

Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer (Hrsg.)

**Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945:
Brüche und Kontinuitäten**

Fokus Musik

Musikwissenschaftliche Beiträge
der Kunstuniversität Graz
Klaus Aringer, Susanne Kogler (Hrsg.)

Band 3

Wissenschaftlicher Beirat:

Anna Dalos (Budapest)
Alberto Fassone (Bozen)
Marta Grabosz (Straßburg)
Wolfgang Gratzer (Salzburg)
Kordula Knaus (Bayreuth)
Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg)
Zuzana Martináková (Banská Štiavnica)
Thomas Schmidt (Manchester)
Gesine Schröder (Leipzig)
Leon Stefanija (Ljubljana)
Nikolaus Urbanek (Wien)

Susanne Kogler, Julia Mair,
Juliane Oberegger, Johanna Trummer (Hrsg.)

**Erich Marckhl –
Musikausbildung in der
Steiermark nach 1945:
Brüche und Kontinuitäten**

Die Drucklegung dieses Bandes wurde ermöglicht durch:



Unterstützt durch Fördergelder des Jubiläumsfonds der
Oesterreichischen Nationalbank (Projektnummer: 17919)



This work is licensed under a Creative Commons attribution 4.0 international license (CC BY 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Coverfoto: © Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz UAKUG/TEM_FS_128

Covergestaltung: Anna Kleindinst

Lektorat, Satz und Layout: www.zwiebelfisch.at

Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag

ISBN 978-3-7011-0481-9

eISBN 978-3-7011-0533-5

DOI <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0533-5>

www.leykamverlag.at

Inhalt

Klaus Aringer Geleitwort	9
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger und Johanna Trummer Vorwort	13
Susanne Kogler und Julia Mair Einleitung.	15
 Die Musikszene in der Steiermark nach 1945: Gesellschaftspolitische Debatten, Institutionen, Strukturen und Personen sowie ein Blick nach Deutschland	
Julia Mair Bildungs- und Kulturpolitik in der Steiermark der Nachkriegszeit.	37
Markus Helmut Lenhart Musikpädagogik in der Steiermark zur Zeit des Nationalsozialismus: Institutionen und Personen.	51
Susanne Kogler Erich Marckhl und Harald Kaufmann: Bruchstücke eines Netzwerks	65
Dietmar Schenk Rückkehr für ein paar Wochen. Leo Kestenbergs Deutschland-Reise im Sommer 1953	87
Antje Kalcher ,Violin-Schlüssel-Erlebnisse‘ – Max Rostal und sein Nachlass	101

**Erich Marckhl und der institutionelle Aufbau
der Musikausbildung in der Steiermark nach 1945**

Julia Mair
Erich Marckhl im Spiegel von Selbst- und Fremdzeugnissen:
Biografie, Persönlichkeit und Wirken nach 1945. 125

Julia Mair
Erich Marckhl als Landesmusikdirektor, Direktor des
Konservatoriums und Präsident der Akademie. 139

Julia Mair
Erich Marckhls Engagement für Neue Musik:
gesellschaftspolitischer Kontext und ideologische Ambivalenzen. 155

Thomas Hochradner
Eberhard Preußner – ein Pendant zu Erich Marckhl? 175

Erich Marckhls Schriften zu Kulturpolitik und Ästhetik

Julia Mair
Marckhl und die Debatte um Musik, Gesellschaft und Bildung 189

Susanne Kogler
Die Aufgaben der Musikakademie „in der Landschaft“ –
Profilierung, Ziele und Hintergründe 201

Susanne Kogler
Erich Marckhl „Etwas über meine Musik“: Musik, Ideologie und
Ästhetik im Nachkriegsösterreich. 219

Susanne Kogler
Erziehung zur Humanität: ein problematisches Ziel? Anmerkungen
zum Verhältnis von Gesellschaftspolitik, Kritischer Theorie und
Musikpädagogik nach 1945 237

**Tradition und Gegenwart in der Musikausbildung: Leitbilder
und Zukunftsvisionen**

Juliane Oberegger Aspekte der Musikerziehung nach 1945: Fachdidaktische Theoriebildung, Organisationen und Begriffsproblematik..	257
Juliane Oberegger Die Zeitschrift <i>Musikerziehung</i> als Medium im Wiederaufbau des Musikunterrichts nach 1945..	283
Johanna Trummer Künstler, Pädagoge, Organisator. Leitbilder von Musikpädagog_innen im 20. Jahrhundert..	293
Johanna Trummer Stellenwert und Aufgaben der Musikpädagogik in der Nachkriegszeit.. . .	313
Auswahlbibliografie zur Thematik des Forschungsprojektes	335
Abstracts	349
Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren	365

Geleitwort

Klaus Aringer

„Wer war Erich Marckhl?“ – dieser von Boris von Haken im Jahr 2017 aufgeworfenen Frage widmete sich in umfassender Weise ein vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank gefördertes Forschungsprojekt an der Grazer Kunstuniversität. Es band die Person des ersten Rektors der einstigen Akademie (späteren Hochschule und nunmehrigen Universität) für Musik und darstellende Kunst Graz als maßgebliche Figur des steirischen und österreichischen Musiklebens nach dem Zweiten Weltkrieg in eine Beleuchtung der Musikausbildungsverhältnisse dieser Zeit ein. Marckhls steile, nur vorübergehend unterbrochene und geografisch verlagert fortgesetzte Karriere ist ebenso Gegenstand umfassender Überlegungen dieses Bandes wie eine erste wissenschaftlich-kritische Sichtung seiner schriftlich niedergelegten Ideen und faktisch dokumentierbaren Leistungen. Die versammelten Beiträge berühren die musik- und kulturpolitischen Diskurse der Steiermark in der Nachkriegszeit und zeichnen Kontinuitäten wie Brüche der Musikausbildungsinstitutionen in der Steiermark von den 1930er- bis in die 1950er-Jahre nach. Auch wenn ideologischer Befrachtung zum Trotz das vor 1945 konzipierte dreistufige Musikausbildungs-Konzept nach dem Zweiten Weltkrieg ohne ernsthafte Alternative angesehen wurde, ereigneten sich seit den 1950er-Jahren abseits signifikant großer Umbrüche schrittweise Veränderungen, die durch einen Blick auf die Bereiche Musik im Bildungskanon, die Wertigkeit von künstlerischer Bildung und ihrer offiziellen Wertschätzung in Österreich sowie das Verhältnis von Breitenausbildung und Spitzenförderung nachvollziehbar sind.

Erich Marckhls Persönlichkeit lässt sich aus autobiografischen Quellen und Erinnerungen gut erschließen. Weit davon entfernt, ein „Unzeitgemäßer“ gewesen zu sein (wie ihn sein alter Freund Erik Werba noch 1972 gesehen haben

wollte), verkörperte er einen Akteur, der seine Ideen und Ziele mit Autorität bisweilen auch gegen heftige Widerstände durchzusetzen wusste. Dabei bildete die Mentalität der Kriegs- und Nachkriegszeit für Marckhls öffentliches Wirken eine wichtige Grundlage; als ehrgeiziger Karrierist verstand er es, sich den jeweils herrschenden politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen nahtlos anzupassen. Marckhl wurde für sein Wirken als führender Exponent der NS-Musikpädagogik niemals zur Rechenschaft gezogen, jedoch war ihm eine weitere Karriere in Wien verwehrt. Auch bei der Neubesetzung des bereits 1935 eingeführten Postens eines steirischen Landesmusikdirektors hatte man ihn zunächst übergangen. Gegen Widerstände schließlich in das Amt gekommen, wurde dieses ihm zum Sprungbrett für seine weit darüber hinaus reichenden Pläne, die ihn zunächst zum Konservatoriumsdirektor und schließlich zum Akademiepräsidenten führen sollten. Marckhls Tätigkeit als Förderer, Initiator und Organisator des zeitgenössischen Musikschaflens in der Steiermark nach 1945 verdient besondere Beachtung. Er trat mit Standhaftigkeit gegen provinzielle Engstirnigkeit und für eine Offenheit gegenüber unterschiedlichen Richtungen ein; beides macht ihn zusammen mit seinem kritisch-loyalen Verbündeten Harald Kaufmann auf diesem Gebiet zu einem echten Pionier, dessen Verdienste heute zu wenig bekannt sind. Auch als Komponist bekannte sich Marckhl zu seinem in den 1920er- und 1930er-Jahren erworbenen musikalischen und ästhetischen Weltbild. Als Vertreter einer von den Zeitumständen kaum infrage gestellten Autonomieästhetik stilisierte er sich gegen Ende seines Lebens zu einem zwischen den Extremen positionierten Unangepassten. Dieser ‚dritte Weg‘ war durchaus querständig und widersprüchlich. Marckhl sah in Musik nicht Spiegel einer Zeit, wohl aber der inneren (humanen) Verfasstheit, in der sich der Komponist in bestimmten Phasen seines Lebens befand.

Marckhls Prägung durch die NS-Vergangenheit führte zwar nicht grundsätzlich zu veränderten pädagogischen Überzeugungen, aber immerhin zu teilweise revidierten Positionen (wobei er es vermied, politische Systeme mit den Bildungszielen in Verbindung zu setzen). Er vertrat ein hehres, bildungsbürgerliches Konzept einer hochstehenden, gleichwohl in der Gesellschaft breit verankerten Musikkultur, die den Menschen in seiner Erziehung und Lebensführung zu einer umfassenden ‚Humanität‘ führen sollte. Dieses hehre Ziel war in den (west-)europäischen Nachkriegsgesellschaften zunehmend schwieriger zu verwirklichen: Dementsprechend kritisierte Marckhl einerseits die pluralistische Gesellschaft, das Lebensgefühl und die Technikorientiertheit der Zeit, warf aber auch der traditionellen Trägerschicht der ‚Hochkultur‘, dem Bürgertum, nicht nur im Bereich der ‚Neuen Musik‘ eine Tendenz zum Provinziellen vor. Im Vergleich zur Neuorientierung der Musikpädagogik durch die Vertreter der Frankfurter Schule treten offenkundige Widersprüche und Unterschiede zutage,

aber auch feine Berührungspunkte (vor allem auch das sprachliche Vokabular betreffend). In Bezug auf die gesellschaftliche Relevanz der Musikerziehung konkurrieren in Konzepten zur Gewinnung von ‚Humanität‘ auf beiden Seiten Begriffe wie Kollektivität und Individualität. Während die Haltung Marckhls und seiner Gesinnungsgenossen auf historische Kontinuitäten pocht und dabei (teil-)revisionistisch das gesellschaftlich-autoritäre Modell fortzuschreiben bereit war, setzte die Kritische Theorie in den als kulturentleert empfundenen 1950er- und 1960er-Jahren auf eine Musikpädagogik, der innerhalb eines politisch-gesellschaftskritischen Bildungsauftrages eine wichtige Bedeutung zukommen sollte.

In den künstlerischen-pädagogischen Ansichten Marckhls spielte der Gedanke einer regionalen und nachbarschaftlichen Orientierung von Institutionen eine entscheidende Rolle: Damit suchte er geschickt bei gleichzeitiger Öffnung nach außen österreichische Interessen und Identitäten zu wahren. Obwohl dieses Konzept bereits zwischen 1938 und 1945 die Grazer Reichshochschule für Musikerziehung prägte, taugte es auch in der Zweiten Republik zur Durchsetzung und Etablierung einer Musikakademie in Graz. Die ideelle historische Kontinuität stand hier einer Fortsetzung nicht im Wege, sie begünstigte durch die Zusammenarbeit mit den nunmehr kommunistisch regierten Nachbarstaaten sogar Kontakte auf der künstlerisch-wissenschaftlichen Ebene.

Das für die Durchführung des hiermit dokumentierten Projekts eingesetzte Forschungsteam setzte sich überwiegend aus Nachwuchswissenschaftlerinnen zusammen, die sich unter der Projektleiterin und Herausgeberin Susanne Kogler in ihren Beiträgen vornehmlich auf bislang nicht oder unzureichend ausgewertete Quellenbestände stützen. Die steirische Perspektive wird durch gezielt gesetzte Akzente darüber hinaus geweitet und ergänzt. Das Wirken von Personen und die Geschichte von Institutionen der Musikausbildung in der Steiermark nach 1945 erscheinen dabei in einem differenzierten, von vielen Widersprüchlichkeiten durchzogenen Bild. Es wird deutlich, dass das Wirken Erich Marckhls für die institutionelle Musikausbildung in der Steiermark von kaum zu überschätzender Tragweite war. Seine grundlegenden Ideen und Konzepte wirkten lange nach und sind teilweise noch immer relevant. Wenn der vorliegende dritte Band der Reihe „Fokus Musik“ dazu beiträgt, mehr Licht auf ihren Urheber und die Zeit ihrer Entstehung zu werfen sowie weitere Forschung anregt, dann hat er das mit dem Projekt gesteckte Ziel erreicht.

Vorwort

Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer

„Die Forderung, daß Auschwitz nicht noch einmal sei, ist die allererste an Erziehung. Sie geht so sehr jeglicher anderen voran, daß ich weder glaube, sie begründen zu müssen noch zu sollen. Ich kann nicht verstehen, daß man mit ihr bis heute so wenig sich abgegeben hat. Sie zu begründen hätte etwas Ungeheuerliches angesichts des Ungeheuerlichen, das sich zutrug. Daß man aber die Forderung, und was sie an Fragen aufwirft, so wenig sich bewußt macht, zeigt, daß das Ungeheuerliche nicht in die Menschen eingedrungen ist, Symptom dessen, daß die Möglichkeit der Wiederholung, was den Bewußtseins- und Unbewußtseinsstand der Menschen anlangt, fortbesteht.“ (Theodor W. Adorno)¹

Erich Marckhl ist in der steirischen Musikausbildung der Nachkriegszeit zweifellos eine der wichtigsten und nachhaltig präsentesten Persönlichkeiten. Die Beschäftigung mit seinem Leben und Wirken beinhaltet allerdings einige Herausforderungen, prägen doch zahlreiche Widersprüche seine Aktivitäten in dieser Zeit, die von Brüchen und Kontinuitäten getragen war. Die Schatten der NS-Vergangenheit begleiteten ihn, wenn auch nicht kontinuierlich thematisiert, zweifellos sein Leben lang und sind bis heute nicht gewichen.

Umso wichtiger erscheint es, die Erinnerung an dieses Kapitel der Institutionsgeschichte aus musikwissenschaftlicher Perspektive aufzuarbeiten und einer der Komplexität der Lage angemessenen Reflexion zuzuführen. Diese Publikation beansprucht diesbezüglich keineswegs Vollständigkeit. Unser Ziel ist es aber, einen Beitrag zu einer Erinnerungskultur zu leisten, die, anstatt An-

1 Theodor W. Adorno, Erziehung nach Auschwitz, in: ders., Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969, hg. v. Gerd Kadelbach, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 92–109, S. 1. Online verfügbar unter https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/gedenkstätten/Adorno,%20Erziehung%20nach%20Auschwitz.pdf (10.06.2021)

klage und Schwarz-Weiß-Malerei zu betreiben, auch eine Kritik der Gegenwart nicht ausschließt.

Ein Anliegen des Buches ist es daher auch, innerhalb der tertiären musikalischen Bildungseinrichtungen sowie der Musikausbildung insgesamt eine Selbstreflexion im Bereich politischer Bildung anzuregen. Soll doch Erinnerung dazu beitragen, dass nicht nur gesellschaftlich gefordertes Können und Wissen vermittelt, sondern auch das gesellschaftskritische Potenzial der Beschäftigung mit Kunst von allen an der Ausbildung Beteiligten immer wieder bewusst reflektiert wird. Auch in diesem Sinne kann Adornos Forderung einer „Erziehung nach Auschwitz“ verstanden werden.

Die Herausgeberinnen dieses Bandes sind vielen Institutionen und Personen zu Dank verpflichtet, allen voran der Österreichischen Nationalbank, dem Land Steiermark sowie der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Ohne deren finanzielle und administrative Unterstützung hätte dieses Projekt nicht durchgeführt und das Buch nicht fertiggestellt werden können. Stellvertretend für viele andere hilfreiche Personen seien hier Robert Patterer (ÖNB), Anita Rupprecht (Land Stmk.) und Roland Reiter (KUG) genannt.

Herzlich bedanken möchten wir uns bei Dietmar Schenk, dem Leiter des Universitätsarchivs der Universität der Künste Berlin, der das Projekt von Anfang an mit seiner Expertise begleitet und mit uns die Workshops konzipiert und organisiert hat. Zudem bei Bernhard Gritsch, der ebenfalls von Anfang an als verlässlicher Partner das Projekt vonseiten des Instituts für Musikpädagogik der KUG unterstützt hat.

Allen Mitwirkenden an den Workshops und der Podiumsdiskussion sowie all jenen, die mit ihrem Interesse, ihren Fragen und Beiträgen auch in schwierigen Zeiten der Pandemie die Diskussion belebt und unsere Reflexionen bereichert haben, möchten wir hier unseren Dank aussprechen. Den Interviewpartnerinnen und -partnern danken wir für ihre Offenheit und dafür, dass sie mit uns ihre Erinnerungen geteilt haben, den Autorinnen und Autoren für ihr Engagement und ihre Texte. Klaus Aringer, Mitherausgeber der Reihe, und Julia Fuchs, Leiterin des Universitätsarchivs der KUG, danken wir für die professionelle Organisation der Peer Reviews, allen Peers sowie dem wissenschaftlichen Beirat für ihre Mithilfe und Unterstützung.

Nicht zuletzt sei dem Leykam-Verlag, Wolfgang Hölzl und seinem Team, für die gute Zusammenarbeit sowie Elisabeth Stadler für ihr genaues Lektorat und Christian Kogler für die Hilfe bei der Durchsicht der Druckfahnen herzlich gedankt.

Graz, im Juni 2022

Einleitung

Susanne Kogler, Julia Mair

Der Band versammelt Texte, die im Zuge des vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank (ÖNB) geförderten Forschungsprojektes *Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945: Brüche und Kontinuitäten* entstanden sind. Das Projekt griff Forschungsdesiderata in drei Themenbereichen auf: Musikgeschichte Österreichs nach 1945, Musik und Nationalsozialismus sowie Wissenschafts- und Fachgeschichte.

Zur Musikgeschichte Österreichs in der Nachkriegszeit liegen überblickshafte und lokal fokussierte Darstellungen des Wiederaufbaus des Musiklebens vor,¹ wobei bislang vorwiegend Wien thematisiert wurde.² Elisabeth Grossegger untersuchte beispielsweise die ersten Wiener Festwochen nach dem Krieg, für die Salzburg und Graz bei der Programmplanung hilfreich waren.³ Gertraud Cerha schilderte die Musikszene Wiens nach 1945.⁴ Der Steiermark kommt mit Graz als weit ausstrahlendem Zentrum der künstlerischen Avantgarde im für die Nachkriegszeit prägenden Spannungsfeld von Modernisierung und Tradi-

1 Rudolf Flotzinger orientiert sich an deutschen Entwicklungen, neben den gängigen kompositorischen Strömungen wie Dodekaphonie oder Serialismus werden einige Komponisten wie Ligeti besonders erwähnt. Rudolf Flotzinger, *Geschichte der Musik in Österreich*. Zum Lesen und Nachschlagen, Graz [u.a.]: Styria 1988, S. 204ff.

2 Hannes Heher, *Musik und Politik in Österreich 1945–1956*, in: Stefan Schmidl (Hg.), *Die Künste der Nachkriegszeit. Musik, Literatur und Bildende Kunst in Österreich*, Wien: Böhlau 2013, S. 25–30.

3 Elisabeth Grossegger, „Unsterbliches Wien“. *Wiener Festwochen 1951*, in: Fn.2, S. 117–134.

4 Die Autorin erwähnte Unterschiede zu Deutschland ebenso wie die besondere Rolle Hindemiths vor und nach 1945. Gertraud Cerha, *Zur Wiener Musikszene nach 1945*, in: Julia Bungardt u.a. (Hg.), *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke*. Festschrift für Hartmut Krones, Wien: Böhlau 2009, S. 671–689, hier S. 677 und S. 691.

tion eine besondere Bedeutung zu, die allerdings bisher noch nicht hinlänglich erforscht ist. Patrick Werkner betonte diesbezüglich, dass „die differenzierte Betrachtung der österreichischen Bundesländer bzw. einzelner Städte [...] zu den Forschungsdesideraten des Zeitraums 1945–1960 zählen. Sowohl das Nachholen der zunächst ‚versäumten‘ Entwicklungen wie auch die Entstehung eigener Künstlergruppen in diversen Städten wären Themen für eine vergleichende Zusammenschau.“⁵ Mit der Darstellung des Wirkens Erich Marckhls greift das Projekt dieses Desiderat auf dem Gebiet der Musikausbildung auf. Weitere Desiderate betreffen die Kontextualisierung der kulturellen Nachkriegsaktivitäten in der Steiermark mit dem gesamtösterreichischen und deutschen Musikausbildungssystem, die bei den Workshops durch Einbindung von Perspektiven aus Deutschland, Salzburg und Wien angesprochen werden.

Zum Thema Musik und Nationalsozialismus sind in Österreich im Vergleich zu Deutschland wichtige inhaltliche und personelle Kontinuitäten und Brüche nach wie vor zu erforschen. Durch das einflussreiche Wirken des Landesmusikdirektors, Direktors des Landeskonservatoriums und Gründungspräsidenten der Akademie, Erich Marckhl (1902–1980), kommen der Steiermark und der Musikerziehung eine Schlüsselrolle zu. Seine Schriften behandeln wichtige Fragen der musikalischen und gesellschaftlichen Identitätsstiftung nach 1945. Seine Karriere reicht bis in die 1930er- beziehungsweise 1940er-Jahre zurück. Marckhl, als Landesmusikdirektor auch für alle öffentlichen steirischen Musikschulen mitverantwortlich, zählt zu jenen Vertretern des österreichischen Kunst- und Wissenschaftslebens, die ihre Laufbahn in den 1920er-Jahren begannen, diese während der Zeit des austrofaschistischen „Ständestaats“ fortsetzten, im Nationalsozialismus hohe Positionen innehatten und nach 1945 in zum Teil sehr exponierten Stellen ihre Karriere weiterführten. Auf Desiderata hinsichtlich der Aufarbeitung von Kontinuitäten wies Oliver Rathkolb in seinen Beiträgen zur Festschrift des Steiermärkischen Musikvereins *Im Jahrestakt* hin.⁶ Laut Martin Moll kennzeichnet die Forschungen zum Nationalsozialismus in der Steiermark das „geringe Interesse der österreichischen Forschung an den Lebenswegen führender einheimischer Nationalsozialisten“, wobei das „Fehlen autobiographischer Selbstzeugnisse der steirischen Akteure“ eine Rolle spielen dürfte.⁷ Durch Beschäftigung mit Marckhls persönlicher und intellektueller Biografie und die Bearbeitung seiner autobiografischen Schriften sollte das Projekt einen Beitrag zur Schließung dieser Lücke im Bereich der Musikkultur leisten.

5 Patrick Werkner, *Fragwürdige Kunst nach 1945*, in: Fn. 2, S. 31–37, hier S. 35.

6 Ebd., S. 129.

7 Martin Moll, *NS-Eliten in der Steiermark und steirische NS-Eliten: Herkunft, Rolle und Selbstverständnis 1938–1945*, in: Heimo Halbrainer u.a. (Hg.), *NS-Herrschaft in der Steiermark. Positionen und Diskurse*, Wien [u.a.]: Böhlau 2012, S. 89–116, hier S. 90f.

Im Besonderen die intendierte Aufarbeitung der Hintergründe, Ideologien und Strategien der Aufbauarbeit kann als Desiderat betrachtet werden. Heute, so Dieter A. Binder, gehe es um „den Umgang mit oder besser um das Umgehen der genuin steirischen nationalsozialistischen Vergangenheit und der daraus resultierenden Traditionen und Strategien. Gelegentlich hat man auch heute noch den Eindruck, dass man – gleichsam unter Berufung auf das Verbotsgesetz vom 8. Mai 1945, StGBI.13 – den Nationalsozialismus mit 8. Mai 1945 amtlich und endgültig für erloschen betrachtet.“⁸ Mehrfach wurde eine „Analyse der Ideenwelt“ gefordert, die die Darstellung des institutionellen Aufbaus begleiten sollte.⁹ Thomas Eickhoff betonte die Notwendigkeit einer „vom musik- wie polithistorischen Kontext abhängigen ideen-, entstehungs- und rezeptionsgeschichtlichen Differenzierung hinsichtlich der Bewertung der kohärenten biographischen wie werkgeschichtlichen und ästhetischen Konstituenten“.¹⁰ Einen ähnlichen Bedarf in Bezug auf die Beschäftigung mit NS-Eliten stellte auch Ulrich Herbert fest.¹¹ Michael Walter betonte die Notwendigkeit einer „Einordnung von Einzeltexten in das kulturpolitische Umfeld“ sowie einer differenzierten Analyse der NS-Kulturpolitik.¹²

Basis der Projektarbeit war die Zusammenführung vorliegender Forschungsergebnisse zu einzelnen Institutionen und zur Kulturpolitik vor und nach 1945. Zur Geschichte des heutigen Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums hat Mona Silli eine Dissertation vorgelegt. Silli geht darin auch auf die Geschichte der Schule des Musikvereins, der Institutionen während der NS-Zeit und das Landeskonservatorium nach 1945 ein. Die Arbeit enthält Hinweise auf personelle und überregionale Vernetzungen mit Salzburg und Wien sowie mit musikalischen Bildungseinrichtungen im deutschsprachigen Raum.¹³ Die von

-
- 8 Dieter A. Binder, Die Epoche der Epochenverschlepper, in: Fn. 7, S. 471–490, hier S. 472.
 - 9 Johann Verhovsek, ‚...da steirische Brauch‘. Volkskultur – Kultur des Volkes?, in: Joseph Desput (Hg.), Vom Bundesland zur europäischen Region. Die Steiermark von 1945 bis heute, Graz: Selbstverlag der Historischen Landeskommission für Steiermark 2004, S. 389–410, hier S. 391.
 - 10 Thomas Eickhoff, Mit Sozialismus und Sachertorte. Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust, Stuttgart: Franz Steiner 2006, S. 85–99, hier S. 99.
 - 11 Ulrich Herbert, Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft 1903–1989, München: Beck 2016.
 - 12 Nagel zeigte, dass „die Idee der Volksgemeinschaft“ den Kern „nationalsozialistischer Gesellschaftsvorstellungen“ bildete: „Gegen den vermeintlichen Hyperindividualismus des bürgerlichen Zeitalters gerichtet, würde der Volksgenosse der Zukunft Gemeinschaftsmensch sein.“ Anne C. Nagel, Hitlers Bildungsreformer. Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 1934–1945, Frankfurt am Main: Fischer 2012, S. 150f.
 - 13 Mona Silli, Chronik des Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums. Die musikgeschichtliche Entwicklung der Instrumentalmusikerziehung von 1815 bis zur Gegenwart, Diss.masch., Graz 2009, S. 75f.

Clivia Steinberger verfasste Arbeit zur Geschichte des Steirischen Tonkünstlerbundes enthält ebenso eine Vielzahl an Hinweisen auf personelle Kontinuitäten und Netzwerke im deutschsprachigen Raum in der Nachkriegszeit und geht auf Konzertprogramme in den 1920er- und 1930er-Jahren ein.¹⁴ Auch Eugen Brixel wies auf Kontinuitäten und inhaltliche Ambivalenzen hin und damit auf weitergehenden Forschungsbedarf. Brixel betonte, dass das von Ludwig Kelbetz¹⁵ konzipierte und von Hermann von Schmeidel¹⁶ umgesetzte Steirische Musikschulwerk in seiner Dreiteilung „bis in unsere Zeit in der musikerzieherischen Situation der Steiermark nachwirkt“. In vielen Beiträgen wird die Bedeutung Erich Marckhls angesprochen.¹⁷ Brixel hielt dazu fest: „Marckhls Verdienste um die Musikerziehung in der Steiermark erschöpfen sich jedoch keineswegs im Aufbau des Musikschulwesens. Vielmehr war die mit Bundesgesetz vom 7. Juli 1962 verfügte Erhebung des ‚Steiermärkischen Landeskonservatoriums‘, dessen Schulstatut aus dem Jahre 1958 stammte, das Resultat von Marckhls energischem Bemühen.“¹⁸ Die Zeit der nationalsozialistischen Diktatur in der Steiermark, in der die Reichshochschule in Graz Eggenberg und die Volksmusikschule entstanden und das Konservatorium des Musikvereins unter Landeshoheit gestellt wurde, behandelte bisher am ausführlichsten Helmut Brenner. Sein Anliegen war es, das Thema Musik und Politik in der Zeit des Nationalsozialismus strukturell zu erhellen, wobei der Musikpädagogik besondere Bedeutung zukam. Brenner ging sowohl auf den Musikverein als auch auf die Staatliche Hochschule für Musikerziehung in Graz Eggenberg ein und wies darauf hin, dass deren „Geist‘ [...] ohne Zweifel noch auf Jahrzehnte hinaus nicht nur in Österreich, sondern in weiten Teilen Europas, teilweise sogar darüber hinaus, Einfluss auf die Musikerziehung“ hatte.¹⁹ Auch Brenner zitiert Marckhl, der als Landesschulinspektor für Wien und Niederösterreich 1940 bei einer Veranstaltung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes betonte, „daß jede Erziehung nachwirke – ‚was wir säen, geht erst unseren Nachfahren zur

14 Vgl. z.B. die Lebensläufe von Otto Siegl, Konrad Stekl, Ludwig Uray bei Clivia Steinberger, *Der Steirische Tonkünstlerbund*, Diss.masch., Graz 2003, S. 33–42.

15 http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kelbetz_Ludwig_1905_1943.xml (07.06.2016).

16 http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schmeidel_Hermann.xml (07.06.2016). Die Biografie ist sehr fragmentarisch, im Besonderen, was die NS-Zeit betrifft.

17 Siehe dazu u.a. Ilse M. Staudacher, *Musik in Graz*, in: Walter Brunner (Hg.), *Geschichte der Stadt Graz Bd. 3, Kirche – Bildung – Kultur*, Graz 2003; Hrsg. im Auftrag des Kulturamtes der Stadt Graz, im Besonderen S. 712–717.

18 Eugen Brixel, *Musikerziehung und Instrumentalausbildung*, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Musik in der Steiermark*. Ausstellungskatalog, Graz 1980, S. 371.

19 Helmut Brenner, *Musik als Waffe. Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung*, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945, Graz: Weishaupt 1992, S. 252.

Ernte auf“²⁰. Zu ideellen Hintergründen der nationalsozialistischen Kulturpolitik hat Rainer Sieb eine Dissertation vorgelegt,²¹ die wichtige Informationen den deutschen Kontext betreffend enthält. Ein ausführlicher Abschnitt ist den Lehrgängen zum Jugend- und Volksmusikleiter an den Musikhochschulen in Berlin, Weimar und Graz gewidmet.

Dass hinsichtlich der Aufarbeitung von Kontinuitäten und Brüchen Desiderata bestehen, die auch über dieses Projekt hinaus einer weiteren Bearbeitung bedürfen, ist unbestritten. Stefan Karner hielt zur NS-Kulturpolitik in der Steiermark fest, dass die organisatorischen Maßnahmen umfangreich waren und Institutionen geschaffen wurden, „die teilweise noch heute Bestandteil des kulturellen Lebens in der Steiermark sind“²². An erster Stelle nennt er die Gründung des Steirischen Musikschulwerks unter Federführung von Ludwig Kelbetz, den Ankauf des Schlosses Eggenberg und die Neugründung der Hochschule für Musikerziehung. Auch inhaltliche Hinweise finden sich, die das Projekt mit seiner Konzeption aufgegriffen hat: Die Ideologisierung erfolgte, schreibt Karner, „in Verbindung mit der steirischen Kultur- und Volkstumspflege“ und übernahm „Ideen der steirischen Heimatbewegung sowie der deutschliberalen Grenzland- und Südmarktraditionen“²³. Ein gesellschaftspolitischer Grund für die „unbefriedigende Forschungslage“ hängt Martin Moll zufolge mit der Entnazifizierung zusammen, die „bürokratischen, formalen Kriterien“ folgte. Aufgrund „umfangreicher Aktenvernichtungen bei Kriegsende“ ist die Quellenlage schlecht.²⁴ Martin Polaschek sieht das ähnlich: „Die österreichische Bevölkerung selbst vertrat die Meinung, dass alle Kraft in den Wiederaufbau und die Versorgung der Allgemeinheit gesteckt werden sollte und die Entnazifizierung als zweitrangiges Problem zu behandeln sei. [...] Der Umgang der österreichischen Gesellschaft mit der NS-Vergangenheit stand deshalb lange Zeit in einem engen Zusammenhang mit Begriffen wie ‚Verdrängen‘, ‚Vergessen‘ oder ‚Tabuisierung‘.“²⁵ Die vorliegende Publikation möchte in diesem Sinne zu einer Erinnerungs- und Reflexionskultur beitragen.

20 Brenner, Fn. 19, S. 256.

21 Sieb bietet einen detaillierten Literaturüberblick zu Forschungen über Musik und Nationalsozialismus. Vgl. Rainer Sieb, *Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen zur Musikarbeit in den Gliederungen der Partei*, Diss.masch., Os-nabrück 2007, S. 5ff.

22 Stefan Karner, *Die Steiermark im Dritten Reich 1938–1945. Aspekte ihrer politischen, wirtschaftlich-sozialen und kulturellen Entwicklung*, 3. durchgesehene Auflage, Graz: Leykam 1994, S. 197.

23 Karner, Fn. 22, S. 205.

24 Vgl. Moll, Fn. 7, S. 90.

25 Martin F. Polaschek, *Entnazifizierung und Kriegsverbrecherprozesse in der Steiermark*, in: Fn 7, S. 413–428, hier S. 427f.

Forschungsdesiderata zeigten sich auch deutlich im Bereich der Wissenschafts- und Fachgeschichte. Während in Deutschland bereits umfangreiche Projekte zur Fachgeschichte initiiert und durchgeführt wurden,²⁶ ist für Österreich im Bereich der Wissenschaftsgeschichte kaum etwas zur universitären künstlerisch-wissenschaftlichen Ausbildung zu finden.²⁷ Diese Lücke will das Projekt mit der Aufarbeitung des Wirkens von Erich Marckhl zumindest ein Stück weit schließen.

Die österreichischen Universitäten haben bislang nur vereinzelt Studien vorgelegt. Für die Universität Innsbruck untersuchte Kurt Drexel „Musikwissenschaft und NS-Ideologie“ und zeigte personelle Kontinuitäten und Netzwerke zwischen Österreich und Deutschland anhand der durchgängigen Karriere Wilhelm Ehmanns auf.²⁸ Gernot Gruber behandelte die Geschichte der österreichischen Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Wien.²⁹ Die durchgängige Karriere Erich Schenks oder der Einfluss Hauseggers auf Suppans Ansatz in Graz bedürfen noch einer kritischen Analyse. Zur Geschichte der Kunstuniversität Graz liegt bisher keine Monografie vor. Einzelne Aufsätze in Festschriften bearbeiten die Entwicklung von Instituten oder Teilbereichen, wie z.B. das Institut Oberschützen, das Institut für Aufführungspraxis und für elektronische Musik. Eine Monografie ist der Entstehung des Jazzinstituts im zeitgeschichtlichen Kontext gewidmet.³⁰

Dass die österreichischen Musikhochschulen bemüht waren, in der Zeit des Wiederaufbaus die nationalsozialistische Vergangenheit einerseits vergessen zu lassen und andererseits konkrete Strukturen und Inhalte weiterführten, zeigt unter anderem, dass der Präsident der Wiener Musikakademie, Hans Sittner,

26 Zu nennen sind beispielsweise „Wissenschaftsgeschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland“, Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim, 2010–2013, oder „Ereignis Darmstadt“. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964–1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum“, Musikwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität, oder „Kontinuitäten und Brüche in der Musikkultur der Nachkriegszeit“, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Tübingen.

27 Siehe dazu u.a. Gernot Gruber / Franz Fördermayr, Musikwissenschaft, in: Karl Acham (Hg.), Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften Bd. 5: Sprache, Literatur und Kunst, Wien: Böhlau 2003; Alois Kernbauer, Universitäten und Wissenschaft, in: Fn. 9, S. 551–604.

28 Kurt Drexel, Musikwissenschaft und NS-Ideologie. Dargestellt am Beispiel der Universität Innsbruck von 1938–1945, Innsbruck: Veröffentlichungen der Universität Innsbruck 1994, S. 53ff.

29 Vgl. Gruber / Fördermayr, Fn. 27, S. 381f.

30 Vgl. Elisabeth Kolleritsch, Jazz in Graz. Von den Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seiner akademischen Etablierung. Ein zeitgeschichtlicher Beitrag zur Entwicklung des Jazz in Europa, Graz: Adeva 1995.

das Bild Österreichs als Opfer bemüht.³¹ Sittners Karriere hatte ebenfalls die politischen Umbrüche unbeschadet überstanden.³² Ernst Tittels 1967 erschienenes Buch zur Geschichte der Wiener Musikhochschule ist vor allem der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und dann der Aufbauphase gewidmet. Die Darstellung von 1967 weist nach wie vor das gängige rhetorische Schema von der Opferrolle Österreichs auf. Das kurze Kapitel zur NS-Zeit ist als „tragisches Zwischenspiel“ betitelt.³³ Die Studie würdigt vor allem das Engagement des Wiederaufbaus und die historische Weiterentwicklung der übernommenen Strukturen im Sinne eines positiven Erbes. Etwaige Verluste sind kein Thema. Im Bereich der Musikgeschichte haben Exilforschung und Studien zur verbotenen Musik für eine diesbezügliche Reflexion wichtige Basisarbeit geleistet,³⁴ an die auch in Zukunft angeknüpft werden kann.

Die unvollständige Darstellungsweise des Wirkens einflussreicher Persönlichkeiten vor 1945 hat sich seit 2014 für Salzburg und Wien verändert. Karl Wagners Darstellung *Das Mozarteum* aus dem Jahre 1993 behandelte auch die NS-Zeit. Neben personellen Vernetzungen werden inhaltliche Parallelen zu den einschlägigen Grazer und Wiener Institutionen erwähnt. Wagner geht auf Kontinuitäten im Lehrkörper ein, ist allerdings, was Verbindungen zu Graz und Wien betrifft, ergänzungsbedürftig. So wird die nationalsozialistische Vergangenheit etwa Hermann Schmeidels nicht erwähnt,³⁵ was weiteren Forschungs-

31 Jasmin Linzer, „Musikerziehung ist heute nationalsozialistische Erziehung.“ Musikerziehung an der Abteilung für Musikerziehung in Wien und ihre Berührungspunkte mit der Hitlerjugend, in: Juri Giannini u.a. (Hg.), *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Nationalsozialismus*, Wien: Mille Tre 2014, S. 93–122, hier S. 120.

32 Der aktuelle Eintrag zu Hans Sittner im ÖML zeigt eindeutig, wie staatsmäßige Ehrung und Wertschätzung mit kontinuierlicher Karriere in NS- und Nachkriegszeit auch heute noch unkommentiert vereinbar zu sein scheinen. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sittner_Hans.xml (19.05.2016).

33 Ernst Tittel, *Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst*, Wien: Lafite 1967, S. 68: „Es war ein tragisches Zwischenspiel, tragisch und verhängnisvoll für mehrere Professoren, die sich aus vielfachen Gründen dem neuen Regime gefügig gezeigt hatten [...], sie mußten ihre Haltung bitter bereuen und leidige Entnazifizierungsverfahren über sich ergehen lassen. Die vielen anderen, im Herzen immer noch österreichisch gesinnten Professoren – soweit sie nicht von der Reichshochschule entfernt worden waren – lebten in diesen schweren Jahren einer diktierten Kunst zwischen dumpfer Resignation und lichtvoller Hoffnung. Schließlich aber kam der Wiederaufbau und die Versöhnung.“

34 Zu nennen sind exemplarisch die von Gernot Gruber herausgegebenen *exil.arte*-Schriften oder Béla Rásky / Verena Pawlowsky (Hg.), *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*, Wien: nap 2015.

35 Karl Wagner, *Das Mozarteum. Geschichte und Entwicklung einer kulturellen Institution*, Innsbruck: Helbling 1993, S. 236.

bedarf zeigte, den nun das Projekt Salzburger Musikgeschichte aufgegriffen hat.³⁶ Zu den Wiener Kunstuniversitäten (Angewandte Kunst und Akademie der bildenden Künste) liegen einschlägige Studien vor.³⁷ Lynn Heller hat die Wiener Reichshochschule für Musik und darstellende Kunst in den Jahren 1938–1945 einer detaillierten Untersuchung unterzogen.³⁸ Der bislang fundierteste Beitrag zur Person Erich Marckhls und seiner Verflechtung mit der nationalsozialistischen Weltanschauung und Politik entstand im Anschluss an diese Arbeit. Jasmin Linzer untersuchte die Beziehungen zur Hitlerjugend der Abteilung für Musikpädagogik an der Reichshochschule in Wien, der Marckhl seit 1941 vorstand.³⁹ Linzer hat einerseits auf die Notwendigkeit der Einbeziehung der biografischen Fakten verwiesen, andererseits betont, dass es dabei nicht nur um personelle Kontinuitäten geht: „Zugleich wäre in diesem Zusammenhang noch interessant, nicht nur personelle Kontinuitäten, sondern auch die Lehrmittel und ihre Inhalte nach 1945 zu überprüfen.“⁴⁰ Indem es anhand einer Aufarbeitung von Marckhls Schriften inhaltliche Fragen und Diskussionen ins Zentrum stellt, erfüllt das Projekt dieses Desiderat.

Die nach wie vor bestehende Lücke für die Musikausbildung in der Steiermark zu schließen, war Intention des Projektes. Die diesbezügliche Dringlichkeit wurde vonseiten der Zeitgeschichte mehrfach erwähnt. Für Christian Fleck ist heute die Frage essenziell, „auf welchem Weg die steirischen Hochschulen zur sozialen und kulturellen Reproduktion beigetragen haben.“⁴¹ Gerald Lamprecht stellte fest: „Vor allem in Kunst, Kultur und Wissenschaft gibt es ungebrochene Biographien von Menschen, die teils bereits im autoritären Ständestaat, dann im Nationalsozialismus und schließlich auch in der Zweiten Republik Karriere machen. Sie werden trotz ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit

36 Vgl. <http://www.w-k.sbg.ac.at/kooperationspartner/projekte.html> (16.06.2016).

37 Siehe dazu Verena Pawlowsky, *Die Akademie der bildenden Künste Wien im Nationalsozialismus. Lehrende, Studierende und Verwaltungspersonal* (Kontexte. Veröffentlichungen der Akademie der bildenden Künste Wien 1), Wien [u.a.], Wien: Böhlau 2015; Lynn Heller, *Geschichte der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Schlussbericht eines Forschungsprojekts des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung*, Wien 1994.

38 Vgl. Heller, Fn. 37.

39 Details in Marckhls Biografie zeigen sein ehrgeiziges Engagement im nationalsozialistischen Musikerziehungssystem: So unterrichtete er 1936–1938 an der pädagogischen Hochschule Dortmund Geschichte des Liedes und Formenkunde, bis er 1939 als Fachinspektor für Musik an Höheren Schulen nach Österreich zurückkehrte, wo er sich erfolgreich für die Wiedereingliederung der Schulmusikabteilung in die staatliche Hochschule einsetzte, der er bis zu seinem Kriegsdienst 1944 vorstand. Der Grund für seine Entlassung als Erzieher aus der Bundeserziehungsanstalt Wien 13 1936 dürfte seine nationalsozialistische Gesinnung gewesen sein. Vgl. Linzer, Fn. 31, S. 107f.

40 Linzer, Fn. 31, S. 120.

41 Ebd., S. 501.

nicht selten hoch geehrt und ausgezeichnet. Zu nennen ist hier beispielsweise neben Josef Papesch, dem ehemaligen nationalsozialistischen Landesrat für Kultur, Schule und Wissenschaft, auch der Literat Paul Anton Keller.⁴² Die Arbeiten des Projektes schließen hier an.

Otto Kolleritsch hat der Zeit, als er der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz bzw. Universität als Rektor vorstand, ein Buch gewidmet, das „der Idee dahinter“ Ausdruck verleiht. Dabei sprach er unter dem Titel „Graz artikuliert sein Profil“ auch die Wirkung des Leitbildes der 1960er-Jahre an.⁴³ Die ideengeschichtliche Erforschung der Gründungsphase der Akademie und der Phase des Aufbaus der Musikausbildung in der Steiermark in den 1950er- und 1960er-Jahren ist noch zu leisten. Eine kulturkritische Aufarbeitung als Beitrag zur Erinnerungskultur ist im Sinne der Zukunft unverzichtbar. Friedrich Geiger hat auf den Bedarf einer differenzierten nachhaltigen inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Fortwirkung der NS-Zeit hingewiesen: „Das Fach Musikwissenschaft hat eine intensive Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit dringend nötig. [...] Fragen müssen gestellt werden. Die wichtigste lautet meines Erachtens: Welche langfristigen Konsequenzen hat es bis heute für das Denken über Musik, dass die meisten Musikwissenschaftler, die das Fach nach 1945 in beiden deutschen Staaten vertraten, zuvor tief in die NS-Diktatur verstrickt waren? Eggebrecht ist ja beileibe kein Einzelfall [...]“⁴⁴ Michael Heinemann hat für die Musikästhetik als Forschungsdesiderat auf die Problematik einer vom Publikum akzeptierten „ästhetischen Grundhaltung“ hingewiesen, die „für eine ebenso restaurative wie restriktive ‚Kulturpolitik‘ genutzt werden konnte“, und die Bedeutung einer kritischen Analyse betont.⁴⁵

Der Kunsthistoriker Patrick Werkner betont das Desiderat der Erforschung der institutionellen und politischen Aktivitäten, wobei die Rolle der [...] Universitäten in Bezug auf die Vermittlung der Moderne und das Thema der staatlichen Kunstförderung und ihrer Kriterien besonders angesprochen werden sollen. Dabei wären auch inhaltliche Aspekte zu berücksichtigen, die bis in die Gegenwart wirken: „Die meisten der gerade genannten Aspekte lassen sich mit der Frage der Kanonbildung verbinden [...]“⁴⁶ Als Kontext für die Entwicklun-

42 Gerald Lamprecht, „Von der Befreiung bis zur Gegenwart“, in: in: Heimo Halbrainer, Gerald Lamprecht (Hg.), Nationalsozialismus in der Steiermark: Opfer. Täter. Gegner, Innsbruck: Studienverlag 2015, S. 357–396, hier S. 392.

43 Otto Kolleritsch, Hier wird's Ereignis. Kritische Ästhetik zwischen künstlerischer Praxis und Forschung mit der Kunst. Zur Universität für Musik und darstellende Kunst in Österreich, Graz: Leykam 2014, S. 28.

44 Friedrich Geiger, Quellenkritische Anmerkungen zum Fall Eggebrecht, in: Musik und Ästhetik 17 (2013), S. 39.

45 Michael Heinemann, Kleine Geschichte der Musik, Stuttgart: Reclam 2013, S. 282.

46 Patrick Werkner, Fragwürdige Kunst nach 1945, in: Fn. 7, S. 31–37, S. 35.

gen in der Steiermark sind besonders die Arbeiten zu Institutionen neuer Musik in Deutschland von Bedeutung. Dabei zeichnet sich ab, dass die Positionierung der neuen Musik nicht zwangsläufig einen Bruch mit der Vergangenheit bedeutete. Ulrich Drüner und Georg Günther erwähnten die Zeitschrift *Melos*, in der Heinrich Strobel für „eine differenzierte Analyse“ plädierte, die „nicht alles damals Entstandene in Bausch und Bogen verdammt“⁴⁷. Michael Custodis hat die Hintergründe für Wolfgang Steineckes Aufbauarbeit in Deutschland beleuchtet und ist auch der Karriere von Steinecke, dessen Schriften im Nationalsozialismus und Verbindungen zu seinem Wirken in Darmstadt nach dem Krieg nachgegangen.⁴⁸ Die Widersprüche zwischen Steineckes Wirken in Darmstadt, dem Zentrum der Avantgarde, und seiner Rolle in der NS-Zeit verweisen, wie auch die Sympathien Anton Weberns für die Nationalsozialisten, auf weiteren ideologiekritischen Forschungsbedarf.⁴⁹ Auch hier wurde auf durchgängige Inhalte bisher nur am Rande hingewiesen.⁵⁰

Die Forschungsarbeit gliederte sich in drei Arbeitsbereiche, die aus den in Marckhls Schriften dominierenden Themen abgeleitet wurden: Kulturpolitik und Heimatbegriff, Neue Musik und Kanon (Inhalte der Musikausbildung). Sie wurden jeweils aus unterschiedlichen Blickwinkeln bearbeitet, wobei Institutionsgeschichte, Biografie, Ästhetik und Ideologiekritik sowie Musikpädagogik interdisziplinär zusammengeführt wurden.⁵¹

47 Ulrich Drüner / Georg Günther, *Musik und Drittes Reich. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*, Wien [u.a.] Böhlau 2012, S. 346.

48 Michael Custodis, „unter Auswertung meiner Erfahrungen aktiv mitgestaltend“. Zum Wirken von Wolfgang Steinecke bis 1950, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart: Steiner 2006, S. 145–162, hier S. 146, 155 und 156, sowie Michael Custodis, *Traditionen, Koalitionen, Visionen. Wolfgang Steinecke und die internationalen Ferienkurse in Darmstadt, Saarbrücken: Pfau 2010*.

49 Custodis, Fn 48 „unter Auswertung meiner Erfahrungen ...“, S. 157. Custodis begründet die Verwunderung über den Fall Steinecke wie auch über den Heinrich Strobels mit einem Informationsdefizit: damit, „dass die Gründungsgeneration der Nachkriegsavantgarde in Deutschland mehr politisch zweifelhafte Biographien vorzuweisen hat, als nach der bisherigen Geschichtsschreibung der neuen Musik bisweilen anzunehmen war.“ Ebd., S. 158f.

50 Siehe dazu auch Joan Evans, Hans Rosbaud and New Music. From 1933 to the Early Postwar Period, in: Fn. 48, S. 117–130, hier S. 127. Boris von Haken hat ausgeführt, dass Rosbaud bei seiner Bewerbung für die Stelle des Generalmusikdirektors von Stuttgart 1946 darlegte, dass er „das besetzte Stuttgart mit den Methoden des besetzten Straßburg wiederaufbauen wollte“, wo er während der NS-Zeit gewirkt hatte. Boris von Haken, „The case of Mr. Rosbaud“. Der Fortgang einer Karriere, in: Fn. 48, S. 101–116, hier S. 113.

51 Siehe dazu auch die Informationen auf der Projekthomepage „Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten“ (kug.ac.at), <https://archiv.kug.ac.at>.

Die Zusammenstellung des Buches geht von der Projektkonzeption aus, die die im Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität verwahrten Schriften und Dokumente aus dem Teilnachlass von Erich Marckchl und den institutionellen Aktenbeständen aufzuarbeiten und in einen größeren Kontext zu stellen intendierte.

So ist einerseits Marckchls Biografie breiter Raum gewidmet, wobei die autobiografischen Schriften, also seine Selbstsicht, im Zentrum stehen, um auf Basis weiterer Quellen soweit in diesem Rahmen möglich kontextualisiert zu werden.

Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Institutionsgeschichte – hier hat das Projekt erstmals verschiedene Grazer Musikausbildungsstätten in einer Gesamtchau zusammenzuführen versucht. Auch hierfür bildet die Person Marckchls einen guten Ausgangspunkt, da er nach seiner Entlastung und dem Ende des ihm auferlegten Berufsverbots als Landesmusikdirektor, Direktor des Landeskonservatoriums und später Präsident der Akademie mehrere wichtige Schlüsselpositionen im steirischen Musikleben innehatte. Auch hierzu bieten seine Selbstdarstellungen und Arbeitsberichte die Grundlagen, die durch weitere Quellen gespiegelt und ergänzt werden.

Die Ergebnisse wurden einerseits bei internationalen Tagungen präsentiert, andererseits bei zwei Projektworkshops in Graz, bei denen die Projektpartnerinnen gemeinsam mit Gästen aus dem In- und Ausland Ansätze und Ergebnisse diskutierten. Ausgewählte Beiträge dieser Veranstaltungen sind ebenfalls im Buch enthalten und sollen einer ersten weiterreichenden Kontextualisierung der Forschungsergebnisse dienen, die auch über den begrenzten Projektzeitraum hinaus aus verschiedenen Perspektiven weiterzuführen wünschenswert wäre.

Generell war uns die Kontextualisierung der Forschungsarbeit ein besonderes Anliegen, wenn sie im Rahmen des auf zwei Jahre ausgerichteten Projektes auch nur in exemplarischen Fällen und keineswegs vollständig realisiert werden konnte. Neben der Literatur und einschlägigen im Rahmen des Projektes aufgearbeiteten Archivbeständen fanden auch Interviews mit Zeitzeugen und Zeitzeuginnen Eingang, die während der Projektlaufzeit sowie bereits zuvor am Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität durchgeführt wurden.

Als Beispiele für nicht unbedeutende, aber keineswegs ausreichend erforschte Zeitgenossen wurde zum einen Harald Kaufmann berücksichtigt, der als Kulturpublizist und Professor für Wertungsforschung eine wichtige Persönlichkeit in den Nachkriegsjahren auch über Österreich hinaus war. Sein umfangreicher Nachlass wartet immer noch auf Aufarbeitung, wozu die in diesem

kug.ac.at/projekte/forschung-und-veranstaltungen/erich-marckchl-musikausbildung-in-der-steiermark-nach-1945-brueche-und-kontinuitaeten/ (22.06.2021).

Buch publizierten Hinweise einen ersten Anreiz bilden mögen; zum anderen Eberhard Preußner, der als Salzburger Akademiepräsident für Marckhl ein wichtiger Orientierungspunkt und Kollege unter den Führungspersonlichkeiten im akademischen Umfeld war.

Eine weitere wichtige Kontextualisierung wurde versucht, indem die Sichtweise der Kritischen Theorie eingebracht wird. Nicht zuletzt war Kaufmann mit Adorno verbunden, den Marckhl auch aufgrund seiner in Graz am neugegründeten Institut Kaufmanns veranstalteten Vorträge persönlich kennenlernte. Hierbei wird auch versucht, die Problematik von Marckhls Position jenseits einer Schwarz-Weiß-Zeichnung kritisch zu fassen.

Marckhl verstand sich zeitlebens immer auch als Komponist. Auch hierzu liegen autobiografische Dokumente vor, die aufgearbeitet und hinsichtlich einiger wichtiger Kompositionen kontextualisiert wurden. Allerdings konnte dazu im Rahmen des Projektes nur ein Anfang gemacht werden, ist doch der umfangreiche audiovisuelle Nachlass Marckhls im Universitätsarchiv der Kunstuniversität noch unbearbeitet, wird digitalisiert und ist erst inhaltlich zu erschließen. Im Zuge der Aufarbeitung dieser Materialien stellt auch die umfassende Bearbeitung seines kompositorischen Nachlasses, der in der Universitätsbibliothek verwahrt wird, ein zukünftiges Desiderat dar.

Ein wichtiger Aspekt war, die Musikpädagogik mit aktuellen Fragestellungen einzubinden. Diesbezüglich gelang es im Rahmen des Projektes nicht nur, mit maßgeblichen Vertreterinnen und Vertretern Interviews zu führen, sondern auch die Geschichte der AGMÖ und der einschlägigen mit dieser wichtigen Institution zusammenhängenden Debatten überblicksweise darzustellen, indem für die historische Entwicklung wichtige Zeitungsartikel durchgesehen und erstmalig in einer kommentierten Darstellung präsentiert wurden. Selbstverständlich ist auch hier noch weitere und tiefergehende Beschäftigung nötig. Ein Round Table brachte aktuelle Positionen zur Diskussion und verband die Projektarbeit mit Expertisen aus der Praxis. Ein Überblick über diese Veranstaltung wie über alle Workshops im Rahmen des Projekts findet sich auf der Projekthomepage bzw. der Homepage des Universitätsarchivs der Kunstuniversität Graz.⁵²

Vielerlei Fragen müssen nicht zuletzt aufgrund der schwierigen Quellenlage offen bleiben. Dies wird in den einzelnen Kapiteln resümierend angesprochen, wobei das Ziel ist, noch bestehende Desiderata zu nennen und weitere Forschungen anzuregen. Die für das Projekt erarbeitete Basisbibliografie, die den Ausgangspunkt der Projektarbeit bildete, wurde ebenfalls in den Band aufge-

52 Vgl. <https://archiv.kug.ac.at/projekte/forschung-und-veranstaltungen/erich-marckhl-musikausbildung-in-der-steiermark-nach-1945-brueche-und-kontinuitaeten/> (29.04.2022)

nommen, um die Übersicht über die verstreuten und auch sehr divergierenden Quellen in Hinkunft zu erleichtern.

Im ersten Kapitel wird die Musikszene in der Steiermark nach 1945 beleuchtet und kontextualisiert: Bildungs- und Kulturpolitik, gesellschaftspolitische Debatten, Institutionen, Strukturen und Personen stehen im Mittelpunkt.

In den Restaurationsbemühungen der Zeit nach 1945 spielten die Künste eine wichtige Rolle. Viele Musikschaffende, die aus dem Exil zurückkehrten, taten sich schwer damit, ihren Platz im Arbeits- und Kulturleben zu finden; viele ExilantInnen wurden hingegen auch gar nicht darum gebeten, zurückzukehren. Institutionen, die während der NS-Zeit gegründet worden waren und ihre Blütezeit erlebt hatten, wurden nun mit Misstrauen betrachtet, und das zu Recht: die Entnazifizierung im Bereich Kunst und Kultur war durchaus fehlerbehaftet und es gab auch Bemühungen, ehemaligen Nationalsozialisten wieder auf ihre Posten zu verhelfen. Der erste Beitrag Julia Mairs *Bildungs- und Kulturpolitik in der Steiermark der Nachkriegszeit* legt dar, wie die Entnazifizierung vor sich ging, wo ihre Fehler und Lücken lagen und welche Persönlichkeiten und Organisationen am Wiederaufbau der steirischen Kulturpolitik beteiligt waren.

Im anschließenden Text Markus Helmut Lenharts *Musikpädagogik in der Steiermark in der NS-Zeit: Institutionen und Personen* werden Kontinuitäten und Brüche in der Musikausbildung in der Steiermark nachgezeichnet. Der Bogen spannt sich dabei vom Ende des sogenannten ‚Ständestaates‘ über die NS-Zeit bis hin in die unmittelbare Nachkriegszeit, wo bei bei aller Konzentration auf die regionale Geschichte deren Einbettung in einen größeren Kontext thematisiert wird. Auch auf die Bedeutung der in der NS-Zeit angestoßenen Entwicklungen für die Gegenwart soll aufmerksam gemacht werden, um sich dieses historischen Erbes bewusst zu werden.

Susanne Koglers folgender Beitrag *Erich Marckhl und Harald Kaufmann: Bruchstücke eines Netzwerks*, der eine für Marckhl wichtige Beziehung innerhalb seines persönlichen Netzwerks näher beleuchtet, beruht auf Forschungen im Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Die dort verwahrten und bisher nicht ausgewerteten Quellen im Nachlass des Musikwissenschaftlers, Publizisten und Gründers des Instituts für Wertungsforschung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, Harald Kaufmann, vermitteln Einblicke in lokale und internationale Netzwerke, kulturpolitische Aktivitäten und deren Hintergründe (Förderungen für die Grazer Akademie, Kooperationen und Projekte im Bereich Musikerziehung, Planung von neuen Aktivitäten im Kulturleben z.B. ‚steirischer herbst‘), ästhetische Positionen zur österreichischen und neuen Musik, die damalige Auseinandersetzung mit der Vergangenheit vor 1945 und daraus resultierende Zukunftsperspektiven bzw. Standortbestimmungen sowie

diesbezügliche Veranstaltungen, institutionsgeschichtliche Hintergründe kulturpolitischer Aktivitäten (inhaltliche und programmatische Schwerpunkte der Kulturpolitik und der Akademie), biografische Details, persönliche Sichtweisen und auch ideologische Gräben. Daraus entsteht ein Mosaikbild der zeitgeschichtlichen kulturellen Situation. Die Recherchen widmeten sich im Detail den Unterlagen, die über die Verbindungen von Harald Kaufmann und Erich Marckhl, Landesmusikdirektor und Präsident der Akademie, die bekanntlich auf sein Betreiben aus der sogenannten ‚Verbundlichung‘ des Landeskonservatoriums entstanden war, Auskunft geben. Diese Verbindungen sind im Rahmen unseres Forschungsprojektes von besonderem Interesse, weil sie einen Einblick darin gewähren, welche Debatten kultur- und bildungspolitischer Art in den 1950er- und 1960er-Jahren in der Steiermark von Bedeutung waren. Zudem zeigt sich, inwieweit die beiden Protagonisten in unterschiedliche Netzwerke eingebunden waren, und dass viele der Themen, die für die beiden von Interesse waren, mit denjenigen korrespondieren, die in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts nach wie vor dominieren. Zugleich werden Kontinuitäten und Brüche zu Debatten der 1920er- und 1930er-Jahre sichtbar.

Die beiden anschließenden Beiträge bieten anhand unterschiedlicher Themen exemplarische Einblicke in die Situation der Musikpädagogik in Deutschland und stellen damit die Forschungen zu Erich Marckhl in einen räumlich und zeitlich weiteren Kontext:

Dietmar Schenk thematisiert in seinem auf bisher unbearbeiteten Quellen basierenden Text *Rückkehr für ein paar Wochen. Leo Kestenbergs Deutschlandreise im Sommer 1953* kritisch die Erfahrungen Kestenbergs mit dem Deutschland nach 1945. Kestenberg (1882–1962), Pianist und Pädagoge, Sozialist und Jude, erwarb sich als Musikreferent im preußischen Kultusministerium während der Weimarer Republik Verdienste. Nach der nationalsozialistischen ‚Machtergreifung‘ 1933 musste er aus Deutschland fliehen, ging schließlich nach Palästina und lebte bis zu seinem Tod in Tel Aviv. Nur einmal kam er für ein paar Wochen nach Deutschland zurück: im Sommer 1953. Er verbrachte Ferien im Schwarzwald und fuhr dann nach West-Berlin. Dort regelte er Angelegenheiten der ‚Entschädigung‘, konnte aber auch die Berliner Festwochen besuchen. Im Wiedersehen mit Freunden und früheren Weggefährten, von Charlotte Pfeffer bis Heinz Tietjen, sowie beim Aufenthalt in der Stadt seines früheren Wirkens, die noch die Spuren der Zerstörung trug, zeigt sich viel Zwiespältigkeit. Eberhard Preußner, bis 1932 ein enger Mitarbeiter Kestenbergs und in den 1950er-Jahren ihm wieder persönlich verbunden, war sowohl ein Zeuge dieser Vorgänge als auch ihr Interpret. Der Beitrag beschreibt diese Wochen, in denen sich Gegenwart und Vergangenheit verschränkten.

Antje Kalcher widmet sich in *Violin-Schlüssel-Erlebnisse* Max Rostal und seinem Nachlass, wobei über die internationale Bedeutung Rostals für die Violinpädagogik hinaus der hohe Stellenwert von persönlichen Lehrer-Schüler-Beziehungen und der daraus resultierenden Netzwerke deutlich werden. Max Rostal (1905–1991) war einer der erfolgreichsten Violinpädagogen der Nachkriegszeit. Bis heute sind zahlreiche SchülerInnen und EnkelschülerInnen tätig, die ihm in seiner pädagogischen Spur folgen. Als Lehrer wirkte er in Berlin, London, Köln und Bern, als Virtuose und Kammermusiker in aller Welt. Seine ebenso große Bedeutung als Geiger und Bratscher bleibt in der öffentlichen Wahrnehmung bislang noch relativ wenig beachtet. Die Berliner Universität der Künste verwahrt als Nachfolgerin der traditionsreichen Akademischen Hochschule für Musik seinen Nachlass. Rostal unterrichtete hier bis 1933. Der Aufsatz lädt ein, den Musiker, Pädagogen und Menschen Max Rostal im Spiegel der Dokumente aus seinem Nachlass kennenzulernen und will dazu anregen, seine Spuren, die u.a. auch nach Graz führen, forschend weiterzuverfolgen.

Das zweite Kapitel ist Erich Marckhls Wirken während des institutionellen Aufbaus der Musikausbildung in der Steiermark nach 1945 gewidmet, wobei der Blickwinkel gleichermaßen Marckhls Biografie, seinen Tätigkeiten und deren Rezeption gilt. Wie Julia Mair in ihrem ersten Beitrag zu diesem Kapitel *Biographie, Wirken nach 1945, Rezeption* darlegt, spielen Erich Marckhls Biografie und die Rezeption seines Wirkens in der Nachkriegszeit bei der Aufarbeitung der musikpädagogischen und kulturpolitischen Entwicklungen eine große Rolle, prägten doch Kontakte und Ereignisse seiner frühen Ausbildungsjahre seine Arbeit nachhaltig und verweisen auf persönliche Netzwerke, die ihm – wie auch anderen – eine nahezu kontinuierliche Tätigkeit während und nach dem Krieg ermöglichten. Anhand seines Lebensberichtes werden die wichtigen Stationen seines Lebens beleuchtet. In ihrem zweiten Text in diesem Kapitel geht die Autorin im Detail auf Marckhls Funktionen als Landesmusikdirektor, Direktor des Konservatoriums und Präsident der Akademie ein. Marckhl übernahm 1952 das Amt des Landesmusikdirektors und wurde zeitgleich auch Direktor des Steiermärkischen Landeskonservatoriums. Am 3. Juni 1963 wurde die Erhebung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz gefeiert und Erich Marckhl zum ersten Akademiepräsidenten ernannt. Der Fokus liegt auf seinen Tätigkeiten in den jeweiligen Ämtern und darauf, welche Maßnahmen Marckhl zum Wiederaufbau der Musikausbildung der Nachkriegszeit traf.

Der folgende Text Julia Mairs ist Erich Marckhls Engagement für Neue Musik gewidmet. Wie das Studio für Probleme zeitlich naher Musik zeigt, engagierte Marckhl sich in der Nachkriegszeit für die Aufführung zeitgenössischer

Werke in der Steiermark. Hier muss jedoch auch erwähnt werden, dass sich Marckhl bereits während seiner Tätigkeit an der Wiener Reichshochschule für die Aufführung Neuer Musik einsetzte, wobei bislang kaum bekannte inhaltliche Kontinuitäten ersichtlich werden. 1952 gründete Erich Marckhl am Landeskonservatorium das Studio für Probleme zeitlich naher Musik, welches bis 1975 fortbestand. Ziel des Studios war die Erweiterung des nach Marckhls Ansicht sehr begrenzten Grazer Musikspektrums. Während die steirischen Komponisten hier eine Möglichkeit sahen, ihre Werke zur Aufführung zu bringen, wollte Marckhl den musikalischen Horizont explizit auch durch Kompositionen nicht-steirischer Herkunft erweitern. Dies führte zu Konflikten, einerseits mit einzelnen Komponisten, andererseits forderte auch der gesamte Steirische Tonkünstlerbund Marckhls Absetzung. Dennoch war das Studio verantwortlich für Aufführungen namhafter, international bekannter Komponisten in Graz.

Thomas Hochradners Beitrag *Eberhard Preußner – ein Pendant zu Erich Marckhl?* weitet den Fokus wiederum über die Steiermark hinaus. Auf den ersten Blick verbindet Preußner und Marckhl eine gemeinsame akademische Laufbahn – beide begannen ihre Karriere zur Zeit des Nationalsozialismus und brachten es über diverse Zwischenstufen zum Leiter eines Seminars für Musikerziehung und schließlich Präsidenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Salzburg bzw. Graz. Engagement und die Bereitschaft, Verantwortung zu tragen, kennzeichnen dabei ihre Lebenswege. Doch sowohl in ihrer Verflechtung mit dem nationalsozialistischen Regime als auch in der späteren Ausrichtung ihrer jeweiligen Tätigkeiten lassen sich beträchtliche Unterschiede aufzeigen, die anhand der Archivalien im Archiv der Universität der Künste in Berlin, wo sich Preußners Nachlass befindet, sowie des Kunst-ARCHIV-Raums der Universität Mozarteum Salzburg dargestellt werden.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit Erich Marckhls Schriften zu Kulturpolitik und Ästhetik, wobei zunächst Marckhl und die Debatte um Musik, Gesellschaft und Bildung im Zentrum steht. Diese Themen verbanden sich mit Überlegungen zu Musik, Gemeinschaft und Volk und waren Erich Marckhl in seiner Funktion als Landesmusikdirektor, aber auch später als Präsident der Akademie für Musik und darstellenden Kunst nicht nur aus beruflicher, sondern auch aus persönlicher Perspektive ein großes Anliegen. Julia Mair analysiert anhand von Marckhls Vorträgen und Schriften seine Gedanken über diese Themenbereiche; dies beinhaltet auch eine Betrachtung des ‚idealen Publikums‘ und des ‚idealen Musizierenden‘.

Susanne Kogler beschäftigt sich in dem folgenden Beitrag *Die Aufgaben der Musikakademie „in der Landschaft“ – Profilierung, Ziele und Hintergründe* mit Kontinuitäten und Brüchen in der Profilbildung der Grazer Musikhochschule. Seit

den 1960er-Jahren, als das damalige Steiermärkische Landeskonservatorium zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz und damit in eine Institution des Bundes umgewandelt wurde, sind Beziehungen zu südosteuropäischen Nachbarstaaten, im Besonderen Kroatien und Slowenien, von besonderer Bedeutung. Bis heute werden sie als wichtiges Element der institutionellen Profilbildung betrachtet. Der Beitrag intendiert eine detaillierte Darstellung dieser Beziehungen und deren ideeller Hintergründe in den 1960er-Jahren anhand bisher unbearbeiteter archivalischer Quellen im Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität, darunter Reden des Präsidenten der Akademie Erich Marckhl. Dabei stehen Studierendenaustausch, Lehrende und künstlerische Veranstaltungen, aber auch die wissenschaftliche Forschung im Zentrum. Beispielsweise wurden in Kooperation mit der Karl-Franzens-Universität Graz regelmäßig sogenannte Balkanologen-Tagungen veranstaltet. Ziel ist nicht nur, ein wissenschafts- und kulturgeschichtliches Kapitel der steiermärkischen Institutionsgeschichte erstmals zu beleuchten, sondern auch Brüche und Kontinuitäten, die von den 1940er-Jahren bis in die Gegenwart reichen, kritisch zu reflektieren.

In *Erziehung zur Humanität: ein problematisches Ziel? Anmerkungen zum Verhältnis von Gesellschaftspolitik, Kritischer Theorie und Musikpädagogik nach 1945* stellt Susanne Kogler Marckhls Schriften zur Musikpädagogik der Position der Kritischen Theorie gegenüber. Liest man Erich Marckhls zahlreiche Bemerkungen über Musikerziehung, welche ihm zufolge auf Bildung zu persönlicher Autonomie und Humanität abzielen sollte, kann man sich eines gewissen Unbehagens nicht erwehren, welches mit der Biografie des Autors in Zusammenhang steht: war er doch maßgeblich in einem inhumanen Regime an Schaltstellen der Bildungspolitik tätig. Ein ähnliches Unbehagen motivierte in den Nachkriegsjahren die Aktivität der Kritischen Theorie in Deutschland. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer waren aus dem Exil in den USA zurückgekehrt, um eine Gesellschaft vorzufinden, die von kollektivem Verdrängen gekennzeichnet war. Darauf beruht ein Großteil ihrer Überlegungen, die bei Adorno auch Stellungnahmen zur Musikerziehung einschließen. Der Beitrag untersucht die musikpädagogischen Schriften Adornos in Hinblick auf diese gesellschaftspolitische Situation, indem sie konkret zu bildungspolitischen Zielen Erich Marckhls und damit zur gesellschaftspolitischen Diskussion in Österreich in den 1950er- und 1960er-Jahren in Beziehung gesetzt werden, welche sich von der deutschen nicht wesentlich unterschied. Abschließend wird die Aktualität von Adornos kritischer Perspektive in Hinblick auf heutige musikpädagogische Leitbilder und einer möglichen Rezeption der Positionen Adornos im 21. Jahrhundert zur Diskussion gestellt.

Der daran anschließende Text Susanne Koglers behandelt Marckhls Kompositionen im Spiegel seiner Schriften. Die divergierende Einschätzung des kompositorischen Œuvres Erich Marckhls, der sich in seinen autobiografischen Texten selbst zeitlebens in erster Linie als Komponist verstand, dessen Musik ihm jedoch nicht den erhofften öffentlichen Erfolg brachte, führt die problematische Trennung von ästhetischer Wertung und historischem Kontext, mag sie in der disziplinären und institutionellen Trennung von Musiktheorie, Musikästhetik und historischer Musikwissenschaft heute auch gängige Praxis sein, deutlich vor Augen. Schätzten seine Weggefährten und Freunde auch seine Musik und brachten sie immer wieder zur Aufführung, darunter namhafte Künstler und Kritiker wie Erik Werba, Gottfried von Einem und Harald Kaufmann, wurde sie von der nachfolgenden Generation als zu konservativ kritisiert und ist heute aus den Konzertsälen verschwunden. Der Beitrag verbindet kompositionstechnisch-ästhetische und musikhistorische Fragen und Perspektiven: Ausgehend von Marckhls autobiografischen Texten zu seinem Œuvre und in Hinblick auf ausgewählte Kompositionen werden individuelle Ziele, Maßstäbe und ästhetische Positionierungen im Kontext der historischen Situation beleuchtet. Damit soll nicht vorrangig eine ästhetisch-kompositorische Wertung des Komponisten Marckhl vorgenommen, sondern vielmehr erörtert werden, inwieweit ein künstlerisches Werk Auskunft über das Leben des Autors, vor allem auch in Hinblick auf nicht direkt zur Sprache gebrachte Positionen und Anschauungen geben und damit als zeitgeschichtliches Dokument angesehen werden kann bzw. muss. Über Erkenntnisse zum Fall Erich Marckhl hinausgehend wird damit letztlich aus historischer Perspektive ein Beitrag zur musikphilosophischen Debatte nach Möglichkeit und Grenzen von Autonomie der Kunst geleistet, womit auch eine methodenkritische Debatte über die Notwendigkeit einer engeren Verbindung von kompositionstechnischer Analyse und historischer Kontextualisierung in der institutionellen Musikausbildung und -forschung angeregt werden soll.

Das vierte Kapitel behandelt Tradition und Gegenwart in der Musikausbildung. Es ist der Darstellung von historischen und aktuellen Debatten um Inhalte und das Selbstverständnis der Musikpädagogik gewidmet und schlägt den Bogen zur Gegenwart, indem Leitbilder und Zukunftsvisionen aus Sicht der aktuellen Musikpädagogik zur Sprache kommen.

Ausgehend von den wichtigsten deutschsprachigen Publikationen und Studien zur Geschichte der Musikpädagogik stellt Juliane Oberegger zunächst die Situation der Nachkriegszeit in Österreich aus Sicht der Fachdidaktik dar. In ihrem Text *Aspekte der Musikerziehung nach 1945: Fachdidaktische Theoriebildung, Organisationen und Begriffsproblematik* werden unterschiedliche Ansätze vergli-

chen und zeitlich zueinander in Beziehung gesetzt. Von einem kurzen Literaturüberblick ausgehend, der nicht nur die Situation der Nachkriegszeit widerspiegelt, sondern auch Differenzen im deutschsprachigen Raum, vor allem zwischen Deutschland und Österreich, thematisiert, werden die (schul-)politischen Entwicklungen mit Organisationen in Verbindung gebracht, die nicht nur diese Entwicklungen entscheidend mitgeprägt haben, sondern auch mit Erich Marckhls Tätigkeiten in Verbindung stehen. Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ). Als weitere für die Kulturpolitik der Steiermark zentrale Vereinigung der Nachkriegszeit wird der Steirische Tonkünstlerbund behandelt, nicht zuletzt weil anhand von dessen Personalstruktur auf personelle Netzwerke und zeittypische kontinuierliche oder abgerissene Karrierewege hingewiesen werden kann, welche zukünftige über den Rahmen dieses Erich Marckhl gewidmeten Forschungsprojektes hinausgehende Forschungsdesiderata erkennen lassen. Der dritte Teil des Beitrags ist der Problematik der Fachbezeichnung gewidmet. Wie die Autorin ausführt, standen parallel zu den politischen Entwicklungen auch bald die Bezeichnung und die Terminologie des Fachgebietes zur Diskussion. Sprach sich die AGMÖ auch bereits früh gegen ‚Musikerziehung‘ und für ‚Musik‘ als Fachbezeichnung aus, ist die Debatte bis heute nicht abgeschlossen. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit sich mit dem Sprachgebrauch auch die Leitbilder verändert haben oder ob eines dem anderen hinterherhinkt.

Mit einer inhaltlichen Auswertung ausgewählter Beiträge der Zeitschrift *Musikerziehung* gibt Juliane Oberegger in ihrem anschließenden Beitrag *Die Zeitschrift Musikerziehung als Medium im Wiederaufbau des Musikunterrichts nach 1945* einen detaillierten Einblick in die praktische Umsetzung der bildungspolitischen Tendenzen. Als Medium, das die Musiklehrenden einfach erreichte und die Möglichkeit zu Austausch und Weiterbildung beinhaltete, ist diese Zeitschrift heute eine der wichtigsten Informationsquellen über den Wiederaufbau des Musikunterrichts nach Kriegsende. Die Archivierung und Erschließung der Zeitschrift am Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität im Rahmen dieses Projektes macht sie für weiterführende zukünftige Forschungen leichter zugänglich.

Johanna Trummers folgende Beiträge *Künstler, Pädagoge, Organisator. Leitbilder von MusikpädagogInnen im 20. Jahrhundert* und *Stellenwert und Aufgaben der Musikpädagogik in der Nachkriegszeit*, die den Band beschließen, arbeiten anschließend anhand von Aussagen verschiedener ZeitzeugInnen zur Definition und Bedeutung der Musikerziehung Kontinuitäten und Brüche heraus, die Einsichten in unterschiedliche Auffassungen von Stellenwert und Ziel des Musikunterrichts bzw. der Musikpädagogik geben. Als Quellen dienen dabei Interviews, die von der Autorin und Mitgliedern des Projektteams während des

Forschungsprojektes geführt wurden, ergänzt von Gesprächen, die im Rahmen eines am Universitätsarchiv der Kunstuniversität laufenden Oral-History-Projektes dokumentiert wurden, sowie ausgewählte Sekundärliteratur. Die Position Erich Marckhls, der sich beispielsweise stark für den damaligen Aufbau der Volks-Musikschulen einsetzte, bildet bei der Darstellung aktueller und historischer Positionen einen Vergleichs- und Ausgangspunkt. Wie die Autorin darlegt, werden in Artikeln der von der AGMÖ herausgegebenen Zeitschrift *Musikerziehung* der 1950er- bis 1980er-Jahre sowie in den Interviews mit ZeitzeugInnen, die den Zeitraum bis zur Gegenwart erweitern, vielfältige Erwartungen an MusikpädagogInnen deutlich. Die unterschiedlichen Positionen lassen allgemeine Tendenzen erkennen, die unter anderem ein gewisses Berufsethos, eine breit gefächerte Ausbildung sowie das Heranbilden einer musikalisch aktiven oder interessierten Jugend beziehungsweise Gesellschaft umfassen.

**Die Musikszene in der Steiermark nach 1945:
Gesellschaftspolitische Debatten, Institutionen,
Strukturen und Personen
sowie ein Blick nach Deutschland**

Bildungs- und Kulturpolitik in der Steiermark der Nachkriegszeit

Julia Mair

„Musikverständnis bedarf der Erziehung: Einer Erziehung zu einem zuchtvollen Verhalten im Gegenständlichen, zur Ehrfurcht vor der Substanz, zum Wissen um das Strukturelle. Das aber sind die Eigenschaften menschlicher Bildung. Musik ist also nicht nur eine bildende Kraft. Sie bedarf, um wirksam zu werden, auch einer allgemeinen Bildung der Menschen, die sie in den Bereich der Beziehungen des Individuums zum Leben und damit auch zur Gesellschaft tatsächlich und wesentlich einbezieht. Diese Notwendigkeit ist erleichtert durch den Umstand, daß das Verhältnis zur Musik an sich schon gleichzeitig ein Vorgang des Sich-Bildens und im Ergebnis Bildung ist: Nicht lediglich fachliche, sondern gesamtpersönliche. [...] Musik ist, vom Standpunkt eines dem Geistigen gerechten Lebens aus gesehen, nie und für niemand ein Tun zur Ausfüllung von Zwischenräumen zwischen Wesentlichem, sondern immer eine Auseinandersetzung mit dem Menschlichen: Also immer ein Wichtigstes, ein Elementares und Vollendendes, ein Wesentliches.“¹

In diesem Zitat aus einem Vortrag des ehemaligen Landesmusikdirektors Erich Marckhl zeigt sich in aller Deutlichkeit der Stellenwert, den die Musik sowohl in seinen als auch in den allgemeinen bildungspolitischen Diskursen der Nachkriegszeit einnahm. Dieses Kapitel soll eine Zusammenschau der Maßnahmen zum Wiederaufbau der Musikerziehung in der Steiermark der Nachkriegszeit unter Berücksichtigung der Position von Erich Marckhl bieten. In einem dialo-

1 Erich Marckhl, Musik, Gesellschaft, Bildung, gehalten am 5. Oktober 1954 im Spiegelsaal der Neuen Galerie, Graz, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 1: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz [1962], S. 9.

gischen Prinzip soll sich die Perspektive Erich Marckhls, gewonnen aus seinem Teilnachlass, mit weiteren Quellen ergänzen.

Die Musik, wie auch die übrigen Künste in der österreichischen Nachkriegszeit, bildete ein umfangreiches Themengebiet in den politischen Restaurationsbemühungen ab 1945. Besonders Wien war als Hauptstadt sowohl für Veranstaltungen in der NS-Zeit kulturell bedeutsam als auch danach, beeinflusst durch die Anwesenheit der Besatzer. Auch in Graz wurden jedoch bald nach Kriegsende wieder Vorkehrungen für die Wiederaufnahme kultureller Tätigkeiten getroffen. Bereits kurz nach Kriegsende gab es Bestrebungen der Bevölkerung, das Musikleben wieder zu aktivieren, und die Besatzungsmächte befürworteten dies auch. Man begann in Wien damit, die kulturellen Institutionen (Rundfunk, Theater- und Opernbühnen, Konzerthallen etc.) unter sich aufzuteilen, was den stattfindenden Veranstaltungen eine propagandistische Funktion verlieh. Der Kalte Krieg und damit die Aufspaltung in zwei ideologisch gegenüberstehende Komplexe brachte diese Einigkeit zwischen den Besatzungsmächten ins Wanken. Auch die Institutionen ordneten sich mehr oder weniger deutlich jeweils einer politischen Richtung zu: während beispielsweise der Musikverlag *Universal-Edition* kommunistisch geprägt war, stand der *Doblinger-Verlag* eher auf der politisch rechten Seite. Komponist_innen und ihre Organisationen zeigten ähnliche Ambitionen. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) beispielsweise stand politisch links, der Österreichische Komponistenbund unter der Leitung von Joseph Marx rechts. Ein schwieriger Punkt in der Musikgeschichte Österreichs der Nachkriegszeit war der Umgang mit den vertriebenen Musiker_innen und Komponist_innen. Einige erhielten zwar Einladungen zur Rückkehr, aber bei Weitem nicht alle. Probleme ergaben sich für die Rückkehrenden vor allem durch mangelnde Kontakte und Unterstützung sowie dadurch, dass oft ihre ehemaligen Arbeitsstellen noch ‚besetzt‘ waren. Auch war die nationalsozialistische, beziehungsweise antisemitische, Gesinnung natürlich nicht von einem Tag auf den anderen verschwunden, nur weil die NS-Diktatur beendet war.² Die Gesellschaft, die das kulturelle Leben bis jetzt getragen hatte, sowie sämtliche kulturelle Organisationen befanden sich mit einem Mal in einem Umbruch. In einem Vortrag aus dem Jahr 1964 thematisierte Marckhl die Bedeutung von stabilen Gesellschaftsstrukturen für die Kultur:

„Die existentiellen Grundlagen des kulturellen Lebens sind gegeben durch die Struktur der Gesellschaft, die dieses Leben trägt. Ihr Gegenständliches aber

2 Hannes Heher, Musik und Politik 1945 bis 1956, in: Stefan Schmidl (Hg.), Die Künste der Nachkriegszeit. Musik, Literatur und bildende Kunst in Österreich, Wien [u.a.]: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, S. 25–28 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Bd. 23, hg. v. Gernot Gruber / Theophil Antonicek).

sind jene schöpferischen Werte, welche als Ergebnis der Bemühung subjektiver profilierter Begabungen das Leben der Gesellschaft zu seiner Besonderheit im Verhältnis zur Humanität ausformen.“³

Viele Musikschaffende, die um des Erfolges willen mit dem nationalsozialistischen Regime sympathisiert hatten, versuchten, sich mit dem Argument der ‚inneren Emigration‘ aus der Affäre zu ziehen. Ihnen gegenüber standen jene Künstler_innen, die sich der Ideologie widersetzt und sich in der Hoffnung auf ein baldiges Ende des Regimes in künstlerisches Schweigen geflüchtet und somit eine wirkliche ‚innere Emigration‘ vollzogen hatten.⁴

In der Zeit des Nationalsozialismus hatte, unter anderem durch Veranstaltungen wie dem ‚Offenen Singen‘, das Volkslied neu an Bedeutung gewonnen; auch Marckhl begrüßte diese gesellschaftliche Entwicklung und schrieb diesem Genre eine essenzielle Wichtigkeit für die Nachkriegszeit zu. In seiner Eröffnungsrede zur Arbeitstagung von Volksliedkundler_innen und Wissenschaftler_innen sprach Erich Marckhl von der kulturellen Bedeutung der Volksliedpflege für die Gesellschaft. Diese Position war bei ihm sowohl während seiner Tätigkeiten im NS-Regime als auch in den späteren Jahren stark präsent. In der Gesellschaft der 1960er- und 1970er-Jahre hatte das Volkslied etwas von der Bedeutung, die ihm im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zugekommen war, verloren. Für diese Tatsache machte Marckhl unter anderem die zunehmende Technisierung der Landwirtschaft verantwortlich, die dem dort gewachsenen und beheimateten Volkslied nach und nach den Boden entzog. Als wichtig für den Erhalt von Volksliedern und -musik nannte Marckhl die Jugendbewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts (z.B. die Wandervogel-Bewegung). Während der städtischen Gesellschaft das nötige Verständnis für das in ländlichen Regionen gepflegte Volkslied fehlte, erlebte es in den Jugendbewegungen aufgrund der fehlenden ständischen Konventionen und Beschränkungen einen Aufschwung. In der schwierigen Nachkriegszeit könne dem Volkslied eine neue Bedeutung als stabilisierender Faktor zukommen.⁵ Die Annahme, dass Marckhl hier und auch in späteren Jahren noch stets die nationalsozialistische Sichtweise

3 Erich Marckhl, Die Existenzgrundlagen des kulturellen Lebens, Vortrag, gehalten anlässlich der Steirischen Akademie 1964 am 22. September 1964, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 2: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze 1963–1967, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz 1967, S. 29–30.

4 Vgl. Frank Schneider, Aufbruch mit Widersprüchen – Neue Musik im Zeichen der Nachkriegspolitik, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust, München: Steiner 2006, S. 164.

5 Erich Marckhl, Eröffnungsrede des Herrn Präsidenten o. ö. Prof. Dr. Erich Marckhl anlässlich der Arbeitstagung von Volksliedküdlnern und Wissenschaftlern am 9.7.1965, Graz 1965, S. 5–8.

des Volksliedes vertrat, liegt nahe, auch wenn er das nie explizit so formuliert hat.

Nach Kriegsende wurden prinzipiell alle während der NS-Zeit ins Leben gerufenen Institutionen und Verbände mit großem Misstrauen betrachtet, und dazu gehörten neben der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg auch die Steirische Landesmusikschule sowie die Musikschulen für Jugend und Volk. Auch die involvierten Persönlichkeiten, zu denen auch Marckhl gehörte, hatten es nicht immer leicht, beruflich und gesellschaftlich wieder Fuß zu fassen. In einer Rede aus dem Jahr 1970, in der die Entwicklung des steirischen Musikschulwerkes thematisiert wurde, bemerkte Erich Marckhl hierzu Folgendes:

„Nach 1945 lagen die Dinge grundsätzlich anders – abgesehen von der besonderen und bitteren Prägung der ersten Jahre, die obendrein das in der Katastrophe untergegangene Musikschulwerk wie alles in ihr Untergegangene, Zerstörte und Verwirrte als mit schuldhaft an ihr diskriminierte. [...] Eine kleine Zahl an Schulen hatte die Katastrophe überdauert und arbeitete in bedrängtesten Verhältnissen, aber in den meisten Fällen in unter diesen Schwierigkeiten staunenswerter Kontinuität des Bewußtseins [sic!] qualitativer Verantwortung weiter.“⁶

Mit dem Ende des Regimes im Frühjahr 1945 kamen sämtliche Bildungs- und Kulturstrukturen zum Erliegen, und dies betraf unter anderem auch die Staatliche Hochschule für Musikerziehung Graz-Eggenberg. Durch das Ausrufen des ‚totalen Krieges‘ hatten die der kulturellen Hochkultur angehörenden Institutionen bereits vor Kriegsende signifikant an Bedeutung verloren.⁷ Eine Weiterführung des vorher so aktiven Musikschulwerks war unter diesen Bedingungen vorerst nicht möglich, und ein Neuaufbau gestaltete sich als äußerst schwierig. Viele der ehemals an der Hochschule beschäftigten Lehrer waren für den Wiederaufbau herangezogen worden und damit nicht für ihren eigentlichen Beruf verfügbar. Marckhl erwähnte hierzu in einem Vortrag vor den Direktoren und Leitern des Steirischen Musikschulwerkes aus dem Jahr 1970: „Das erste Steirische Musikschulwerk endete 1945. Es brach in der Katastrophe des Systems zusammen, innerhalb dessen es errichtet werden konnte.“⁸ Maßnahmen zur Neugestaltung eines Musikschulwerkes wurden von den Besatzern in der Steiermark mit einigem Argwohn beobachtet, und das zu Recht: Bereits wenige Wochen

6 Erich Marckhl, Entwicklung und Situation des Steirischen Musikschulwerkes, Rede vor den Direktoren und Leitern des Steirischen Musikschulwerkes (30.1.1970), in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 3: Auswahl an Reden und Referaten, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975, S. 35–36.

7 Vgl. Alfred Ableitinger / Dieter A. Binder, Steiermark. Die Überwindung der Peripherie, in: Herbert Dachs / Ernst Hanisch / Robert Kriechbaumer (Hg.), Geschichte der österreichischen Bundesländer seit 1945, Wien [u.a.]: Böhlau 2002, S. 551–634, hier S. 584.

8 Marckhl, Fn. 6, S. 34.

nach Kriegsende wurde versucht, ehemalige Nationalsozialisten über Umwege zurück auf ihre Posten zu bringen. Man wollte also die Entnazifizierungsmaßnahmen abwarten, um am Ende dann weiterzumachen, als wäre nichts geschehen.⁹ Ganz allgemein kann man sagen, dass das Entnazifizierungsprogramm „voll von Fehlstarts, Widersprüchen, Fehlinformationen und Ausnahmen“¹⁰ war. So berichtet Robert Lobovsky über seine Wiedereinsetzung als Leiter der Musikschule Feldbach:

„Ich selbst bekam vom Gemeinderat zunächst meinen Posten wieder zurück, doch wurde ich einige Wochen später über Betreiben der englischen Wehrmacht – als politisch gefährlich und untragbar – entlassen. Der Bürgermeister der Stadt, D. Viktor Notar, hatte aber meine Situation sehr diplomatisch und für damalige Zeiten auch mutig entschärft, daß er den Volksschuldirektor Hugo Klotzinger offiziell als Musikschulleiter meldete und mich – sozusagen illegal – auf meinem Posten beließ. Ungefähr nach einem Jahr lockerten sich die Bestimmungen und ich wurde unter Wahrung meiner alten Rechte wieder als städtischer Musikdirektor eingesetzt.“¹¹

Gegen dieses stillschweigende Fortführen von Arbeitsverhältnissen gab es aber auch Proteste, ausgehend unter anderem von der Vereinigung demokratischer Hochschullehrer. In der 1946 herausgegebenen Schrift *Die Wehrlosen* lautete die Stellungnahme, bezogen auf Wien, wie folgt:

„Im Fall der nationalsozialistischen Hochschullehrer handelt es sich um die Frage, ob ihre Entfernung rein fachlich einen größeren Schaden bedeutet als ihre weitere Tätigkeit als Lehrer, und allein davon ist hier die Rede. Glaubt wirklich jemand, darin keine Schädigung, keine schwere Gefährdung der Zukunft unseres Landes sehen zu können, wenn dort, wo es um die geistige Formung der akademischen Jugend geht, ein Hochschullehrer, der, zwar nicht mit niedrigen, brutalen Methoden, aber dafür mit einer feineren Klinge, während der letzten Jahre in Wort und Schrift wie durch sein Verhalten für den Nationalsozialismus eingetreten ist, sein Lehramt weiter ausüben würde? Vor allem die Jugend würde eine derartige Maßnahme nicht verstehen oder mißdeuten, es müßte ihr scheinen, als sähe die Behörde, die unter dem Titel der Unersetzbarkeit einen nationalsozialistischen Hochschullehrer in seinem Amt beläßt, dessen frühere politische Einstellung als zu vernachlässigende Belanglosigkeit an.“¹²

9 Vgl. Helmut Brenner, *Musik als Waffe. Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*, Graz: Weishaupt 1992, S. 251.

10 Thomas Eickhoff, „Mit Sozialismus und Sachertorte...“ – Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich, zit. nach Stephen Gallup, *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*, Wien 1989, S. 193.

11 Ebd.

12 Vereinigung demokratischer Hochschullehrer Österreichs, *Die Wehrlosen*, 1946, S. 13, zit. nach Roman Pfefferle / Hans Pfefferle (Hg.), *Glimpflich entnazifiziert. Die Professorenschaft der Universität Wien von 1944 in den Nachkriegsjahren. Einleitung*, in: Kurt Mühl-

Auch an der Universität Wien wurden zwar einige Professoren ihres Amtes enthoben, der Großteil durfte jedoch weitgehend unbehelligt weiter lehren. Entlassungen zu einem späteren Zeitpunkt kamen im Prinzip nicht vor.¹³

In Graz ergab sich die Schwierigkeit, dass die Besetzungssoldaten Instrumente der Landesmusikschule für ihre eigenen Zwecke beschlagnahmten. Dennoch rissen die Bemühungen um eine Wiederaufnahme der Musikausbildung nicht ab. Die provisorisch eingesetzte steirische Landesregierung versuchte bereits im Sommer 1945, die für den Arbeitseinsatz requirierten ehemaligen Musiklehrer_innen von diesem Dienst freustellen zu lassen, und schließlich hatte sie damit auch Erfolg. Ende Juni fand wieder regelmäßiger Musikunterricht statt. Während die dem Grazer Konservatorium angehörende Volksmusikschule bereits im Mai 1945 ihre Tätigkeit wieder aufnahm, zum Teil in den Privatwohnungen der Lehrkräfte¹⁴, war die Zukunft der ehemaligen Hochschule für Musikerziehung ungewiss. Das Staatsamt für Volksaufklärung erkundigte sich nach einiger Zeit bei der Landeshauptmannschaft, wie man mit der in der NS-Zeit eingerichteten Hochschule verfahren wollte und inwiefern überhaupt noch der Bedarf nach einer solchen Hochschule gegeben war. Nach einigem Abwägen der Optionen – einerseits eine Auflösung der Hochschule, andererseits eine Zusammenführung mit dem Konservatorium des Musikvereins – wurde die Hochschule nicht wiedereröffnet, sondern am 9. August 1945 gänzlich aufgelöst. Den Teil der Lehrkräfte, den man für unbedenklich und fähig genug erachtete, setzte man im Konservatorium ein: beispielsweise Walter Wunsch, Ernst Günthert, Wolfgang Grunsky. Das Gebäude selbst wurde vom britischen Militär beschlagnahmt. Zwischen den ehemaligen Lehrenden und Studierenden der Hochschule für Musikerziehung bestand jedoch noch über viele Jahre ein enger Kontakt, der in Briefverkehr und den sogenannten Eggenberger Treffen resultierte.¹⁵ Diese lockeren Treffen (eine Assoziation mit dem ‚Offenen Singen‘, das in der Zeit des Nationalsozialismus veranstaltet wurde, ist Helmut Brenner zufolge naheliegend) fanden in unregelmäßigen Abständen an unterschiedlichen Orten statt. Die Verbindungen der ehemaligen Hochschulangehörigen hielten lange: Felix Oberborbeck (1900–1975), der ehemalige Leiter der Reichshochschule, stand noch 1967 mit 213 ehemaligen Lehrenden und Studierenden in Kontakt. Aus einigen der ehemaligen Hochschule verbundenen Persönlichkeiten formierte sich 1949 dann der neue Steirische

berger / Thomas Maisel / Johannes Seidl (Hg.), *Schriften des Archivs der Universität Wien*. Fortsetzung der Schriftenreihe des Universitätsarchivs, Universität Wien, Wien: Unipress 2014, S. 16.

13 Vgl. ebd., S. 17.

14 Vgl. Angelika Nair, Waldemar Bloch. *Ein Polyhistor im Grazer Musikleben nach 1945*, Dissertation, Graz 2009, S. 68.

15 Vgl. Brenner, Fn. 9, S. 255.

Tonkünstlerbund. Während man hier durchaus von personellen Kontinuitäten sprechen kann, also von Personen, die sich vor, während und nach dem Krieg in einflussreichen Positionen befanden, findet man beim Musikverein für Steiermark dazu auch noch die institutionelle Kontinuität. Obwohl die Tätigkeiten des Musikvereins der kulturellen Gleichschaltung des NS-Regimes sehr zugute gekommen waren, nahm er bereits im Sommer 1945 wieder die Arbeit auf.¹⁶ Im Gegensatz zur nationalsozialistischen Zeit begann sich der Musikverein als private Organisation neu zu organisieren und versuchte, als institutionalisiertes Konzertbüro an den internationalen Musikbetrieb anzuschließen.¹⁷

Die Entnazifizierung stellte sich recht bald als schwieriger, wenn nicht gar unmöglich durchführbarer Prozess heraus. Die Siegergemächte setzten es sich zum Ziel, sämtliche Einflüsse des NS-Regimes aus Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft des deutschen Volkes zu tilgen, was sich jedoch als nicht realisierbar erwies. Besonders der Bereich des Musiklebens kristallisierte sich als problematisch heraus. Personelle Kontinuitäten waren an der Tagesordnung, und sowohl Musiker_innen als auch Verleger_innen, Pädagog_innen und Komponist_innen führten ihre Tätigkeiten zumeist ungehindert fort. Viele Punkte, die Art dieser Kontinuitäten betreffend, sind noch ungeklärt; zahlreiche Dokumente, vornehmlich Personalakten, harren derzeit noch einer genauen Untersuchung. Die meisten dieser Kontinuitäten waren jedoch nur aufgrund von bereits in der Weimarer Zeit geknüpften, während der NS-Zeit gepflegten und in der Nachkriegszeit genutzten Netzwerken möglich. Eine Beschreibung dieser Netzwerke, die Personen im gesamten deutschsprachigen Raum zugutekamen, ist daher ein erster Ansatzpunkt.¹⁸ Orientiert man sich an Personallisten der Nachkriegszeit, bemerkt man, dass ehemalige Lehrende der Reichsmusikschule an anderen Institutionen wieder in Erscheinung treten, wie etwa Roderich von Mojsisovics (1877–1953) an der Grazer Opernschule. Es gab jedoch auch Persönlichkeiten, die in der NS-Zeit sehr angesehen waren und die danach weitgehend aus der Öffentlichkeit verschwanden, beispielsweise Hanns Holenia (1890–1972). Holenia war vor dem Anschluss Lehrer am Grazer Konservatorium, danach wurde er als Professor für Instrumentationskunde an die Reichshochschule berufen. Seine Kompositionen wurden mit Erfolg aufgeführt, was jedoch nichts an der Tatsache ändert, dass er nach dem Krieg auf keiner Personalliste einer Musikinstitution mehr auftaucht.¹⁹

16 Vgl. Brenner, Fn. 9, S. 251–256.

17 Vgl. Nair, Fn. 14, S. 68.

18 Vgl. Vorbemerkung des Herausgebers, in: Michael Custodis (Hg.), *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Ekg, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster [u.a.]: Waxmann 2013 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, 1), S. 11–12.

19 Vgl. Nair, Fn. 14, S. 69.

Mit der Wiederaufnahme der Tätigkeit an der Musikschule wollte und konnte man die Ausbildung jedoch nicht fortführen, sondern man arbeitete an einer Weiterentwicklung und Neugestaltung. 1948 wurde am Landeskonservatorium ein Seminar für Musikerziehung eingerichtet, welches zu Beginn als Ausbildung für private Musiklehrer_innen gedacht war. Man plante aber auch schon etwas weiter in die Zukunft: das Seminar sollte den Grundstein legen für eine wissenschaftliche Ausbildung von Musiklehrer_innen an der Grazer Universität. Vorerst erklärte sich die Landesregierung nur mit der Durchführung des dreijährigen Lehrgangs einverstanden; wollten sich die Studierenden weiter fortbilden, mussten sie sich nach einer Aufnahmeprüfung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien einschreiben. Die Lehramtsprüfung fand zu dieser Zeit ausschließlich in Wien statt. Erst am 29. Mai 1961 stimmte das Bundesministerium für Unterricht der Einrichtung eines vollständigen Schulmusiklehrgangs und einer Prüfungskommission am Grazer Landeskonservatorium zu.²⁰ Eine bedeutende Rolle beim Aufbau einer neuen Musiklehrerausbildung kam Waldemar Bloch zu, der als Vorstand der Fachgruppe für Theorie und Ensembles und als Lehrer für musiktheoretische Fächer am Konservatorium wichtige Schritte setzen konnte.²¹ Nach Kriegsende kam es so in relativ kurzer Zeit wieder zu einem Aufblühen des musikalischen Lebens, was Marckhl folgendermaßen darstellte:

„Seit 1948 setzte in Steiermark ein reges musikpädagogisches Leben ein. Das Land interessierte sich für das Musikschulwesen, das sich in Resten über die Katastrophe von 1945 erhalten hatte, was 1954 zu einem Arbeitsabkommen mit den Schulträgern, als welche ausschließlich Gemeinden in Geltung gestellt wurden, führte. Dieses Arbeitsabkommen sicherte eine in ihren qualitativen Grundsätzen einheitliche Führung der Schulen mit einer als weitgehend gedachten (allerdings in vollem Umfang erst Jahre später realisierten) Unterstützung durch das Land. Dieses Musikschulwerk führte zu einer nicht erwarteten Blüte musikalischer Aktivität. Viele von den 33 im Jahr 1963 bestehenden Volks-Musikschulen waren zu Zentren eines echten Musiklebens ihrer Landschaft geworden. Eine dichte Folge wertvoller Veranstaltungen wurde Jahr für Jahr in Städten, Märkten und Dörfern des Landes durchgeführt, breite Kreise Jugendlicher der Musikübung zugeleitet und damit zur Kunst mehr oder weniger in Beziehung gesetzt. [...] Diese Entwicklung erweckte die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit über die Grenzen des Landes. Neben anderen gewichtigen über Österreich hin ausstrahlenden zyklischen Veranstaltungen gelang es dem Landesmusikdirektor, die Direktoren der Konservatorien in öffentlicher Verwaltung, die Mitglieder des Vorstandes des Österreichischen Musikrates und

20 Vgl. Mona Silli, *Chronik des Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums. Die musikgeschichtliche Entwicklung der Instrumentalmusikerziehung von 1815 bis zur Gegenwart Band 1*, Dissertation, Graz 2009, S. 144.

21 Vgl. Nair, Fn. 14, S. 70–71.

der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs zu alljährlichen Arbeitstagen nach Graz zu holen.“²²

Ganz allgemein ergab sich nach Kriegsende eine Zusammenarbeit „zwischen den Dienststellen der Alliierten und der politisch-kulturellen heimischen Szene“²³. 1945 ernannte man den kommunistischen Politiker Ditto Pölzl zum Landesrat für Kultur, und dieser initiierte – zeitgleich zur bereits erwähnten Neugründung des Musikvereins für Steiermark – die Gründung einer ‚Kultur-gemeinschaft der Werktätigen‘. Die britische Besatzung setzte alles daran, durch die Steigerung und Wiedereinführung von kulturellen Aktivitäten, darunter beispielsweise die Grazer Sommerfestspiele, Österreich kulturpolitisch langfristig an England zu binden.²⁴ Neben den Faktoren Bildung und Erziehung war die Kultur als bedeutsames Mittel zur ‚Re-Education‘, also zur politischen Umerziehung, vorgesehen. Neben der Umerziehung wollte man dadurch auch eine positive Stimmung in der Bevölkerung erreichen. Die Briten richteten Lesestuben ein, in denen den Menschen von den Nationalsozialisten verbotene Literatur und Zeitschriften zur Verfügung gestellt wurden, und die *Neue Steirische Zeitung* wurde ebenfalls in dieser Zeit gegründet. Mit Großveranstaltungen wollte man sich die breite Zustimmung der Bevölkerung sichern, wie etwa bei der Museumswoche, in der die Neue Galerie Graz sowie das Zeughaus wieder geöffnet wurden, der Wiedereinführung des politischen Kabarets und den Grazer Festspielen. Letztere sollen hier als paradigmatisches Beispiel für Akteure und Entwicklungen nach 1945 näher beleuchtet werden. Die ersten Festspiele fanden in Graz bereits im Herbst 1945 statt und wurden mit einem Festkonzert im Stephaniensaal unter der Leitung von Karl Böhm²⁵ eröffnet. Die logistische und finanzielle Organisation wurde dabei von den britischen Besatzern übernommen. Die Grazer Festspiele wurden im Laufe der folgenden Jahre dann in den Sommer verlegt, da im Frühling und im Herbst bereits andere kulturelle Veranstaltungen ihre festen Plätze hatten, beispielsweise die Spielsaisonen der Oper und des Schauspielhauses. Des Weiteren mussten sich die Festspiele nach den Aufführungsplänen des Grazer Musikvereins und später auch nach denen der Akademie für Musik und darstellende Kunst richten. Nach den ersten Jahren wurde die Hauptverantwortung des Festspielbetriebes

22 Erich Marckhl, Die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz. Programm, Leistungen, Probleme, in: Otto Kolleritsch / Friedrich Körner (Hg.), Festschrift Zehn Jahre Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Wien: Universal Edition 1974, S. 12–13.

23 Ableitinger / Binder, Fn. 7, S. 584.

24 Vgl. ebd.

25 Auch Karl Böhm (1894–1981) gilt als Beispiel einer Persönlichkeit, die ihre Karriere trotz des Profitierens durch den Nationalsozialismus nach dem Krieg weitgehend ungehindert fortsetzen konnte.

an die Grazer Landespolitik übergeben, mit dem Beschluss: „Die Landesregierung wird ersucht, zur Durchführung der Festspielwochen ein Kuratorium zu schaffen, das die Programmgestaltung und die Risikogemeinschaft zu sichern haben wird. In diesem Kuratorium soll auch das Land entsprechend vertreten sein.“²⁶ Das Kuratorium setzte sich aus einer Direktion und einem Aufsichtsrat zusammen, wobei Letzterer aus Vertreter_innen des Bundes, des Landes, der Stadt und der Kultur bestand. Dazu kam noch ein eigener Kunstrat, bestehend aus Grazer Musiker_innen, Komponist_innen und Musikpädagog_innen.²⁷

Neben den auf der Hand liegenden künstlerisch-musikalischen Aufgaben legte man bei den Grazer Sommerfestspielen einen weiteren Schwerpunkt auf die Erschließung bisher vernachlässigter oder sogar ganz ungenutzter Grazer Spielstätten. Zu solchen brachliegenden Spielstätten gehörten unter anderem die Kasematten auf dem Schlossberg, die bereits in den 1930er-Jahren kurzfristig als Bühne und später als Freilichtmuseum genutzt worden waren, sowie der Landhaushof:²⁸

„[Beide] galten vor allem als die klassischen Hauptschauplätze für rein theatralisch-musikalische Aufführungen. So fanden beispielsweise die Aufführung von Beethovens ‚Fidelio‘ und der ‚Salome‘ von Richard Strauss bei den Kasematten, sowie das szenische Oratorium ‚Johanna auf dem Scheiterhaufen‘ von Honegger-Claudiel (1954) im Landhaushof statt. Eingebunden wurden des Weiteren noch der Garten auf der Burgbastei, das Künstlerhaus beim Stadtpark und schließlich 1954 auch der Hof des Schloss Eggenberg.“²⁹

1955 wandte man sich beim Programm der Sommerfestspiele explizit der Barockmusik zu, und der Gartes des Schlosses Eggenberg präsentierte sich als passendes Ambiente für die Aufführungen. Eine nicht zu unterschätzende Komplikation bei den Festspielen war jedoch das Prinzip der Freilichtaufführungen, wie sie im Landhaushof oder auf den Kasematten stattfanden. Witterungsbedingte Ausfälle kamen gelegentlich vor, und so musste nicht nur ein Ausweichort festgelegt werden (vom Landhaushof beispielsweise in die Oper), sondern es benötigte auch zwei unterschiedliche Regiekonzepte, damit die Aufführung sowohl draußen als auch drinnen stattfinden konnte. Dies stellte bezüglich Zeit und Proben einen erheblichen Mehraufwand dar, der vor allem aufgrund der finanziellen Belastung auf Dauer nicht tragbar war. Ein weiteres Problem war die fehlende langjährige Tradition der Grazer Sommerfestspiele. Im Gegensatz zu etwa den Salzburger Festspielen, die seit 1920 zu den Höhepunkten

26 Nair, Fn. 14, S. 77, zit. nach GO Landesregierung. 1928–1976; 371 II – 372 II; Karton: 5311; 1947.

27 Vgl. Nair, Fn. 14, S. 75–77.

28 Vgl. ebd., S. 78.

29 Ebd.

der österreichischen Kultur zählten, konnte Graz eine solche Geschichte nicht vorweisen. Die Festspiele erhielten zwar regen Zulauf von der steirischen Bevölkerung, die gesamtösterreichische Etablierung stellte jedoch eine schier unüberwindbare Hürde dar:³⁰

„Die Anziehungskraft der Festspiele für ganz Österreich und vor allem das Ausland blieb eher bescheiden, um nicht zu sagen, völlig aus. Der Versuch, die Veranstaltungen durch Einladungen von Gästen attraktiver zu machen, beschränkte sich allerdings nur auf Ensembles und Künstler des Wiener Burgtheaters, der Münchner Philharmoniker und Wiener Symphoniker sowie Sänger_innen aus der Wiener Staatsoper. Damit konnte man aber kein ausländisches Publikum anlocken, denn dieses fährt direkt nach Salzburg oder Wien, um dort jene Künstler_innen zu hören, wo sie bereits traditionell verankert sind.“³¹

1951 wurde dann versucht, das Problem dadurch zu lösen, dass man den Festivalveranstaltungen eine explizit österreichische Note verlieh, indem man beispielsweise mehrere Werke von Träger_innen des Joseph-Marx-Preises aufführte. Ferner bemühte man sich um Uraufführungen österreichischer Komponist_innen, wie etwa 1951, als die Oper *Stella* von Waldemar Bloch bei den Festspielen im Landhaushof aufgeführt wurde. Die Presse und der Rundfunk erhielten entsprechende Anweisungen, die Veranstaltung exzessiv zu bewerben. Eigentlich war eine Rundfunkübertragung der Opernaufführung geplant, doch aufgrund von technischen Problemen wurde diese gestrichen. Auch ein Vortrag, der über das Werk im Rundfunk hätte übertragen werden sollen, kam nicht zustande.³²

Die Übernahme des Rundfunks war, neben der Zeitung, ebenfalls ein gelungenes Vorhaben der britischen Besatzer gewesen. Zusätzlich zur bereits erwähnten ‚Re-Education‘ wurden dort vor allem Themen von regionaler Bedeutung gesendet sowie eigene Programme mit unterschiedlichen Konzerten, Jazz und Tanzmusik.³³ Zu den übertragenen Konzerten zählten auch jene der Grazer Sommerfestspiele. Verantwortlich für die Auswahl und Gestaltung dieser Programme war hier Ernst Ludwig Uray (1906–1988), der während des Krieges Musikreferent bei *Radio Wien* gewesen war und von 1946 bis 1971 die Leitung von *Radio Graz* innehatte.³⁴

Dass auch die Inkludierung einer größeren Anzahl an österreichischen Komponist_innen den Grazer Festspielen nicht die erhoffte Aufmerksamkeit und den erwünschten Publikumszustrom brachten, stach auch Hofrat Eduard

30 Vgl. ebd., S. 78–79.

31 Ebd., S. 79.

32 Vgl. ebd., S. 80–81.

33 Vgl. Stefan Karner, *Die Steiermark im 20. Jahrhundert*, Graz: Leykam 2005, S. 388.

34 Vgl. Nair, Fn. 14, S.82–83.

Coudenhove ins Auge. Coudenhove stellte fest, dass zwar die umfangreicheren Aufführungen, wie etwa der *Fidelio* auf den Kasematten sowie die großen Konzerte, gut besucht waren, doch kleinere Kammerkonzerte und auch die Aufführung der *Stella* waren nicht annähernd ausverkauft, obwohl man darauf geachtet hatte, dass es an diesem Tag keine parallelen Veranstaltungen anderer Art gab. Er erbrachte auch einige Vorschläge, um den Zustand zu verbessern; diese beinhalteten unter anderem die verstärkte Einbeziehung des Liedes, wobei der Fokus vor allem auf Schubert und Wolf liegen und den österreichischen Bezug so noch mehr betonen sollte, ferner sollten volkstümliche Konzerte, Chor- und Tanzveranstaltungen abgehalten werden. Das Engagement von Chören, Musiker_innen und Orchestern aus dem Ausland war ebenfalls ein Punkt, den Coudenhove befürwortete, hier kam jedoch wieder der Kostenfaktor ins Spiel. All diese Dinge, die es zu organisieren und zu beheben galt, führten 1954 dazu, dass die Sommerfestspiele ausfielen. Marckhl berief in seiner Position als Landesmusikdirektor eine Sitzung ein, um die Situation zu klären. „Hauptkritikpunkte der Grazer Festspiele sind wiederholt die Terminfrage, die Frage des Zielpublikums so wie der künstlerische Austausch.“³⁵ Hier wurde vor allem erwähnt, dass das Auftreten der Grazer Festspiele zu wenig Profil hatte, während Salzburg mit Mozart und dem Jedermann und Wien mit historischer und zeitgenössischer Musik aus dem Ausland eine klarere Linie aufwiesen. Die Gespräche sollten im darauffolgenden Jahr 1955 zu einem Wendepunkt führen, vor allem auch, was die Finanzen betraf: eine finanzielle Beteiligung der Stadt, des Landes und des Bundes konnte erreicht werden und sicherte die Existenz der Festspiele. Der Bund sagte seine Finanzierung jedoch nur unter der Bedingung zu, dass man mehr zeitgenössische österreichische Komponist_innen in das Festspielprogramm aufnahm.³⁶

Ab 1958 wurde das Festspielprogramm dahingehend erweitert, dass man verstärkt Komponist_innen und Musiker_innen aus den Nachbarländern Italien, Ungarn und Slowenien einlud. Unter dem Motto „Graz als Tor zum Osten“³⁷ wurden diese Kontakte bis 1966 immer mehr erweitert und ausgebaut. Dennoch gab es neben dem Erfolg wieder Probleme und ein alter Streitpunkt flammte auf: die Terminfrage. Hanns Koren führte diesbezüglich an, dass man den Grazer Sommerfestspielen die ‚Steirische Akademie‘ als wissenschaftliche Veranstaltung gegenübergestellt hatte. Hier ergab sich die Schwierigkeit, dass im Sommer kaum Publikum dafür nach Graz kam und auch die angefragten Dozent_innen oft keine Zeit oder kein Interesse hatten. Als man die Abhaltung der Akademie in den Herbst verlegte, löste sich dieses Problem im Hand-

35 Ebd., S. 84.

36 Vgl. ebd., S. 84–85.

37 Ebd., S. 86.

umdrehen. Eine Abhaltung der Festspiele im Herbst hatte jedoch, vor allem aufgrund der durch Wetter und Temperatur nicht mehr nutzbaren Freilichtbühnen, einige Nachteile. Nach vielen und langwierigen Diskussionen einigte man sich 1969 auf folgende Richtlinien: Die Grazer Sommerfestspiele sollten definitiv, wenn auch in verkleinerter Form, weitergeführt werden, und zudem sollte parallel zur Steirischen Akademie im Herbst der ‚steirische herbst‘ als Rahmenprogramm stattfinden. Vordergründig waren damit alle zufrieden, jedoch wurde bald die wahre Bedeutung dieses Beschlusses klar: Da sich der ‚steirische herbst‘ eindeutig der Musik der Gegenwart verschrieben hatte und somit die lange gesuchte klare Linie präsentierte, wurden die Sommerfestspiele obsolet und wurden eingestellt.³⁸

Parallel dazu gab es Bestrebungen zur Entwicklung einer Landesmusikschule sowie den vor allem von Erich Marckhl vorangetriebenen Gedanken einer damals noch nicht gegebenen Gleichstellung von österreichischen Kunsthochschulen mit Universitäten.³⁹

„Während die Akademie zu einer staatlichen Einrichtung des Bundes wurde, verblieben die musikalischen Elementarklassen (die Volks-Musikschule des Landeskonservatoriums) vorerst als ‚Volksmusikschule Graz‘, unter der Leitung von Rupert Doppelbauer, dem Land. Da man die Bezeichnung ‚Volksmusikschule Graz‘ jedoch als irreführend erachtete, da es sich um ein vom Land Steiermark und nicht von der Stadt Graz getragenes Institut handelte, entschied man per Regierungsbeschluss im September 1964, diese musikalische Bildungseinrichtung als ‚Landesmusikschule Graz‘ weiterzuführen.“⁴⁰

Ein wichtiger Meilenstein in der steirischen Bildungspolitik, der die Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz betraf, war die Einführung des Kunsthochschul-Organisationsgesetzes (KHOG). 1968 wurde ein Arbeitsausschuss, bestehend aus Vertreter_innen der Politik sowie den Präsidenten der Kunstakademien, eingerichtet, der über die Gleichrangigkeit von Kunsthochschulen mit Universitäten entscheiden sollte.⁴¹ Besagter Ausschuss sollte klären, welche Möglichkeiten es für eine Lehre des Musikschaffens gab, welche Probleme sich bei der Lehre der Interpretation auftraten und wie die Ordnung der einzelnen Studiengänge auszusehen hatte. Mit letzterem Punkt waren unter anderem die Anforderungen an und Voraussetzungen der Studierenden sowie der Verlauf und die Beendigung des Studiums gemeint. Auch die zeitliche Gewichtung

38 Vgl. ebd., S. 85–87.

39 Näher beleuchtet wird die Thematik im Kapitel „Erich Marckhl als Landesmusikdirektor, Direktor des Konservatoriums und Präsident der Akademie“ des vorliegenden Bandes.

40 Silli, Fn. 20, S. 144.

41 Vgl. Erich Marckhl, *Werden und Leistung der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz*, Graz: Adeva 1972, S. 116.

des Instrumentalunterrichts im Vergleich zu den anderen Fächern sollte durch das Gesetz organisiert werden. Marckhl sah hierbei jedoch ein Problem: „Das verantwortlich Besondere liegt auch hier in den so starken inkommensurablen Elementen des Künstlerischen. (Mit Mehrheitsbeschlüssen feststellen zu wollen, was als Kunst gelehrt werden solle und was nicht, wäre Unsinn der Oberflächlichkeit).“⁴²

Der wichtigste Punkt beim Entwurf des KHOG war die Demokratisierung der Kunsthochschulen. Dies beinhaltete eine organisatorische Umwandlung: Man wollte weg vom Prinzip des einzelnen Verantwortlichen an der Spitze der Institution (Präsidentialverfassung), da man es als veraltetes Konzept und „als ein Relikt der Auffassung von den Akademien als höhere Fachschulen“⁴³ betrachtete. Marckhl wies stets darauf hin, dass er die bisherige Präsidentialverfassung befürwortete, was nicht weiter verwundert, denn als Präsident der Akademie war er daran gewöhnt, die Geschicke der Institution alleine zu leiten. Da jedoch langfristig die Schaffung einer Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz sein Vorhaben war, musste er sich mit den dazugehörigen Reformbewegungen abfinden. Dennoch gab er zu: „Etwaiger Versuchung ‚Macht‘ innerhalb der Hochschule irgendwo zu horten, mußte in jedem Fall begegnet werden.“⁴⁴

Die hier beschriebenen bildungs- und kulturpolitischen Maßnahmen führten dazu, dass die Musikausbildung in der Steiermark nach Ende des Zweiten Weltkrieges nahezu ohne jeden Bruch wieder aufgenommen werden konnte und sich Veranstaltungen und Organisationen entwickelten, die die steirische Kulturlandschaft bis heute in vielerlei Hinsicht entscheidend prägen.

42 Ebd., S. 121.

43 Ebd., S. 122.

44 Ebd., S. 123.

Musikpädagogik in der Steiermark zur Zeit des Nationalsozialismus: Institutionen und Personen

Markus Helmut Lenhart

Sämtliche höhere Einrichtungen für Musikerziehung in der Steiermark, die heute bestehen, wie die Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und das Johann-Joseph-Fux Konservatorium, können sich mit einigem Recht auf die 1816 gegründete Singschule des Musikvereins für Steiermark als ihre Vorgängerinstitution berufen, doch die wesentlichen strukturellen Weichenstellungen für den noch heute gültigen Aufbau der steirischen Musikerziehung erfolgten im Jahr 1938, unmittelbar nach dem ‚Anschluss‘ der Republik Österreich an das ‚Dritte Reich‘. Während die Gründung der Singschule des Musikvereins für Steiermark im Jahre 1816 ein positiv besetztes Ereignis ist, das auch entsprechend Erwähnung findet, wurde 1938 lange Zeit nur mit wenigen, kaum ergiebigen Bemerkungen abgehandelt, wie überhaupt die gesamte NS-Zeit bis zur Studie von Helmut Brenner keiner intensiveren Untersuchung unterzogen wurde.¹ Eine ähnliche Zurückhaltung wie bei der institutionellen

1 Wo nicht anders angegeben, beziehen sich im Folgenden allgemeine Angaben zur Geschichte der diversen Institutionen im Wesentlichen auf: Helmut Brenner, *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*, Graz: Weishaupt 1992; Michael Nemeth / Susanne Flesch (Hg.), *Im Jahrestakt. 200 Jahre Musikverein für Steiermark*, Wien [u.a.]: Böhlau 2015; Eduard Lanner / Susanne-Luise Janes / Klaus Tattermus (Hg.), *Gradus ad musicam. 200 Jahre Johann-Joseph-Fux-Konservatorium*, Graz: Amt der Steiermärkischen Landesregierung, Abteilung 6 Bildung und Gesellschaft 2016.

Vgl. auch: Markus Helmut Lenhart, *Geschichte ohne Brüche? Das Jahr 1938 und 200 Jahre Kunstuniversität Graz*, in: Klaus Aringer / Susanne Kogler / Markus Helmut Lenhart (Hg.), *Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik*, Graz: Leykam 2021, S. 141–152 (Fokus Musik. Musikwissenschaftliche Beiträge der Kunstuniversität Graz 2).

Geschichte lässt sich auch in Hinblick auf das Personal feststellen, dessen Karrieren sich deutlich mehr durch Kontinuitäten auszeichneten als durch Brüche. Forschungsprojekte, wie jenes zu Erich Marckhl, greifen hier ein wichtiges Desiderat für die Zeit nach 1945 auf.

I. Institutionengeschichte

Für die Zeit vor 1938 gilt, dass der Musikverein für Steiermark bis zum ‚Anschluss‘ zwei Tätigkeitsfelder hatte, die institutionell und personell eng aufeinander bezogen waren: Er bildete angehende Musikerinnen und Musiker am eigenen Konservatorium aus, das 1920 aus der Vereinsmusikschule entstanden war, und er veranstaltete Konzerte. Schon vor 1938 sicherte sich die öffentliche Hand in Gestalt der steirischen Landesregierung ein gewisses Maß an Mitspracherecht, vor allem bei der Besetzung von Posten, obwohl der Musikverein, wie es sein Name bereits impliziert, ein rechtlich unabhängiger Verein war. Dass dieser weiterhin auf Vereinsbasis organisiert war, bedeutete aber auch, dass die höhere Musikausbildung in der Steiermark vor 1938, vom rein juristischen Standpunkt aus betrachtet, nicht von der öffentlichen Hand betrieben, sondern von dieser lediglich mit Zuschüssen unterstützt wurde und auf Antrag des Vereins nun dahingehend eine Aufwertung erfuhr, dass der Musikschule des Vereins der Titel ‚Landeskonservatorium‘ verliehen wurde. Abschlussprüfungen, die unter anderem notwendig waren, um das Recht zu erhalten, als Musiklehrerin oder Musiklehrer an öffentlichen Schulen tätig sein zu dürfen, mussten allerdings weiterhin in Wien abgelegt werden, weil es sich beim Landeskonservatorium um keine unmittelbar staatliche Ausbildungsstätte handelte, sondern um eine, die erst schrittweise staatlicherseits anerkannt wurde – ein Prozess, der 1938 noch nicht abgeschlossen war.

Der Vereinsstatus führte 1938 dazu, dass der Musikverein wie so viele andere Vereine in Österreich unmittelbar nach dem ‚Anschluss‘ unter der Aufsicht des sogenannten Stillhaltekommissars für Organisationen, Vereine und Verbände ‚abgewickelt‘ wurde, was bedeutete, dass zuerst sämtliche Aktivitäten eingestellt, das Vereinsvermögen offengelegt und die Satzungen vorgelegt werden mussten.² Danach wurde eine Entscheidung getroffen. Der Musikverein wurde nicht, wie viele andere Vereine, aufgelöst, sondern lediglich institutionell umstrukturiert. Mit Wirkung vom 20. Oktober 1938 war der Musikverein ‚nur

2 Vgl. dazu allgemein: Verena Pawlowsky / Edith Leisch-Prost / Christian Klösch, Vereine im Nationalsozialismus. Vermögensentzug durch den Stillhaltekommissar für Vereine, Organisationen und Verbände und Aspekte der Restitution in Österreich nach 1945, Wien [u.a.]: Oldenbourg 2004 (Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission 21/1).

mehr‘ Veranstalter von ‚gemeinnützigen Konzerten‘ und blieb als privater Verein bestehen.³ Die Musikerziehung selbst wurde im sogenannten steirischen Musikschulwerk völlig umgestaltet: Es wurden drei Ausbildungsstätten geschaffen, die nun im Besitz der öffentlichen Hand waren, wobei sich mehrere Instanzen, vom regionalen Gau bis hin zum Reichsministerium, die Zuständigkeiten teilten. Institutionell völlig neu war die Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg. In direkter Nachfolge des Landeskonservatoriums wurde die Steirische Landesmusikschule eingerichtet. Hinzu kamen noch – organisatorisch eine Einheit bildend – die Musikschulen für Jugend und Volk mit einer Grazer Zentrale, an die eine Reihe von lokalen Musikschulen in der ganzen Steiermark angeschlossen war. Der Aufbau war, was die musikalischen Fertigkeiten betraf, hierarchisch und auch altersgemäß aufsteigend gedacht, es sollte also eine professionelle Ausbildung im Idealfalle über die Musikschulen für Jugend und Volk, zur Steirischen Landesmusikschule hin zur Hochschule für Musikerziehung führen. Hier wurde, zumindest auf dem Papier, der Ausbildungsweg, der sich zuvor auf den Musikverein konzentriert hatte, institutionell deutlich getrennt. Anders als bisher war auch, dass man nicht mehr nur in lokalen Maßstäben dachte, sondern sich für die Hochschule Schülerinnen und Schüler aus dem ganzen Reich wünschte, wie schon zum Zeitpunkt ihrer Gründung klar wurde. Besonders schön ersichtlich wird dies an einem umfangreichen Artikel anlässlich der offiziellen Eröffnung der Hochschule 1940 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, in dem Aufbau, Lehrangebot und Lehrpersonal vom Direktor selbst, Felix Oberborbeck (1900–1975), vorgestellt wurden.⁴

Interessant und wichtig an der Errichtung des steirischen Musikschulwerks ist, dass es keine Idee war, die 1938 urplötzlich aufgetaucht wäre. Das Grundkonzept dazu wurde bereits zur Zeit des sogenannten Ständestaats entworfen und stammte aus der Feder zweier Mitarbeiter des Musikvereins, Ludwig Kelbetz (1905–1943) und Hermann von Schmeidel (1894–1953), beide schon vor 1938 mit einem Naheverhältnis zum Nationalsozialismus. Es ist zu vermuten, dass diese frühe Initiative auch dazu beigetragen hat, dass in Graz im Verhältnis zur Größe der Stadt und ihrer eher geringeren Bedeutung, bezogen auf das ‚Dritte Reich‘ als Gesamtes, ein doch umfangreiches System zur Musikausbildung eingerichtet wurde. Dass sich der hierarchische Aufbau der Musikausbildung in den Institutionen widerspiegelte, mag für Graz neu gewesen sein, doch war er zweifelsohne nichts gänzlich Neues, sondern kann durchaus z.B. mit dem Aufbau der allgemeinen und höheren Schulbildung – mit der Abfolge

3 Mappe: Korrespondenz RMK Konzertprogrammierung, Personelles, Honorare, Förderungen, Archiv des Musikvereins für Steiermark, Schachtel 1.

4 Felix Oberborbeck, Landschaftlicher Musikaufbau dargestellt am Beispiel der Steiermark, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 107/11 (1940), S. 680–689.

von Volksschule, Gymnasium und Universität –, aber auch z.B. mit der schon früher stärker ausdifferenzierten Musikausbildung in Wien verglichen werden. Die institutionelle Neustrukturierung lässt sich daher nicht auf eine spezifisch nationalsozialistische Ideologie im Rahmen der Musikausbildung zurückführen. Das schließt allerdings Besonderheiten, die gerade mit dem Nationalsozialismus zusammenhängen, nicht aus:

Das Regime verfolgte mithilfe der musikalischen Praxis und davon nicht zu trennen in der Musikausbildung mehrere Ziele. Dies war auf der einen Seite der Versuch, eine bestimmte Musik und ausgewählte Musikerinnen und Musiker, die als regimekonform betrachtet wurden, zu fördern, und auf der anderen Seite Musikstile, prominent den Jazz, und Musikerinnen und Musiker aufgrund verschiedener Kriterien, vor allem aber aus antisemitischen Gründen, auszuschließen.⁵

Die neugegründete Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg war insofern in einer herausragenden Position, als es innerhalb des Deutschen Reiches nur drei solcher staatlicher Reichshochschulen, wie die offizielle Bezeichnung zur Abgrenzung zu anderen höheren Einrichtungen der Musikausbildung war, gab, von denen sich eine in Berlin-Charlottenburg und eine in Weimar befanden.⁶ Als besonders kam hinzu, dass in Graz-Eggenberg ein ‚Seminar für Musikerzieher der Hitlerjugend‘ eingerichtet wurde, an dem eine auf sechs Semester ausgerichtete Ausbildung angeboten wurde, die explizit eine Nachfrage vonseiten des Regimes bediente. Denn Ziel der Ausbildung war, im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda eine Professionalisierung der Aufmärsche der Hitlerjugend zu gewährleisten, die von einer entsprechenden musikalischen Begleitung untermalt werden sollten. Eine Analyse der Studie-

5 Als Überblickswerke vgl. dazu z.B.: Amaury Du Closel, *Les voix étouffées du Troisième Reich*. Entartete Musik. Essai, Arles: Actes Sud 2005 (Série Musique); Michael H. Kater, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York [u.a.]: Oxford Univ. Pr. 1992; Michael H. Kater, *The twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*, New York [u.a.]: Oxford Univ. Pr. 1997; Michael H. Kater / Albrecht Riethmüller (Hg.), *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*. International Conference on the Relationship between Nazi Politics and Music, Laaber: Laaber-Verl. 2004; Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press 1998; Pamela M. Potter, *Art of Suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*, Oakland, Cal.: University of California Press 2016 (Weimar and Now: German Cultural Criticism 50); Albrecht Riethmüller / Michael Custodis (Hg.), *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, Köln [u.a.]: Böhlau 2015. Die Forschungsliteratur zu diesem Thema wächst rasch und die hier vorliegende Liste kann nur eine sehr unvollständige sein.

6 Rainer Sieb, *Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei*, Diss., Universität Osnabrück 2007, S. 181ff.

rendenzahlen nach den angebotenen Lehrgängen belegt denn auch, dass der Schwerpunkt der Hochschule in diesem Seminar angesiedelt war.⁷

Die Verstrickung der Grazer Musikinstitutionen in das staatliche System der Nationalsozialisten machte allerdings hier nicht halt. Nach der Besetzung des Königreichs Jugoslawien durch das Deutsche Reich 1941 nahmen das steirische Musikschulwerk und der Musikverein für Steiermark an der sogenannten ‚Eindeutschung‘ der annektierten Untersteiermark, heute in etwa der gesamte Osten der Republik Slowenien, aktiv teil. Dies äußerte sich unter anderem in Konzerten des Musikvereins.⁸ Aus Sicht der Musikpädagogik bemerkenswert war der Aufbau eines Netzwerkes an Musikschulen, deren Leitung bewährten Mitarbeitern des steirischen Musikschulwerks anvertraut wurde. Die musikalische Ausbildung war sowohl mit den Pflichtschulen als auch mit der Erwachsenenbildung eng verbunden, die beide die Ausbildung in der deutschen Sprache forcierten. Chorsingen in deutscher Sprache war so weit weniger unschuldig, als es auf den ersten Blick scheinen mag, denn mit dem Import von Sprache und Musik gingen auch – in der Terminologie der Nationalsozialisten – eine ‚Zivilisierung‘ der als rückständig beurteilten slowenischsprachigen Bevölkerung und die Rückgewinnung der sogenannten Untersteiermark für das deutsche Volk einher.⁹

Das steirische Musikschulwerk und dessen untersteirische ‚Filialen‘ bestanden auf dem Papier bis zum Ende des ‚Dritten Reiches‘. Tatsächlich wurden sämtliche Einrichtungen mit dem Fortschreiten des Krieges in Mitleidenschaft gezogen. In der besetzten Untersteiermark machten vor allem der zunehmende Widerstand der Bevölkerung und unmittelbare Kampfhandlungen in der Region einen geregelten Schulbetrieb und Konzertveranstaltungen spätestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1944 unmöglich.¹⁰ Die in Graz angesiedelten Institutionen kämpften mit finanziellen Schwierigkeiten, mit Bombenschäden und nicht zuletzt mit der Einberufung vieler Lehrer und Studenten zum Wehr-

7 Sieb, Anm. 6, S. 193.

8 Sowohl im Archiv des Musikvereins für Steiermark als auch im Steiermärkischen Landesarchiv finden sich zu diesen Konzerten noch zahlreiche Veranstaltungsplakate. Manche, die im Steiermärkischen Landesarchiv liegen, wurden bereits digitalisiert und können über eine Recherche im Archivinformationssystem abgerufen und extern eingesehen werden. <https://egov.stmk.gv.at/archivinformationssystem/> (12.09.2021).

9 Brenner, Anm. 1, S. 206–243. Vgl. auch: Dušan Nečak, Elemente der Organisation der nationalsozialistischen Propaganda der Deutschen in Slowenien im Juli 1934, in: Feliks J. Bister / Peter Vodopivec (Hg.), Kulturelle Wechselseitigkeit in Mitteleuropa. Deutsche und slowenische Kultur im slowenischen Raum vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg (Symposium, Ljubljana 29.–31. Oktober 1990), Ljubljana: Oddelek za Zgodovino Filozofske Fakultete 1995, S. 257–262 (Wissenschaftliche Bibliothek Österreich-Slowenien 1).

10 Brenner, Anm. 1, S. 241ff.

dienst und der Lehrerinnen und mehr noch der Studentinnen zu verschiedenen Arbeitsdiensten.

1945 wurde das steirische Musikwesen institutionell erneut umgebaut. Der Musikverein für Steiermark blieb unverändert wie seit 1938 Konzertveranstalter, eine Tätigkeit, die er bis heute ausübt. Die Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg wurde schrittweise im Oktober 1944 geschlossen. Letzte Dokumente zur Verwaltung lassen sich für den Dezember 1944 nachweisen.¹¹ Sie wurde nach dem Krieg nicht mehr geöffnet, auch wenn über ihren Status eine gewisse Unsicherheit bestand, wie eine Anfrage des ‚Staatsamtes für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung, und für Kultusangelegenheiten‘ an die Landeshauptmannschaft Steiermark vom 9. August 1945 belegt.¹² Um weitere Unklarheiten zu vermeiden, gab die Landeshauptmannschaft die vollständige Auflösung der Hochschule im Februar 1946 bekannt.¹³ Die Landesmusikschule und die Musikschulen für Jugend und Volk wurden zwar nie offiziell geschlossen, doch ihr Betrieb war aufgrund der Einberufungen des Lehrpersonals zuletzt nur mehr sehr eingeschränkt möglich. Nach der Neueröffnung im Herbst 1945 ergab sich folgendes Bild: Die Steirische Landesmusikschule wurde als Landeskonservatorium fortgeführt, womit der Name, der vor dem ‚Anschluss‘ verwendet worden war – Konservatorium –, leicht abgewandelt wieder aufgegriffen wurde. Aus diesem Landeskonservatorium wurde dann in mehreren Schritten die heutige Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Die Musikschule für Jugend und Volk wurde in Volksmusikschule umbenannt. Aus ihr entstand das heutige Johann-Joseph-Fux Konservatorium. Die damit verbundenen, auf die Steiermark verteilten Ortsmusikschulen blieben bestehen und das Netzwerk wurde im Laufe der Jahre noch erweitert.¹⁴ Die grundsätzliche Entscheidung von 1938, den Musikverein als Privatverein und die anderen Institutionen in der Verantwortung der öffentlichen Hand zu belassen, blieb aufrecht.

11 Ebd., S. 204f.

12 Hochschule f. M. Organisation u. Allgemeines, Steiermärkisches Landesarchiv, LReg 372 / I-H-8-1941 K-2521.

13 Brenner, Anm. 1, S. 252.

14 Ebd., S. 252.

II. Personen

Neben dem institutionellen Bruch war 1938 das Jahr, in dem es auch zu einem personellen Bruch kam, da sehr rasch all jene aus ihren Positionen entlassen wurden, die aus politischen und ‚rassischen‘ Gründen dem neuen Regime nicht genehm waren – Exil und Vernichtung waren die weiteren Schritte, die den beruflichen Schikanen folgten. Zum derzeitigen Stand der Forschung lassen sich für den Musikverein und somit für seine Nachfolgeinstitutionen zwei Entlassungen aufgrund der nationalsozialistischen Vorgaben – sie fanden unter anderem Aufnahme in Form eines ‚Arierparagraphen‘ in die Statuten des Musikvereins – nachweisen: beide Musiker waren in der Diktion der Nationalsozialisten ‚versippt‘, also mit einer Frau jüdischer Herkunft verheiratet, eine Beurteilung, die oft mehr mit der nationalsozialistischen Ideologie als mit der Selbstwahrnehmung zu tun hatte.¹⁵ Bei dem einen Betroffenen handelte es sich um Günther Eisel (1901–1975), der von 1938 bis 1945 aufgrund seiner Ehe mit einer Jüdin mit einem Berufsverbot belegt wurde. Die Familie schaffte es aber trotz der realen Gefahr für Leib und Leben, in Österreich zu überleben.¹⁶ Der andere war Victor Urbancic (1903–1958)¹⁷, verheiratet mit der Philosophin, Schauspielerin und Dichterin Melitta Urbancic (geb. Grünbaum, 1902–1984), dem es gelang, mit seiner Familie nach Island zu fliehen, wo er schließlich auch nach 1945 verblieb, da die Zweite Republik trotz einer Anfrage kein Interesse zeigte, ihn zurückzuholen.¹⁸

Die geringe Anzahl von Verfolgten im Musikverein für Steiermark im Vergleich zu ähnlichen Institutionen in Österreich mag auf den ersten Blick überraschen, doch haben bereits frühere Forschungsarbeiten nachgewiesen, dass der Musikverein schon seit dem späten 19. Jahrhundert nachweislich ein Ort für Antisemitismus und deutsch-nationale Positionen war.¹⁹ Möglicherweise war

15 Zum Schicksal von Victor Urbancic vgl. u.a. Rudolf Habringer, In dunklen Zeiten. Über das Wirken des Musikers Victor Urbancic am Grazer Konservatorium, in: Lanner / Janes / Tattermus, Anm. 1, S. 48–55.

16 Barbara Boisits, Eisel, Günther, Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Eisel_Guenther.xml (29.04.2019).

17 Der Name ist slowenischen Ursprungs und wurde im deutschsprachigen Raum ‚Urbantschitsch‘ geschrieben, nach der Erhebung in den Adelsstand ‚von Urbantschitsch‘. In Island näherte sich die Familie mit ‚Urbancic‘ wieder der slowenischen Schreibweise an und hat diese Schreibweise bis heute beibehalten. Eine fiktionale Darstellung der Geschichte der Familie Urbancic findet sich in: Rudolf Habringer, Island-Passion, Wien: Picus 2008.

18 Vgl. dazu: Markus Helmut Lenhart, Melitta and Victor Urbancic: Art in Exile in Iceland, in: Susanne Korbel / Philipp Strobl (Hg.), Mediations through Exile: Cultural Translation and Knowledge Transfer on Alternative Routes of Escape from Nazi Terror, London [u.a.]: Routledge 2021, S. 234–246.

19 Oliver Rathkolb, „Neuordnung und Neubelebung des Steiermärkischen Musikvereins“, 1918 – 1933 – 1938, in: Nemeth / Flesch, Anm. 1, S. 123ff.

der Grund für die verglichen mit ähnlichen Institutionen in Österreich relativ geringe Zahl an Entlassungen also, dass eine Politik der Diskriminierung lange vor 1938 erst gar nicht zur Berufung von Musikerinnen und Musikern geführt hat, die aus politischen, nationalen oder ‚rassischen‘ Gründen nicht in dieses Weltbild gepasst hatten. Dass dies durchaus plausibel ist, kann anhand der Versuche der Einrichtung eines Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Graz in der Zwischenkriegszeit belegt werden, die, wie Rudolf Flotzinger in seinen Forschungen dazu detailliert belegt hat, von massiven antisemitischen Tönen begleitet waren und zeigen, dass Personen jüdischer Herkunft trotz fachlicher Eignung von vornherein als Kandidaten ausgeschlossen wurden. In diese Diskussion war auch der Musikverein involviert.²⁰

Neben dieser zum Teil aggressiv antisemitischen Stimmung kam sicherlich die leisere, aber sehr konsequente politisch konservative Haltung zum Tragen, die kaum Raum ließ für eine Vereinsmitgliedschaft von Personen aus dem linken Parteienspektrum und in weiterer Folge für die Anstellung von ‚politisch exponierten‘ Personen. Der Konservatismus war auch in Hinblick auf die Etablierung experimentellerer Formen der Musik wenig hilfreich. Eine – leider derzeit noch unvollständige – Durchsicht der Mitgliederlisten im Archiv des Musikvereins für Steiermark zeigt, dass die Mitglieder oft aus den akademischen Kreisen der Stadt Graz – so z.B. Universitätsprofessoren, Anwälte und Ärzte – stammten, die bereits aufgrund einer oberflächlichen Analyse ihrer persönlichen Netzwerke und anderer biografischer Daten eher als politisch konservativ eingeschätzt werden können.²¹ Die Einflussnahme durch die steirische Politik, die zwar sozialdemokratische Zentren kannte, aber primär christlichsozial geprägt war und in der sich früh Anhänger der Nationalsozialisten bemerkbar gemacht haben, dürfte hier ihr Übriges getan haben. So verdankte der künstlerische Direktor des Musikvereins für Steiermark von 1933 bis 1945, Hermann von Schmeidel (1894–1953), seine Position guten politischen Kontakten, wie zum Beispiel zum damaligen Landeshauptmann Anton Rintelen (1876–1946).²² Noch nicht geklärt ist, inwieweit die steirischen Entscheidungsträger durchgängig ihren Einfluss geltend gemacht haben, doch ist davon auszugehen, dass keine politisch missliebigen Musikerinnen oder Musiker auf Dauer geduldet worden wären – ein Befund, der bereits für die Zeit vor 1938 zu gelten hat.

20 Rudolf Flotzinger, *Musikwissenschaft an der Universität Graz. 50 Jahre Institut für Musikwissenschaft*, Graz: Eigenverlag der Universität 2018.

21 Dies ist nur ein erster, vorläufiger Zwischenstand der Forschung und kann noch keine endgültige Einschätzung sein. Eine intensivere Untersuchung der einzelnen Biografien könnte durchaus noch Überraschungen zutage fördern. Unterlagen zu den Mitgliedern finden sich verstreut in: Archiv des Musikvereins für Steiermark, Schachtel 1 und Schachtel 2.

22 Mappe: Unbenannt (I), Archiv des Musikvereins für Steiermark, NS-Zeit, Schachtel 1.

Aus der Institutionengeschichte geht hervor, dass schon vor 1938 Pläne für eine Umstrukturierung der Musikausbildung in der Steiermark geschmiedet wurden. Ob diese auf Pläne zur Musikausbildung zurückgehen, die ab 1933 im ‚Dritten Reich‘ entworfen wurden, lässt sich nicht feststellen, doch fällt auf, wie schnell die Idee von einer Hochschule für Musikerziehung aufgegriffen wurde, vor allem mit einer inhaltlichen Ausgestaltung, die Rücksicht auf die Wünsche der Nationalsozialisten nahm.

In diesen Kontext passt auch, dass der Musikverein erstaunlich früh ein Naheverhältnis zu den Nationalsozialisten aufbaute, wie anhand von zwei Beispielen belegt werden kann. Im Bereich politischer Aktivitäten des Musikvereins bekannt und inzwischen gut erforscht waren die sogenannten ‚Offenen Singstunden‘, Chorveranstaltungen in der gesamten Steiermark, die ab 1936 als getarnte Treffen für die damals noch illegalen Nationalsozialisten dienten.²³ Weniger gut erforscht und daher kaum bekannt sind andere Verbindungen. So belegt ein Dokument aus dem Archiv des Musikvereins, dass bereits bevor die ‚Offenen Singstunden‘ zu Treffen der Nationalsozialisten mutierten, Kontakt zu diesen bestand: Am 7. September 1934 richtete das Präsidium des Vereins ein Begnadigungsgesuch für Ernst Geutebrück (1893–1944) an das Bundesministerium für Unterricht.²⁴ Geutebrück, Musiker und Rechtsanwalt, war in Liezen, einer Bezirksstadt im Nordwesten der Steiermark, wo er am 25. Juli 1934 mit anderen Nationalsozialisten den Gendarmerieposten gestürmt hatte, aktiv am Juli-Aufstand der Nationalsozialisten gegen den sogenannten ‚Ständestaat‘ beteiligt.²⁵

Untersucht man den Personalstand der genannten Institutionen, so lassen sich für den Zeitraum von 1936 (!) bis 1945 für den Musikverein und für die Hochschule für Musikerziehung in Eggenberg um die 140 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter nachweisen; hinzu kommt eine unbekannte Zahl von Angestellten an den anderen Einrichtungen des steirischen Musikschulwerks und jenen in der annektierten Untersteiermark, die mit Letzterem eng verzahnt waren. Eine exakte Zahl zum Personalstand ließ sich aus verschiedenen Gründen bisher nicht ermitteln. Denn so klar die einzelnen Einrichtungen auf dem Papier getrennt erscheinen mögen, so wenig können sie als vollständig separate Einheiten betrachtet werden. Nicht nur Räumlichkeiten wurden gemeinsam

23 Brenner, Anm. 1, S. 57–65.

24 Mappe: Verwaltung Musikverein, Archiv des Musikvereins für Steiermark, NS-Zeit, Schachtel 1.

25 Monika Kornberger / Gerlinde Haid, Geutebrück, Brüder, Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Geutebrueeck_Robert.xml (27.04.2019). NSDAP-Mitglied seit 1. Juni 1932, Nr. 1.080.964; SS ab Juli 1932 in verschiedenen Rängen; NS-Rechtswahrerbund, vgl.: Fred K. Prieberg, Handbuch deutsche Musiker 1933–1945, Kiel 2004 (Elektronische Ressource als PDF-Datei), S. 2067.

verwendet, noch viel unübersichtlicher gestalteten sich die personellen Überschneidungen, weil Lehrpersonal an mehr als einer Einrichtung gleichzeitig angestellt sein konnte oder zwischen diesen hin und her wechselte – Doppelzählungen können hier nur durch sorgfältigen Vergleich vermieden werden. Auch sind die in Archiven aufliegenden Personallisten nicht immer zuverlässig bzw. korrekt. Relativ harmlos in dieser Hinsicht ist eine Aufstellung aus dem Jahr 1938, in der noch die beiden bereits entlassenen Mitarbeiter als Angestellte geführt werden.²⁶ Schwieriger wird es dort, wo Wunschlisten von tatsächlichen Berufungen nur schwer zu unterscheiden sind. Hinzu kommt, dass das Lehrpersonal zum Teil nicht regulär angestellt war, vor allem jene, die als Aushilfen während der Kriegszeit eingerückte Lehrer ersetzen mussten und dann oft nicht in den offiziellen Berichten aufscheinen.

Allen Schwierigkeiten zum Trotz lassen sich zumindest in einer Hinsicht relativ zuverlässige Aussagen zum regulär angestellten Kernpersonal machen. 1938 mag institutionell einen großen Umbau darstellen, personell wurde nach derzeitigem Stand der Forschung – ausgenommen den beiden nachweisbaren Entlassungen – das Lehrpersonal praktisch zur Gänze übernommen. Hinzu kam, durch den Aufbau der Hochschule bedingt, eine allerdings überschaubare Anzahl von zusätzlichen Einstellungen, vornehmlich von Personen aus dem sogenannten ‚Altreich‘, nicht selten, um die Führungspositionen zu besetzen. Dabei können zwei Gruppen unterschieden werden: Musiker, es waren ausnahmslos Männer, mit deutscher Staatsbürgerschaft und Österreicher, die nach längeren Aufenthalten im Ausland zurückgekehrt waren. Diese Personaleinstellungen und etwaige Verschiebungen innerhalb der Institutionen konzentrierten sich auf die Anfangsphase der Einrichtung des steirischen Musikschulwesens und waren mit der Eröffnung der Hochschule für Musikerziehung im Wesentlichen abgeschlossen.²⁷

26 Steirisches Musikschulwerk Allgemeines, Steiermärkisches Landesarchiv, LReg 373 Mu 49 / 1939.

27 Die Verwaltungsakten des steirischen Musikschulwerks und die einzelnen Personalakten, sofern sie noch vorhanden sind, verteilen sich größtenteils auf folgende Abteilungen des Steiermärkischen Landesarchivs: LReg 372 und LReg 373. Personalakten von Angestellten, die bereits vor 1938 ein Dienstverhältnis am Musikverein für Steiermark hatten, können sich in der Abteilung LReg 370 befinden. Es gibt keinen geschlossenen Bestand zu den Personalangelegenheiten, vielmehr wurden Akten häufig einfach chronologisch abgelegt und zu einem späteren Zeitpunkt dementsprechend geheftet bzw. gebunden. Daher kann es vorkommen, dass sich der Briefverkehr zu Personalangelegenheiten zwischen solchem, der Raumzuteilungen, Benzinrationierungen und Ähnliches mehr betrifft, befindet. Eine Auswertung verschiedener Archivbestände speziell für die Vorgängerinstitutionen des heutigen Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums findet sich auf der Begleit-CD-ROM folgender Dissertation: Mona Silli, Chronik des Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums. Die musikgeschichtliche Entwicklung der Instrumentalmusikerziehung von 1815 bis zur Gegenwart. Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Graz 2009.

Einer der wichtigsten Gründe dafür, dass es zwischen 1940 und 1945 keine ‚echten‘ Neueinstellungen, allenfalls befristete Vertretungen, gab, lag sicherlich am Zweiten Weltkrieg. Dieser war auch verantwortlich für den Lehrermangel, der mit Fortdauer des Krieges zunahm, da trotz intensiver Bemühungen vonseiten der Verwaltung der verschiedenen Musikinstitutionen kaum und gegen Ende des Krieges überhaupt nicht mehr Unabkömmlichstellungen, das heißt eine Freistellung von der Ableistung des Wehrdienstes, für Mitarbeiter zu bekommen waren. Ein in diesem Kontext prominentes Beispiel dafür und dank umfangreicher Korrespondenz am besten belegte Fall ist Ludwig Kelbetz, immerhin der stellvertretende Direktor der Hochschule für Musikerziehung, bis er 1943 an der Ostfront fiel.²⁸ Eine kritische Durchsicht der Akten im Steiermärkischen Landesarchiv zeigt, dass man anstelle von Neueinstellungen viel mehr dazu überging, die Lehrverpflichtungen der Angestellten zu erhöhen und – wie bereits erwähnt – Personen, sofern es möglich war, an mehreren Institutionen gleichzeitig anzustellen.²⁹

Mit Ende des ‚Dritten Reiches‘ und der Neugründung der Republik Österreich wurden die Musikinstitutionen, basierend auf ihren Vorgängerinstitutionen, neu gegründet. Bevor man zur Neueröffnung schreiten konnte, wurden aber zuerst alle Angestellten entlassen, weil die Verträge, die im ‚Dritten Reich‘ abgeschlossen worden waren, nicht mehr als rechtlich bindend betrachtet wurden, da dieser Staat nicht mehr existierte. So lässt sich aufgrund dieser notwendigen Entlassungen, mit gewisser Vorsicht, hinsichtlich des Kernpersonals ansatzweise ein Stand, der gleichzeitig wohl einen Endstand zum Ende des ‚Dritten Reiches‘ darstellte, für das Jahr 1945 rekonstruieren. Die Entlassungen erfolgten an zwei Terminen, der Großteil am 28. August 1945. 13 Personen waren zu diesem Zeitpunkt vertraglich noch an die Hochschule für Musikerziehung gebunden, obwohl die Hochschule bereits seit fast einem Jahr geschlossen war. Unter den 13 Entlassenen befand sich nur eine Frau. An der Landesmusikschule wurden 15 Personen entlassen, von denen sechs weiblich waren. An der Musikschule für Jugend und Volk waren zuletzt 14 Musiklehrerinnen beschäftigt, also kein einziger Mann. Was die lokalen Musikschulen außerhalb von Graz betraf, wurden nur die 17 Leiter und zwei Leiterinnen auf den Entlassungslisten genannt; das Lehrpersonal fehlt. Am 31. Oktober 1945 wurden ohne Zuordnung zu einer Institution drei Frauen und fünf Männer entlassen, allerdings werden alle in verschiedenen anderen Dokumenten in Zusammenhang mit Grazer Musikinstitutionen genannt. Für die zentralen Einrichtungen in Graz ergeben sich also nachweislich insgesamt 60 entlassene Personen, davon 24 Frauen.³⁰

28 Ludwig Kelbetz. Steiermärkisches Landesarchiv, LReg 370 K 18 / 1941.

29 Steiermärkisches Landesarchiv, LReg 372 und LReg 373.

30 Steirisches Musikschulwerk, Steiermärkisches Landesarchiv, LReg 372 / I-P-4-1941 K-2522.

Im Zuge der Entlassungen und Wiederanstellungen sollten auch, so zumindest der Plan, etwaige Verstrickungen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der steirischen Musikinstitutionen in Verbrechen im ‚Dritten Reich‘ aufgedeckt werden. Die 1945 wiedergegründeten Musikinstitutionen waren aber an einer Entnazifizierung kaum bis gar nicht interessiert. Frank Biess spricht in Hinblick auf die Entnazifizierung in Deutschland von einer Vergeltungsangst der deutschen Gesellschaft.³¹ Betrachtet man die Unterlagen des steirischen Musikwesens hinsichtlich der Frage der Entnazifizierung, so lässt sich für die institutionelle Ebene keine Angst, sondern lediglich eine anfängliche Verunsicherung, wie man sich dem politisch belasteten Teil des Personals gegenüber verhalten solle, feststellen.³² Schnell allerdings gingen die Verantwortlichen zu einer Haltung über, die den Aufbau der diversen Institutionen in den Mittelpunkt stellte und die Frage von Schuld und Verantwortung in den Hintergrund drängte.

So war die dringlichste Sorge in Hinblick auf das Personal, so schnell wie möglich in ausreichender Zahl befähigte Musikerinnen und Musiker wieder einzustellen, um den Unterrichtsbetrieb aufnehmen zu können. Die dahingehenden Bemühungen kamen – anders als vielleicht zu erwarten wäre – auch vom neuen Direktor des Steiermärkischen Landeskonservatoriums Günther Eisel (1901–1975), der, wie gesagt, selbst von 1938 bis 1945 seinen Beruf nicht hatte ausüben dürfen.³³ Zum derzeitigen Stand der Forschung lässt sich festhalten, dass es keinen Hinweis darauf gibt, dass irgendeine Mitarbeiterin oder irgendein Mitarbeiter des steirischen Musikschulwerks aufgrund ihrer bzw. seiner Mitgliedschaft bei der NSDAP oder ihrer bzw. seiner Mitwirkung bei der sogenannten ‚Eindeutschung‘ im heutigen Slowenien auf Dauer entlassen oder anderweitig zur Verantwortung gezogen worden wäre.³⁴

Welche Auswirkungen die institutionellen und personellen Kontinuitäten auf die Musikpädagogik hatten, lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit sagen. Fest steht, dass die institutionellen Reformen des Jahres 1938 auch die heutige Form des steirischen Musikwesens wesentlich bestimmen. Fest steht zudem, dass der große Bruch in pädagogischer und inhaltlicher Hinsicht, zumindest in der unmittelbaren Nachkriegszeit, zunächst ausgeblieben sein dürfte, da dies die per-

31 Frank Biess, *Republik der Angst. Eine andere Geschichte der Bundesrepublik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2019, S. 76.

32 Steirisches Musikschulwerk, Steiermärkisches Landesarchiv, LReg 372 / I-L-9-1941 K-2521.

33 Boisits, Anm. 16.

34 Markus Helmut Lenhart / Julia Mair, *Brüche und Kontinuitäten – Zwei Kapitel aus der Geschichte der KUG*, in: Heimo Halbrainer / Susanne Korbel / Gerald Lamprecht (Hg.), *Der schwierige Umgang mit dem Nationalsozialismus. Die steirischen Universitäten im österreichischen Vergleich* (in Vorbereitung).

sonellen Kontinuitäten verhinderten. Doch darf das Ausbleiben eines großen Bruchs, wie es eine konsequente, öffentliche Entnazifizierung bedeutet hätte, nicht in die Irre führen. Denn inhaltlich setzten Persönlichkeiten wie Harald Kaufmann (1927–1970) mit ihrem Interesse und ihrer Förderung moderner und zeitgenössischer Musik, die noch kurz zuvor von den Nationalsozialisten als entartet gebrandmarkt worden war, bereits in den frühen 1950er-Jahren völlig neue, vor allem auch öffentlich wahrnehmbare Akzente im Musikleben und in der Ausbildung in der Steiermark.³⁵

35 Gottfried Krieger, Ein Pionier der Musikpublizistik in Österreich. Zum Leben und Wirken von Harald Kaufmann (1927–1970), in: *Österreichische Musikzeitschrift* 65/7–8 (2010), S. 4–12.

Erich Marckhl und Harald Kaufmann: Bruchstücke eines Netzwerks

Susanne Kogler

Der folgende Beitrag ist der Untersuchung eines wichtigen Teils des persönlichen Netzwerks von Erich Marckhl (1902–1980) gewidmet: seiner Beziehung zu dem Musikwissenschaftler, Publizisten und Gründer des Instituts für Wertungsforschung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz Harald Kaufmann (1927–1970). Die Ausführungen beruhen auf Quellen im Nachlass Kaufmanns im Archiv der Akademie der Künste in Berlin, der Einblicke in lokale und internationale Beziehungen Kaufmanns, in kulturpolitische Aktivitäten und deren Hintergründe, biographische Details und persönliche Sichtweisen wie auch ideologische Gräben vermittelt, sodass ein Mosaikbild der damaligen zeitgeschichtlichen kulturellen Situation entsteht.¹ Im Nachlass enthaltene Informationen betreffen unter anderem Förderungen für die Grazer Akademie, Kooperationen und Projekte im Bereich Musikerziehung, Planung von neuen Aktivitäten im Kulturleben wie dem steirischen Herbst sowie ästhetische Positionen im Besonderen die österreichische und die neue Musik betreffend. Die damalige Auseinandersetzung mit der Vergangenheit vor 1945 und daraus resultierende Zukunftsperspektiven bzw. Standortbestimmungen

1 Eine umfassende Auswertung des Nachlasses von Kaufmann hinsichtlich seiner kulturpolitischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Positionen steht noch aus, wobei neben den journalistischen Arbeiten und Texten zum Österreichischen in der Musik im Besonderen das geplante, nie veröffentlichte Buchprojekt *Geist aus dem Ghetto* für das Verständnis der kulturpolitischen Debatten der Nachkriegszeit von Bedeutung sein dürfte. Vgl. dazu auch Petra Ernst, Harald Kaufmanns Projekt „Geist aus dem Ghetto“ im Spiegel kulturwissenschaftlicher Forschung – eine Annäherung, in: transversal. Zeitschrift für Jüdische Studien 13/1 (2012), S. 42–57.

einschließlich diesbezüglicher Veranstaltungen werden ebenfalls angesprochen, wobei auch institutionsgeschichtliche Hintergründe sowie inhaltliche und programmatische Schwerpunkte der Kulturpolitik und der Grazer Akademie Erwähnung finden.

Um zu ergründen, welche Debatten kultur- und bildungspolitischer Art in den 1950er- und 1960er-Jahren in der Steiermark für die Musikausbildung von Bedeutung waren, widmeten sich die Recherchen im Rahmen des Erich Marckhl gewidmeten Forschungsprojekts im Detail den Unterlagen, die über die Verbindung von Harald Kaufmann und Erich Marckhl, Landesmusikdirektor und Präsident der Akademie, die bekanntlich auf sein Betreiben aus der sogenannten „Verbundlichung“ des Landeskonservatoriums entstanden war, Auskunft geben. Für Forschungen zur Frage der Kontinuitäten und Brüche in der Musikausbildung nach 1945 sind zudem über die Beziehung der beiden Protagonisten hinausweisende Netzwerke, in die beide eingebunden waren, von Interesse. Sie können allerdings aufgrund des bisher ausgewerteten Materials nur teilweise dargestellt werden. Im Folgenden werden zwei Fragen im Zentrum stehen:

1. Welches Netzwerk war für die öffentliche Positionierung und die Karriere Marckhls wichtig und welches kulturpolitische Szenario wird daraus ersichtlich?
2. Welche Bedeutung und welche Basis hatte die Beziehung Kaufmann–Marckhl in Marckhls persönlichem Netzwerk?

Im Zuge dieses Beitrags kann keine systematische Beschreibung des gesamten persönlichen Netzwerkes von Erich Marckhl geleistet werden. Die erste Frage bildet vielmehr den Ausgangspunkt und skizziert den Rahmen für die folgende genauere Darstellung der Beziehung Kaufmann–Marckhl, die im Detail betrachtet wird, wobei Inhalte kultur- und bildungspolitischer Diskussionen im Vordergrund stehen. Viele der Themen, die für die beiden von Interesse waren, korrespondieren mit denjenigen, die in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts nach wie vor dominieren. Exemplarisch seien hier das Verhältnis von Tradition, Mainstream und Avantgarde in der zeitgenössischen Musik sowie deren institutionelle Basis und gesellschaftliche Relevanz genannt.² Es werden Kontinuitäten und Brüche zu Debatten der 1920er- und 1930er-Jahre sichtbar,³ aber auch zu jenen der Zeit des Nationalsozialismus.⁴

2 Vgl. dazu u.a. Nicholas Cook / Anthony Pople (Hg.), *Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.

3 Vgl. dazu auch Kapitel 2 des vorliegenden Bandes.

4 Vgl. dazu u.a. Joachim Reiber, *Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null*, Wien: Kremayr & Scheriau 2017, S. 43ff., und Pamela Potter, *Kunst und Musik in der NS-Zeit*:

Methodisch ist zunächst der Begriff Netzwerk zu definieren. In der Sozialwissenschaft verweist er auf die strukturelle Einbindung der Akteure und wendet sich damit zugleich gegen ein über- und untersozialisiertes Akteurskonzept, wobei auch die individuelle Handlungsmotivation Berücksichtigung findet.⁵ Im vorliegenden Rahmen dient der Terminus Netzwerk vor allem dazu, neben den Strategien und Motivationen Marckhls gesellschaftspolitische Entwicklungen, gesellschaftliche und institutionelle Brüche und Kontinuitäten, zu beleuchten, in die Marckhl und seine Aktivitäten eingebunden waren.

Marckhls persönliches Netzwerk umfasste private Beziehungen, aber auch solche, die er über seine beruflichen Tätigkeiten aufgebaut hatte. Was seine früheren Lebensjahre betrifft, dürften diese beiden Ebenen stark miteinander verschränkt gewesen sein, wie es die Korrespondenz im Akademiebestand des Universitätsarchivs der Grazer Kunstuniversität nahelegt, in der beispielsweise Kollegen aus Breitensee oder auch ehemalige Angehörige der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Graz Eggenberg noch bis in Marckhls Zeit als Akademiepräsident fassbar sind.⁶ Marckhl schmiedete mit vielerlei Akteuren „strategische Allianzen“⁷. Sein Beziehungsnetz half ihm, seine Ziele zu verfolgen und durchzusetzen. Es kann methodisch als ein „ego-zentriertes Netzwerk“ betrachtet werden, was mit der Einschränkung verbunden ist, dass es aufgrund der ausgewerteten Dokumente hauptsächlich aus der Sicht Marckhls beschrieben wird.⁸

Die Entstehung von Netzwerken wird in der Sozialwissenschaft als dynamischer Prozess verstanden.⁹ Netzwerkstrukturen müssen „als Institutionen begriffen werden, die aus den Strategien der Akteure und den vorgängigen Struk-

Was wir wissen und was wir zu wissen glauben, in: Klaus Aringer / Susanne Kogler / Markus Helmut Lenhart (Hg.), Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik, Graz: Leykam 2020 (Fokus Musik. Musikwissenschaftliche Beiträge der Kunstuniversität Graz 2).

- 5 Vgl. Dorothea Jansen, Einführung in die Netzwerkanalyse. Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 20–22, sowie Christian Stegbauer, Grundlagen der Netzwerkforschung. Situation, Mikronetzwerke und Kultur, Wiesbaden: Springer 2016, S. 5.
- 6 Siehe dazu im Besonderen die private Korrespondenz im Teilnachlass Erich Marckhl im Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz, UAKUG/TEM, Übersicht online zugänglich unter https://www.uakug.findbuch.net/php/main.php?ar_id=3745#55414b55472f54454dy3 (12.09.2021).
- 7 Jansen, Anm. 5, S. 49.
- 8 Ebd., S. 65. Um auch die Sichtweise der anderen Akteure einbeziehen zu können, müssten in nachfolgenden Forschungen noch weitere Dokumente ausgewertet werden. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass sich einige der Personen, die von Marckhl als Gruppe wahrgenommen wurden, auch selbst als Gruppe definierten, da sie in denselben Institutionen tätig waren. Beispiele für solche von Marckhl als Gruppe wahrgenommene Akteure sind etwa Mitglieder des Steirischen Tonkünstlerbunds oder für die *Kleine Zeitung* arbeitende Journalisten.
- 9 Vgl. Stegbauer, Anm. 5, S. 9.

turen erwachsen“.¹⁰ Dies trifft auch auf Marckhls persönliches Netzwerk zu. Es lebt von seinen Aktivitäten, ist aber auch strukturell vorgegeben, insofern als die Akteure jene sind, die in den für die Kulturpolitik und die Bildungspolitik maßgeblichen Institutionen Schlüsselrollen einnahmen oder mit Marckhl auf ähnlicher Ebene in Bildungsinstitutionen tätig waren. Kaufmann nahm in diesem Netzwerk, wie im Folgenden dargestellt wird, eine besondere Rolle ein, da beide miteinander in engem Kontakt standen.¹¹ Der Beitrag bezieht, wenn auch in unterschiedlicher Detailgenauigkeit, drei Analyseebenen ein: die einzelnen Akteure, Gruppen in Netzwerken sowie ein gesamtes Netzwerk, nämlich die Gesellschaft.¹² Steht zunächst aus der Mikroperspektive vor allem ein partielles Netzwerk, also eine Zweier-Konstellation, die auch als kleinste Einheit in der Netzwerkforschung gilt,¹³ im Fokus, soll doch auch das Gesamtnetzwerk in den Blick kommen, indem die Beziehung Kaufmann–Marckhl nicht isoliert betrachtet, sondern als Bruchstück des persönlichen Netzwerkes von Marckhl angesehen wird, das in seiner größeren Reichweite insofern durchscheint, als es für die Kaufmann und Marckhl gemeinsamen Interessen und Aktivitäten relevant ist.¹⁴ Einerseits werden in den Unterlagen wichtige gesellschaftspolitische Themen angesprochen, andererseits auch kulturpolitische Aktivitäten, in die größere Personenkreise eingebunden waren, sodass weitere gesellschaftliche Interessensgruppen in den Blick kommen, die die Situation in der Steiermark und im Österreich der Nachkriegszeit prägten.

Auf Kaufmanns persönliches Netzwerk, das aufgrund der umfangreichen Korrespondenz eine eigene Erforschung und Darstellung erforderlich machen würde,¹⁵ kann in diesem Rahmen nur am Rande eingegangen werden. Einige wenige Hinweise sollen Anregungen zu weiteren Forschungen geben, zeigt doch bereits ein erster Eindruck des Nachlasses, wie sehr Kaufmann international im Bereich der Kulturszene vernetzt war. Er korrespondierte mit diversen Persönlichkeiten der neuen Musik, die er in seinen Schriften würdigte bzw. zu würdigen plante und mit denen er Fachfragen erörterte. Nur wenige dieser Beziehungen, wie etwa seine Verbindung zu György Ligeti, sind ansatzweise erforscht.¹⁶

10 Jansen, Anm. 5, S. 271

11 In der Fachwissenschaft wird ein solches Verhältnis auch mit dem Begriff der „Clique“ beschrieben. Vgl. Jansen, Anm. 5, S. 66.

12 Vgl. ebd., S. 32–33.

13 Siehe dazu u.a. Stegbauer, Anm. 5, S. 11–17.

14 Zur methodischen Notwendigkeit der Berücksichtigung weiterreichender Beziehungen auch bei Betrachtung kleinster Einheiten siehe u.a. Stegbauer, Anm. 5, S. 17.

15 Siehe dazu die umfangreiche Korrespondenz im Harald Kaufmann Archiv Berlin (Kaufmann 295 und Kaufmann 348–371).

16 Zu Kaufmanns Beziehungen zu Ligeti vgl. u.a. Heidi Zimmermann, Musikologische Sprachrohre Harald Kaufmann und Ove Nordwall im Dialog mit György Ligeti, in: *Studia Musicologica* 57/1–2 (2016), S. 161–186.

I. Welches Netzwerk war für die öffentliche Positionierung und die Karriere Marckhls wichtig und welches kulturpolitische Szenario wird daraus ersichtlich?

Die im Nachlass Harald Kaufmanns befindliche Korrespondenz zwischen Kaufmann und Marckhl umfasst eineinhalb Jahrzehnte: Dokumente reichen von 1955 bis 1970, dem Todesjahr Kaufmanns. Sie gibt über unterschiedliche informelle Netzwerke Auskunft, welche die drei Wirkungsbereiche Marckhls betreffen: seine Tätigkeit als Komponist, seinen Aufgabenbereich als Landesmusikdirektor sowie seine Tätigkeit als Direktor des steiermärkischen Landeskonservatoriums, die 1963 in seine Tätigkeit als Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz überging.

Aus den Aufzeichnungen können erste Fixpunkte in Marckhls Netzwerk benannt werden: Es waren dies jene Personen, die für seine persönliche Karriere in den 1950er-Jahren, seine Tätigkeiten am Landeskonservatorium sowie in den 1960er-Jahren an der Akademie eine entscheidende Rolle spielten: der Dirigent Max Heider (1922–1975)¹⁷, der Komponist, Musikwissenschaftler und Musikpädagoge Franz Mixa (1902–1994)¹⁸ sowie der Organist Franz Illenberger (1907–1987)¹⁹. Sie waren bereits Weggefährten Marckhls während seiner Tätigkeit als Referent des Steirischen Volksmusikschulwerks, als Landesmusikdirektor sowie am Steiermärkischen Landeskonservatorium, wo Illenberger und Mixa seit 1938 unterrichteten. Heider übernahm die Leitung der Musikschule Kapfenberg als Nachfolger Marckhls 1953, Mixa hatte die Leitung des Konservatoriums von 1952–1957 als unmittelbarer Vorgänger Marckhls inne. War dieses Netzwerk, das aus Marckhls eigener Generation bzw. aus jenen bestand, die dieselben politischen Brüche erfahren hatten wie er, auch eng, schloss es dennoch Diskussionen um inhaltliche Standpunkte nicht aus, wobei sich Marckhl durchaus auch auf der Seite Kaufmanns positionierte, was die Beurteilung der aktuellen Lage des Musiklebens betraf.

Ein weiteres wichtiges Netzwerk bildeten Marckhls Kontakte zu anderen einflussreichen Persönlichkeiten im Kulturleben, in der Politik, aber auch im akademischen Bereich. Zu nennen sind hier der Präsident des Mozarteums

17 Vgl. Rudolf Flotzinger, Art. Heider, Max, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Heider_Max.xml (09.05.2020).

18 Vgl. Alexander Rausch, Art. Mixa, Franz, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mixa_Franz.xml (09.05.2020).

19 Vgl. Elisabeth Th. Hilscher, Art. Illenberger, Franz, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_I/Illenberger_Franz.xml (09.05.2020).

Eberhard Preußner²⁰, die Ministerialbeamten Dr. Erwin Thalhammer²¹ und Bundesminister für Unterricht Dr. Heinrich Drimmel²², aber auch Würdenträger der Kirche, deren Recht auf Mitsprache und Einflussnahme Marckhl nie infrage stellte. Die Einbindung von öffentlichen Institutionen in seine Entscheidungen sowie Netzwerke zu aktivieren, war für Marckhl selbstverständlich. Das zeigt unter anderem ein maschinengeschriebener Brief vom 28. Dezember 1964, adressiert an den „Redakteur DDr. Harald Kaufmann / Redaktion der ‚Neuen Zeit‘“, in dem es um Hintergründe der Gründung der Abteilung Katholische Kirchenmusik, offenbar auf Anfrage Kaufmanns, geht.²³ Marckhl beruft sich bei der Erklärung seiner Entscheidungen einerseits auf sachliche Gründe, andererseits sind ihm die Zustimmung und Einbindung von in diesem Bereich öffentlich anerkannten und einflussreichen Institutionen mindestens ebenso wichtig. So erläutert er u.a., dass der Choral eine Konstante in der Liturgie sei, weshalb die Kooperation mit einem „Zentrum“ zweckmäßig sei, nämlich Seckau: Dadurch sei sowohl „der Anschluss an die großen Traditionen des Gregorianischen Chorals in benediktinischer Pflege zu gewinnen“ als auch „ein Platz der Abgeschiedenheit“, der „temporären Veranstaltungen der Abteilung eine lokale Grundlage der Besinnung“ ermögliche. Die enge Verbindung zu Seckau wird auch aus dem Fotoalbum des Akademiepräsidenten ersichtlich.²⁴ Nicht nur die grundlegende institutionelle Positionierung durch Kooperationen mit anderen Institutionen, sondern auch individuelle Personalfragen werden unter Berufung auf persönliche Kontakte zu einflussreichen Protagonisten gerechtfertigt. So heißt es weiter, die Leitung der Abteilung Chorwesen sei jemandem übertragen worden, „der in ihr eine Lebensaufgabe sieht“: „Ich habe alle personellen Besetzungen in der Akademie im Einvernehmen mit dem Bundesministerium für Unterricht nicht nach Gesichtspunkten der Repräsentation, sondern ausschließlich nach denen des Arbeitszieles vorgeschlagen.“²⁵

Wie entscheidend für Marckhl gute persönliche Beziehungen zum Bundesministerium in Hinblick auf seine institutionspolitischen Ziele waren, zeigt ein handschriftlicher Brief vom 21. Juli 1960 an Kaufmann, der mit „lieber, sehr

20 Vgl. u.a. https://www.uni-mozarteum.at/de/university/personen/emeriti_bio.php?l=de&nr=210 (09.05.2020), sowie Thomas Hochradner / Michaela Schwarzbauer (Hg.), Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker, Musikpädagoge, Präsident, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2011.

21 Vgl. u.a. Autor und Organisationsgenie im Dienste an allen Künsten, in: Wiener Zeitung, 10. Februar 2003, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr-kultur/327216-Autor-und-Organisationsgenie-im-Dienste-an-allen-Kuensten.html> (09.05.2020).

22 Vgl. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Heinrich_Drimmel (09.05.2020).

23 Harald Kaufmann Archiv 367, Akademie der Künste Berlin.

24 Mehrere Fotos, die Marckhl in Seckau zeigen, befinden sich im Teilnachlass Erich Marckhl (TEM), der im Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz aufbewahrt wird.

25 Harald Kaufmann Archiv 367, Akademie der Künste Berlin.

verehrter Herr Doktor!“ beginnt. Marckhl berichtet u.a. über ein Exposé, das er im Sommer schreiben wolle und dessen Gegenstand die Verbundlichung des Konservatoriums sei.

„Die Sommermonate nütze ich – auch dies bitte vertraulich – zur Ausarbeitung eines Exposés, das die Grundlage eines Schrittes des Landes bei der Bundesregierung werden soll, die Verbundlichung der Ausbildungsbereiche des Landeskonservatoriums betreffend. Sie sehen, ich kann noch immer Luftschlösser bauen. Dieses wird m.E. nun ein Jahr zu spät gebaut. (Man soll Konstellationen wie Drimmel – Dr Thalhammer nicht auf Zeitprobe stellen) [...]“²⁶

Neben dem Bundesministerium ist die Kirche in Marckhls Aktivitäten prominent eingebunden. Im bereits zitierten Brief vom 28. Dezember 1964 zur Gründung des Instituts für Katholische Kirchenmusik betont Marckhl:

„Alle sachlichen und persönlichen Entscheidungen [...] erfolgten nach Einholung des Rates und unter ausdrücklicher Billigung des hochwürdigsten Herrn Diözesanbischofs. Es ist meiner Meinung nach selbstverständlich, daß die Kirche innerhalb der Abteilungen für Kirchenmusik von Akademien das gleiche Einflußrecht besitzt, wie an den theologischen Fakultäten.“²⁷

Deshalb werde auch die Einrichtung eines Seminars für evangelische Kirchenmusik in Oberschützen „aufgrund der Ratschläge und im Einverständnis des Herrn evangelischen Landesbischofs erfolgen“. Wie die Errichtung der gesamten Akademie sei auch die der Abteilung für Kirchenmusik „ein Werk für die Zukunft“; auf Wunsch der Diözese sei „die bisherige Domschule als vorbereitende Institution in den Bereich der Akademie aufgenommen und entsprechend umgebildet“ worden.²⁸

Netzwerke befanden sich einerseits auf nationaler Ebene, andererseits aber auch auf regionaler, in der Steiermark, wo im Besonderen Personen der Kirche und der Landespolitik involviert waren. Über das politische Netzwerk geben die Briefe Auskunft, die Marckhl u.a. anlässlich seines Streites mit der Grazer Presse 1965 verfasste. Sie ergingen an Landeshauptmann Josef Krainer und Landeshauptmannstellvertreter Hanns Koren, an Hofrat Bruno Binder Kriegelstein, Ministerialrat Erwin Thalhammer und den Präsidenten des Musikvereins für Steiermark, Landeshauptmann außer Dienst Tobias Udier, sowie den Landtagspräsidenten Richard Kaan.²⁹

Briefe an Persönlichkeiten des steirischen Kulturlebens zeigen, wie Marckhl in der Kulturszene vernetzt war. Opernhaus und Musikverein sah er als Partner

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Harald Kaufmann Archiv 447, Akademie der Künste Berlin.

der Akademie an, deren Präsidenten waren Teil seines persönlichen Netzwerkes. Geschätzte Personen und Inhalte wurden – zumindest gegenüber mehr oder weniger Vertrauten – offen verteidigt, wobei auch informelle Kanäle genützt wurden.

So findet sich ein Brief in Durchschlag vom 13. Jänner 1967³⁰ an den „Intendanten der Vereinigten Bühnen Graz, Karlheinz Haberland³¹“, worin es heißt, Marckhl habe „mit größtem Interesse [...] die sachliche Diskussion gelesen“, welche Haberland mit Kaufmann geführt habe. Sie gebe einen „sehr klaren, wenn auch noch keineswegs umfassenden Einblick in die Tendenzen und Schwierigkeiten“ von Haberalands Arbeit. „Ich bin Ihnen besonders dankbar dafür, daß Sie unter all diesen Umständen gerade für die Zusammenarbeit mit unserer Akademie soviel Verständnis aufgebracht haben“, schreibt er dem Intendanten und versichert Haberland sein Verständnis angesichts der „Hetze eines gewissen Teiles der Lokalpresse“:

„Ich glaube aber, daß dieses Tagesgeheul uns in unseren guten Absichten nicht wankend machen, unseren guten Willen nicht lähmen und unsere Arbeitsproduktivität höchstens nur steigern darf: Auf daß schließlich sachlich denkende und gutgesinnte Menschen die Früchte dieser Arbeit genießen können.“³²

Marckhl sieht sich offenbar gerne in einer Verbindung gleichgesinnter Kämpfer für das aus seiner Sicht „Richtige“ und gestaltet aktiv durch gegenseitige Informationen dahingehende Seilschaften. Kaufmann war eine zentrale Figur in Marckhls kulturpolitischem Netzwerk. Das wird bereits dadurch klar, dass er von Marckhl über eineinhalb Jahrzehnte über wichtige Aktivitäten auf dem Laufenden gehalten wurde. Die Briefe Marckhls an höchste steirische Politiker im Nachlass Kaufmanns lassen erkennen, wie Marckhl seine Beziehungen spielen ließ, um seine Interessen durchzusetzen und Angriffe gegen sich und alle ihm und seinen Zielen Wohlgesonnenen aus machtpolitischen Gründen abzuwehren.

Am 16. Jänner 1967 verfasste er einen ebenfalls in Durchschrift im Nachlass Kaufmanns erhaltenen Brief, adressiert an Landeshauptmannstellvertreter Univ.Prof. Dr. Hanns Koren, in dem er für Intendant Haberland eintritt und sich gegen eine in der *Tagespost* vorgeschlagene Ausschreibung der Intendanz ausspricht und die Wichtigkeit von Kontinuität an den Vereinigten Bühnen einschließlich des Philharmonischen Orchesters für die Akademie betont.³³ Zu-

30 Harald Kaufmann Archiv 367, Akademie der Künste Berlin.

31 Vgl. Barbara Boisits, Art. Haberland, Karlheinz (Pseud. Henryk Roberts), in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Haberland_Karl_Heinz.xml (09.05.2020).

32 Harald Kaufmann Archiv 367, Akademie der Künste Berlin.

33 Ebd.

dem regt er eine breite Diskussion zu aktuellen Problemen der Theater wie dem Publikumsschwund in Anbetracht der Massenmedien wie des Fernsehens in einem erweiterten Theaterausschuss an.

Gute Verbindungen hatte Marckhl auch zu den Präsidenten der Salzburger und Wiener Ausbildungsinstitutionen. So schrieb er am 22. Dezember 1964 an Redakteur DDr. H. Kaufmann, Graz Schillerstraße 47,³⁴ anlässlich eines Berichts der *Kleinen Zeitung* über die Gedenkfeier für Präsidenten Dr. Preußner: Laut Auskunft von Ministerialrat Dr. Thalhammer sei – entgegen dem in der *Kleinen Zeitung* erweckten Anschein – in Salzburg keine Äußerung gefallen, dass Preußner über eine „selbstverständliche Autorität“ verfügt habe, die es „nicht notwendig machte, sich mit einer Schar von Günstlingen zu umgeben, um sich durchzusetzen“. Marckhl kenne „die Verhältnisse in Salzburg nicht, wohl aber die Haltung, die die Kleine Zeitung seit einiger Zeit der Grazer Musikhochschule gegenüber einnimmt“.

„Daß der von mir hochverehrte, leider zu früh verstorbene, Herr Präsident Prof. Dr. Preußner, der seit 1939 an dem Gedeihen der Akademie Mozarteum so verdienstvoll und entscheidend gearbeitet hat, keiner Günstlinge bedurfte, [...] ist so selbstverständlich, daß eine Erwähnung dieses Umstandes in einer Gedenkrede in jedem Falle befremdlich gewirkt hätte.“³⁵

Bemerkenswert ist, dass hier in selbstverständlicher Weise Erfahrungen aus der NS-Zeit genannt und Verdienste ins Treffen geführt werden. In öffentlichen Publikationen wurden hingegen diesbezügliche Anknüpfungspunkte vermieden.³⁶

Als Landesmusikdirektor verfügte Marckhl über eine gewichtige Stimme, die er nutzte, um die Kulturpolitik auch in Hinblick auf die Geschehnisse der Akademie zu lenken.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Vgl. z.B. Erich Marckhl, *Mozart und die Gegenwart*, Graz 1956. Die Schrift erschien zu einem Zeitpunkt, als Marckhls Nachkriegskarriere richtig in Schwung kam – seit 1952 war er Landesmusikdirektor, 1957 wurde er auch Direktor des Landeskonservatoriums. In der Publikation sind keinerlei Hinweise auf die Zeit des Nationalsozialismus zu finden. Sehr wohl finden sich solche jedoch im Typoskript, wo z.B. eine Begegnung mit Hans Pfitzner 1944 erwähnt wird, die in der veröffentlichten Version fehlt (vgl. UAKUG/TEM_067_18). Auch die Rede Marckhls beim Festakt anlässlich der Verbundlichung des Landeskonservatoriums 1963, die später in der ÖMZ publiziert wurde, wurde, wie der Vergleich mit dem Typoskript zeigt, für die Veröffentlichung insofern redigiert, als insbesondere Anspielungen auf die Zeit vor 1945 gestrichen wurden. Vgl. Erich Marckhl, *Der Weg zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*. Sonderdruck. Die neue Musikakademie Graz, Wien: Lafite 1963, S. 4–19, und UAKUG/TEM_090.

II. Welche Bedeutung und welche Basis hatte die Beziehung Kaufmann–Marckhl in Marckhls persönlichem Netzwerk?

II.1 Bedeutung der Beziehung Kaufmann–Marckhl

Wie der Nachlass zeigt, erlangte Kaufmann von vielen Problemen und Kämpfen, die Marckhl mit seinen Gegnern ausfocht, durch Marckhl selbst vertraulich Kenntnis. Dabei spielt die Presse eine wichtige Rolle. Kaufmann war in diesen Belangen ein wichtiger Bündnispartner Marckhls, weil er selbst durch seine herausragende musikpublizistische Tätigkeit ein gewichtiges und sachlich anerkanntes Wort beisteuern konnte.

Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Harald Kaufmann und Erich Marckhl in einem engen Vertrauensverhältnis zueinander standen, wenn sie auch nie das vertrauliche Du-Wort benutzten. Dieses enge Vertrauensverhältnis beruhte auf gegenseitigem Nutzen. Marckhl unterstützte Kaufmann bei dessen Publikationstätigkeit mit seinen persönlichen Kontakten, was sowohl finanzielle als auch inhaltliche Förderung z.B. durch Unterstützung eines Verlages betraf. So findet sich beispielsweise eine handschriftliche Notiz betreffend die Veröffentlichung einer Broschüre Kaufmanns vom 3. September 1956, für die Marckhl Professor Rohm kontaktiert habe.³⁷ Vermutlich handelt es sich um Kaufmanns Buch *Neue Musik in Steiermark*, das auch bei einer öffentlichen Diskussion zum Abschluss der Kapfenberger Kulturtage 1957 als Grundlage und Ausgangspunkt diente.³⁸ Thema war *Das Österreichische in der Musik der letzten 50 Jahre*.

Kaufmann war wiederum für Marckhl erster Ansprechpartner, wenn es um Meinungsbildung in der Öffentlichkeit, im Besonderen um Reaktionen in der Presse ging: Das betraf sowohl Marckhls eigene Kompositionen als auch seine kulturpolitischen Aktivitäten und die Tätigkeiten der Akademie, was nicht nur die Tatsache beweist, dass Kaufmann von Marckhl über dessen Aktivitäten in eigener Sache informiert wurde, sondern auch, dass Kaufmann selbst öffentlich für Marckhl Partei ergriff. Im Dezember 1964 wurde er z.B. im in Eskalation befindlichen Streit Marckhls mit Teilen der Grazer Presse aktiv. Wie ein maschinengeschriebener und unterzeichneter Brief Kaufmanns an RA Dr. Franz Schreiner vom 4. Jänner 1965 belegt, legte Kaufmann auf Anfrage dar, er finde keinen solidarischen Boykott aller Redaktionen im gegebenen Fall angebracht. Ein maschinengeschriebener und nicht unterzeichneter Brief Kaufmanns an Professor Gerhard Wimberger vom 25. Dezember 1964 hat die Bitte zum In-

37 Harald Kaufmann Archiv 367, Akademie der Künste Berlin. Wilhelm Rohm war von 1948–1961 Redakteur der Fachzeitschrift *Musikerziehung*. Vgl. Paul Christian Hönigschnabl, *Musikerziehung in Österreich: 1947–2017. Die Mediatisierung des Faches*, dargestellt in den Beiträgen des Fachmagazins *Musikerziehung*, Wien: Universität für Musik und Darstellende Kunst 2019 (Univ. Diss.), S. 91.

38 Harald Kaufmann Archiv 169, Akademie der Künste Berlin.

halt, seine in der Grazer Presse hinsichtlich Kritik an der Grazer Akademie falsch dargestellte Rede in Salzburg Kaufmann zur Verfügung zu stellen und eventuell selbst eine Berichtigung an die Redaktion der *Kleinen Zeitung* zu senden. Kaufmann weist auf Konflikte um Rezensionen von Akademieveranstaltungen durch Akademiemitglieder und Kränkungen Lehrender hin, die nicht zu Professoren geworden waren. Er unterstreicht:

„Ich selbst stehe zur Grazer Akademie und zu Herrn Präsidenten Marckhl in keinem wie immer gearteten Abhängigkeitsverhältnis. Ich schätze jedoch die von ihm geleistete Arbeit außerordentlich hoch ein und möchte verhindern helfen, daß sich ein journalistischer Jahrmarkt der Eitelkeiten zu realen Gefährdungen auswächst.“³⁹

Auch diese Stellungnahme ist ein Beleg dafür, dass sich Marckhl auf Kaufmann einhundertprozentig verlassen konnte.

II.2 Basis der Verbindung Kaufmann–Marckhl

Gemeinsame Sichtweisen bzw. Interessenschwerpunkte scheinen für das enge Verhältnis von Kaufmann und Marckhl maßgeblich gewesen zu sein.⁴⁰ Ein Beispiel ist die bereits erwähnte Diskussion um „das Österreichische in der Musik“. Marckhl organisierte im Anschluss an die von ihm geförderte Publikation *Neue Musik in Steiermark* Kaufmanns⁴¹ eine Diskussion zu diesem Thema, dem sich Kaufmann mehrfach widmete und das auch Marckhl ein Anliegen war, war er doch an einer Bestandsaufnahme der gegenwärtigen kulturellen Situation interessiert. Kaufmann beschäftigte das Thema des Österreichischen mehrfach.⁴² Dem Durchschlag der Niederschrift von Marckhls Diskussionsleitung, der sich in Kaufmanns Nachlass befindet, ist auch Marckhls Sicht auf die 30er- und 40er-Jahre zu entnehmen:

„Die Katastrophenzeit der Dreißiger- und Vierzigerjahre unterbricht und zerstört vielfach die Kraft- und Spannungsfelder musikschöpferischer Entwicklung auch in Österreich. Unsicherheit, vielfach Ratlosigkeit, ein zögerndes Wiederanknüpfen, ein Wiederaufnehmen unterbrochener Auseinandersetzung sind als Charakteristika der gegenwärtigen Lage kaum wegzuleugnen.“⁴³

39 Ebd.

40 Wie die Bekanntschaft von Marckhl und Kaufmann ihren Anfang genommen hat und ob auch hierbei Netzwerke – persönliche, professionelle oder familiäre – von Bedeutung waren, geht aus den bislang eingesehenen Quellen nicht hervor. Eine umfassende Biographie Kaufmanns ist ein offenes Desiderat der wissenschafts- und institutionengeschichtlichen Forschung.

41 Vgl. Harald Kaufmann, *Neue Musik in Steiermark*, Graz 1957.

42 Vgl. Harald Kaufmann Archiv 218, Akademie der Künste Berlin.

43 Harald Kaufmann Archiv 169, Akademie der Künste Berlin

Zu Kaufmanns Buch merkt Marckhl eine „wesentliche Einzelheit“ betreffende Meinungsverschiedenheit an:

„Ich glaube nicht, daß die Pflege barocker Musik in Steiermark gerade in den Dreißigerjahren lediglich eine Ersatzfunktion für das verpönte und schließlich verbotene Neue darstellte. Diese Pflege war auch und früher außerhalb Steiermarks überall in Europa im Gefolge der Jugendbewegung zu Beginn des XX. Jahrhunderts gegeben und ist aus der Musikübung neben anderen Kräften auch ein Agens geworden, das schon in den Zwanzigerjahren williger Jugend einen Weg zum Neuen in der Musik über die objektivierenden Verwandtschaften zu früherer Musik aufschloß. Diese ursprüngliche lebendige Tendenz zur Barockmusik gerade in der Jugend wie etwa 1905, in Deutschland, dem Land mit der expressiv und affektiv stärksten Jugendbewegung, am eindrucksvollsten praktiziert, erscheint mir viel wesentlicher als vielleicht sich ergebende taktische Situationen später, in die ein wesentlich Europäisches und Richtiges durch die Verstrickung in dynamisches Unheil geriet, in das aber das ganze Leben fiel, nicht nur Musik oder Musikübung oder Musikorganisation und für das die Generation die Folgen trägt, die, überwiegend gläubig, in maßgeblichen Schlüssel-fällen mit makabrer Berechnung in die Katastrophe lief.“⁴⁴

Waren sie auch bei der Beurteilung der Jugendmusikbewegung uneins, verband sie das Interesse für ästhetische Fragen, die Qualität von zeitgenössischer Musik betreffend. Ein wichtiger Aspekt diesbezüglich war sicher die Wertschätzung Kaufmanns für den Komponisten Erich Marckhl. Diese geht nicht nur aus dem oben erwähnten Buch Kaufmanns hervor, sondern auch aus einem undatierten, handschriftlich korrigierten Typoskript, in dem es u.a. heißt:

„Konservatismus, so definiert, rückt von selbst in Opposition gegen die Trägheit, wird fortschrittlichem Denken, das [...] um seiner Purheit willen Wert ist, zum Verwecheln ähnlich. Das, was am Weg des Komponisten Marckhl ausgespart scheint, das apriori Elementarische, wird über den Umweg von Bildungserlebnissen erzwungen. Der Funke springt dort über, wo die Auseinandersetzung mit dem nackten Material, mit Syntax und Verknüpfungsgestalt ins Bohrende gerät, der erprobten Regel unsicher wird und hinter der geradlinig-logischen Entwicklung sich das Kardiogramm der Materialerschütterung abzuzeichnen beginnt.“⁴⁵

Besonders erwähnt Kaufmann Marckhls „späte“ Arbeiten als Beleg hierzu. Am Ende des Textes folgt Kaufmann Marckhls Selbsteinschätzung, dass er den Wiener „phantastischen Realisten“ nahestehe.⁴⁶

44 Ebd.

45 Harald Kaufmann Archiv 58, Akademie der Künste Berlin.

46 Vgl. Erich Marckhl, Etwas über meine Musik. Unveröffentlichtes Typoskript, UA-KUG/TEM_089, https://www.uakug.findbuch.net/php/main.php?ar_id=3745#55414b55472f54454dx154 (21.01.2020), sowie den Beitrag zum Komponisten Erich Marckhl im vorliegenden Band.

Bei all diesen Gemeinsamkeiten zeigt eine genauere Analyse dennoch, dass mitunter feine Differenzierungen zwischen den Positionen Kaufmanns und denen Marckhls wahrzunehmen sind.⁴⁷ Marckhls Standpunkt scheint sehr stark durch sein eigenes Komponieren und wohl auch – unausgesprochen – durch seine Wurzeln in den 30er- und 40er-Jahren geprägt. Auch diesbezüglich könnte man wohl von geistigen Vätern und vielleicht auch von Netzwerken sprechen, wobei Gottfried von Einem eine zentrale Stellung zukommt. Die Verbundenheit zwischen den beiden ist durch Korrespondenz belegt, Spuren finden sich aber auch im kompositorischen Schaffen Marckhls. Ein Brief Gottfried von Einems an Marckhl aus dem Jahre 1955 belegt einen vertraulichen Ton zwischen den beiden, wie er auch Marckhls Einem gewidmete 1946 komponierte Sonatine charakterisiert, die Marckhl auf Einems Drängen 1954 instrumentierte.⁴⁸

In den öffentlichen Diskussionen, bei denen Vertreter des bereits zur NS-Zeit aktiven Netzwerkes Marckhls bzw. Personen, die in einer ähnlichen Situation waren wie er selbst, eine Rolle spielten, ging es wohl auch um eine aus ihrer Sicht adäquate Anknüpfung an die Vergangenheit und ein Ringen um eine auch für die Öffentlichkeit akzeptable Sichtweise des Gewesenen. Paradoxerweise dürfte sich hier der Standpunkt der Kritischen Theorie, dass nicht die gesamte Kultur aufgrund der durch sie nicht verhinderten Barbarei des Nazi-Regimes zu verdammen, sondern die Tradition im Detail kritisch zu befragen sei,⁴⁹ mit den Intentionen der ehemaligen Vertreter des Regimes decken. Um die vorhandenen essenziellen Differenzen zum Vorschein zu bringen, ist genau auf die Nuancen der Argumentation im Einzelfall einzugehen.

Die Vorbereitung einer Fortsetzung der Diskussion um das Österreichische in der Musik in Form von ‚Rundgesprächen‘, die als Neupositionierung im Gegensatz zum Deutschtum angesehen werden kann, zeigt ebenfalls, welche Fronten sich in der öffentlichen Debatte der Nachkriegsjahre bildeten. So informiert Marckhl Kaufmann am 29. Oktober 1957⁵⁰ über die Reaktionen bzw. vorliegenden Zusagen und Absagen auf seine Einladung: Die Komponisten Ernst Ludwig Uray (1906–1988), 1961–79 Präsident des Steirischen Tonkünst-

47 Differenzen zeigen sich – unabhängig von den mit Marckhl geteilten Interessen, die hier im Fokus stehen – selbstverständlich auch an den Themen, denen viele von Kaufmanns Arbeiten gewidmet sind, darunter Schriften über Komponisten der Avantgarde wie Ligeti oder Kaufmanns große unveröffentlichte Studie zur kulturellen Bedeutung des Judentums *Geist aus dem Ghetto*.

48 Vgl. dazu UAKUG/AK/AV_134 sowie die Website des Universitätsarchivs der Kunstuniversität Graz, <https://archiv.kug.ac.at/universitaetsarchiv/bestaende/akademiebestand/>, und Marckhl, *Etwas über meine Musik*, S. 88.

49 Vgl. Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor Adorno zur Einführung*, Hamburg: Junius ©2013.

50 Harald Kaufmann Archiv 367, Akademie der Künste Berlin.

lerbundes,⁵¹ und Max Haager (1905–1984)⁵² sagen aus gesundheitlichen Gründen ab; Dr. Dettelbach⁵³, von Uray empfohlen, lehne „bei aller Anerkennung meiner Bemühung und Ihres Buches, weil es mit einer geschlossenen Musikauffassung, die freilich nicht die meine ist, Farbe bekennt“ ab:

„Das Thema ‚Das Österreichische in der Musik‘ ist für ihn uninteressant. Er trägt Bedenken, an der Konstruktion eines neuen österreichischen Menschen, diesmal auf musikalischem Gebiet, teilzunehmen. Er würde eventuell zur Frage nach Sein, Wesen, Bedeutung der Musik oder zu der nach den Bewertungskriterien des musikalischen Kunstwerks, Stellung nehmen.“⁵⁴

Die „schroffste Ablehnung“ komme von Illenberger, den Marckhl auch als „qualitativ ehrlichsten und gewichtigsten“ Partner bezeichnet und der sich durch Kaufmanns Buch „verletzt und getroffen“ fühle,

„obgleich er selbst nicht zur Jugendbewegung gehört, durch die Gleichschaltung der Jugendmusikbewegung in Ihrem Buche mit dem, was dort als bürgerlicher Reaktionismus gebrandmarkt ist. Er ist verletzt durch die Einseitigkeit, die die Beziehung J. N. Davids zu den Musikproblemen gegenüber dem großen Gewicht der Erscheinungen Dallapiccola und Boulez in Graz bagatellisiert. Er ist weiters schockiert durch weitere Einseitigkeiten, z.B. in der Zeichnung Schmeidels (auf die habe auch ich Sie lieber Herr Doktor aufmerksam gemacht), der nur in Zusammenhang mit dem ‚Neuen Gemeinschaftsmusizieren‘ aufscheint, aber u.a. als Erster in Graz Orchestermusik von David und ‚Das Unaufhörliche‘ aufgeführt hat.“⁵⁵

Für Marckhl bietet Illenbergers Reaktion „alle Voraussetzungen einer sehr fruchtbaren Diskussion über die vorliegenden Probleme“ und er möchte mit ihm noch darüber sprechen, ob er zu einer Diskussion zu dritt bereit wäre. Marckhls Wertschätzung Illenbergers, dessen einseitige Musikauffassung in Studierendenkreisen durchaus für Diskussionen sorgte – Werke von Franzosen

51 Vgl. Alexander Rausch, Art. Uray, Familie, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_U/Uray_Familie.xml (09.05.2020).

52 Vgl. Uwe Harten, Art. Haager, Max, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Haager_Max.xml (21.09.2021).

53 Vermutlich ist hier Hans von Dettelbach gemeint, der unter anderem Schriften zur Musik wie *Breviarium Musicae. Probleme, Werke, Gestalten*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958, Joseph Marx zum 80. Geburtstag, *Steirischer Tonkünstlerbund*, 1962 (Sondernummer der Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes), oder *Das Imperium der Töne: Form und Bedeutung der Musik*, Graz, Wien: Leykam 1970, publizierte. Publikationen von Dettelbach sind bereits in den 1940er-Jahren fassbar, u.a. ein Artikel zu Joseph Marx in: *Musik im Ostalpenraum*, Steirische Verlagsanstalt: Graz 1940 (Das Joanneum – Beiträge zur Naturkunde, Geschichte, Kunst und Wirtschaft des Ostalpenraumes, Band 3).

54 Harald Kaufmann *Archiv* 367, Akademie der Künste Berlin.

55 Ebd.

durften von den angehenden Organisten nur in Ausnahmefällen ins Repertoire genommen werden⁵⁶ –, zeigt sich auch an dessen Berufung zum Professor bereits zu Beginn der Akademie-Zeit, direkt im Zuge der „Verbundlichung“ des Landeskonservatoriums 1963: Illenberger bekleidete auf Marckhls Vorschlag neben Marckhl selbst eine der insgesamt lediglich drei Akademie-Professuren.

Als unerfreulich nennt Marckhl, dass „Teilhaber der Grazer musikalischen Unterwelt“ sich mit dem Illenberger-Kreis in Opposition zu Kaufmann sahen, ihn sozusagen vereinnahmten. Sei die intensive Aussprache mit Illenberger auch ihm persönlich „wertvoll“, würde erst eine Aussprache mit Kaufmann „allgemeineren Wert“ haben. „Ob es mir gelingt, die Atmosphäre für eine solche zu schaffen, weiß ich nicht. Dr. Dettelbach habe ich unter Darlegung der Grundprobleme in der derzeitigen Musiklage in der Steiermark gebeten, nun seinerseits mir Vorschläge zu machen, wie diese Lage fruchtbringend zu erörtern sei“, schreibt Marckhl.

Kaufmann wiederum ist stark durch die Fragen, die auch die Kritische Theorie beschäftigten, geprägt. Dabei wurden ebenfalls Diskussionen aufgegriffen, die bereits in den 1940er-Jahren prominent geführt wurden, wie etwa die ästhetische Einschätzung Hindemiths. Auch sie ist Thema in der Korrespondenz Marckhls mit Kaufmann. Marckhl kommentiert am 8. März 1968⁵⁷ in einem Schreiben an den „Vorstand des Institutes für Wertungsforschung“, das ein Jahr zuvor an der Akademie gegründet worden war, u.a. einen Vortrag Rudolf Stephans über Hindemith, der zwei Tage davor am Institut stattgefunden hatte:

„Ich stand eine Zeitlang (übrigens auch und gerade zwischen 39 und 45) stark unter dem Einfluß Hindemith's [...]: Es müßte mindestens erklärt werden, wenn man der Musik Strawinsky's nachsagt, daß er mit ihr immer sicher trifft, und Hindemith nachsagt, daß er immer genau weiß, was er mit seiner Musik erreichen will und es immer erreicht, warum das eine schlecht ist und das andere gut. Denn Treffsicherheit vollzieht genauso einen Willensakt wie Realisierung einer klar gesehenen Absicht. [...] Vor zwei Dingen sollte man sich hüten: ganz allgemein die Ursachen des Entstehens von Wertungen in den Werken zu suchen. Die Ergründung der Natur der Wertungen wäre meines Erachtens das interessantere, freilich viel schwierigere Problem. Und was Hindemith betrifft, sollte es verhütet werden, nach der Periode der Überschätzung der Suche nach einem Sündenbock Vorschub zu leisten. Aber freilich: Rudolf Stefan [sic!] ist, dies lehrt der Vortrag, kein Österreicher und verfügt über die scharfe Unbedingtheit eines intellektuellen Standpunktes, die freilich imponierend ist, aber – bei Deutschen – ihre Grenzen nicht einsieht.“⁵⁸

56 Dies wurde im Rahmen eines Oral-History-Projektes am Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität von einem ehemaligen Studierenden Illenbergers im Gespräch mit der Autorin erwähnt.

57 Harald Kaufmann Archiv 367, Akademie der Künste Berlin.

58 Ebd.

Hindemith war auch Gegenstand einer Diskussion Kaufmanns mit dem Komponisten, Musikwissenschaftler und -pädagogen Franz Mixa, Marckhls Vorgänger als Leiter des Landeskonservatoriums 1952–1957, am 22. April 1950, zu der im Nachlass Kaufmanns handschriftliche Notizen vorliegen.⁵⁹ Kaufmann scheint dabei den Hindemith gegenüber kritischen Part vertreten zu haben.

II.3 Feind- und Seilschaften

Eine Konstante in der Korrespondenz ist, dass Kaufmann Marckhl gegen diverse Anfeindungen anders gesinnter kulturpolitischer Protagonisten publizistisch unterstützen sollte bzw. unterstützte.

Ein Beispiel hierfür ist ein nicht veröffentlichter Text Kaufmanns anlässlich eines geplanten Vortrags des Komponisten und Dirigenten Alois Melichar⁶⁰ auf Einladung des Steirischen Tonkünstlerbundes im Grazer Kammermusiksaal zum Thema „Schönberg und die Folgen. Eine notwendige kulturpolitische Auseinandersetzung“.⁶¹ Laut einem dem Typoskript beiliegenden Werbeblatt mit pro und kontra Pressestimmen zur Publikation Melichars *Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg* war der Vortrag für 23. März 1960 im Kleinen Konzertsaal der Steiermärkischen Sparkasse geplant. Das Buch sollte bei einem Autogramm-Nachmittag bei Leykam am darauffolgenden Tag präsentiert werden. Kaufmann kritisiert die diesbezügliche Positionierung des Tonkünstlerbundes:

„Wie nun das? Ein steirischer Tonkünstlerbund, entgegen seinen ausdrücklich formulierten Programmpunkten, betreibt also Kulturpolitik, und sogar aggressive, die wieder einmal Ethos in tremolierendes Pathos und Pathos in Mythos verwandelt. Der Sachverhalt dieser einseitigen Auseinandersetzung ist umso bekümmertlicher, als der Vortrag nur als Glied in einer Kette teils wahrhaft beschämender, teils kindlicher Unternehmungen einiger Angriffslustiger mitspielt, die ihres Mißvergnügens an der modernen musikalischen Situation nicht anders Herr zu werden wissen als in der Diffamierung des sachlichen Gegners, als im wechselweise bezogenen politischen Antichambre und gelegentlich auch von einer Plattform aus, die ganz links zu suchen ist. [...] Aber beileibe nicht in offener intellektueller Diskussion, nicht in der Selbststellung, sondern in Umgebungsschlachten, Verdrehungskampfplätzen und umgedeuteter lokaler Problematik, die nach wie vor eine solche von lokalen Größen oder Halbgrößen bleibt und nicht eine Problematik etwa der Vorherrschaft Schönbergischer Werke.“⁶²

59 Vgl. Harald Kaufmann Archiv 54, Akademie der Künste Berlin.

60 Vgl. Barbara Boisits, Art. Melichar, Alois, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Melichar_Alois.xml (09.05.2020).

61 Harald Kaufmann Archiv 519, Akademie der Künste Berlin.

62 Ebd.

Beiliegende handschriftliche Notizen betreffen u.a. einen anonymen Schmähbrief gegen „eine Persönlichkeit [des] Musiklebens“, womit wahrscheinlich Marckhl gemeint ist, oder die Zeichnung einer Person für die Richtigkeit eines [...] „Gedächtnisprotokolls, obwohl er [...] gar nicht dabei war“. Hier scheinen Kaufmann von Marckhl übermittelte Hintergrundinformationen vorgelegen zu haben.

Auch die Auseinandersetzungen um die Gestaltung des Landesmusikpreises geben Einblick in kulturpolitische Fronten. Dabei ging es offenbar auch um die Förderung und Wertschätzung steiermärkischer Komponisten im gegenwärtigen Musikleben. Ähnliche Machtkämpfe werden in den Streitigkeiten um die Programmierung der Konzerte des Musikvereins und die Kooperationen von Akademie und Musikverein deutlich. Dabei spielten unter anderem Aufführungen der Musik Marckhls eine Rolle. Des Weiteren sollte Kaufmann Aktivitäten der Akademie, die offenbar in der Öffentlichkeit Kritik erregten, verteidigen helfen.

Die parallelen Tätigkeiten Kaufmanns als Publizist und Professor an der Akademie sowie Leiter des Instituts für Wertungsforschung führte jedoch auch zu Spannungen zwischen Marckhl und Kaufmann, die jedoch niemals ihre grundlegend gute Beziehung infrage zu stellen vermochten. Kaufmann konnte sich dabei gegenüber Marckhl durchaus behaupten, wie ihre Korrespondenz zur Frage der Besprechung von Aufführungen der Akademie durch Kaufmann in der Presse zeigt.

Generell ist das Interesse für die Frage der Wertung von Musik ein wichtiger Aspekt, der beide verbindet. Dieses gemeinsame Interesse führte letztlich wohl auch dazu, dass Kaufmann unter der Präsidentschaft von Erich Marckhl an der Akademie 1967 das Institut für Wertungsforschung ins Leben rufen konnte.

Des Weiteren einte Marckhl und Kaufmann ihre Sichtweise der Musikwissenschaft, die im Musikleben und in der Musikerziehung eine wichtige Rolle spielen sollte. Beide legten sich deshalb mit der etablierten traditionellen Musikwissenschaft an. Die diesbezügliche öffentliche Stellungnahme Kaufmanns gegen den 1944 an der Universität Graz habilitierten, ab 1962 an der Universität Mainz tätigen Musikwissenschaftsprofessor Hellmut Federhofer⁶³, der eine Entgegnung auf Kaufmanns Artikel *Modelle steirischer Musikgeschichtsschreibung* in der Akademiefestschrift von 1963 verfasst hatte,⁶⁴ ist wiederum in Netzwerkaktivitäten Marckhls eingebunden und scheint auch von diesem initiiert

63 Vgl. Elisabeth Th. Hilscher, Art. Federhofer, Hellmut, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Federhofer_Hellmut.xml (09.05.2020).

64 Vgl. Hellmut Federhofer, Gegen eine Schmähung der deutschsprachigen Musikwissenschaft, in: *Musikerziehung* 17/5 (Mai 1964), S. 215–219, sowie Harald Kaufmann *Archiv* 358, Akademie der Künste Berlin.

worden zu sein. So schrieb Marckhl am 3. Juni 1964 an Fachinspektor für Musik Prof. Eberhard Würzel, Wien, bezüglich Federhofers Artikel in der von Würzel herausgegebenen *Zeitschrift für Musikerziehung*: „Es ist nicht üblich, daß in Fachzeitschriften Veröffentlichungen mit ehrenrührigen Beschuldigungen aufgenommen werden, ohne die solchermaßen Beschuldigten nicht vorher zur Stellungnahme aufzufordern.“⁶⁵ Marckhl informiert Würzel des Weiteren darüber, dass „auf Grund einer Angabe des damaligen Chefs des musikwissenschaftlichen Institutes an die Hochschülerschaft Graz der Hochschülerschaft die Möglichkeit, in Graz die Lehramtsprüfung abzulegen, von Seiten der Universität unbekannt geblieben ist, bis die Gründung der Vollakademie jene Auskünfte unwirksam machte“. Auch verwundere es Marckhl, dass dem Fachinspektor entgangen sei, dass Federhofers Artikel angesichts der „Aktualität der Graduerungsfrage der Musikhochschulen in Österreich für die Lösung dieser Frage sehr ungünstig“ sei, spreche er doch „den Akademien das Recht auf Forschung und Lehre in Bausch und Bogen“ ab, „wozu keine rechtlichen Voraussetzungen bestehen“. Marckhl bittet schließlich um Bereitschaft, Kaufmanns sachliche Entgegnung in der nächsten Nummer der Zeitschrift „in gleicher Aufmachung und an gleicher Stelle“ zu bringen.⁶⁶

Auf Marckhls aktives Mitwirken an der Replik Kaufmanns verweist auch, dass Kaufmann einen Brief Marckhls vom 12. Juni 1964 betreffend die Frage, warum Federhofer in der Festschrift der Akademie nicht zu Wort gekommen sei, zur Gänze zitiert. Darin stellt Marckhl jegliche Verbindung Federhofers zur Akademie und deren Anliegen in Abrede, Federhofer spreche ihr sogar das Recht ab, wissenschaftlich zu forschen. Auch an Vorhaben und Bemühungen um die Musikausbildung an Volksmusikschulen und Landeskonservatorium habe er keinen Anteil genommen. Federhofer habe sich nie „mit der Geschichte der landschaftlichen Musikerziehung befaßt, deren Ergebnis die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz ist“, er habe auch keinen „Kontakt mit dem immerhin lebendigen Musikerziehungswesen in den Landschaften, deren Musikhistoriker er zu sein behauptet, gesucht“. Bekannt sei Marckhl nur,

„daß er eine Einladung zu einem Vortrag in der Vortragsreihe des Landesmusikdirektors am Steiermärkischen Landeskonservatorium abgelehnt hat, die auf einige markierende Äußerungen zum Problem der Ordnung des Tonraumes als Grundlage des musikalischen Schaffens erfolgt ist, die er anlässlich einer Jahreshauptversammlung der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft gemacht hatte“.⁶⁷

Marckhl könne sich auch an keine „Anteilnahme [...] an der Arbeit des Steiermärkischen Landeskonservatoriums oder der steirischen Musikschulen“ erin-

65 Harald Kaufmann Archiv 358, Akademie der Künste Berlin.

66 Ebd.

67 Ebd.

nern. Er habe vielmehr „den Prozeß des Werdens und der Organisierung der Grazer Musikakademie gar nicht verfolgt“ und „zu einem Zeitpunkt, in welchem am Steiermärkischen Landeskonservatorium das Studium für die Lehrbefähigung in Schulmusik bis zur Lehramtsprüfung durchgeführt werden konnte, noch“ gedacht, „daß dies nur in Wien an der dortigen Musikakademie möglich sei“. Kaufmann stellt im Anschluss fest:

„Ich glaube nun, daß der Wert einer Kunstwissenschaft für die Profilierung einer kulturellen lebendigen Gemeinschaft des Lebens in dem Maße steigt, in welchem diese Wissenschaft die Grundlage der Kunst dieser Gemeinschaft zu bieten vermag, und ich glaube, ohne damit die deutschsprachige Musikwissenschaft schmähend und verleumdend zu wollen, daß sehr viele Zeugnisse dafür vorhanden sind, daß derartige wissenschaftliche Leistungen von entscheidender Bedeutung außerhalb der musikwissenschaftlichen Institute der Universitäten erbracht worden sind.“⁶⁸

Am Schluss formuliert Kaufmann eine Würdigung Marckhls mit der Anmerkung,

„daß es seiner Initiative und seinem Ansehen im Laufe von vier Jahren gelang, die Wiedererrichtung der im Jahre 1945 aufgelassenen Grazer Musikhochschule durchzusetzen. Im Gegensatz hiezu ist es Ihrem Wirken in eineinhalb Jahrzehnten bedauerlicherweise nicht vergönnt gewesen, das ebenfalls 1945 aufgehobene Ordinariat für Musikwissenschaft an der Grazer Universität zu reaktivieren.“⁶⁹

Diese hier hergestellte Kontinuität zur von den Nationalsozialisten gegründeten staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Eggenberg in einem offenen (!) Brief ist für uns heute doch sehr erstaunlich und zeigt, wie selbstverständlich die Anknüpfung an die Zeit vor 1945 in diesen Nachkriegsjahren – entgegen späteren Behauptungen – war.

Es besteht kein Zweifel, dass Kaufmann als Mitkämpfer gegen aufgrund ihrer fachlichen oder institutionellen Position wichtige Personen, die Marckhls Bemühungen um die Akademie nicht in der von ihm erwarteten Weise unterstützten, fungierte. Für Kaufmann wiederum war diese Stellungnahme ebenso nützlich, diente sie doch der öffentlichen Positionierung seiner selbst als gewichtige Stimme im österreichischen Musikleben.

68 Ebd.

69 Ebd.

IV. Conclusio

Generell zeigen die hier untersuchten Dokumente im Nachlass Kaufmanns, dessen vollständige wissenschaftliche Aufarbeitung aus mehrfachen Blickwinkeln ein dringendes wissenschafts- und kulturgeschichtliches Desiderat darstellt, wie sehr sowohl Marckhl als auch Kaufmann in selbstverständlicher Weise ihre Tätigkeiten unter Nutzung von personellen Netzwerken ausübten. Gleichgesinnte in ihren Bemühungen zu unterstützen, war beiden eine Selbstverständlichkeit. Das zeigt sich etwa auch in der Korrespondenz Kaufmanns mit Theodor W. Adorno, dem er in der Affäre um die Veröffentlichung der Schriften Walter Benjamins, die Adorno scharfe Kritik eingetragen hatte, seine publizistische Unterstützung anbot.⁷⁰

Kulturpolitisch wird deutlich, welche Kreise um Einfluss und um eine aus ihrer Sicht richtige Sichtweise der Vergangenheit in ihrer Bedeutung für die Gegenwart rangen. In den 1950er-Jahren ging es dabei vor allem um den Einfluss und die Bewertung von zeitgenössischer Musik. Die diesbezüglichen Gegner Marckhls gehörten vor allem dem Steirischen Tonkünstlerbund⁷¹ an. Dies zeigt sich u.a. bei der von Marckhl und Kaufmann angeregten und geführten Debatte um neue Musik in der Steiermark bzw. das Österreichische in der Musik, an der sie sich nicht beteiligen wollten. In den 1960er-Jahren war es wiederum die Frage, wie der steirische Herbst gestaltet werden sollte, die kulturpolitisch präsent war und Marckhl in Opposition zu den diesbezüglich tonangebenden Protagonisten brachte, die sich letztlich durchsetzten. Als der Streit in der Presse eskalierte, positionierte sich Kaufmann eindeutig auf Marckhls Seite.

Bemerkenswert erscheint allerdings, dass die Fronten im Kulturkampf nicht klar zu ziehen sind. Einerseits steht Marckhl einer beschränkten auf lokale Größen fokussierten Mentalität entgegen. Diesbezüglich dürfte er mit Kaufmann über weite Strecken einer Meinung gewesen sein. Andererseits richtet er sich gegen zukunftsweisende Entwicklungen, wobei eine deutliche Ablehnung kollektiver Organisation und politisch linker Perspektiven zutage tritt. Dies zeigen seine Rechtfertigungen betreffend Entwicklungen an der Akademie sowie seine Stellungnahme zum Kompositionspreis des Landes Steiermark, die er im Rahmen eines Streits mit Teilen der Grazer Presse öffentlich machte.⁷²

70 Vgl. Harald Kaufmann Archiv 294, Akademie der Künste Berlin.

71 Vgl. u.a. Klaus Hubmann, Art. Steirischer Tonkünstlerbund (STB), in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Steirischer_Tonkuenstlerbund.xml, (21.09.2021), sowie den Beitrag von Juliane Oberegger im vorliegenden Band.

72 Vgl. Harald Kaufmann Archiv 447, Akademie der Künste Berlin. Die Rolle und Wirkungsmacht der Presse in der Kulturpolitik der Nachkriegszeit generell näher zu untersuchen, wäre ein weiteres gewinnbringendes Vorhaben.

Dieser Streit Erich Marckhls mit der Grazer Presse ist aus mehreren Gründen von Interesse: zum einen weil er zeigt, dass für Marckhl die Presse insofern ein Feindbild darstellte, als sich durch sie seine Gegner öffentlich lautstark artikulieren konnten; zum anderen weil er selbst in der Person Harald Kaufmanns gute Verbindungen zur Presse besaß und diese auch zu nutzen wusste. Die Inhalte der mitunter heftigen öffentlichen Polemiken betreffen zudem wichtige Aspekte seiner Tätigkeit: einerseits seine guten Verbindungen zu politischen Kreisen, namentlich der Landesregierung, die öffentlich angeprangert wurden. Andererseits ging es um die Qualität der Musikkritik – wiederum eine Problematik, die Kaufmanns und Marckhls Interessen betraf. Am Institut für Wertungsforschung der Akademie war sie in den Gründungsjahren neben der Frage der Beurteilung der zeitgenössischen Musik ein wesentlicher Arbeitsschwerpunkt. Marckhls Musikschaffen war ebenfalls ein Streitpunkt in der Presse, ebenso wie die Vernetzung der Akademie mit dem Musikverein. Die Machtfülle, die Marckhl aufgrund seiner Doppelfunktion als steiermärkischer Landesmusikdirektor und Präsident der Akademie innehatte, wurde ebenso polemisch thematisiert wie seine NS-Vergangenheit.

Im Zuge der Auseinandersetzung Marckhls mit Kritikern, die öffentlich in der Tagespresse gegen ihn auftraten, manifestieren sich unterschiedliche kulturpolitische Perspektiven. Es wird ersichtlich, dass der daraus resultierende Machtkampf zugleich einer um die Wertung der Vergangenheit in der Gegenwart und der Zukunft war. Die neue Zeit, die sich Ende der 1960er-Jahre einen Weg bahnte und sowohl etablierten Personen als auch Institutionen und Traditionen kritisch begegnete, sollte Marckhl nicht mehr als führenden Protagonisten kennen. Harald Kaufmann hätte in ihr – nicht zuletzt zeigen das seine im Nachlass greifbaren Beziehungen zur internationalen, im Besonderen deutschen Avantgarde und sein großes Engagement bereits zu Beginn der experimentellen neuen Musik für innovative Entwicklungen, welchen die Musikforschung noch im Detail nachzugehen hätte⁷³ – ohne Zweifel einen Platz gefunden.

73 Vgl. inbes. Kaufmann 348–353 und 362–371, Harald Kaufmann Archiv, Akademie der Künste Berlin.

Rückkehr für ein paar Wochen

Leo Kestenbergs Deutschland-Reise im Sommer 1953

Dietmar Schenk

I. Einleitung

Wenn der Name von Leo Kestenberg fällt, denkt man in erster Linie an seine Wirksamkeit als Musikreferent im preußischen Kultusministerium in der Zeit der Weimarer Republik.¹ In den Jahren, die heute in Deutschland als ‚Nachkriegszeit‘ firmieren – also nach 1945 –, lebte er in Palästina und Israel. Damals etablierte sich rückblickend die Bezeichnung ‚Kestenberg-Reform‘ für die staatlichen Maßnahmen auf dem Gebiet der Schulmusik und des privaten Musikunterrichts in der ersten deutschen Demokratie.²

-
- 1 Zu Kestenbergs Leben und Werk vgl. Susanne Fontaine [u.a.], Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv, Freiburg i.Br.: Rombach 2008; Wilfried Gruhn, Wir müssen lernen in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kunstpolitik, Hofheim: Wolke 2015. – Einen guten Einblick in Kestenbergs Denken und Handeln vermitteln auch seine Briefe, die ich in einer Auswahl ediert habe. Dieser Essay stützt sich nicht zuletzt auf die im Zuge der Arbeit an der Briefausgabe gewonnenen Kenntnisse. Vgl. Leo Kestenberg, Briefwechsel. Erster Teil: Briefe von und an Adolf Kestenberg, Ferruccio Busoni, Georg Schünemann und Carl Heinrich Becker, und Zweiter Teil: Briefe an und von Paul Bekker. Briefe aus der Prager und Tel Aviver Zeit, hg. v. Dietmar Schenk, 2 Bde. Freiburg im Breisgau: Rombach 2010 und 2012 (Gesammelte Schriften 3.1 und 3.2).
 - 2 Vgl. hierzu Dietmar Schenk, Zur Diskussion um die „Kestenberg-Reform“ in der frühen Nachkriegszeit, in: Wolfgang Auhagen / Thomas Schipperges / Dörte Schmidt / Bernd Sponheuer (Hg.), Musikwissenschaft – Nachkriegskultur – Vergangenheitspolitik. Interdisziplinäre wissenschaftliche Tagung der Gesellschaft für Musikforschung, 20. und 21. Januar 2012, Hildesheim [u.a.]: Olms 2017 (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Schriften der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim 4), S. 25–38.

Kestenbergs politisch-administrative Arbeit vor 1933 war tatsächlich weitreichend. Wenn wir uns aber nicht in den Fallstricken der Rezeption verheddern wollen, müssen wir uns vor Augen führen, dass die Weimarer Jahre nicht unmittelbar in unseren Gesichtskreis rücken. Die nach dem Ende des „Dritten Reiches“ entstandenen Vergangenheitsbilder besitzen ein Eigengewicht und leben fort. Sie sind, oft unausgesprochen, von den Schwierigkeiten des Umgangs mit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, mit dem Zweiten Weltkrieg, den das Deutsche Reich entfesselte, und mit dem Holocaust geprägt. Das müssen wir in Rechnung stellen.

Kestenberg ist nicht ganz unbeteiligt an den Diskursen der Nachkriegszeit. Er hat versucht, auf die rückblickende Wahrnehmung seiner Tätigkeit in der Weimarer Zeit, die sich im Westen Deutschlands herausbildete, Einfluss zu nehmen. So veröffentlichte er 1961, im Jahr vor seinem Tod, eine Autobiographie, in der er sein Wirken in der Zeit der Weimarer Republik darstellt und erklärt. Dem Titel *Bewegte Zeiten* ist ein Untertitel beigefügt: *Musisch-musikantische Erinnerungen*.³

Liest man diese Memoiren heute, so ist deutlich spürbar, dass sich Kestenberg an musikinteressierte Kreise zum Zeitpunkt der Entstehung des Buches wandte. So mischt sich in die Rückschau auf einen bis in die Kaiserzeit zurückreichenden Lebensweg ein Stück Nachkriegs-Deutschland ein – bei einem Autor, der in Israel lebte. Die deutschen Verhältnisse der 1950er-Jahre beobachtete Kestenberg nur aus der Ferne. Doch schrieb er auf Deutsch und veröffentlichte sein Buch in einem deutschen Verlag, bei Moeseler in Wolfenbüttel. Es ist erkennbar, dass er gerade als Emigrant sein Lebenswerk verteidigen wollte. In dieser Absicht wandte er sich an deutschsprachige Leserinnen und Leser.

In den nachfolgenden Ausführungen geht es nicht um den Kestenberg der 1920er-Jahre. Auf ihn fällt heute der Blick im Lichte von Vorstellungen, die nach 1945 entstanden sind.⁴ Auch deshalb ist es interessant, die angedeutete Konstellation der ‚Nachkriegszeit‘ als solche zu beleuchten. Diese gehört zu Kestenbergs Lebensweg, aber auch zur (west-)deutschen Kulturgeschichte der 1950er-Jahre. Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang die einzige Reise, die Kestenberg nach der Flucht 1933 zurück nach Deutschland führte; sie soll näher betrachtet werden. Der Besuch fand im Sommer 1953 statt, zwanzig Jahre nach der nationalsozialistischen ‚Machtergreifung‘ – damals endete der Korea-Krieg,

3 Leo Kestenberg, *Bewegte Zeiten. Musisch-musikantische Erinnerungen*, Wolfenbüttel: Moeseler 1961. Abgedr. in: Leo Kestenberg, *Die Hauptschriften*, hg. v. Wilfried Gruhn, Freiburg im Breisgau: Rombach 2009, S. 205–398.

4 Vgl. hierzu Dietmar Schenk, *Leo Kestenberg und die Zwanziger Jahre. Neue Musik, Kroll-oper, Rundfunkversuchstelle und anderes*, in: Damien Sagrillo / Alain Nitschké / Friedhelm Brusniak (Hg.), *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa*, Weikersheim: Margraf Publishers 2016 (Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 8), S. 259–290.

der Aufstand vom 17. Juni in der DDR wurde niedergeschlagen und im Jahr zuvor hatte der Kanzler der Bundesrepublik Deutschland, Konrad Adenauer, erste Schritte auf dem Weg der – damals so genannten – ‚Wiedergutmachung‘ getan. Die angestrebte Westbindung der Bundesrepublik setzte voraus, dass der westdeutsche Staat deutsche Schuld anerkannte. Im Luxemburger Abkommen wurden dem Staat Israel und der Jewish Claims Conference Zahlungen in Höhe von 3,5 Milliarden D-Mark zugesagt.

Die Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit in der ‚Nachkriegszeit‘ lässt sich anhand der Reise vom Sommer 1953 wie in einem Vergrößerungsglas betrachten. Um die Tage und Wochen schildern zu können, in denen sich Kestenbergs gemeinsam mit seiner Frau Grete noch einmal nach Deutschland begab und dort für ein paar Wochen aufhielt, ist es freilich erforderlich, über die Jahre und auch die Jahrzehnte zuvor das Nötigste zu berichten.

II. Rückblende

Am 27. November 1882 geboren, wuchs Leo Kestenbergs im damals habsburgischen Reichenberg/Böhmen, dem heutigen Liberec in Tschechien, als Sohn des Oberkantors an der dortigen Synagoge auf. Als Pianist ausgebildet, wurde er im Jahr 1900 als Teilnehmer des Sommerkurses zugelassen, den Ferruccio Busoni in der Nachfolge Liszts in Weimar abhielt. 1904 übersiedelte Kestenbergs dauerhaft nach Berlin und engagierte sich in der Arbeiterbildungsbewegung. Seit 1911 war er maßgeblich am Aufbau des Musikprogramms der Berliner Volksbühne beteiligt, einer sozialdemokratisch ausgerichteten, selbstverwalteten Vereinigung, die ihren Mitgliedern, vor allem Arbeitern und anderen wenig bemittelten Menschen, preiswerte Theaterbesuche ermöglichte. Ein führender, der Berliner Secessions verbundener Kunsthändler, Paul Cassirer, gewann Kestenbergs im Ersten Weltkrieg mit gutem Gespür für den Zeitgeist, der nach links driftete, als Geschäftsführer für seinen Buchverlag.

Im Zuge der Revolution vom November 1918, mit der die Kaiserzeit endete, wurde Kestenbergs im *Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* tätig, wo er vierzehn Jahre lang mit viel Einsatz und beträchtlicher Reichweite wirkte. Er gehörte der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei (USPD) an, die sich 1917 von der Mehrheitssozialdemokratie abgespalten hatte. Als sich diese 1922 auflöste, ging Kestenbergs in die SPD zurück; ein anderer Teil der USPD wandte sich den Kommunisten zu. Kestenbergs verband die Parteizugehörigkeit mit Erfahrungen auf dem Gebiet der Musikorganisation, mit Urteilsvermögen in Belangen der Musikkultur und mit vielfältigen Kontakten in der Kunstszene. Insofern war er nach der Revolution von 1918/19 ein ‚Mann der Stunde‘.

Als vielseitiger und umtriebiger Organisator, Manager und Diplomat erwarb sich Kestenberg in den Jahren der Weimarer Republik Verdienste. ‚Musikpolitik‘ betrieb er mit programmatischem Anspruch. Dieser manifestierte sich nicht zuletzt in der Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* (1921), aber auch in zahlreichen Vorträgen und Artikeln, die sich anschlossen.⁵ Im Rahmen der Bildungspolitik der sozialdemokratisch geführten Regierung in Preußen mit dem Ministerpräsidenten Otto Braun (SPD) und unter der Ägide des liberal eingestellten Carl Heinrich Becker als Kultusminister und Staatssekretär trug Kestenberg maßgeblich dazu bei, an den allgemeinbildenden Schulen einen nicht mehr allein auf den Gesang konzentrierten Musikunterricht zu etablieren. Parallel zur ‚Einheitsschule‘ mit allgemeiner Schulpflicht und gemeinsamem Unterricht aller Kinder in den ersten Schuljahren, einer demokratischen Errungenschaft der Weimarer Republik, wollte Kestenberg ein einheitliches System der Musikerziehung vom Kindergarten bis zur Universität schaffen. Die Einführung eines ‚Unterrichtserlaubnisscheins‘ für Privat-Musiklehrer 1925 war umstritten und sorgte für viel Unruhe.

So wichtig die Sphäre der Musikpädagogik in Kestenburgs Augen und in seinem Aufgabengebiet auch war – sein kulturpolitisches Handeln war nicht darauf beschränkt. So gilt er als *spiritus rector* der ‚Kroll-Oper‘. Diese nur vier Jahre, von 1927 bis 1931, neben der Linden-Oper in Berlin bestehende Staatsoper am Platz der Republik verband unter der künstlerischen Leitung von Otto Klemperer, einem von Mahler geförderten und wesentlich geprägten Musiker, moderne ästhetische Ideen mit der Beteiligung der Volksbühne. Kestenburgs Idee, deren Verwirklichung mit seinem kräftigen Zutun angegangen wurde, bestand darin, eine moderne, ästhetisch anspruchsvolle ‚Volksoper‘ aufzubauen.⁶ Als Aktivist der Arbeiterbewegung setzte sich Kestenberg immer auch für die Belange der Breitenmusik ein, genauer: für die Partizipation aller sozialer Schichten am Musikleben. Kestenburgs Wirken steht überdies hinter prominenten Berufungen an staatliche Institutionen in Berlin; Persönlichkeiten wie Franz Schreker, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg und Paul Hindemith kamen aus Wien, Zürich und Frankfurt am Main in die deutsche Hauptstadt oder kehrten dorthin zurück.

Mit der Auflösung und Zerstörung der Weimarer Republik wendete sich aber das Blatt. Nach dem ‚Preußenschlag‘, dem Staatsstreich des Reiches gegen die nur noch geschäftsführend amtierende Regierung Preußens, wurde Kes-

5 Leo Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege* (1921), in: Kestenberg, Anm. 3, S. 21–146, sowie Leo Kestenberg, *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)*, hg. v. Ulrich Mahlert, Freiburg im Breisgau: Rombach 2012 (Gesammelte Schriften, Bd. 2.1).

6 Zur Kroll-Oper vgl. nach wie vor Hans Curjel, *Experiment Krolloper, 1927–1931*, aus dem Nachlaß hg. v. Eigel Kruttge, München: Prestel Verlag 1975.

tenberg zum 1. Dezember 1932 beurlaubt. Wenige Wochen nach der nationalsozialistischen ‚Machtergreifung‘ vom 30. Januar 1933 verließ er die deutsche Hauptstadt fluchtartig. Unter schwierigen Bedingungen gelang es ihm, in der Tschechoslowakei Fuß zu fassen: Mithilfe des dortigen Außenministeriums konnte er in Prag eine international ausgerichtete Gesellschaft für Musikerziehung aufbauen. 1936 organisierte er einen internationalen Kongress zur Musikpädagogik, auf dem zahlreiche europäische Länder, insbesondere die noch demokratischen, vertreten waren.⁷

Als Hitler 1938 infolge des Münchner Abkommens in der Tschechoslowakei einmarschierte, musste Kestenberg erneut fliehen und ging zunächst nach Frankreich und dann nach Palästina. Der Geiger Bronislaw Huberman hatte ihm angeboten, Manager des Palestine Orchestra zu werden. Die Jahre des Zweiten Weltkriegs hindurch versah er die kräftezehrende Arbeit, die Geschäfte dieses Klangkörpers zu führen. Nachdem er sie abgegeben hatte, widmete er sich wieder musikpädagogischen Aufgaben. Er gründete 1945 ein Seminar für Musikerziehung in Tel Aviv. Auch widmete er sich der Unterweisung junger Pianistinnen und Pianisten.

III. Wiederaufnahme der Kontakte nach Deutschland

Die Wiederaufnahme der Beziehungen nach Deutschland wurde in den 1950er-Jahren ein wichtiger Aspekt von Kestenbergs Leben und beeinflusste auch seine Lebensbilanz. In den Jahren nach Ende des ‚Dritten Reiches‘ – der Staat Israel wurde 1948 gegründet – kam es zu einem ersten Austausch von Briefen mit ehemaligen Mitarbeitern, Kollegen und Freunden aus der Berliner Zeit, zu denen jeglicher Kontakt nach 1933 abgerissen war: etwa zu dem Komponisten Heinz Tiessen, der wie Kestenberg mit der Arbeiterbewegung verbunden war, zu dem Musikpädagogen Fritz Jöde, den Kestenberg als führende Persönlichkeit der Jugendmusikbewegung 1923 an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin berufen hatte, oder auch zu Eberhard Preußner, dessen Mentor er gewesen war.⁸

Angesichts der Verbrechen der Nationalsozialisten, der Entfesselung des Zweiten Weltkriegs und der Gräueltaten der Judenvernichtung, aber auch in Anbetracht des persönlichen Schicksals Kestenbergs und seiner Familie konnten die

7 Vgl. hierzu jetzt Friedhelm Brusniak / Damien Sagrillo (Hg.), Vom Ersten Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikerziehung in Prag 1936 bis 2016, Würzburg: Margraf Publishers 2016 (Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 9).

8 Zahlreiche Briefe, die Kestenberg in seiner Zeit in Palästina und Israel schrieb und erhielt, befinden sich in seinem Nachlass im Israeli Music Archive an der Universität Tel Aviv. Sie sind nur in einer sehr kleinen Auswahl in die in Anm. 1 genannte Briefausgabe aufgenommen worden und verdienen eine weitere Auswertung.

menschlichen Beziehungen, die nun wiederaufgenommen wurden, natürlich nicht frei von Belastungen sein. Kestenbergs blieb eine Zeitlang sehr reserviert. Die meisten, die im Deutschen Reich geblieben waren, hatten sich mit dem NS-Regime auf die eine oder andere Weise arrangiert und standen nun im Verdacht, verstrickt zu sein – unabhängig davon, ob dies ausgesprochen wurde oder nicht. Gerade dieser Personenkreis suchte nun den Kontakt zu Emigrantinnen und Emigranten, auch um vom Nachkriegs-Deutschland aus im internationalen Rahmen wieder Anschluss finden zu können.⁹ Da Kestenberg Mitglied der sozialdemokratischen Partei gewesen war, konzentrierten sich seine Kontakte auf den Westen des geteilten Deutschlands, also auf die entstehende Bundesrepublik und den Westteil Berlins; in die Sowjetische Besatzungszone und die von der Sowjetunion gestützte DDR besaß er kaum Verbindungen.

Die zwiespältigen Gefühle, die bei der zögerlichen Wiederaufnahme des Kontakts aufkamen, werden in einem Brief Kestenbergs an Eberhard Preußner deutlich. 1899 geboren, war Preußner in den Jahren um 1930 ein wichtiger Mitarbeiter Kestenbergs in der Musikabteilung des Instituts für Erziehung und Unterricht in Berlin. Nach dem ‚Wiederanschluss‘ Österreichs ans Deutsche Reich 1938 wurde Preußner Dozent und geschäftsführender Direktor am Mozarteum in Salzburg; er setzte also in der NS-Zeit in gewisser Weise seine Laufbahn fort.¹⁰ Ihm schickte Kestenberg zum 50. Geburtstag ein sehr persönliches Gedicht, das zeigt, wie schwer es ihm fiel, seine deutsche Vergangenheit überhaupt wieder in den Blick zu nehmen. Die Verse sind ein wichtiges lebensgeschichtliches Zeugnis, weil sie uns einen Einblick darin geben, wie ihr Verfasser in jenem Augenblick reagierte, als er erstmals wieder mit Deutschland in Berührung kam.

Der „Vorhang“, der ihn „von der Vergangenheit trennt,“ habe sich jetzt „geöffnet“, schrieb Kestenberg. Höchst resignativ äußert er sich zu seinem eigenen administrativ-politischen Engagement:

„Die Jahre tauchen auf, in denen ich noch glaubte,
Daß ‚Organisation‘ das Zeichen sei, in dem wir siegen,
Daß ‚Institute‘ uns befreien können,
Daß Kollektiv-Ideen zukunftsträchtig.“

⁹ Vgl. nicht zuletzt die von Dörte Schmidt angestoßenen Forschungen zur Remigration von Musikerinnen und Musikern, die in der Schriftenreihe „Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit“ im Verlag edition text + kritik erschienen sind und erscheinen.

¹⁰ Zu Leben und Werk Preußners vgl. Thomas Hochradner / Michaela Schwarzbauer (Hg.), Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker, Musikpädagoge, Präsident, Wien: Holitzers Wissenschaftsverlag 2011.

Die politisch-administrative Arbeit, die er in der Weimarer Republik geleistet hatte, erschien ihm nun, wenn nicht als ein Irrweg, so doch als wenig relevant und weit zurückliegend – durch die Zeitläufte überholt.

Die Verbindungen zu früheren deutschen Kollegen intensivierten sich in der Folgezeit und es scheint, dass Kestenberg im Zuge der Wiederaufnahme abgerissener persönlicher Verbindungen Zuversicht zurückgewann und seine eigene Tätigkeit zunehmend wieder als ein Erbe begriff, das es zu wahren oder wiederherzustellen galt. Gerade mit Preußner entstand ein interessanter Briefwechsel.¹¹

Ein Höhepunkt war 1952 erreicht: Nun wurde Kestenberg anlässlich seines 70. Geburtstags in Deutschland vielfach gewürdigt. Nicht nur Preußner widmete ihm einen Artikel, sondern etwa auch Hans Joachim Moser, der durch Kestenberg 1927 zum Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik nach Berlin berufen worden war und in der Nachkriegszeit das Städtische Konservatorium in Berlin leitete. Er porträtierte Kestenberg, garniert mit viel Lob, als „Ordner der staatlichen Musikpflege“ – in der Spätphase der Weimarer Republik hatte er sich nicht gescheut, seinen Förderer Kestenberg mit einer öffentlichen politischen Stellungnahme zugunsten eines Volksbegehrens der politischen Rechten zu desavouieren.¹² Unter den Würdigungen befand sich aber zum Beispiel auch ein Artikel aus der Feder des sozialdemokratischen Journalisten Walther G. Oschilewski¹³ – Kestenberg war und blieb Sozialdemokrat. Das betonte er auch, als er Gerhard Braun, einem Doktoranden von Friedrich Blume, 1950 und 1952 über sein früheres Wirken ausführliche schriftliche Auskünfte gab.¹⁴

Im Jahr darauf, 1953, entschloss sich Kestenberg, in den Schwarzwald und nach Berlin zu reisen.

11 Teilweise veröffentlicht in: Leo Kestenberg, Briefwechsel. Zweiter Teil, Anm. 1, S. 285–316 (Briefe an Eberhard Preußner, 1948–1959).

12 Hans Joachim Moser, Ein Ordner der staatlichen Musikpflege. Leo Kestenberg zum 70. Geburtstag am 27. November 1952, in: *Musikerziehung* 6 (1952), S. 98f. – Zur Unterzeichnung des Volksbegehrens durch Moser siehe Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik*, Stuttgart: Franz Steiner 2004, S. 91.

13 Walther G. Oschilewski, Musik und Menschlichkeit. Leo Kestenberg zum 70. Geburtstag, in: *Berliner Stimme* vom 29. November 1952 (Israeli Music Archive, Tel Aviv, ART 77).

14 Vgl. den Briefwechsel zwischen Braun und Kestenberg in: Leo Kestenberg, Briefwechsel. Zweiter Teil, Anm. 1, S. 403–420, sowie Gerhard Braun, *Die Schulmusikerziehung in Preußen. Von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform*, Kassel: Bärenreiter 1957.

IV. Im Schwarzwald

Zwanzig Jahre nach der Flucht aus Berlin kehrte Kestenbergs in ein gänzlich verändertes Deutschland zurück. Er brach am 2. Juli 1953 mit dem Flugzeug auf; aus Tel Aviv kommend, stieg er in Rom um und traf in Frankfurt am Main ein; von dort aus begab er sich für mehrere Wochen nach Badenweiler ins Hotel Römerbad.

Eine Bekannte, die in erreichbarer Entfernung wohnte, nämlich in Freiburg im Breisgau, war die Rhythmikerin Charlotte Pfeffer, die Kestenbergs in den 1920er-Jahren als musikpädagogisch engagierte Lehrerin an der Berliner Hochschule für Musik gefördert hatte. Das Verhältnis zu ihr war ganz und gar unbelastet und gestaltete sich immer herzlicher. Als Sozialdemokratin hatte Pfeffer das nationalsozialistische Deutschland aus freien Stücken frühzeitig verlassen. Als einzige von Kestenbergs deutschen Bekannten nahm sie später die Mühe auf sich, ihn in Israel für mehrere Monate zu besuchen. Diese Reise fiel ins Frühjahr 1952, lag also bei Kestenbergs Deutschland-Reise nur ein Jahr zurück.¹⁵ Nun trafen sich beide erneut.

In dem touristisch attraktiven Ort suchte Kestenbergs Erholung – manche seiner früheren Bekannten besuchten ihn, darunter Paul Hindemith, Fritz Jöde oder auch Annette Kolb.¹⁶ Hier verfasste Kestenbergs übrigens seinen wichtigen Aufsatz zum Gedenken an Maria Leo, die Pionierin der Musikpädagogik, die sich vor ihrer Deportation 1942 als betagte Frau das Leben genommen hatte.¹⁷

Trotz der ständigen Gegenwärtigkeit solcher Schicksale war Kestenbergs nun zu einer gewissen Versöhnlichkeit bereit. „Täglich, am frühen Vormittag, wenn wir auf den uns jetzt schon so vertrauten Wegen bergauf und bergab wandern, danken wir Gott, daß wir diese erfrischende, heilsame und belebende Landschaft, dieses Klima, diese Ruhe, diese ganze Umgebung erleben dürfen“, schrieb er seiner Tochter Ruth. Er sei „weit entfernt von jeder Schönfärberei und von der bequemen Lebensauffassung, alles angenehm zu finden.“ Trotzdem wirke sich sein „optimistisch-epikuräische[s] Temperament“ aus.

15 Vgl. Briefe von Charlotte Pfeffer an Leo Kestenbergs, Anfang 1953 und 31. Mai 1953, in: ders., Briefwechsel. Zweiter Teil, Anm. 1, S. 327–330 (Nr. 284 und 285).

16 Brief von Leo an Ruth Kestenbergs, 13. August 1953 (Israeli Music Archive, Tel Aviv, Nachlass Leo Kestenbergs, CORR 702).

17 Leo Kestenbergs, Zum 80. Geburtstag von Maria Leo. Worte des Gedenkens (1953), in: ders., Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Prager und Tel Aviver Zeit (1933–1962), hg. von Ulrich Mahlert, Freiburg im Breisgau: Rombach 2013 (Gesammelte Schriften, Bd. 2.2), S. 255–263. Anna-Christine Rhode-Jüchtern hat jetzt eine Monografie über Maria Leo vorgelegt: Maria Leo (1873–1942). Pionierin einer neuen Musikpädagogik, Hildesheim: Olms 2021.

Persönliche Eigenart und eine Rationalität, die man durchaus als politisch bezeichnen kann, verbanden sich in seiner Haltung: Er sehe „die Schattenseiten“ durchaus – „die grauenvollen historischen Tatsachen unserer Zeit“. Aber:

„ich glaube nicht, daß wir weiterkommen können, wenn wir nicht doch in einem hohen und allumfassenden Sinne an das Gute glauben, vom Guten trotz allem ausgehen. Das mögen Herbstgedanken, ‚Altersweisheiten‘ sein, die Dir vielleicht sogar etwas senil erscheinen, und dennoch kann ich Dir gerade in diesem Augenblick versichern, daß ich mich leistungsfähiger und jugendlicher fühle denn je.“

An diese Reflexion mit ihrer bekenntnishaften Wendung schloss Kestenberg einen kurzen Hinweis auf eine noch bevorstehende Visite in Sachen Musikpädagogik an. „Noch heute Abend erwarten wir Dr. Arnold Walter, mit dem ich die Unesco-Pläne der in Brüssel neu gegründeten Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung besprechen werde. Es waren dort vierzig Staaten vertreten, und Walter ist zum Präsidenten der Gesellschaft gewählt worden.“¹⁸

Arnold Walter hatte sich 1932 in Carl von Ossietzkys *Weltbühne* für Kestenberg eingesetzt; die Abwicklung der Kunst-Abteilung im preußischen Kultusministerium und die Beurlaubung Kestenbergs waren damals ein weithin beachtetes Ereignis. Nach Kanada emigriert, wirkte Walter nun in Toronto.¹⁹

V. In West-Berlin

Der Zweck von Kestenbergs Reise war aber nicht nur ein derartiger fachlicher und freundschaftlicher Austausch und auch nicht allein der Erholungsurlaub im Schwarzwald sowie das Wiedersehen von Deutschland und Mitteleuropa. Vielmehr nahm er an, dass eine persönliche Anwesenheit nützlich sein könnte, um in Berlin finanzielle Angelegenheiten zu regeln: Nach den Bestimmungen zugunsten der Verfolgten des NS-Regimes, die in der Nachkriegszeit allmählich Platz griffen, standen ihm eine Pension aufgrund seiner früheren Tätigkeit

18 Leo Kestenberg an Ruth Kestenberg-Gladstein, Badenweiler, 6. August 1953 (Israeli Music Archive, Tel Aviv, Nachlass Leo Kestenberg CORR 701). Es handelt sich um die International Society of Music Education (ISME), die soeben in Brüssel gegründet worden war; Kestenberg wurde zu ihrem ersten Ehrenpräsidenten gewählt. – Arnold Walter (1902–1973), mit Kestenberg befreundeter Musikpädagoge und Komponist, hatte in Berlin Musikwissenschaft studiert. Er war Kolumnist der *Weltbühne* und Musikkritiker des *Vorwärts*, der Parteizeitung der SPD. Er emigrierte nach Kanada und war ab 1952 Direktor der Musikfakultät der Universität Toronto. – Zu Walters Wirken in Kanada siehe Philip A. Maxwell, Arnold Walter's Kestenbergian Reform of Music Education in Canada, in: Brusniak / Sagrillo (Hg.), Anm. 7, S. 125–141.

19 Arnold Walter, Kultus, Kunst und Kestenberg, in: *Weltbühne* XXVIII/2, Nr. 46 (11. November 1932), S. 732–734.

als Ministerialrat, aber auch eine ‚Wiedergutmachung‘ etwa für gesundheitliche Schäden zu.²⁰ Erstere war ihm bereits zugesprochen worden. Um diese persönlichen Dinge wollte er sich kümmern; später berichtete er, dass die Überweisungen aus Deutschland stets pünktlich eintrafen.²¹

Trotzdem setzte sich der Reigen der Wiederbegegnungen in Berlin natürlich fort – Kestenberg war auch dort kein Unbekannter. Den Regierenden Bürgermeister Ernst Reuter kannte er persönlich; beide hatten im Ersten Weltkrieg dem Bund Neues Vaterland, einer pazifistischen Vereinigung, angehört. Reuter hatte sich später vom Kommunisten zum Sozialdemokraten gewandelt; während der Weimarer Republik war er Stadtrat für Verkehr in Groß-Berlin. Während der Blockade Berlins von 1948/49, mit der die Sowjetunion die Stadt zu erpressen versuchte, wurde er zum politischen Führer des freien West-Berlin. Seine Worte „Schaut auf diese Stadt“ sind berühmt. Reuter empfing Kestenberg persönlich und äußerte im Nachtrag zu dieser Visite in einem Brief den Wunsch, dass die Verbindung zu Berlin aufrechterhalten werden möge.²² Eine merkwürdige Koinzidenz: Wenige Wochen darauf starb Reuter plötzlich und unerwartet nach einem Herzanfall.

Die Senatskanzlei des Regierenden Bürgermeisters stand in ihrem Bemühen um Kestenberg nicht allein. Auch der Senator für Volksbildung, Joachim Tiburtius, war einbezogen. Er hatte das Entschädigungsamt bereits vor Kestenburgs 70. Geburtstag am 27. November 1952 gedrängt, dessen Antrag zügig zu bearbeiten. In den Tagen, an denen der Gast aus Israel in Berlin weilte, war der Referent für Musik, Dr. Limbach, „geradezu väterlich um ihn besorgt“, wie Grete Kestenberg brieflich berichtete.²³ Gemeinsam seien sie „mit dem Auto zum Direktor des Entschädigungsamtes“ gefahren, schrieb Grete.

Trotz dieser Geschäfte blieb Zeit fürs Kulturleben. Berlin veranstaltete im Frühherbst 1953 zum dritten Mal von Neuem die *Berliner Festspiele* – Festtage, die 1929 ins Leben gerufen worden waren. Seit 1951 knüpfte die Stadt also mit diesem kulturellen Event an die Weimarer Zeit an. Die Festwochen fanden einen Monat lang, vom 30. August bis zum 27. September, statt. Kestenberg konnte an einigen Aufführungen teilnehmen; besonders imponierte ihm Wagners *Tristan und Isolde* in der Inszenierung von Heinz Tietjen. „Wagner war eben

20 Vgl. hierzu auch Rakefet Zalashik, Zwischen Orient und Okzident. Die Entschädigung der Palästina- und Israel-Emigranten, in: Norbert Frei / José Brunner / Constantin Goshler (Hg.), Die Praxis der Wiedergutmachung. Geschichte, Erfahrung und Wirkung in Deutschland und Israel, Göttingen: Wallstein 2009, S. 470–493.

21 Leo Kestenberg, Anm. 3, S. 358.

22 Brief von Ernst Reuter an Leo Kestenberg vom 21. September 1953 (Israeli Music Archive, Tel Aviv, Nachlass Leo Kestenberg CORR 441).

23 Näheres hierzu findet sich in der Entschädigungsakte Leo Kestenberg, die im Entschädigungsamt Berlin verwahrt wird.

doch ein sehr großer Künstler“, schrieb Grete an Tochter Ruth.²⁴ Tietjen, einer von Kestenbergs Weggefährten aus den Tagen der Weimarer Republik, nahm in der Tat eine prominente Rolle im Programm der Festspiele ein. Er hatte Wagners *Ring* in der Städtischen Oper, dem früheren Charlottenburger Opernhaus, inszeniert. Damals fanden die Aufführungen im Theater des Westens statt, nur wenige hundert Meter von Kestenbergs Hotel entfernt.²⁵

An den Veranstaltungen im Rahmen der Festspiele nahm Kestenberg rege teil. Manches war wieder beim Alten: Furtwängler dirigierte die Berliner Philharmoniker, nun allerdings im Titania-Palast in Berlin-Steglitz; mit ihm stand Kestenberg anscheinend nicht in persönlichem Kontakt. Doch sah er die Neufassung von Paul Hindemiths Oper *Cardillac*, die Premiere hatte. Auch zeitgenössische Werke kamen zu Gehör: von Karl Amadeus Hartmann, Boris Blacher, Gottfried von Einem und anderen; Kestenberg erwähnt besonders Kafkas *Der Prozeß* mit der Musik von Gottfried von Einem.²⁶ In Berlin fand die deutsche Erstaufführung kurz nach der Salzburger Uraufführung statt. Kestenberg erlebte den ganzen Nibelungen-Ring; „die Spitze und absolute Höhe“ war in seinen Augen die *Götterdämmerung* in der Regie und unter der Leitung von Heinz Tietjen.²⁷ Durch einen eigenen Artikel von Joseph Rufer wird die konzertante Teilaufführung von Schönbergs *Moses und Aron* im Programmheft der Festspiele besonders hervorgehoben. Doch ist nicht bekannt, dass Kestenberg diesem Stück ebensoviel Aufmerksamkeit geschenkt hätte wie Wagner.

Mit Tietjen hatte Kestenberg im Preußischen Kultusministerium eng zusammengearbeitet, seit jener 1925 zum Generalintendanten der Staatlichen Schauspiele Preußens ernannt worden war. Es sei damals leichter gewesen, sieben Häuser in ganz Preußen zu leiten, als heute das eine im Nachkriegs-Berlin, bemerkte er nun. Tietjen hatte ein eigenes, höchst persönliches Interesse an einem guten Einvernehmen mit seinem alten Kollegen, musste er doch die andere Seite der bürokratischen Prozeduren durchlaufen, die in der Nachkriegszeit mit der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ zu tun hatten. Tietjen bedankte sich bei Kestenberg für ein Gutachten, das ihm behilflich war, eine Pension aus seiner früheren Tätigkeit zugesprochen zu bekommen. Sie werde später vor allem seiner um vieles jüngeren Frau zugutekommen, schrieb er.²⁸ Kestenberg

24 Brief von Grete an Ruth Kestenberg vom 3. September 1953 (Israeli Music Archive, Tel Aviv, Nachlass Leo Kestenberg, CORR 703).

25 Vgl. Berliner Festwochen 1953 vom 30. August bis zum 27. September. Almanach/offizielles Programm, Berlin-Dahlem 1953.

26 Brief Kestenbergs an Charlotte Pfeffer vom 20. Oktober 1953, in: ders., Briefwechsel. Zweiter Teil, Anm. 1, S. 330–333 (Nr. 286), hier S. 331.

27 Ebd.

28 Brief Tietjens an Kestenberg vom 14. Dezember 1953 (Israeli Music Archiv, Tel Aviv, Nachlass Leo Kestenberg, CORR 553).

war, bei allem gelegentlich erkennbaren Zögern, letztlich doch sehr gutmütig im Umgang mit den „alten Bekannten“.

In ihren Briefen an die Tochter Ruth ging Grete Kestenberg auch auf den Gegensatz zwischen der noch sichtbaren Zerstörung und dem Wiederaufbau ein, also auf das sich abzeichnende ‚Wirtschaftswunder‘, das auf das West-Berlin der frühen 1950er-Jahre ausstrahlte. Untergebracht war das Ehepaar Kestenberg im Hotel Savoy, das sich in der Fasanenstraße befand, wenige Schritte vom Ku’damm entfernt. Der ehemalige Neue Westen entwickelte sich nun zum Zentrum West-Berlins. Dem Hotel schräg gegenüber war der niedergebrannte „Tempel“ zu sehen, wie Grete sich ausdrückte: die große Synagoge der Jüdischen Gemeinde Charlottenburg, die in der Reichspogromnacht vom November 1938 abgebrannt war. Nicht weit war der Weg zur Hochschule für Musik, deren Reform Kestenberg in den 1920er-Jahren ein wichtiges Anliegen gewesen war.²⁹

Grete fand Berlin „anstrengend“. Nach sieben Tagen „wandle“ sie „noch immer wie in einem Traum“ – angesichts der dramatischen Veränderungen, mit denen sie konfrontiert war. „Die Menschen, die Vati hier wieder trifft, sind ausnahmslos sehr freundschaftlich und geradezu rührend anhänglich“, stellte sie fest. Kestenberg hatte ja eine Stellung innegehabt, in der er mit einer Fülle von Personen zusammentraf und verkehrte; die große Zahl der Bekannten von früher wirkte sich aus. Jetzt „meldeten sich viele an“, berichtete Grete. Ihre Gefühle blieben dennoch ambivalent: „gerade hier in Berlin schwebe ich dauernd zwischen Furcht u[nd] Hoffnung, zwischen Widerspruch und Glaube, und die Trümmer u[nd] Ruinen, die uns hier umgeben, bilden doch einen schreienden Kontrast zu dem ganzen neuen Leben“, das sich überall zeigte.

Kurz nach seiner Rückkehr nach Israel erlitt Leo Kestenberg eine Netzhautablösung, die ihn fast ganz erblinden ließ. Fortan waren nicht nur größere Reisen gänzlich unmöglich. Der rege Briefverkehr mit seinen vielen Bekannten und Freunden in der ganzen Welt stockte für einige Monate, und danach war er auf die Dienste seiner Frau angewiesen, wenn er Briefe schreiben wollte. Er musste ihr diktieren, was er sicherlich gern selbst zu Papier gebracht hätte.

²⁹ Vgl. Schenk, Anm. 12, S. 74–94 (Kapitel „Die Reformen der zwanziger Jahre“).

VI. Schluss

Eine Begegnung hat stets zwei Seiten: Was Leo Kestenberg – und auch seine Frau – in Deutschland und Berlin sahen und erlebten und wie sie darauf reagierten, ist die eine; wie er dort wahrgenommen wurde, ist die andere. Abschließend sei auf beide Aspekte resümierend eingegangen.

Eberhard Preußner veröffentlichte knapp ein Jahrzehnt später *Erinnerungen* an seinen früheren Mentor. Anlass war dessen Tod, der damals nur kurze Zeit zurücklag. In ihnen geht er auf ein Wiedersehen in Berlin ein, das im besagten Sommer 1953 stattgefunden haben muss: „In einem Hotel in der Fasanenstraße kam der fast Erblindete auf uns zu“, schreibt Preußner. Der vom Alter Gezeichnete war aber, so Preußner, ganz im Gegensatz zu seinem körperlichen Zustand „ein großer Sehender, ein Gütiger, ein Weiser“.³⁰ Was der 70-jährige Kestenberg aus deutscher Sicht zu verkörpern schien, ließ sich – so müssen wir diese Worte lesen – in moralischen Kategorien fassen. Die Güte, die er besaß, konkretisierte sich, Preußner zufolge, als „verzeihende Güte“. Bei dieser Charakterisierung steht natürlich die spannungsgeladene Konstellation zwischen Exilanten und „Dagebliebenen“ im Hintergrund.

Ernst Sander, ein in Badenweiler lebender Schriftsteller, der mit Kestenberg während seines Aufenthalts im Schwarzwald Gespräche geführt hatte, verfasste einen Text mit ganz ähnlichem Tenor. Das „musische Israel“, das für ihn in der Gestalt Kestenbergs sichtbar wurde, verortete er zwischen „Jerusalem und Plato“. Sander führte aus:

„Ein mittelgroßer Herr von zurückhaltender Vornehmheit der Kleidung; den mächtigen Kopf mit der grosszügigen Plastik der Züge, dem weissen, sehr weichen, kurz gehaltenen Haar, den braunen Augen hinter dickglasiger Brille, mit der nachsichtigen Unterlippe aufrecht auf geduldigen Schultern tragend; die Gestik bemessen, so dass die klar geformten Pianistenhände [...] auf der Tischplatte oder den Knien liegen: das ist Leo Kestenberg heute. [...] wenn seine wohltonende Stimme die ersten Worte gesprochen hat, [so gerät man] sogleich in seine Aura – [...] in die Ausstrahlungssphäre eines grossen, *gütigen* Herzens.“³¹

Es war ein Trost für die in Deutschland Gebliebenen, die mit dem Makel der – mehr oder weniger schwerwiegenden – Verstrickung in die Verbrechen des ‚Dritten Reiches‘ leben mussten, dass Kestenberg versöhnlich gestimmt war und sichtlich an Berlin hing – nicht zuletzt deshalb, weil er die deutsche Sprache „liebte“, wie Preußner konstatiert. Er fand für Kestenbergs Anhänglichkeit

30 Eberhard Preußner, *Erinnerungen an Leo Kestenberg*, in: *Musik im Unterricht*, Ausg. B 53 (1962), S. 74–76, hier S. 76.

31 Ernst Sander, *Musisches Israel (Jerusalem und Plato)*. Aus *Gesprächen mit Leo Kestenberg* (Israeli Music Archive, Tel Aviv, Nachlass Leo Kestenberg MAN 3). Hervorhebung vom Verf.

an Berlin Worte, die erleichtert, aber vor dem Hintergrund der geschichtlichen Umstände auch ein wenig vereinnahmend klingen: „Er lebte für Berlin, nur in Berlin; er hatte die ganze Zeit in Berlin weitergelebt.“³²

Diese Diagnose korrespondiert nun allerdings genau mit einer Beobachtung von Kestenbergs Frau Grete während des Berlin-Aufenthalts, die in einem Brief an die Tochter Ruth festgehalten ist. Grete selbst nahm Berlin – immerhin war es ihre Geburtsstadt – wie ein Gefängnis wahr: „[...] ich möchte doch recht gern hier wieder heraus!“ Ihr Gatte empfand aber anders, wie aus den anschließenden Zeilen deutlich wird. Sie fährt nämlich fort: „Dies unter uns, denn Vati“, also Leo Kestenberg, „ist – schon wegen der Sprache – glücklich hier“.³³

Was Preußner in der unmittelbaren Betroffenheit von Kestenbergs Tod schrieb, erscheint im Abstand von mehr als einem halben Jahrhundert gewiss ein wenig pathetisch. Der Weise aus dem Morgenland, der in Kestenberg verkörpert sein sollte, ist eine Stilisierung. Die Kestenberg-Rezeption der ‚Nachkriegszeit‘ ist mit solchen Vorstellungen und den Motiven, die dahinterstehen, verwoben. Kestenberg ließ sich in seiner extrovertierten und tatsächlich freundlichen Art auf das Entgegenkommen ein, auf das er stieß; er war nicht dazu bereit, nachtragend zu sein.

32 Preußner, Anm. 30.

33 Brief von Grete an Ruth Kestenberg vom 3. September 1953 (Israeli Music Archive, Tel Aviv, Nachlass Leo Kestenberg, CORR 703). – Die emotionale Verbundenheit mit Berlin und Deutschland widerspricht übrigens nicht dem Bekenntnis Kestenbergs zu Israel und zum Zionismus, das auch darin zum Ausdruck kam, dass er nicht etwa in die USA, nach Italien oder gar nach Deutschland umzog.

„Violin-Schlüssel-Erlebnisse“¹ – Max Rostal und sein Nachlass

Antje Kalcher

Seit zwanzig Jahren begleitet mich Max Rostal nun in meinem Berufsleben und auch darüber hinaus. Obwohl die Bearbeitung des Nachlasses – durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert – nicht einmal zwei Jahre dauerte, durfte ich mich in den darauffolgenden achtzehn Jahren immer wieder mit ihm und den Schätzen, die sein Nachlass birgt, befassen und daraus schöpfen. Neben sachlichen biografischen Artikeln² bildete die Herausgabe seiner unvollendeten Autobiografie einen Höhepunkt.³ Es war der Wunsch seiner Witwe Marion Rostal-Busato,⁴ mit der uns ein herzliches Verhältnis verband. Sie übergab nach und nach weitere Stücke aus seinem Nachlass. Die letzte Ergänzung kam 2016 zwei Jahre nach dem Tod Marion Rostals zu uns nach Berlin. Neben einer Sammlung von Instrumenten aus aller Welt war dies eine Reihe von Musikerautografen, darunter Schreiben von Béla Bartók, Georges

1 ‚Violin-Schlüssel-Erlebnisse‘ war einer der Titel, die Max Rostal für seine geplante Autobiografie vorschwebten.

2 Antje Kalcher, Max Rostal, in: Claudia Maurer Zenck / Peter Petersen (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg, (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002648 (02.11.2020).

3 Dietmar Schenk / Antje Kalcher (Hg.), Max Rostal. Violin-Schlüssel-Erlebnisse. Erinnerungen. Mit einem autobiografischen Text von Leo Rostal, Berlin: Ries & Erler 2007, S. 16f.

4 Marion (auch Maria genannt) Busato (1932–2014) war Generalsekretärin der ESTA bis zu ihrer Hochzeit mit Max Rostal 1980. Nach seinem Tod entschloss sie sich, den Nachlass an die Hochschule der Künste Berlin als Nachfolgerin der Akademischen Hochschule für Musik zu geben, da sie wusste, dass Rostal an der Schule trotz aller negativer Umstände eine gute und glückliche Zeit verlebt hatte.



Abb. 1: Entwurf für das Cover seiner Autobiografie

rischer als auch in plastischer Form vorliegen, so z.B. eine sechzig Zentimeter hohe colorierte Gipsfigur, die ihn als Wunderkind zeigt. Schließlich umfasst seine Sammlung von Noten und Notenhandschriften, zum Teil handschriftlich bezeichnet, über 2.500 Nummern. Sie befindet sich in der Musikbibliothek der UdK und zeugt von seinem wegweisenden Wirken als Herausgeber und Interpret. Die Überlieferung stammt aus sämtlichen Lebensphasen, was bei einem deutsch-jüdischen Emigrantenschicksal als Glücksfall gelten darf. Die erstaunliche Vollständigkeit ist einer von Rostal gepflegten peniblen Schriftlichkeit und Sorgfalt zu danken.

Der Kontakt zu Rostals ehemaligen Schülern hat mir verständlicherweise immer besonders viel Freude gemacht, weil sie mir eine sehr lebendige Sicht auf den Menschen Max Rostal vermittelt haben – als Ergänzung zu den Eindrücken, die man aus Schrifttum und durch Lebensdokumente erhält. Sie alle

Enescu und Ralph Vaughan Williams an Max Rostal.⁵ Der Nachlass nimmt heute im Universitätsarchiv eine Fläche von fünfeinhalb Regalmetern ein. Noch anschaulicher ist vielleicht die Angabe in Archiveinheiten (AE): rund 5.300 AE Korrespondenz, ca. 125 AE Manuskripte, etwa 680 AE Fotografien und Fotoalben, 90 AE Lebensdokumente wie Personalpapiere, Verträge, Urkunden und mehr als 100 Terminkalender werden sorgfältig in säurefreien Archivkartons verwahrt. Darüber hinaus gibt es ca. 250 AE Konzertprogramme und Zeitungsartikel zu seinen Auftritten. Rostals Einspielungen und Auftritte sind auf mehr als 200 Tonträgern dokumentiert.⁶ Besonders schön sind etwa zwanzig künstlerische Darstellungen seiner Person, die sowohl in zeichnerischer als auch in plastischer Form vorliegen, so z.B. eine sechzig Zentimeter hohe colorierte Gipsfigur, die ihn als Wunderkind zeigt. Schließlich umfasst seine Sammlung von Noten und Notenhandschriften, zum Teil handschriftlich bezeichnet, über 2.500 Nummern. Sie befindet sich in der Musikbibliothek der UdK und zeugt von seinem wegweisenden Wirken als Herausgeber und Interpret. Die Überlieferung stammt aus sämtlichen Lebensphasen, was bei einem deutsch-jüdischen Emigrantenschicksal als Glücksfall gelten darf. Die erstaunliche Vollständigkeit ist einer von Rostal gepflegten peniblen Schriftlichkeit und Sorgfalt zu danken.

5 Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 108 – Korr. I 543 (Bartók), UdK-Archiv 108 – Slg 488 (Enescu) und UdK-Archiv, 108 – Slg 495 (Vaughan Williams). Die Autographe schmückten bis zur Übergabe an das Archiv im Jahre 2006 in Bilderrahmen Rostals Chalet ‚Rusalka‘ am Thuner See.

6 Eine Sammlung von zehn CDs mit Aufnahmen aus der Zeit von 1930 bis 1970 entstand in den 1990er-Jahren an der Fakultät Musik der HdK als Überspielung von Magnettonbändern aus dem Nachlass.

berichteten über ihre ganz persönlichen Erfahrungen und erfreuten sich zudem an den Dokumenten, die der Nachlass zu ihrer Person birgt. Im vergangenen Jahr besuchte mich der über 90-jährige Leon Spierer,⁷ langjähriger Konzertmeister der Berliner Philharmoniker. Mit leuchtenden Augen erzählte er von seiner über sechzig Jahre zurückliegenden Studienzeit. Vor fünf Jahren brachte Deutschlandradio in seinem Kulturformat eine Sondersendung anlässlich des 110. Geburtstages Max Rostals. Hier durfte ich mit einer Journalistin über ihn plaudern.⁸

Es freut mich, diesen Künstler, Lehrer, Weltbürger und Philanthropen in diesem Band im Spiegel seines Nachlasses vorstellen zu dürfen.⁹ Nach einem Einblick in Rostals Biografie gehe ich mehr oder weniger ausführlich auf einige Aspekte ein, die für sein Leben bedeutsam waren. Es sind dies sein pädagogisches und im weitesten Sinne publizistisches Wirken, seine Beziehung zu Österreich, seine Ensembles und seine begeisterte Reisetätigkeit.

Leben und Wirken

Kindheit in Teschen und Wien 1905 – 1920

1905 im damals zu Österreich-Ungarn gehörenden schlesischen Teschen (heute: Cieszyn/Polen und Český Těšín/Tschechien) geboren, erhielt Max Rostal¹⁰ bereits im Alter von fünf Jahren den ersten Geigenunterricht. Rasch wurden neben seinem Talent auch seine Disziplin und sein Ehrgeiz deutlich. Sein Vater, der bisweilen im Hutgeschäft der Mutter mithalf, selbst aber keinen Beruf ausübte, trieb die Ausbildung des Sohnes mit immenser Energie voran. Als ihm die Fähigkeiten des Teschener Lehrers erschöpft schienen, übersiedelte die Familie nach Wien, um ihn durch Arnold Rosé unterrichten zu lassen. Rosés Interesse galt allerdings – wie Rostal in seiner Autobiografie ausführt – eher seiner Tätigkeit als Virtuose und seinem Streichquartett, die Lehre lag ihm nicht besonders.¹¹ Rostal wurde hauptsächlich von Rosés Assistenten Franz Suchy unterwiesen. Ein Glücksfall, denn dieser widmete sich „seiner pädago-

7 Leon Spierer studierte 1955/56 bei Max Rostal in London. Der Kontakt wurde bis Rostals Tod gepflegt.

8 Christine Anderson, „Er ließ die Violine sein Leben lang nicht mehr los.“, in: Deutschlandradio Kultur Musikfeuilleton, gesendet am 19.10.2015.

9 Zu Rostals Nachlass vgl. auch: Antje Kalcher, Achtzig Jahre mit vier Saiten. Der Nachlass des Geigers und Violinpädagogen Max Rostal, in: Antje Kalcher / Dietmar Schenk (Hg.), Archive zur Musikkultur nach 1945, München: edition text + kritik 2016.

10 Die ursprüngliche Schreibweise des Namens war „Rostal“. Max Rostal ließ das ‚h‘ 1933 amtlich aus seinem Namen streichen. (Dokument der Wiener Landesregierung vom 3.2.1933 (UdK-Archiv 108-Urk 29).

11 Vgl. Schenk / Kalcher, Fn. 3, S. 16.



Abb. 2: Max Rostal im Alter von elf Jahren, Wien 1916

gischen Aufgabe mit Leidenschaft und Erfolg“.¹² Erste öffentliche Auftritte gab es neben Wien u.a. in Krakau (heute: Kraków/Polen), Ostrau (heute: Ostrava/Tschechien) und Brünn (heute: Brno/Tschechien). Josef Rostal vermarktete seinen Sohn bedenkenlos als ‚Wunderkind‘. Diese Phase ist eindrücklich in seiner Autobiografie geschildert und mündet in der Aussage: „Später blieb ich für etwa vier Jahre immer achtjährig.“¹³

Berlin – Wien – Oslo – Berlin 1920–1934

In diese Phase fiel der Bruch zwischen den Eltern. Amalia Rostal verließ zu Beginn des Jahres 1920 mit Max und seiner zwei Jahre älteren Schwester Mia¹⁴ ihren Ehemann. Sie ging nach Berlin, wo eine ihrer Schwestern lebte. Die Mutter knüpfte emsig Kontakte zu einflussreichen Personen, u.a. dem Unternehmer und Kunstsammler Oskar Skaller.¹⁵ In seiner Wohnung in der Charlottenburger Schlüterstraße fanden häufig Feste statt, zu denen mehr oder minder kunstverständige, vor allem aber finanziell potente Gäste geladen waren. Hier trat der fünfzehnjährige Max mehrfach auf. Über Umwege wurde so auch Carl Flesch auf ihn aufmerksam, der ihm schließlich unentgeltlich Privatunterricht erteilte. Flesch war der Lehrer, der Max Rostal am meisten prägen sollte. Max’ älterer Bruder Leo,¹⁶ mittlerweile 19 Jahre alt, folgte Mutter und Geschwistern

12 Vgl. ebd., S. 17.

13 Vgl. ebd., S. 13.

14 Maria (Mia) Rostal (1903–1969) emigrierte 1935 nach Argentinien. Sie führte eine Reihe von Kaufhäusern in Buenos Aires.

15 Oskar Skaller war Besitzer einer Firma für Sanitätsbedarf, chirurgische Instrumente und Krankenhausmöbel. Er besaß eine wertvolle Sammlung impressionistischer Gemälde und persischer Keramik.

16 Leo Rostal (1901–1983), ausgebildeter Zahnarzt, war vor allem ein begabter Cellist. Nach seiner Emigration in die Vereinigten Staaten von Amerika spielte er unter Arturo Tosca-

kurze Zeit später. In dieser Zeit betrat Rostal auch zum ersten Mal die Hochschule für Musik, seine spätere Wirkungsstätte. Carl Flesch gab dort in den Jahren 1921 und 1922 für jeweils drei Monate Sonderkurse für Violine.¹⁷ Zu einer regulären Lehrtätigkeit ließ er sich erst einige Jahre später überreden – und ebnete dann auch Max Rostal den Weg in das Institut. Dieser entwickelte selbst pädagogische Neigungen und gab bereits um die Mitte der 1920er-Jahre in Berlin Privatunterricht.

1926 startete er mit seiner Ehefrau, der Cellistin Sela Trau,¹⁸ einen Versuch, sich dauerhaft in Wien niederzulassen. Die gemeinsame Tochter Sybille wurde hier im März 1927 geboren. Der Versuch scheiterte, da es ihm nicht glückte, eine gesicherte Position – etwa als Konzertmeister der Staatsoper – zu erlangen, wie er es sich wohl erhofft hatte.¹⁹ Notgedrungen gab Rostal wieder Privatunterricht, aber dies reichte nicht aus, um in Wien überleben zu können. In dieser Situation erhielt er das Angebot, dem Orchester der *Filharmonisk selskap* in Oslo als Konzertmeister vorzustehen. Dies entsprach seinem Wunsch, sich musikalisch fortzubilden. Als organischer Teil eines Orchesters hatte er bislang nicht gewirkt, war nur als Solist aufgetreten. Aus musikalischer Sicht war der Aufenthalt in Norwegen also ein Gewinn, dennoch zögerte Rostal nicht, als ihm Carl Flesch im Februar 1928 anbot, ihn für die Sommermonate als Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin zu vertreten. Darüber hinaus sollte er Schülern, die Flesch ihm zuwies, Privatstunden geben.²⁰ Ab dem Sommersemester 1928 vertrat Rostal nun also Flesch, während sich dieser in Baden-Baden aufhielt, um seinen Meisterkurs abzuhalten.

Im Oktober 1931 wurde Rostal schließlich als ‚ordentlicher‘ Lehrer für Violine angestellt.²¹ Um den Unterschied zwischen beiden zu betonen und Rostal

nini im New York Symphony Orchestra, vgl. zu seiner Biografie u.a. Antje Kalcher, Leo Rostal, in: Maurer Zenck / Petersen (Hg.), Fn. 2, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002268. (02.11.2020) sowie Antje Kalcher (Bearb. / Übers.), Leo Rostal, „Titel folgt“, in: Schenk / Kalcher, Fn. 3, S. 101ff.

17 Vgl. UdK-Archiv, 1 – 2663 und 1 – 2664.

18 Die in Wien aufgewachsene Gisella (Sela) Trau (1898–1991) wurde am Stern’schen Konservatorium und an der Hochschule für Musik bei Hugo Becker ausgebildet. Sie erhielt u.a. den Mendelssohn-Preis. Ihre Ehe mit Max Rostal wurde 1940 geschieden. 1966 ließ sie sich in Hobart, Tasmanien nieder, wo sie u.a. erfolgreich als Lehrerin tätig war. Zu ihrer Biografie vgl. Jutta Raab Hansen, Sela Trau, in: Maurer Zenck / Petersen (Hg.), Fn. 2 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003098) (02.11.2020).

19 Dietmar Schenk / Wolfgang Rathert (Hg.), Carl Flesch und Max Rostal. Aspekte der Berliner Streichertradition, Berlin: Universität der Künste 2002 (Schriften aus dem UdK-Archiv 4), S. 39ff.

20 UdK-Archiv 108 – Korr I, 27.

21 UdK-Archiv, 1–2993 (Veränderungen zu den Personalblättern). Bis zu diesem Zeitpunkt taucht er im offiziellen Lehrerverzeichnis nicht auf. Vgl. auch Raab Hansen, Fn. 18, S. 33f.



Abb. 3: Max Rostal im Kreis seiner Berliner Schüler, ca. 1932

nicht als reinen Vertreter Fleschs erscheinen zu lassen, nahm jener mit seinen Schülern die ‚Modernen‘ wie Prokofiev, Sibelius, Debussy oder Ravel durch, während sich Flesch auf den klassischen Kanon beschränkte. Dies entsprach durchaus Rostals Vorlieben – er war ein großartiger Interpret der Werke von Berg, Busoni und Bartók. Ein besonderer Schatz aus dem Nachlass sei an dieser Stelle erwähnt: ein Brief Bartóks aus Budapest an Rostal in Berlin vom November 1931. Rostal – in seiner Eigenschaft als praktizierender Geiger – hatte Bartók auf gewisse spieltechnische Probleme aufmerksam gemacht, die er mit dessen Streichquartetten I und IV hatte. Bartók bedankte sich herzlich für die Hinweise und versprach, sie zu beachten.²²

Rostal hatte viel Freude am Unterrichten, problematisch war einzig, dass er mit seinen fünfundzwanzig Jahren kaum älter war als seine Schüler. Dies kratzte bisweilen an der Autorität.²³ Bereits im Frühjahr 1933 endete dieser bedeutende Abschnitt seines Lebens. Wie seine aus ‚rassischen‘ oder weltanschaulichen Gründen missliebig gewordenen Kollegen wurde er zum Ende des Wintersemesters 1932/33 entlassen.²⁴ Rostal entschloss sich zur Emigration ins Vereinig-

22 Vgl. UdK-Archiv 108 Korr. I 543. Der Brief hing jahrelang gerahmt in Rostals Schweizer Chalet, bevor er schließlich ins Archiv gelangte.

23 Vgl. Schenk / Kalcher, Fn. 3, S. 55.

24 Vgl. Antje Kalcher, „Die zur Kündigung führenden Gründe werden Ihnen, wie ich annehme, bekannt sein.“ Zur Entlassung der „nicht-arischen“ Lehrerinnen und Lehrer an der

te Königreich. Seine schottische Schülerin Nannie Jamieson²⁵ hatte ihm dazu geraten. Sie gab ihm auch den ersten Englischunterricht. Im Februar 1934 reiste er ab. Sein Taschenkalender orientiert uns über die Termine der letzten Tage vor der Abreise am 23. März 1934:²⁶ Rostal gab bis zuletzt Unterricht, zwei Tage vor der Abreise gab es einen Termin bei der „Dev.bew.stelle“²⁷, der Stelle für Devisenbewirtschaftung, die die Ausplünderung der ausreisewilligen, vor allem jüdischen Mitbürger durch den nationalsozialistischen Staat administrativ vollzog. Nach Entrichtung der ‚Reichsfluchtsteuer‘ verblieben ihm noch zehn Mark.²⁸ Einen Tag vor der Abreise traf er sich mit seinem Quartettkollegen Manuel Steuer²⁹ im Romanischen Café, einem seinerzeit sehr beliebten Künstlerlokal nahe der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, dessen Gast er häufig gewesen war. Abends besuchte er seine Mutter zum letzten Mal.

London 1934–1957

In London, wohin er mit seiner Frau Sela und seiner siebenjährigen Tochter Sybille übersiedelte, finanzierte Rostal seinen Lebensunterhalt zunächst durch Privatunterricht. Hier beeindruckt der Umstand, dass ihm neben Nannie Jamieson sechs weitere Schüler aus Berlin in die britische Hauptstadt gefolgt waren, um den Unterricht fortsetzen zu können. Ihre Briefe befinden sich im Nachlass.³⁰ Schnell fand er auch in der neuen Heimat Privatschüler. Erste Auftritte folgten, nachdem die Erlaubnis hierzu durch das Home Office, das britische Innenministerium, erteilt wurde. Spätestens im September 1942 trat Rostal zudem erstmals für die BBC auf.³¹ Mit sicherem Gespür nutzte Rostal

Berliner Hochschule für Musik 1933, in: *mr-Mitteilungen / Musica reanimata*. Förderverein zur Wiederentdeckung NS-verfolgter Komponisten und ihrer Werke e.V., Nr. 70, Berlin: *musica reanimata* 2010.

25 Mit der aus Edinburgh stammenden Bratschistin Nannie Jamieson (1904–1990) verband Rostal eine lebenslange Freundschaft. Ihre Familie unterstützte ihn während der ersten Zeit in der neuen Heimat.

26 UdK-Archiv 108 – S 6. Die Taschenkalender, die Rostal über einen Zeitraum von nahezu 60 Jahren geführt hat, geben uns trotz – oder gerade wegen – ihres Minimalismus einen wunderbaren Einblick in das Leben des Künstlers.

27 Ebd., Eintrag vom 22.03.1934.

28 Vgl. Schenk / Kalcher, Fn. 3, S. 62.

29 Manuel Steuer wurde 1903 im schlesischen Biała geboren. Offenbar glückte ihm die Emigration in die Niederlande. 1953 ist er Mitglied des Roentgen-Quartetts. Ein Kontakt zu Rostal lässt sich zumindest anhand von Dokumenten im Nachlass nicht mehr belegen.

30 Vgl. z.B. UdK-Archiv 108 Korr I 107 bis Korr. I 112.

31 Vgl. UdK-Archiv 108 Korr. I 199. Sir Adrian Boult bedauert in einem Schreiben vom März 1940, dass er nicht schon jetzt die Zusammenarbeit mit Rostal aufnehmen könne. Kriegsbedingt gebe es diesbezüglich Schwierigkeiten.

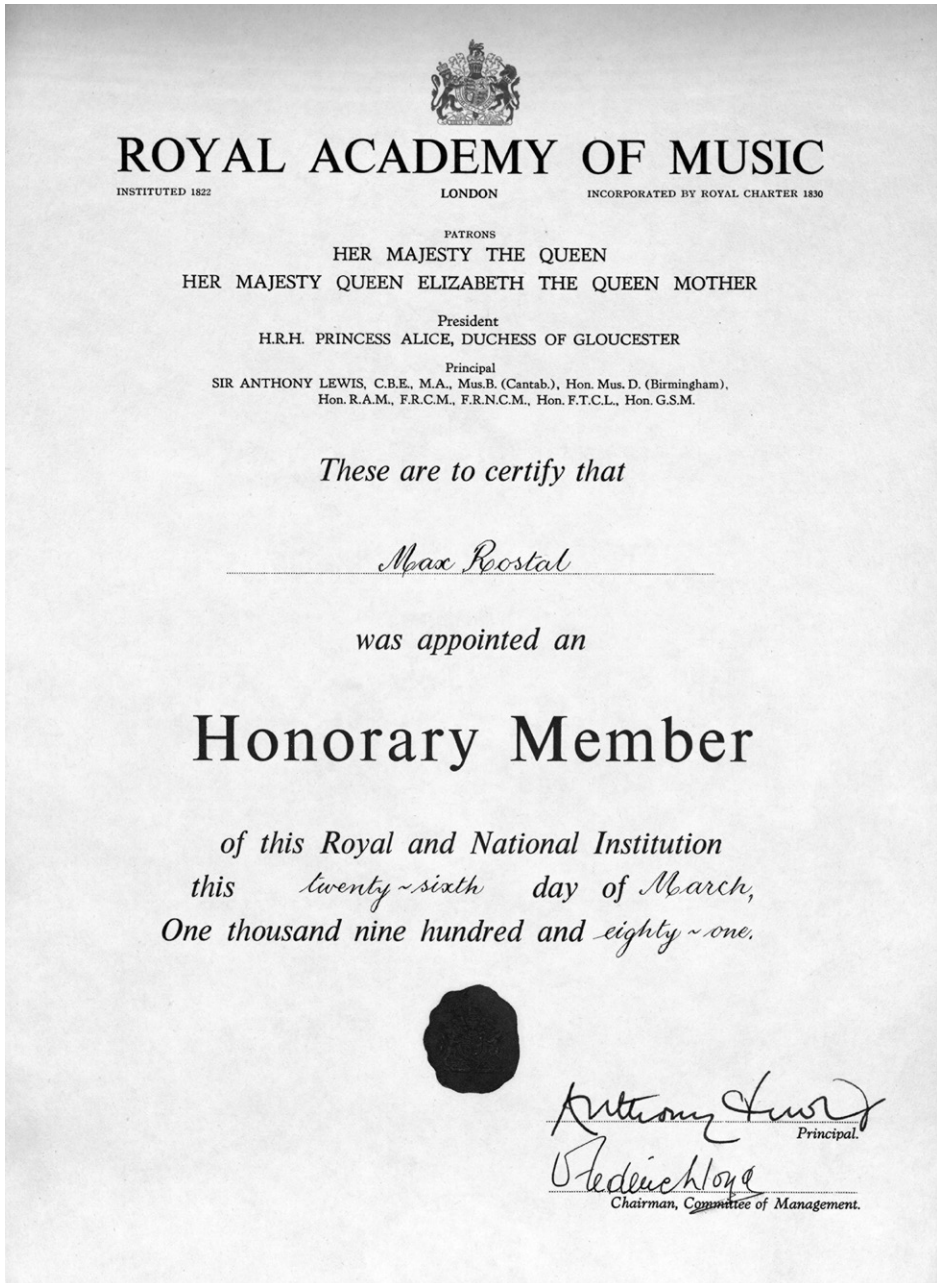


Abb. 4: Urkunde über die Ernennung zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Music, 1981

das noch junge Medium, das seinerzeit für die öffentliche Wahrnehmung eine wesentlich größere Bedeutung hatte als heute. Seine Disziplin und seine präzise Arbeitsweise kamen ihm auch hier zugute. Nach dem ersten Mitschnitt beglückwünschte ihn der Aufnahmeleiter mit dem entzückten Ausruf „Perfectly on time!“.³² Die Mitschnitte von Konzerten erreichten ein breites Publikum. Dies trug mit Sicherheit dazu bei, dass er schnell einen hohen Bekanntheitsgrad erreichte. Die Guildhall School of Music and Drama berief ihn 1944 zum Leiter einer Meisterklasse für Violine. Während der Londoner Zeit wirkte er sowohl als Solist als auch als Kammermusiker mit hoher Intensität. Er leistete – auch als Lehrer³³ – einen profunden Beitrag zum englischen Musikleben, war in Kontakt mit wichtigen zeitgenössischen Komponisten wie Alan Bush, William Walton, Bernard Stevens oder Sir Lennox Berkeley. Folgerichtig wurde er 1976 mit dem Titel Ordinary Commander of the Civil Division of the Order of the British Empire geehrt³⁴ und 1981 zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Music ernannt (Abb. 4).³⁵ Neben musikalischen Darbietungen bot er im Rundfunk auch Beiträge zur Interpretationsforschung an wie die mehrteilige Sendung *Studies in Interpretation and Style* (1947) oder *My favourite Concerti*, die er im Rahmen des *BBC-Talk* vorstellte. In England fühlte sich Rostal sehr wohl, leider bereitete ihm das Klima wegen eines Asthmaleidens gesundheitliche Probleme, sodass er eine Rückkehr nach Mitteleuropa ins Auge fasste.

Köln und Bern 1957–1991

Seit Beginn der 1950er-Jahre erhielt Rostal Angebote für Professuren an verschiedenen bundesdeutschen Hochschulen, explizit aus Hamburg, Freiburg und Stuttgart. Georg Knepler bemühte sich für die neu gegründete Hochschule für Musik in Berlin (Ost) um den Künstler. Den Ausschlag gab schließlich die persönliche Beziehung zu Heinz Schröter, den Rostal während dessen Tätigkeit beim Hessischen Rundfunk kennengelernt hatte. Ihm, der 1957 das Rektorenamt der Kölner Musikhochschule übernommen hatte, gelang es, Rostal zur Annahme des Rufs zu bewegen. An dieser Stelle sei eingeschoben, dass dieser es kategorisch ausschloss, sich wieder in Deutschland niederzulassen, „denn es waren noch gewisse Ressentiments übrig, [...] ich wollte allerdings niemals einen deutschen Schüler fühlen lassen, was die Deutschen mir einmal angetan

32 Vgl. UdK-Archiv 108 – Ms 70. Auch Berta Volmer betont, dass eine saubere Technik für das neue Medium von enormer Wichtigkeit war (vgl. Anm. 39).

33 Vgl. Joachim Harnack, *Große Geiger unserer Zeit*, Zürich [u.a.]: Atlantis 1977, S. 200. Demnach war Rostal bestrebt, den britischen Lehrbetrieb zu modernisieren und verhalf dem Land damit zu einer Generation hochqualifizierter Virtuosen.

34 Vgl. UdK-Archiv 108 – Slg 12 (Orden) sowie 108 – Urk 18 (Urkunde).

35 Vgl. UdK-Archiv 108 – Urk 3.

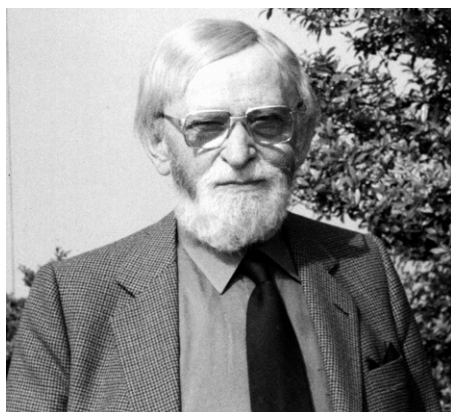


Abb. 5: Max Rostal, ca.1980

haben. Und nur aus ganz sauberem, ehrlichen Herzen, ohne Revanchismus, hatte ich mich dann entschlossen, nach Köln zu kommen.“³⁶

Rostal flog nun zweimal in der Woche von London und später von Bern aus nach Köln, um dort zu unterrichten. Ein Jahr später erhielt er den Ruf an das Konservatorium der Musik in Bern, wo er dann auch seinen Wohnsitz nahm. Dort findet sich heute auch das ‚Max-Rostal-Zimmer‘. Es wurde im November 2006 eingeweiht.³⁷ In Köln wie auch in Bern hatte er zudem zahlreiche Privatschüler.³⁸ Gleichzeit-

ig wirkte er seitdem auch als Herausgeber von Urtextausgaben und leistete dadurch einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der Musikkultur. Seine analytische Gabe ermöglichte es ihm, „eine klare Kombination eines unmissverständlichen Urtextes mit praktischen Spiel- und Interpretationsvorschlägen zu verbinden“³⁹, wie seine langjährige Mitarbeiterin Berta Volmer⁴⁰ in einem Vortrag ausführte, den sie bei der ESTA-Tagung 1980 im niederländischen Leeuwenhorst hielt. Der Vortrag ist als Vorwort zum posthum herausgegebenen *Handbuch zum Geigenspiel* abgedruckt.

Dutzende Konzertprogramme aus der Zeit von 1923 bis 1986 zeugen von einer regen Tätigkeit als ausübender Künstler. Seine Popularität drückt sich auch in der großen Anzahl der Werke aus, die ihm gewidmet sind. 1982 nahm Rostal seinen Abschied von der Hochschule in Köln, er war mittlerweile siebenundsiebzig Jahre alt. Am Berner ‚Konsi‘ unterrichtete er noch bis in sein achtzigstes Lebensjahr, gab aber auch danach weiterhin einzelne Meisterkurse

36 Klaus Lang, Max Rostal im Gespräch mit Klaus Lang, Sender Freies Berlin 30.11.1985, gedruckt in: *Das Orchester* 1 (1986), S. 9–14.

37 Zwölf Fotografien des Raumes befinden sich als Anreicherung im Nachlass, vgl. 108 – F 643. Sie wurden uns vom damaligen Leiter des Konservatoriums Werner Schmitt übersandt.

38 Vgl. Udk-Archiv 108 – S 1 und 108 – S 2. Rostal führte über seine Studierenden anhand von Karteikarten genau Buch. Dort sind auch Besonderheiten des Einzelnen vermerkt und die Werke, die er mit ihnen einübte.

39 Marion Rostal (Hg.), Max Rostal, *Handbuch zum Geigenspiel*. Ein begleitender Ratgeber für Ausbildung und Beruf, Bern: Müller & Schade 1997. Vgl. hier Anhang S. 203.

40 Berta Volmer (1908–2000) war Schülerin von Carl Flesch. 1960 nahm sie eine Lehrtätigkeit für Violine an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln auf und wurde die engste Mitarbeiterin von Max Rostal. Später hatte sie eine Professur für Viola inne. Zu ihr als Künstlerin vgl. u.a. Udk-Archiv 108 – Ms 1 und 3.

und erteilte Privatunterricht. 1990 rief er die Max-Rostal-Stiftung ins Leben. Im Zentrum des Vermächtnisses stand ein Wettbewerb für junge Geiger und Bratscher, denen die Gelegenheit gegeben werden sollte, „abseits der üblichen Wettbewerbsprogramme ihre künstlerischen Fähigkeiten in anspruchsvollen Programmen zu präsentieren“.⁴¹ Max Rostal starb am Tag vor der Eröffnung des ersten Wettbewerbs am 6. August 1991 in Bern. Seit 1995 findet der Wettbewerb an der Berliner Hochschule der Künste, der heutigen Universität der Künste, statt, mittlerweile im Turnus von drei Jahren.

„Das vordergründigste Gebot ist zu helfen!“ – der Lehrer und Herausgeber

Auf Rostals pädagogische Prinzipien und seine Bedeutung für die Interpretationsforschung und Spieltechnik gehe ich in diesem Beitrag nur in knapper Form ein, da dieser Aspekt bereits ausführlich an anderer Stelle und von auf diesem Gebiet fachkundigeren Autoren behandelt wurde.⁴² Im Zentrum seiner Lehre stand das intensive Eingehen auf jeden einzelnen Schüler, ohne diesen überformen zu wollen.⁴³ Bevor er sich für die Musik entschied, stand auch der Berufswunsch Chirurg im Raum, wie er in einem Interview mit Ellen Kohlhaas anmerkte. Dieser war seinen geschickten Händen geschuldet, vor allem aber dem starken Wunsch, Menschen zu helfen.⁴⁴ Alois Kottmann schildert in seinem mit *Förderer von Individualität und Ausdruck* betitelten Gespräch mit Albrecht Goebel aus eigener Erfahrung „seine sensible Achtung vor der Persönlichkeit des Schülers“ und sein „konzentriertes Interesse am Menschen“.⁴⁵ Er versuchte, die künstlerischen Interessen des Schülers zu erfassen und ließ ihm einen beträchtlichen Freiraum. Ganz im Sinne des Credo, das auch Fleisch postulierte, ordnete er die spieltechnische Vollendung – wenngleich er sie für wichtig hielt – der „Lösung künstlerischer Fragen“ bzw. der Entwicklung einer – eigenen –

41 Vgl. Universität der Künste Berlin, Website zum Max-Rostal-Competition: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/wettbewerbe/fakultaet-musik/bundesweite-und-internationale-wettbewerbe/international-max-rostal-competition> (29.10.2020).

42 Peter Gries, Max Rostal. Künstler und Lehrer, Ein Beitrag zu einer Theorie instrumentalpädagogischer Professionalität, Bern: Müller & Schade 2012 sowie die in Fn. 33, 36 und 45 genannten Artikel.

43 Max Rostal findet für dieses Credo unterschiedliche Formulierungen. Vgl. die in der Überschrift zu diesem Kapitel benutzte Wendung in UdK-Archiv 108 Ms 9, Bl. 2 oder auch „Es ist ein Prinzip, hilfreich zu sein.“ in UdK-Archiv 108 – Ms 71, S. 9.

44 Ellen Kohlhaas, Glück ist ein Schaukelpferd. Der Geiger und Pädagoge Max Rostal, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 198, 27. August 1977.

45 Albrecht Goebel, Förderer von Individualität und Ausdruck. Albrecht Goebel im Gespräch mit Alois Kottmann über Max Rostal, in: Das Orchester 4 (2003), S. 19 bzw. 20.

„künstlerischen Inspiration“ unter.⁴⁶ Rostal war derjenige Flesch-Schüler, der sich am meisten an dessen Lehrmethode orientierte und sie auch fortführte.⁴⁷ Flesch vertrat freilich noch den autoritären Unterrichtsstil der Kaiserzeit: „Der Schüler muss Wachs in meinen Händen sein, sonst kann ich nichts mit ihm anfangen.“⁴⁸ Dem konnte sich Rostal nicht anschließen, auch das demonstrative Vorspielen einzelner Passagen setzte er sparsamer ein als Flesch: „Der Lehrer muss dieses Mittel sehr dosiert anwenden und den Schüler später rechtzeitig zu sich selbst bringen und in die Freiheit entlassen.“⁴⁹ Auch Berta Volmer betont, dass Rostal „den individuellen und psychischen Eigenarten seiner Schüler mehr Rechnung trug“ als frühere Lehrergenerationen.⁵⁰ Er bezeichnet seine Lehrmethode im Vergleich zu Fleschs Praktik als „Evolution, eine Weiterentwicklung dieser Dinge“.⁵¹ Dies ist Ausdruck seiner Bescheidenheit. Aus Sicht der Nachwelt, von der dreißig Jahre nach seinem Tod schon gesprochen werden kann, hat er zahlreiche Komponenten vervollkommnet und zeitgenössischen Bedürfnissen und Sichtweisen angepasst. Sein eigener Weg führte dazu, dass er einer der gesuchtesten Violinpädagogen der Nachkriegszeit wurde. Er wollte jeden Schüler ganz individuell gemäß seinen Fähigkeiten und Bedürfnissen unterstützen, brachte dafür jedem Einzelnen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Neugier entgegen und agierte mit einer immensen Empathie.

Ein weiterer Aspekt seiner Lehre sind auch Rostals Beiträge zur Interpretation, die er seit den 1950er-Jahren in vielseitiger Form leistete. Mit seinen Ausgaben klassischer Werke für Violine solo sowie von Orchesterwerken wollte er das Verständnis der Literatur in dem Sinne fördern, der ihm vorschwebte. Im Vorwort zu seiner Publikation zur Interpretation von Beethovens Sonaten für Violine und Klavier betont er abschließend: „Möge das Studium des vorliegenden Werks Bereicherung, Freude und nützliche Arbeit sein!“⁵² Als klassische Archivarin ohne musikalische oder musikwissenschaftliche Vorbildung kann ich an dieser Stelle nur eine knappe und wohl auch zufällige Auswahl treffen, die ich wiederum mit Fundstellen im Nachlass kombiniere. Zu Rostals frühesten Bearbeitungen gehört das Rondo brillant für Violine und Klavier op. 62 von Carl Maria von Weber. Es erschien bereits 1930 im Verlag Ries

46 Ebd., S. 22 bzw. 23.

47 Vgl. Kathinka Rebling, Schicksale, Bekenntnisse, Um-Wege, in: Schenk / Rathert (Hg.), Anm. 19, S. 13 – 31. Rebling setzt sich hier eingehend mit dem Verhältnis zwischen Flesch und Rostal auseinander.

48 Vgl. UdK-Archiv, 108 – Ms 6, S. 35. Im Interview mit Klaus Lang (vgl. Fn. 36) wird die Vokabel „Wachs“ zur „Butter“.

49 UdK-Archiv, 108 – Ms 5, S. 17.

50 Vgl. Rostal, Fn. 39, S. 203.

51 Vgl. Lang, Fn. 36, S. 10.

52 Max Rostal, Ludwig van Beethoven. Die Sonaten für Klavier und Violine. Gedanken zu ihrer Interpretation, München: Piper 1981. Neuausgabe 1991.

& Erler in Berlin. Dass er sich während seiner Londoner Zeit verstärkt den Werken britischer Komponisten widmete, wurde bereits erwähnt. Er gab beispielsweise die Violinstimmen zu Werken von Alan Bush, Bernard Stevens und Arthur Bliss heraus. Es erschienen aber auch zu dieser Zeit schon Ausgaben von Werken Bachs, Schuberts, Mozarts und Beethovens, die er in späteren Jahren selbst überarbeitete. Nennen möchte ich hier nur eine knappe Auswahl. Die Neuausgabe der Violinsonaten von Johann Sebastian Bach (BWV 1001–1006) aus dem Jahr 1982.⁵³ Ein ganzes Buch widmete Rostal den Sonaten für Violine und Klavier von Ludwig van Beethoven. Es erschien erstmals 1981 im Verlag Piper in München und 1991 in einer zweiten Auflage. Auch die Spieltechnik für Violine und Viola war für Rostal ein wichtiges Anliegen. Vom Beginn der 1980er-Jahre bis zu seinem Tod arbeitete er an seinem *Handbuch zum Geigenspiel*, das schließlich posthum erschien. Es versteht sich als Weiterentwicklung der *Kunst des Violinspiels* seines Lehrers Flesch, die seit 1923 in mehreren Bänden erschien.⁵⁴ Eine eingehende Betrachtung von Rostals Wirken auf all diesen Gebieten findet sich in professioneller Form und sehr ausführlich in der Publikation von Peter Gries.⁵⁵

Rostal und Österreich

„Als ich die Aufforderung erhielt, im Radio Salzburg etwas über meine Tätigkeit und meinen Lebenslauf meinen ursprünglichen Landsleuten in Österreich zu erzählen, hatte ich zuerst die allergrößten Bedenken. Ich sagte mir, dass meine große und alte, aber unerwiderte Liebe zu Österreich zu einer emotionalen Kundgebung werden könnte und eine wirklich klare und objektive Darstellung trüben würde.“ Mit diesen Worten leitet Max Rostal in einem Interview, das 1954 auf Radio Salzburg ausgestrahlt wurde, die Darstellung seiner ambivalenten Gefühle für sein Geburtsland ein.⁵⁶ Mittlerweile längst britischer Staatsbürger scheint der Rückblick für den knapp 50-Jährigen noch schmerzvoll. Besonders das Scheitern des ‚ersten‘ Versuchs, sich 1926 wieder in Österreich niederzulassen, hatte ihn wohl tief getroffen: „Leider schien es unmöglich, mich in dieser Zeit in Österreich wieder durchzusetzen, und ich kann in aller Objektivität und mit kühlem Abstand, also ohne den geringsten Groll, behaupten, dass meine damaligen Kollegen mir das Leben nicht gerade zu leicht mach-

53 Drei Sonaten und drei Partiten für Violine allein BWV 1001–1006. Nach dem Autograph hrsg., eingerichtet und erläutert von Max Rostal, Leipzig: Peters 1982.

54 Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspiels*, Berlin Ries & Erler 1923 (1928, 1928).

55 Vgl. Gries, Fn. 42.

56 Vgl. Fn. 49, S. 17.

ten.⁵⁷ 1927 verließ er Wien dann „mit traurigem Herzen“ endgültig. In seiner Autobiografie spricht er über denselben Zeitraum von „Intrigantentum“ unter den Wiener Musikern. Speziell sein ehemaliger Lehrer Arnold Rosé soll dafür gesorgt haben, dass er in Wien nicht Fuß fassen konnte. Dennoch kehrte Rostal häufig nach Österreich zurück und hatte zahlreiche österreichische Schüler und Kollegen, zu denen er Kontakt hielt.⁵⁸ Auch den charmanten Akzent behielt er sein Leben lang.

Im August 1954 fand sein Meisterkurs erstmals in Strobl am Wolfgangsee statt. Für fünf weitere Jahre prägte er hier das sommerliche Kulturleben, bevor Rostal ihn in die Schweiz verlegte. Unter den Teilnehmern sind zahlreiche noch heute bekannte Namen zu finden, u.a. Igor Ozim, Edith Peinemann und Leon Spierer. Zu den Kursen gibt es eine Reihe eindrucksvoller Dokumente, z.B. ein Fotoalbum aus dem Jahr 1955. Es spiegelt den Ort und die Zeit wunderbar wider. Der Lehrer Max Rostal wird lebendig.⁵⁹ Im Nachlass finden sich weitere Zeugnisse wie z.B. ein *Kursus-Song*, dessen Text von einem nicht genannten Teilnehmer erdacht wurde, und ein Kurstagebuch von Peggy Radmall (1955)⁶⁰ sowie eine Urkunde für Rostal von den Teilnehmern des Kurses 1956.⁶¹ Aus dem Jahr 1959 existiert sogar ein 16mm-Film.⁶² An dieser Stelle sei ein Zitat aus einem literarischen Juwel eingeschoben, das vermutlich ebenfalls von einem Kursteilnehmer stammt.⁶³ Die kurze Geschichte, in englischer Sprache verfasst, trägt den Titel *A mystery story called „Wot is de trobl width Strobl?“* und enthält folgende treffende Beschreibung des Meisters: „There... very slowly... a big car was turning around the corner, carefully driven by someone, who stopped it outside the secret meeting place. By all appearances – this was ... THE BOSS!... He got out and walked quickly to the entrance, a cigarette dangling loosely from his lips.“

Alois Kottmann initiierte 2002 das Aufstellen einer Gedenktafel für Rostal und seine Kurse an der damaligen Volksschule, in der das Ereignis stattfand.⁶⁴ Die Inschrift lautet: „Max Rostal – Geiger – Europäer – Erster Präsident der Europäischen Streicher-Union ESTA veranstaltete seine Meisterkurse in

57 Ebd., S. 18.

58 Erich Marckhl findet sich nicht unter den Kontakten. Sein Name taucht weder unter den Korrespondenzpartnern Rostals auf, noch ist mir an anderer Stelle ein Hinweis auf ihn begegnet.

59 UdK-Archiv 108 – F 648.

60 UdK-Archiv 108 – Ms 85.

61 UdK-Archiv 108 – Urk 14.

62 UdK-Archiv 108 – Slg 454.

63 Vgl. Fn. 60.

64 Auch das Material hierzu, samt Fotografien und Pressespiegel, ist bei uns archiviert, da wir den Nachlass kontinuierlich mit Blick auf die Rezeption Max Rostals ergänzen (vgl. UdK-Archiv 10-Korr II 4488 bzw. 108-F 639).



Abb. 6: Max Rostal vor seinem Jaguar, Strobl 1955

den 1950er Jahren an dieser Schule“ – eine perfekte Überleitung zum zweiten Schwerpunkt dieses Kapitels.

Auf Initiative von Marianne Kroemer⁶⁵ wurde im Juni 1972 in Graz die European String Teachers Association (ESTA) gegründet. Max Rostal war von Beginn an eine treibende Kraft dieser Organisation. Kroemer schreibt in ihrem Rückblick auf 25 Jahre ESTA, dass Rostal „durch seine in aller Welt wirkenden Schüler großen Einfluss und viele Kontakte hatte und für die Ausdehnung der ESTA im Folgenden die wichtigste Rolle spielte.“⁶⁶ Sein Engagement entsprach auch seinem Credo bezüglich der künstlerischen Gleichwertigkeit des Solisten mit dem Kammermusiker und dem Orchestermusiker sowie auch insbesondere mit dem Lehrer. Erste nationale Sektionen entstanden in den 1970er-Jahren. Im April 1974 wurde Rostal zum Präsidenten des Gesamtverbandes gewählt. Der Nachlass enthält u.a. Fotografien, Schriftwechsel, Programme und natürlich Korrespondenz mit anderen Mitgliedern. 1982 übergab er das Zepter an Yehudi Menuhin. Rostal wurde – auf Antrag der österreichischen Sektion – zu ihrem Ehrenpräsidenten ernannt.

65 Rostals Bekanntschaft mit Marianne Kroemer geht bis in die frühen 1960er-Jahre zurück, wie ein Foto im Nachlass aus dem Jahr 1962 beweist (UdK-Archiv 108 – F 555). Interessanterweise findet sich kein Biogramm von ihr als Geigerin in seinen Porträts anderer Musiker.

66 Marianne Kroemer, 25 Jahre ESTA 1972–1997, in: ESTA-Nachrichten, 38/II, rev. 2. Aufl., 1997, S. 4.

Die Vielzahl der österreichischen Schüler zu nennen, sprengt den Rahmen dieses Beitrags. Dennoch möchte ich eine Schülerin stellvertretend hervorheben. Es handelt sich um Ulrike Danhofer,⁶⁷ die leider im vergangenen Jahr viel zu früh verstorben ist. Sie studierte von 1984 bis 1987 in Rostals Meisterklasse am Berner Konservatorium und war selbst eine erfolgreiche Pädagogin und Präsidentin der ESTA Österreich von 2004 bis 2011.

Der Musiker und seine Partner

Entsprechend seinem umgänglichen Charakter pflegte Max Rostal neben seiner solistischen eine intensive Ensemblestätigkeit in allen nur denkbaren Besetzungen. An dieser Stelle möchte ich einige besonders herausragende Partnerschaften hervorheben, zahlreiche weitere lassen sich im Nachlass aufspüren.

Beginnen wir im Berlin des Jahres 1931 mit seinem Streichquartett. Seit jeher hatte er eine Vorliebe für die Quartett-Literatur. In der Autobiografie schildert er lebhaft „Quartett-Orgien“, die in der Wohnung seiner Mutter stattfanden.⁶⁸ Die unten abgebildete Zeichnung stammt denn auch bereits aus dem Jahr 1926. Dem Rostal-Quartett gehörte neben seiner Frau Sela am Cello der Bratschist Manuel Steuer an. Auf der Position der zweiten Geige wechselten sich mehrere Schüler Rostals ab.⁶⁹ Innerhalb Berlins erlangte es einige Popularität. Nach seiner Emigration plante Rostal, den in Berlin verbliebenen Quartettkollegen, die ebenfalls durch die nationalsozialistische Verfolgung betroffen waren, die Emigration zu ermöglichen. Er organisierte zwei Einführungskonzerte für das Quartett in London, unterstützt durch seine Konzertagentur. Manuel Steuer und Alexander Intrator reisten für Proben an. Allerdings durchschaute das Home Office den Plan. Bevor der erste Auftritt stattfinden konnte, wurden die beiden Musiker ausgewiesen. Rostal verzichtete „aus Anhänglichkeit zu meinen bisherigen Quartettkollegen“⁷⁰ darauf, ein neues Ensemble dieses Zuschnitts aufzubauen.

Stattdessen spielte er im Trio, ebenfalls mit Sela Trau auf dem Cello und dem aus Ungarn stammenden Louis Kentner als Pianist. Sein erster langjähriger Duopartner war Franz Osborn,⁷¹ der in den zwanziger Jahren an der Berliner

67 Im Nachlass findet sich u.a. eine an die heutige KUG gerichtete Empfehlung von Rostal für Ulrike Danhofer aus dem Jahr 1985. Vgl. UdK-Archiv 108 – Korr II 3792.

68 Vgl. Schenk / Kalcher, Fn. 3, S. 43f.

69 Vgl. UdK-Archiv 108 – Slg 244. Anhand von Kritiken aus der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* lassen sich neben Alexander Intrator zwei weitere Künstler namhaft machen: Werner Hanck und Ernest McPherson.

70 Vgl. Schenk / Kalcher, Fn. 3, S. 64.

71 Franz Osborn (1903–1955) war ein Sohn des Kunsthistorikers und -kritikers Max Osborn und emigrierte ebenfalls von Berlin nach London.

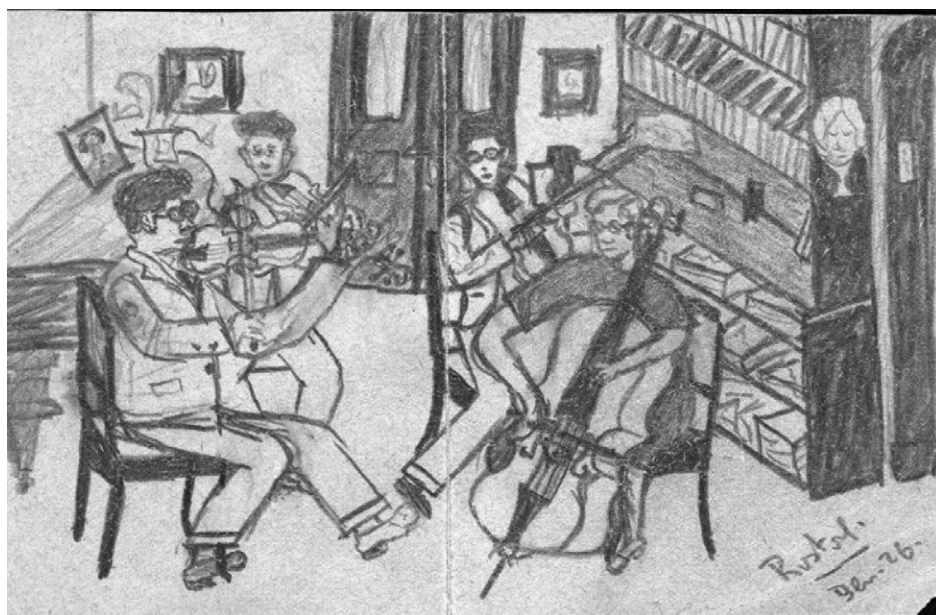


Abb. 7: Quartettprobe, Berlin 1926, Bleistiftzeichnung von Max Rostal

Hochschule für Musik bei Artur Schnabel studiert hatte. Seit dieser Zeit bestand auch die Bekanntschaft mit Rostal. Das Duo wurde Mitte der dreißiger Jahre in London begründet. Für das Label Decca spielten die beiden Künstler sämtliche Sonaten für Violine und Klavier von Ludwig van Beethoven ein. Es handelt sich dabei um die Ersteinstrumentation dieses Zyklus. Das Duo wurde ein fester Bestandteil des englischen Musiklebens. Rostal schätzte an Osborn vor allem sein „hervorragendes Musikertum“ und seinen Humor.⁷² Franz Osborn starb 1955 im Alter von nur zweiundfünfzig Jahren.

Bereits während des Zweiten Weltkriegs wurde das Rostal Chamber Ensemble begründet. Rostal war in einer Person Leiter, erster Geiger und Solist.⁷³ Auftritte in aller Welt und zahlreiche Rundfunkaufnahmen folgten. Unter den rund 25 Mitgliedern finden sich zahlreiche österreichische und deutsche Namen und zugleich eine Reihe seiner Schüler: Peter Schidlof, Norbert Brainin und Sigmund Nissel – und mit Martin Lovett, der ebenfalls dabei war, das gesamte

⁷² Vgl. UdK-Archiv 108 – Ms 2.

⁷³ Zu Rostals Intentionen bezüglich des Ensembles und seiner Geschichte vgl. seinen BBC Talk in: UdK-Archiv 108 – Ms 66 und 67.



Abb.8: Max Rostal und Franz Osborn, um 1945

spätere Amadeus-Quartett.⁷⁴ Neben Maria Lidka,⁷⁵ die zu den Schülern gehörte, die Rostal 1934 nach London folgten, waren Nannie Jamieson, die Cellistin Eleanor Warren und der Kontrabassist Eugene Cruft darunter, außerdem mit Suzanne Rozsa⁷⁶ eine weitere Rostal-Schülerin. Nach Rostals Übersiedelung in die Schweiz trat das Orchester wohl nur noch sporadisch auf. Seinen vermutlich letzten Auftritt hatte es im Rahmen eines Meisterkurses, den Rostal im August 1960 in Bern abhielt. Auf dem Programm standen u.a. das Violinkonzert in g-Moll von Giuseppe Tartini in einer Erstaufgabe nach Autograf von Max Rostal⁷⁷ und das *Concertante lirico*

74 Vgl. Schenk / Kalcher, Fn. 3, S. 66. Zu Peter Schidlof vgl. Primavera Driessen Gruber, Peter Schidlof, in: Claudia Maurer Zenck / Petersen (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg, 2010. https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00004447 (02.11.2020). Zu Norbert Brainin vgl. Primavera Driessen Gruber, Norbert Brainin, in: Claudia Maurer Zenck / Petersen (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg, 2010. https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002549 (02.11.2020). Zu Siegmund Nissel vgl. Primavera Driessen Gruber, Siegmund Nissel, in: Claudia Maurer Zenck / Petersen (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg, 2010. https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003620 (02.11.2020).

75 Maria Lidka (1914–2013) wurde unter dem Namen Marianne Liedtke in Berlin geboren. Mit ihr und ihrer Familie verband Rostal eine enge Freundschaft. Zu ihrer Biografie vgl. Jutta Raab Hansen, Maria Lidka, in: Claudia Maurer Zenck / Petersen (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg, 2007. https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002400 (02.11.2020).

76 Suzanne Rozsa (1923–2005), eigentlich Susanne Rosenbaum, wuchs in Wien auf. 1938 emigrierte sie mit ihrer Mutter nach London. Ab 1946 war sie Rostals Schülerin an der Guildhall School of Music. Sie heiratete 1950 Martin Lovett, den Cellisten des Amadeus-Quartetts. Zu ihrer Biografie vgl. Primavera Driessen Gruber, Suzanne Rozsa, in: Claudia Maurer Zenck / Petersen (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg, 2010. https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00004448 (02.11.2020).

77 Die erste Ausgabe wurde bereits 1941 bei Novello in London veröffentlicht. Sie befindet sich wie auch spätere Ausgaben in der Sammlung der Universitätsbibliothek der UdK.

op. 27, das Rostals enger Freund, der britische Komponist Benjamin Frankel,⁷⁸ eigens für das Ensemble geschaffen hatte.⁷⁹

Nach dem Tod von Franz Osborn entstand das Rostal-Horsley-Duo, das ebenfalls über zwanzig Jahre existierte. Colin Horsley stammte aus Neuseeland. Gemeinsam mit ihm nahm Rostal zahlreiche Schallplatten für die Labels His Master's Voice und Argo auf. Rostal bezeichnet ihn als „ganz besonders feinen, äußerst sensiblen Menschen, was sich auch in seinem Spiel fruchtbar äußerte.“⁸⁰

Aus dem Kollegenkreis der Kölner Hochschule wurde Ende der 1950er-Jahre das Kölner Trio mit Heinz Schröter am Klavier und dem spanischen Casals-Schüler Gaspar Cassadó begründet. Cassadó starb 1966. Ihm folgte Siegfried Palm, der seinerzeit ebenfalls in Köln lehrte und später selbst Direktor der Hochschule wurde. Mit dem Tod von Heinz Schröter 1974 endete die Ära dieses erfolgreichen Ensembles.

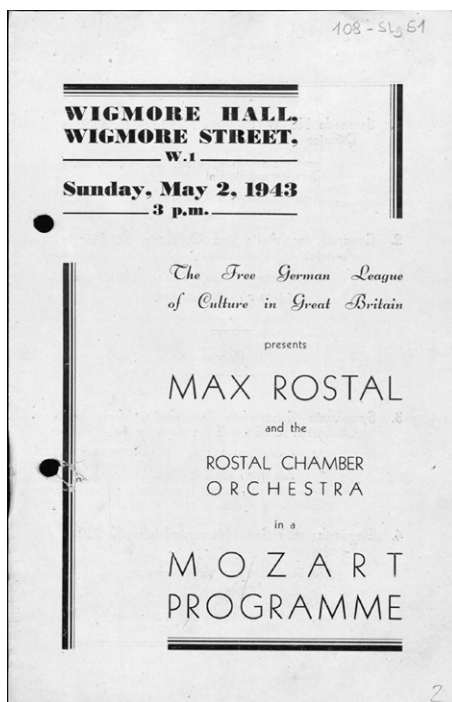


Abb. 9: Konzertprogramm eines Auftritts in Wigmore Hall, London, 2. Mai 1943

78 Benjamin Frankel (1906–1973). Sein Violinkonzert op. 24 *To the memory of the six million* widmete er dem Gedächtnis der sechs Millionen ermordeten Juden in Europa. Es wurde 1951 durch Max Rostal uraufgeführt.

79 Vgl. UdK-Archiv 108 – Slg 81.

80 Vgl. UdK-Archiv 108 – Ms 2.

Der Reisende

Max Rostal war ein wahrer Europäer und zugleich ein leidenschaftlicher Reisender. „Ich bin ein überzeugter Kosmopolit“ wird er in einer Würdigung in der Schweizer Zeitung *Der Bund* anlässlich seines achtzigsten Geburtstags zitiert.⁸¹ Mit Ausnahme von Afrika bereiste er sämtliche Kontinente, agierte als Virtuose, Lehrer und Juror in Sydney, Rio de Janeiro, Kuala Lumpur, Jerusalem, Tokio und Montreal, um nur eine Handvoll Orte zu nennen. In seinem Nachlass finden sich wundervolle und einmalige Zeugnisse von seinen Reisen, so ein Album mit Zeitungsausschnitten, Konzertprogrammen und Fotografien der Tournee durch Australien, Neuseeland und Tasmanien von März bis Juli 1955.⁸² Der australische Radiosender ABC hatte den Künstler eingeladen. Er gab unter anderem Konzerte in Sydney, Melbourne und Wellington. Den

Aufenthalt in Tasmanien nutzte er, um das Fest zum Geburtstag seiner mittlerweile in Hobart lebenden geschiedenen Ehefrau Sela zu besuchen. Unmittelbar nach der Rückkehr von dieser Tournee reiste er nach Strobl, wo die Schüler seines Meisterkurses ihn bereits erwarteten. Eine Ruhepause gönnte er sich nicht, wie sich dem Eintrag im Taschenkalender entnehmen lässt.⁸³

Ein weiteres Reise-Highlight in Rostals Leben war die Südostasientournee des Kölner Trios im Herbst 1969. Die sechswöchige Reise führte von Bombay über Bangkok und Manila bis nach Tokio, um nur eine Auswahl der Stationen zu nennen. Sie lassen sich in Rostals Taschenkalender nachverfolgen, ebenso wie die Auftritte und Treffen mit Kollegen und Schülern. Neben einem ausführlichen Tagebuch, Konzertprogrammen und

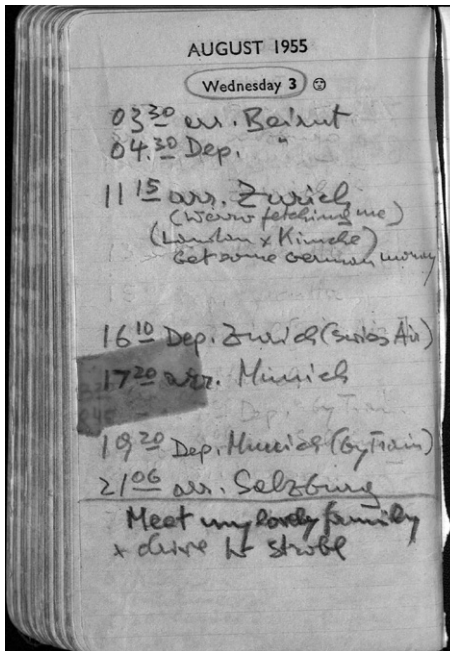


Abb. 10: Eintrag im Taschenkalender vom 3. August 1955

81 *Der Bund*, Bern, 7. August 1985, S. 21.

82 Vgl. UdK-Archiv 108 – Slg 160.

83 „Meet my lovely family“. Rostal war mittlerweile in zweiter Ehe mit der Wienerin Karoline von Hohenblum verheiratet. Die gemeinsame Tochter Angela wurde 1949 geboren.

zahlreichen Fotos existiert von dieser Reise auch ein Film.⁸⁴

Auf dem amerikanischen Kontinent bereiste Rostal Kanada, die USA, Chile, Brasilien und Argentinien. Sein Bruder Leo war 1939 nach New York emigriert. Seine Schwester lebte mit ihrem Ehemann seit 1935 in Buenos Aires. Die Mutter war ihnen 1939 dorthin gefolgt. Zumindest ein Besuch in Buenos Aires lässt sich anhand der Quellen belegen; New York bereiste Rostal mehrfach. Der überwiegende Teil der Reisen galt jedoch beruflichen Zwecken wie Meisterkursen und Wettbewerben, auch Konzertauftritten. Noch im hohen Alter und zunehmend durch Krankheit eingeschränkt, versiegte Rostals Freude am Reisen nicht. Wenn man die Auslandsaufenthalte der letzten Jahre seines Lebens Revue passieren lässt,



Abb. 11: Max Rostal während einer Schiffsreise zur Laguna San Rafael in Patagonien, 1985

wird dies sehr deutlich. 1985 gab er Meisterkurse im brasilianischen Curitiba und in Viña del Mar in Chile. Den Aufenthalt nutzte er achtzigjährig auch für eine mehrtägige Kreuzfahrt durch die Fjorde Patagoniens (Abb.11).⁸⁵ 1986 reiste er zu einer ESTA-Tagung nach Kopenhagen und gab Meisterkurse in Amsterdam, Helsinki, Tokio, Kyōto, Hong Kong und Seoul. 1987 und 1988 folgten Meisterkurse in Jerusalem, 1988 war er darüber hinaus Mitglied der Jury des Carl-Nielsen-Wettbewerbs in Odense (Dänemark). Auch auf der ESTA-Tagung in Manchester 1989 fehlte er nicht. 1990 gab er in Paris ein Fernsehinterview zur Geschichte des Quartettspiels, besuchte die Tagung der ESTA Italiana in Triest und hielt einen Vortrag in Helsinki. Noch im Januar 1991 gab er einen Meisterkurs in München und nahm im März am ESTA-Symposium in London teil.

Es ist mir hoffentlich gelungen, dem Leser dieses facettenreiche, oft schwierige, aber dennoch geglückte Leben mit meinen Ausführungen nahezubringen. Ich widerstehe der Versuchung, abschließend aus einem der zahlreichen Nachrufe zu zitieren. Sie stehen der Forschung im UdK-Archiv zur Verfügung.⁸⁶ Stattdessen soll noch einmal Max Rostal selbst zu Wort kommen:

84 Vgl. UdK-Archiv 108 – S 59, 108 – Ms 13 und 108 – Slg 462 bis 465.

85 Vgl. UdK-Archiv 108 – F 660 und F 661 (Fotoalben).

86 Vgl. UdK-Archiv 108 – Slg 535.

„Ob es sich um das berufliche Musizieren im Orchester, in Kammermusik, beim Lehren oder als Solisten handelt, immer voran steht die Freude, diesen einzigartigen Beruf ausüben zu dürfen, denn er ist allumfassend. Er verbindet körperliche Betätigung und Geschicklichkeit mit geistigen, intellektuellen und emotionellen Erlebnissen. Nur wenig[e] Berufe beinhalten diese ideale Vereinigung von Lebenserwerb und Hobby. Nebst dem Lehren als Hilfe zum Erlangen von Können, versuche ich gerade, dieses Glücksgefühl zu wecken, denn solche Menschen, die ihre Zufriedenheit und ihr Glück nur außerhalb der Berufstätigkeit finden, sind meines Erachtens nur in beschränktem Maße glücklich. Der Umstand und die Tatsache, dass es mir in meinem Leben vergönnt war, unzähligen Menschen zu dieser dauernden Zufriedenheit zu verhelfen, gibt mir das Bewusstsein, ein erfülltes Leben gelebt zu haben.“⁸⁷

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Quelle: UdK-Archiv 108 – Ms 15, Zeichnung: Max Rostal
Abb. 2: Quelle: UdK-Archiv 108 – F 7, Foto: Atelier Rosa, Wien
Abb. 3: Quelle: UdK-Archiv 108 – F 78, Foto: Ilse Liedtke, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Andreas Liedtke, Berlin
Abb. 4: Quelle: UdK-Archiv 108 – Urk 3
Abb. 5: Quelle: UdK-Archiv 108 – F 497
Abb. 6: Quelle: UdK-Archiv 108 – F 648
Abb. 7: Quelle: UdK-Archiv 108 – Slg 5, Zeichnung: Max Rostal
Abb. 8: Quelle: UdK-Archiv 108 – F 84, Foto: Anneli Bunyard
Abb. 9: Quelle: UdK-Archiv 108 – Slg 51
Abb. 10: Quelle: UdK-Archiv 108 – S 30
Abb. 11: Quelle UdK-Archiv 108 – F 661

87 UdK-Archiv 108 – Ms 9. Das Zitat stammt aus einer undatierten maschinenschriftlichen Notiz Rostals, die einem Schreiben von Ellen Kohlhaas vom Mai 1985 bezüglich eines geplanten Interviews beilag.

Erich Marckhl und der institutionelle Aufbau der Musikausbildung in der Steiermark nach 1945

Erich Marckhl im Spiegel von Selbst- und Fremdzeugnissen: Biografie, Persönlichkeit und Wirken nach 1945

Julia Mair

„Wenn er [Marckhl; Anm.] zu jemandem einen Zugang hatte, war alles in Ordnung. Aber es war ebenso nicht in Ordnung, wenn er keinen Zugang hatte. Und das hat sich in der Form geäußert, dass ich eine Reihe von Kollegen kannte, als ich schon im Musikschulwerk war, die jedes Mal beim Namen Marckhl, oder gar bei einer Vorsprache, nervös geworden sind. Die ... manche ...zwei kenn ich, die haben richtig Angst gekriegt vor ihm. Das war er (lacht). Das war er.“¹

Dieses Zitat vermittelt einen überzeugenden Eindruck vom Charakter des ehemaligen Direktors des Steiermärkischen Landeskonservatoriums und späteren Akademiepräsidenten Erich Marckhl (1902–1980): autoritär, entschieden und durchsetzungsstark. Es waren vor allem diese Eigenschaften, die es ihm ermöglichten, seine Karriere nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend ungehindert fortzusetzen und den Weg für die Akademie und spätere Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz zu bereiten. Ein Überblick über die biographischen Eckpunkte von Marckhls Leben ist für eine nähere Beleuchtung seiner Karriere und seiner Arbeitsweise, wie sie der folgende Beitrag intendiert, unumgänglich. Ein Perspektivenwechsel zwischen Selbst- und Fremdbild – Ersteres dargestellt anhand von autobiographischen Texten, Zweiteres durch Interviews mit Zeitzeugen – gibt Aufschluss über Konflikte und Kompromisse, die seine Entscheidungen prägten. Das Archiv der Kunstuniversität Graz verfügt

1 Werner Lackner, früherer Direktor der Musikschule Kindberg und ehemaliger Schüler Marckhls, im Gespräch mit Johanna Trummer und Julia Mair, geführt am 13.12.2019 an der Kunstuniversität Graz. Die Mitschnitte der im Rahmen des Projektes geführten Interviews werden im Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz auf Dauer verwahrt.

über den Teilnachlass Erich Marckhls, und dazu zählen auch mehrere Typoskripte, in denen er detailliert über sein Leben berichtet. Die hier enthaltenen Informationen sind natürlich mit Vorsicht zu betrachten, da die Typoskripte auch zahlreiche, nachträglich von Marckhl selbst geschwärzte oder abgeänderte Stellen enthalten. Die zensierten Passagen zeigen, dass Marckhl sehr genau darauf achtete, dass seine Sicht der Dinge dargestellt wurde und was er in welcher Form hinterließ: Während er seine Kindheit und Jugend sehr fließend und geordnet beschrieb, häufen sich in späteren Zeiten, besonders in Bezug auf den Nationalsozialismus, die Schwärzungen.

Erich Marckhl wurde am 3. Februar 1902 in Celje in Slowenien geboren. Bereits früh zeigte sich sein musikalisches Talent, welches auch von seinen Eltern gefördert wurde: Marckhl bekam Klavierunterricht, sang und hatte ein gutes Gehör. 1906 übersiedelte die Familie nach Klagenfurt, da Richard Marckhl (1861–1945), Erich Marckhls Vater, an das dortige Oberlandesgericht versetzt worden war. Ein Jahr später zog dieser als „Abgeordneter der deutschen Minoritäten der Untersteiermark in den österreichischen Reichsrat ein.“² Von da an pendelte Marckhls Vater zwischen Klagenfurt und Wien, was später, 1909, einen Umzug nach Wien notwendig machen sollte.³ Marckhl besuchte dort dann auch das Akademische Gymnasium. Nach der Matura studierte er von 1920 bis 1926 Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien und Komposition bei Franz Schmidt (1874–1939) an der Staatsakademie für Musik und darstellenden Kunst. In dieser Zeit zeigte Marckhl zwar laut eigenen Aussagen Interesse an politischen Kundgebungen und Veranstaltungen, jedoch nicht übermäßig, wie aus folgenden Zitaten aus seiner Autobiographie hervorgeht:

„Die Jahre an Universität und Akademie waren bewegte, emotionell erhitzte, politisch gespannte Zeit [sic!]. Ich denke an die wilden Demonstrationen fanatisierter Arbeiter gegen die in ihren Augen reaktionären Studenten, an die Schlachten an der Universitätsrampe, an das tierische Schreien und Pfeifen der Raufenden, den Lärm der angreifenden Polizei, beschwörende Worte des Rektors im Wirbel der aufgeregten Massen, an die Keilereien – meist antisemitischen Charakters – der Studenten untereinander. Die Schaumkronen der Revolutionswogen schlugen in die Universität. Ich absentierte mich von all dem nicht, aber ein Letztes an echter Anteilnahme fehlte immer.“⁴

Da es sich um Ausschnitte aus seiner Autobiographie handelt, ist es fraglich, inwiefern man diesem Rückblick auf sein politisches Interesse aus Studentenzeiten Glauben schenken kann; die Quellenlage gibt jedoch keinen Aufschluss über eine mögliche stärkere Involvierung Marckhls in politisches Geschehen.

2 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben I, UAKUG_TEM_B01_H01, S. 30.

3 Vgl. ebd.

4 Ebd., S. 24.

Dennoch berichtete Marckhl in seinen Erinnerungen auch davon, wie sein Vater sein Politikverständnis unwillkürlich beeinflusste und durch seine Tätigkeit als Reichratsabgeordneter prägte:

„Ich habe in den Jahren meiner Reifung vom Knaben zum Jüngling die Persönlichkeit meines Vaters als Politiker immer wieder vor Augen gehabt. In seinem Zimmer hörte ich ihn laut die Reden memorieren, die er im Plenum oder in einem der Ausschüsse zu halten hatte, denen er angehörte. Als Kind habe ich daher oft für mich ebenfalls laute Reden gehalten [...] Ich dürfte damals wohl einfach Sätze aus Vaters Konzept nachgesprochen haben, wie ich sie gehört und mir rein akustisch gemerkt hatte, ohne sie zu verstehen. [...] Später verstand ich mehr und mehr, was ich Vater in seinem Zimmer sprechen hörte. [...] Vaters politisches Engagement war ehrlich und erfaßte sein Persönliches ganz. Es wurzelte in seinem nationalbewußten Deutschtum unter Ablehnung jedes Radikalismus – die ‚Schönerianer‘ flößten ihm Abneigung und Mißtrauen ein –, seiner bürgerlich liberal-konservativen Haltung, seiner Ablehnung slowenischer Ansprüche auf traditionell deutsches Gebiet mit der Tendenz zur Ausdehnung ihrer national-kulturellen Substanz [...].“⁵

Über die Haltung seines Vaters zum Nationalsozialismus traf Marckhl in seinen Erinnerungen folgende relativierende Aussage, wobei er dessen politische Gesinnung nachsichtig als ‚Traditionenproblem‘ charakterisierte:

„So sehr ihm als alten Mann Adolfs Hitlers Erfolge imponierten, so aufrichtig er sich über die Befreiung der Untersteiermark, deren Scheinbarkeit in vieler Hinsicht er nicht sehen konnte, freute, hat er sich nie zur NS-Partei bekannt, deren Radikalismus und Sozialismus ihn abstieß. Obgleich Antisemit aus Tradition, hätte er, wenn er davon gewußt hätte, Gewalt, Terror und Verbrechen strikt verurteilt.“⁶

Dass die Familie Marckhl aus überzeugten Nationalsozialist_innen bestand, äußerte sich auch dadurch, dass sie sich sogar, wenn sie unter sich waren, stets mit dem nationalsozialistischen Gruß begrüßten.⁷ Erich Marckhls Vater sowie sein Bruder waren bereits vor dem Anschluss Parteimitglieder, wie die von ihnen vorhandenen Gaukarteikarten dokumentieren. Ein weiterer Indikator für die Gesinnung ist die Tatsache, dass Richard Marckhl am 27. April 1945, als das Kriegsende und die Folgen für Deutschland und Österreich abzusehen waren, Suizid beging.⁸

5 Ebd., S. 39.

6 Ebd., S. 40.

7 In einem Bericht des Bezirkspolizeikommissariats Wien-Hietzing lag ein Schreiben (Vg 7a Vr 757/48) vor, das dies bestätigte.

8 Vgl. Verlassenschaftsakt Richard Marckhl am Bundesgericht Hietzing (BG Hietzing 2A 2313/46). Es liegt ein Brief vor, in dem Richard Marckhl seinen Suizid ankündigte und sich für die Unannehmlichkeiten bei seiner Haushälterin entschuldigte.

Bereits in seiner Gymnasialzeit war Marckhl literarisch ausgesprochen interessiert, und er hegte den Plan, diese Neigung nach der Matura weiterzuverfolgen. Nach ersten Versuchen als Schriftsteller, wobei er Essays und Rezensionen verfasste, und auch als Komponist, wurde Marckhl als Erzieher an die Bundeserziehungsanstalt Wien berufen, an der er von 1926–1936 tätig war. Um dort als Lehrer zu arbeiten, fehlten ihm die notwendigen beruflichen Qualifikationen. Boris von Haken gibt an, dass „diese Bundeserziehungsanstalt bereits bekannt für völkische und nationalsozialistische Aktivitäten“⁹ war. Es ist brieflich belegt, dass Marckhl bereits im Frühjahr 1933 in die österreichische NSDAP und in den NS-Lehrerbund eintrat.¹⁰ Als seine illegale Parteizugehörigkeit 1936 enttarnt wurde, wurde er umgehend entlassen und flüchtete nach Dortmund. Marckhl gab in seinen Erinnerungen später an, dass sein Vertrag 1936 auslief und er aus Einsparungsgründen nicht verlängert wurde. Auch schrieb er, dass später sämtliche Versuche, ihn einer illegalen Mitgliedschaft bei der NSDAP zu bezichtigen, im Sande verliefen.¹¹ In Dortmund kam er an die Pädagogische Hochschule für Lehrerbildung, wo er musiktheoretische Fächer lehrte und bei seinen Kollegen und Kolleginnen als ‚heimatvertriebener Nationalsozialist‘ galt. Diese Bezeichnung war durchaus positiv zu verstehen, da man die illegalen Nationalsozialisten in Österreich als Wegbereiter des Anschlusses betrachtete. In seinen Erinnerungen schrieb Marckhl, dass ihm bereits 1934 von Hans Holfelder ein Lehrerposten in Deutschland angeboten wurde, er damals aber ablehnte, da eine seiner Klassen in der Bundeserziehungsanstalt kurz vor der Matura stand.¹² Die Eindrücke von seinem ersten Aufenthalt in Deutschland gab er in seiner Autobiographie wie folgt wieder:

„Meine ersten Aufenthalte in Deutschland – einer in Berlin erstreckte sich auf zwei Monate – steigerten einerseits die Gebanntheit durch die Großzügigkeit des Lebens im Reich, andererseits kündigten sich in schlaflosen Nachtstunden erste Ernüchterungen an: Sie betrafen die Situation der Kunst, insbesondere die des Musikschaffens, aber auch manches in den gesellschaftlichen Strukturen, die mir im Organisationssystem begründet schienen, die Eifersucht hinsichtlich der Erringung und Wahrung von Kompetenzen und Positionen, das Intrigenpiel

9 Boris von Haken, In Stein gemeißelt. 200 Jahre Kunstuniversität Graz, in: Quer – Architektur und Leben im urbanen Raum 24 (2017), S. 9–11, hier S. 10.

10 Vgl. ebd. sowie einen Brief Marckhls an das österreichische Flüchtlingshilfswerk Berlin, in dem er den Beitritt bestätigte, in: Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_158_1. Erhalten ist jedoch nur die Beitrittserklärung für den NSDB; jene für die NSDAP ging laut Marckhl verloren. In Marckhls Personalakte im Steiermärkischen Landesarchiv ist das Beitrittsjahr zur NSDAP mit 1938 angegeben.

11 Vgl. Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben I, UAKUG_TEM_B01_H01, S. 59.

12 Ebd., S. 57.

einer Kaste von Intellektuellen, deren geistiges und soziales Manipulationsbedürfnis größer zu sein schien als sachliche Verpflichtung.“¹³

Auch seine Gefühle und Gedanken beim nahenden Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich rekapituliert Marckhl in seinen Erinnerungen:

„In den ersten Wochen des Jahres 1938 kündigte sich das Ende Österreichs deutlich an. Das Bewußtsein, eine Geschichtswende großen Ausmaßes zu erleben, raubte Nüchternheit und Skepsis, die sich ihren Platz in der seelischen Substanz bereits erobert hatten. Fiebernd vor Aufregung und Spannung verfolgte ich die Nachrichten im Rundfunk, bald allein und von Zweifeln gequält, bald bei Enzens, die ihre Skepsis nicht verhehlten, bald noch spät abends mit den beiden jungen Ingenieuren, die meine Nachbar-Untermieter waren und begeistert des Ausgangs harrten. In der Hochschule hörte ich auch mit, aber nicht so gerne wie im engeren Kreise. Dort behandelte man mich in den Tagen des Umbruches wie ein Geburtstagskind vor der Bescherung.“¹⁴

Marckhl berichtete auch davon, dass er kurz nach dem Anschluss anlässlich seines Osterurlaubes nach Wien reiste und dort von der Freude der Menschen über die politischen Ereignisse mitgerissen wurde. Bei Erik Werba ist nachzulesen, dass Marckhl den politischen Veränderungen eigenen Aussagen zufolge „gläubig und mit großem Wunschdenken“¹⁵ entgegensah und sich viel davon erhoffte. In seinen Erinnerungen konstatierte er später:

„Der Antisemitismus in meiner Familie ging wohl über das bloß Konfessionelle – wie er in liberalen Kreisen üblich war – einigermaßen hinaus, entsprach etwa bürgerlichen Anschauungen der Luegerzeit, zog aber keine ‚naturwissenschaftlichen‘ Konsequenzen. Mich berührte das Tatsächliche an der Situation. Ich verstand schließlich vom Politischen her die Formel ‚Ferment der Dekomposition‘ als Charakteristicum des gesellschaftlichen Wirkens einer politisierten Intelligenz. Aber es ist mir nicht eingefallen, jüdische Leistungen in Kunst und Wissenschaft deshalb abzuwerten oder rassistisch zu perhorreszieren.“¹⁶

1939, nach dem Anschluss, kehrte Marckhl nach Wien zurück. Er galt als beamteter Hochschuldozent und wurde, um in Österreich beruflich tätig sein zu können, zunächst als Studienrat (Lehrer an Höheren Schulen) eingestuft. In Wien ernannte man Marckhl dann zum ‚Fachberater für Musik beim Reichsstatthalter in Wien‘ innerhalb des Bildungsressorts der Reichsstatthalterei, zum Gebietsmusikreferent der Hitlerjugend für den Bezirk Wien – wobei er als Hitlerjugend-Funktionär den Dienstrang eines ‚Obergefolgschaftsführers‘ über-

13 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben II, UAKUG_TEM_B01_H02, S. 14.

14 Ebd., S. 23.

15 Erik Werba, Erich Marckhl, in: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Bd. 20, Wien: Elisabeth Lafite / Österreichischer Bundesverlag 1972, S. 17.

16 Teilnachlass Erich Marckhl, Anm. 13, S. 3.

nahm – sowie zum Leiter der Abteilung Musikerziehung an der Musikschule der Stadt Wien. Marckhl erklärte dazu in seinen Erinnerungen: „Fachinspektor für Musik, das war Höhere Schule und damit studienrätlicher Pflichtenbereich, nicht der eines Hochschuldozenten.“¹⁷ Diese drei Ämter führten Boris von Haken zufolge dazu, dass Marckhl die Kontrolle über die gesamte Musikerziehung der Stadt Wien für die Jahre 1940 bis 1945 innehatte.¹⁸ Marckhl musste bald feststellen, dass der ihm übergebene Bereich, den er zu bearbeiten hatte, viel zu groß für nur eine Person war. Obwohl er versuchte, die Bereitstellung mehrerer Stellen sowohl bei den österreichischen als auch bei den Berliner Behörden durchzusetzen, fruchteten seine Versuche nicht.¹⁹ In dieser Zeit lernte Marckhl Wilhelm Rohm kennen, den er sofort „für die Arbeit an der Reform des Musikunterrichts an den Höheren Schulen [zu] gewinnen“²⁰ versuchte. Als die nationalsozialistischen Behörden sich dagegen aussprachen – Rohm galt als politisch bedenklich, da er sich zu Schuschnigg bekannte –, blieb Marckhl so lange hartnäckig, bis er ihr Einverständnis erhielt. Mit Rohm sollte ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden, und Rohm war es auch, der Marckhl nach Kriegsende hilfsbereit zur Seite stand.²¹

„Ich glaube, daß Wilhelm Rohm mich ebenso geliebt hat wie ich ihn. Wir beide, Menschen großer Zurückhaltung im Temperament und kühler Sachlichkeit im Tun ergeben, haben über unser Persönliches zueinander wenig gesprochen. Daß wir in unserer Umwelt ein Zusammengehöriges bildeten, ergab sich aus jener instinktiven Einstimmung, jener raschen Handlungsbereitschaft im gleichen Sinn, im harmonischen Verständnis der Ideen, und in der automatisierten, wechselseitigen Hilfe bei ihrer Realisierung.“²²

Auch Erik Werba, der später eine Biographie über Marckhl schrieb, lernte er in dieser Zeit kennen. Werba war in Schwierigkeiten mit der Gestapo geraten und Joseph Marx, der Rektor der Akademie für Musik in Wien, exmatrikulierte ihn. Marckhl jedoch beschloss, ihm zu helfen, und „ließ ihn zunächst an irgend einem obskuren Vorstadt-Realgymnasium untertauchen“, wie er es „auch mit Rohm getan hatte“. – Werba „absolvierte dann seine Lehramtsprüfung vor der provisorischen Kommission, mit der die Akademie nichts zu tun hatte“.²³ Bald danach wurde Werba zur Wehrmacht eingezogen und traf mit Marckhl erst

17 Ebd., S. 29.

18 Vgl. Interview Boris von Haken, „nicht einfach nur verschwiegen“, in: *grazkunst* 04 (2017), S. 32–33.

19 Vgl. Teilnachlass Erich Marckhl, Anm. 13, S. 29.

20 Ebd., S. 36.

21 Vgl. ebd., S. 36.

22 Ebd., S. 37.

23 Ebd., S. 38.

nach 1945 wieder zusammen. Später unterrichtete Werba an der Grazer Musikakademie und verließ sie aus Protest gegen Marckhls Abwahl.²⁴

1943 heiratete Marckhl die Wiener Musikpädagogin und Konzertgeigerin Christiane Hauser. In dieser Zeit entstanden auch viele seiner Kompositionen. Am 13. September 1944 wurde Marckhl zum Kriegsdienst eingezogen, wo er sich aber bald zur Flucht entschloss. Gemeinsam mit seiner Frau flüchtete er in den letzten Kriegstagen nach Plomberg am Mondsee und dann in die Ramsau, wo er vom Ehepaar Gottfried und Lianne von Einem aufgenommen wurde.²⁵

In einem seiner autobiographischen Berichte äußerte sich Marckhl zu seinem Verhalten in den letzten Kriegsmonaten wie folgt:

„Ich gab mir ernstlich Rechenschaft, ob das, was ich getan hatte und was das Gegenteil soldatischer Kameradschaft war, Schimpf und Schande bedeutete. Ich konnte keine Spur eines Schuldgefühls in mir erwecken. Es war alles Zwang gewesen, Gewalt und Unrecht. Gewiss hatte ich mich am Anfang selbst nach Zucht durch ein heroisch-soziales Ethos gesehnt. Dieser Ausbruchswille aus bürgerlich steril gewordenen Konventionen, aus dem ganzen verkalkten Ungerechtsein einer verrottenden Gesellschaft, hatte mich seinerzeit zum Nationalsozialisten, zum Illegalen gemacht. [...] Aber nie hatte ich daran gedacht, dem Vorwand eines bloßen Revanchegedankens, eines Kriegswillens so weltweiten Ausmaßes zu dienen.“²⁶

Ob diese Selbstkritik wirklich ernstgemeint ist oder nur zur positiveren Darstellung seiner selbst für die Nachwelt dienen soll, bleibt fraglich. Marckhl sah seine Flucht offenkundig nicht als wirkliches Vergehen gegen das Militärstrafgesetzbuch an, da er eigener Aussage zufolge nur aus Zwang dem Militär beigetreten war und selbst nicht kämpfen wollte. Erst nach seiner Heimkehr erfuhr Marckhl vom Tod seines Vaters, der sich am 27. April 1945 das Leben genommen hatte.²⁷ In seinen Erinnerungen äußerte sich Marckhl auch dazu, wie er Adolf Hitler und den Kult um seine Person in dieser Zeit wahrnahm:

„Ich habe den ‚Führer‘ immer nur im vollen Glanz der Repräsentation gesehen, unter dem Lichtdom zahlloser Scheinwerfer, durch jubelnde Menschenmassen fahrend, seinen Reden, von der Menge ringsum fast erdrückt, lauschend. Ich behaupte auch heute, daß Hitler ein großartiger Rhetoriker gewesen ist, der ein fast proletisch eingefärbtes, heiseres und widerspenstiges Sprachwerkzeug mit charismatischer Kraft souverän beherrschte. Er vermochte mit dem Klang seiner Sprache ein Ausmaß energetischer Spannung und innerer Erregung darzustellen, das mitriß. Die Logik seiner Ausführungen mag bei späterem Überdenken als brüchig durchschaubar gewesen sein: Im Augenblick wirkte sie unbedingt

²⁴ Vgl. ebd., S. 38.

²⁵ Vgl. Werba, Anm. 15, S. 16–18.

²⁶ Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben III, UAKUG_TEM_B01_H03, S. 5.

²⁷ Verlassenschaftsakt Richard Marckhl, BG Hietzing 2A 2313/46.

zwingend. Er war schon der Zauberer Merlin, und alle spätere Ernüchterung, alle Reserve, Ablehnung, Entrüstung, Verachtung, alles Grauen ob der Verwandlungen, welcher dieser Reichsgedanke fähig war, vermag nicht die ungeheuren Eindrücke der ersten Zeit zu vernebeln. Sie sind nicht Alptraum sondern unauslöschliches Erlebnis. Daß es letzten Endes Täuschung war, daß all der energetisch emotionelle Aufwand bis zum Tag von Potsdam, bis zu den Parteitagen in Nürnberg ein ungeheuerliches zielbestimmtes Beginnen war, um den Weg in den zweiten großen Krieg, der als Abrechnung, Vergeltung gedacht war – er ist es ja schließlich, wenngleich mit umgekehrten Vorzeichen, in entsetzlicher Realität geworden –[,] ändert nichts daran, daß Millionen dieser Täuschung anheimfielen, sie dynamisierte[n] und realisierten und schließlich an sie mit einer fast Religiösem geltenden Inbrunst glaubten. Ich leugne gar nicht, wie schwer es mir gefallen ist, Widerstand zu leisten, gegen alle Versuchungen, die Abkehr nicht endgültig zu machen, nachdem sie einmal vollzogen war.“²⁸

Während der Nationalsozialismus zu Beginn bei Marckhl auf große Zustimmung gestoßen war, hatte sich dies nach der ‚Reichskristallnacht‘, die er in Dortmund miterlebte, laut eigenem Bericht geändert. Bezeichnend ist allerdings, dass er als Moment für sein Erkennen der NS-Barbarei ausdrücklich die Zertrümmerung von Flügeln einer jüdischen Klavierfirma nennt – von Menschenleben spricht er nicht.²⁹ Im folgenden Zitat, entnommen ebenfalls den Typoskripten über sein Leben, gibt er Einblick in seine Sichtweise der Geschehnisse:

„Wenn ich Grund hatte, mich mitschuldig zu fühlen, so war es der Umstand, daß ich ja schon lange, schon seit Dortmund und dem dort erlittenen Erlebnis der ‚Kristallnacht‘, die Natur dessen erkannt hatte, was da herangekommen war, zunächst noch in der Meinung, es handle sich um eine schmerzhaft ungeheuerliche, aber in ihrem Sinn geschichtsnotwendige Episode einer Entwicklung, die in ihrer Überwindung gipfeln werde, dann aber in vollem Bewußtsein, daß hier sich grenzenloses Unrecht gebar, der Wahnsinn von der Kette loskam und die Raserei der Vernichtung in das Chaos führte. Ich hatte es ertragen und mich nicht gewehrt. Ich hatte gehandelt in all diesen Jahren, wie es mir mein Gewissen vorschrieb, hatte das Unrecht von den Menschen, die von mir abhingen, abgehalten, aber ich hatte trotz meines Erkennens und Wissens nicht widerstanden.“³⁰

Es ist bekannt, dass Marckhl nicht nur als Leiter von Institutionen vom nationalsozialistischen Regime profitierte, sondern auch als Komponist: 1943 hatte Marckhl seinen ersten Verlagsvertrag von Doblinger erhalten. Nach dem Krieg sollten ihm diese beiden Faktoren aber nur kurzzeitig zum Verhängnis werden.

28 Teilnachlass Erich Marckhl, Anm. 13, S. 10.

29 Vgl. ebd., S. 25.

30 Teilnachlass Erich Marckhl, Anm. 26, S. 5.

Aufgrund seiner nationalsozialistischen Vergangenheit blieb Marckhl nach dem Krieg vorerst stellenlos und lebte von der Unterstützung der von Einems.³¹ Nach seiner Einberufung 1944 hatte Ernst Matheis, ein Freund Marckhls, noch zu ihm gesagt: „Es ist besser, Sie erleben das Unvermeidliche als anonymer Soldat [denn] als Abteilungsleiter einer Reichshochschule.“³² Damit hatte er vermutlich recht, dennoch waren Marckhls vorherige Positionen natürlich bekannt. Zwei der Institutionen, in denen er Karriere gemacht hatte, waren aufgelöst worden – die Reichsstatthalterei in Wien und die Hitlerjugend. Marckhl bemühte sich Boris von Haken zufolge auch nicht darum, seine Stelle an der Reichshochschule in Wien zu behalten. Dem internen Entnazifizierungsausschuss musste er sich nie stellen, und so wurde er 1946 entlassen. Marckhl gab an, alle Vorwürfe gegen seine Person leicht entkräften zu können, mit dem Erfolg, dass man ihn als minder belastet einstufte. Dies scheint vor allem der Tatsache geschuldet, dass Marckhl zur Zeit des Anschlusses nicht in Österreich beschäftigt war, und es deshalb für die Ministerialbehörde keinen Grund gab, sich mit dem ‚Fall Marckhl‘ zu belasten – was er selbstverständlich zu seinen Gunsten nutzte.³³ Obwohl es kein offizielles Verfahren gab, scheiterte eine Anstellung Marckhls in Wien eigenen Aussagen zufolge an politischen Ressentiments. Aus diesem Grund ging Marckhl nach Kapfenberg, wo er 1949–1952 als Direktor der städtischen Musikschule tätig war.³⁴ Als man ihm 1952 die Position des steirischen Landesmusikdirektors anbot, nahm er an.

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung in Graz Eggenberg war 1945 aufgelöst worden, womit sich das in der NS-Zeit etablierte dreiteilige Musikschulwesen auf zwei Ausbildungseinrichtungen reduzierte. Die Steirische Landesmusikschule wurde als Landeskonservatorium fortgeführt, womit der Name, der vor dem Anschluss verwendet worden war, leicht abgewandelt wieder aufgegriffen wurde. Die Musikschule für Jugend und Volk in Graz wurde in Volks-Musikschule umbenannt. Die damit verbundenen, auf die Steiermark verteilten Ortsmusikschulen blieben bestehen. Das Netzwerk an Schulen wurde später weiter ausgebaut. Alle Ausbildungseinrichtungen kämpften in der Nachkriegszeit mit Schwierigkeiten, die Finanzen, Ausstattung und Personal betrafen.

Beim Lehrpersonal wurde, um diesen Schwierigkeiten entgegenzuwirken, größtenteils auf Personen zurückgegriffen, die schon in der Zwischenkriegszeit und im NS-Regime tätig waren. Von diesen waren viele an mehreren Ausbildungseinrichtungen beschäftigt und nahmen als ausübende Musikerin-

31 Werba, Anm. 15, S. 10–18.

32 Teilnachlass Erich Marckhl, Anm. 13, S. 67.

33 Teilnachlass Erich Marckhl, Anm. 26, S. 72.

34 Vgl. Barbara Boisits, Erich Marckhl, in: Österreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Marckhl_Erich.xml (12.01.2022).

nen und Musiker am Konzertbetrieb der Steiermark teil. Auch Erich Marckhl profitierte nach anfänglichem Berufsverbot im Zuge der Entnazifizierung als ‚Minderbelasteter‘ 1948 von der Amnestie, sodass unter seiner Leitung am Landeskonservatorium im Jahr 1949 ein Seminar für Musikerziehung eingerichtet werden konnte. Die Aufgabe des Seminars war die Vorbereitung zur Musikstaatsprüfung, die Voraussetzung, als Musiklehrerin oder Musiklehrer an öffentlichen Schulen tätig sein zu dürfen. Die Prüfung selbst und wesentliche Teile der Ausbildung konnten allerdings noch für einige Jahre nur in Wien an der Akademie für Musik und darstellende Kunst absolviert werden, Graz bot nur die Vorbereitung an. Somit sollte sich bewahrheiten, was Marckhls Freund, der Musikhistoriker und Schriftsteller Wilhelm Rohm³⁵, ihm prophezeit hatte:

„Was jetzt zunächst auch immer kommt – Du mußt warten. Du warst in Deinem Fach in Wien zu sehr tonangebend, als daß sie Dich jetzt zurückholen und dir einen Platz gönnen würden. Du mußt warten, bis irgendwo ein Esel kommt, der sich des Risikos nicht bewußt ist, dich wieder ins Spiel zu bringen. Ich weiß schon, daß du politisch nicht engagiert und ein Opponent warst. Aber du hast dazugehört und in Wien ist niemand so großzügig, daß er bereit wäre, dich aus diesem Grunde nicht aus dem Geschäft zu drängen. Du mußt warten. Ich bin überzeugt, daß sich der Esel findet.“³⁶

1952 schied der österreichische Komponist Otto Siegl aus dem Amt des Landesmusikdirektors und Marckhl wurde sein Nachfolger. Durch einen Erlass der Steiermärkischen Landesregierung erhielt das Landeskonservatorium mit Beginn des Wintersemesters 1958/59 ein Schulstatut. Zugleich wurde Erich Marckhl, später auch Präsident der Akademie, Direktor des Steiermärkischen Landeskonservatoriums – als Nachfolger von Günter Eisel, der das Konservatorium seit der Wiedereröffnung 1945 geführt hatte, und Franz Mixa, der dem Konservatorium ab 1952 vorstand. Marckhls ehemalige NS-Anhängerschaft war, wie sich den Quellen entnehmen lässt, nie ein wirkliches Thema und schon gar kein Hindernis in beruflicher Hinsicht. Seine Ziele waren „die Vereinigung der im Lande bestehenden und entstehenden Musikschulen in der Gemeinsamkeit ihrer qualitativen und sozialen Organisation zu einem Musikschulwerk und die Umwandlung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums in eine Akademie für Musik und darstellende Kunst“³⁷, wie bei Erik Werba nachzulesen ist.

Marckhl richtete 1953/54 auch ein Studio für Probleme zeitlich naher Musik an der Akademie ein. Dieses Studio widmete sich nicht, wie von vielen

35 Wilhelm Rohm (1903–1971), https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wilhelm_Rohm (12.01.2022).

36 Ebd., S. 39.

37 Werba, Anm. 15, S. 21.

angenommen, den Werken zeitgenössischer heimischer Komponisten, sondern war explizit zur Förderung der Neuen Musik gedacht. Marckhl wurde aufgrund dieses Missverständnisses oft angegriffen, unter anderem vom Steirischen Tonkünstlerbund, und musste sowohl die Aufführung seiner eigenen Werke als auch die Förderung nichtsteirischer Komponisten rechtfertigen; Ersteres wurde ihm als „einseitige Selbstförderung“ und Zweiteres als „widmungswidrige Verwendung von Landessubventionen“³⁸ vorgeworfen. Bereits 1957 hatte er für seine Verdienste um das Land Österreich das Goldene Ehrenzeichen erhalten, und 1963 war er zum Ordentlichen Hochschulprofessor ernannt worden. Die Jahre unter Marckhl als Akademiepräsident waren geprägt von einem regen wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungsleben, wie etwa die Balkanologentagungen, die internationalen Jazztagungen und die Stilsymposien des Instituts für Wertungsforschung, so Erik Werba.³⁹

Während Marckhl bereits in seinen Jugendjahren schriftstellerisch tätig war, fiel ihm das Komponieren trotz seiner musikalischen Begabung nicht ganz so leicht. Er selbst bezeichnete seine ersten Kompositionsversuche als eher unbeholfen, da ihm „die Möglichkeit der architektonischen Gestaltung des Einfalls“⁴⁰ fehlte. Gegen Ende seiner Studienzeit hatte er jedoch zu seinem eigenen Stil gefunden und wurde im Laufe seiner Karriere von Kurt Nemetz-Fiedler sogar als „einer der profiliertesten unter den jüngeren ostmärkischen Tondichtern“⁴¹ beschrieben. Über sein Kompositionsstudium äußerte sich Marckhl im Nachhinein kritisch. Für ihn wichtige Faktoren wie Diskussion mit Lehrenden und das gemeinsame Erleben von Musik wurden zugunsten von Dogmatik zurückgestellt.⁴²

Nach Marckhls Emeritierung im Jahr 1972 widmete er sich vor allem der Verschriftlichung der Hochschulgeschichte sowie seinen Lebenserinnerungen. Zudem komponierte er einige Kammermusikwerke. 1980 verstarb er in Graz. Erik Werba schrieb 1972 über Marckhl:

„Dreiunddreißig Jahre währt unsere Bekanntschaft. Schon damals, bei unserer ersten Begegnung im Frühling 1939, ging Marckhl vorgebeugt, den Kopf ein wenig vorgestreckt, übte überlegene und überlegte Zurückhaltung im Dialog, verriet aber intensive Anteilnahme im sanguinischen Blick seiner beweglichen hellen Augen. Seine pädagogische Funktion, deren jeweiliges Ausmaß sein All-

38 Erich Marckhl, *Werden und Leistung der Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz*, Graz 1972, S. 19.

39 Vgl. Werba, Anm. 15, S. 23.

40 Ebd., S. 12.

41 Kurt Nemetz-Fiedler, Erich Marckhl, ein ostmärkischer Kontrapunktiker, in: *Die Musik* (1940), S. 414 https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN84623971X_032%7CLOG_0180 (06.06.2019).

42 Vgl. Werba, Anm. 15, S. 13.

tagsleben seit seinem 25. Lebensjahr profiliert hat, machte ihm spürbar Freude; ob er Seminar hielt, ob er bei Prüfungen präsierte, ob er Sitzungen leitete, ob er einsame Entscheidungen traf, stets waltete ein Menschenfreund seines Amtes, der die Summe seiner Verantwortlichkeit niemals unterschätzt hat.⁴³

Marckhl selbst sah sich stets als Einzelkämpfer; so wurde er auch von anderen wahrgenommen, wenngleich auch in nicht immer positiver Art und Weise. In seinen Erinnerungen schildert er seine Errungenschaften und Erfolge als Leistungen, die er allein erbrachte, oft gegen viele äußere Widerstände.⁴⁴ Auch als Komponist sah er sich gegen Ende seines Lebens als geachtet, wenngleich auch verkannt:

„Ich erinnere mich kaum eines eklatanten Mißerfolges bei den Hörern, freilich eines Bündels unsachlicher Publizistik und vieler üblen Nachrede. Letzteres trifft vor allem auf die Grazer Jahre zu. Im niederträchtigen Neidertratsch kam es tatsächlich zur Kolportage der Behauptung, ich fördere unter Mißbrauch meiner Amtsgewalt die Aufführung eigener Werke, um mich an den Tantiemen zu bereichern. Da hat Erik Werba weit gerechter festgestellt, als er einen Artikel über mich schrieb und dabei das eigenartige Verhältnis zwischen der Öffentlichkeit und mir behandelte, dessen Gehemmtheit ihn beschäftigte: ‚Er könnte von dem, was ihm sein künstlerisches Schaffen einbringt, nicht einen Monat im Jahr leben.‘⁴⁵

Inwiefern Werba jedoch einen wirklich objektiven Blick auf Marckhls Leistungen und Verhalten werfen konnte, oder aber seine Selbstglorifizierung unterstützte, bleibt dahingestellt. Da Marckhl sich sehr für Werba eingesetzt und ihm des Öfteren geholfen hatte, erscheint es nur natürlich, dass dieser auf vieles einen gnädigeren Blick wirft als ein Unbeteiligter. Dass Marckhl sich in Graz nie wirklich wohlfühlte, lässt er in seinen Erinnerungen ebenfalls durchklingen:

„Oft habe ich darüber nachgedacht, worin die Vorbehalte wurzeln, die ich gegen Graz und die Grazer nie völlig überwinden konnte. Denn sie waren vorhanden trotz aller Arbeitserfolge, trotz erwiesener Hochschätzung mir gegenüber, trotz Zeiten des Bewußtseins, für diese Landschaft da zu sein und dieses Dasein doch so zu führen, daß die Erkenntnis beiderseitig wurde und mir auch aus dem Landschaftlichen bestätigt schien. Das Gefühl eines echten Verwurzelteins ohne Zweifel und ohne ein Widerstreben gegen Identifikation irgendwo innen habe ich in den ganzen langen Grazer Jahren aber nie gewinnen können. [...] Noch im Freundlichen blieb ein Gefühl des eigentlich nicht Dazugehörens, und, was die Lage nicht erleichterte, eine Gewissenserkenntnis, daß ja im Tiefsten kein Wunsch bestand, ‚dazu zu gehören‘. Bei mir nicht und bei den anderen auch nicht, mit ganz wenig Ausnahmen: Max Heider, der so früh und so qual-

43 Ebd., S. 7.

44 Vgl. Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B01_H04_02, S. 1.

45 Ebd., S. 2.

voll sterben mußte; Karl Ernst Hoffmann, mein Schüler aus versunkener Zeit; Rupert Doppelbauer, der geduldige und bescheidene, herzliche Freund [...] Walter Wünsch, der die Problematik meines Vorhabens wohl aus seiner eigenen Hochschulerfahrung wohl am klarsten begriffen hat und mir daher Verständnis als Voraussetzung unseres Kontaktes erweisen konnte.⁴⁶

Marckhl nennt hier auch Günther Eisel, Franz Illenberger und Waldemar Bloch als Menschen, zu denen er ein freundschaftliches Verhältnis pflegte. Bloch bezeichnete Marckhl einmal als Tiger, der in das geruhsame Herdenleben in Graz eingedrungen war und deshalb nie auf ein friedliches Auskommen hoffen konnte.⁴⁷ Dieser Kommentar zeigt die Ambivalenz, mit der Marckhl betrachtet wurde: einerseits mit Bewunderung für seine Durchsetzungskraft hinsichtlich seiner Ziele, andererseits mit einer gewissen Vorsicht, die vermutlich von seiner autoritären Haltung und vielleicht auch von seiner NS-Vergangenheit herrührte.

46 Ebd., S. 6.

47 Ebd., S. 8.

Erich Marckhl als Landesmusikdirektor, Direktor des Konservatoriums und Präsident der Akademie

Julia Mair

Das Amt des Landesmusikdirektors war in der Steiermark im Jahr 1935 eingeführt worden, und Hermann Ritter von Schmeidel (1894–1953) bekleidete es als Erster. Schmeidel war Dirigent und Musikpädagoge und wurde „1933 zum künstlerischen Leiter (artistischen Direktor) des Musikvereins für Steiermark und Direktor des Vereinskonservatoriums berufen.“¹ 1935 verlieh man ihm dann den Titel des Landesmusikdirektors. Ziel der Einführung dieses Amtes war die Belebung des Grazer Musikvereins, die Ausweitung seines Einflusses auf die Bevölkerung und die Übernahme der Verantwortung für die gesamte steirische Laien-Musikerziehung. Ganz allgemein war die Situation des Musikvereins bei Schmeidels Amtsantritt verhältnismäßig schlecht, da sowohl das Land als auch der Bund sämtliche Subventionen bereits seit einigen Jahren eingestellt hatten und auch das Grazer Bürgertum keinerlei Initiative für eine Neuorganisation bereithielt. Eine ganzheitliche Umstrukturierung konnte Schmeidel in seiner Amtszeit nicht erreichen – er war bis 1938 als Landesmusikdirektor tätig –, doch er setzte 1934 durch, dass am Konservatorium in Graz Staatsprüfungen abgehalten werden konnten. Zu seinen weiteren Erfolgen gehörte „die Gründung des Bach-Chores, einer Vereinigung nach den Grundätzen und künstlerischen Bindungen der Jugendsingbewegung.“² Nach Schmeidels Fortgang war das Amt des Landesmusikdirektors viele Jahre – unter anderem kriegsbedingt – nicht besetzt; erst 1950 ernannte man den Komponisten Otto Siegl (1896–1978)

1 Erich Marckhl, *Werden und Leistung der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz*, Graz: Adeva 1972, S. 9.

2 Vgl. ebd., S. 10.

zum neuen Landesmusikdirektor. Siegl „hatte lange Zeit in Westdeutschland, insbesondere an der Kölner Musikhochschule gewirkt, im hochentwickelten rheinischen Chorwesen eine erhebliche Rolle gespielt und große kompositorische Fruchtbarkeit vor allem in diesem Rahmen entwickelt.“³ Seine Berufung wurde während der zum ersten Mal stattfindenden und von Erich Marckhl in seiner Rolle als Direktor der Städtischen Musikschule Kapfenberg initiierten Kapfenberger Kulturtage verkündet. Siegls Position war jedoch alles andere als gefestigt: Der Grazer Musikverein wollte sich der Meinung eines unerwünschten Landesmusikdirektors nicht unterordnen, und das Landeskonservatorium, das aus dem Vereinskonservatorium hervorgegangen war, stand unter der Leitung von Günther Eisel (1901–1975). Auch die Volksmusikschulen hatten kein Bedürfnis nach einer Zusammenarbeit mit dem Landesmusikdirektor, der nun scheinbar funktionslos blieb. Unter diesen Umständen scheint es nicht weiter verwunderlich, dass Siegl alsbald resignierte.⁴ Marckhl erwähnt in seinen Erinnerungen dazu Folgendes:

„Die feierliche Eröffnung der ‚Tage österreichischer Musik‘ brachte mir eine einigermaßen herbe Überraschung. Hofrat Coudenhove sprach als Vertreter des Landes, lobte die Kapfenberger Initiative, verwies auf die vom Lande beabsichtigte Förderung des Volks-Musikschulwesens, betonte das große Interesse der Kulturverantwortlichen des Landes an der Pflege der Musik und dokumentierte dieses Interesse durch die Präsentation eines neuen Landesmusikdirektors, als welchen er Otto Siegl vorstellte. Eine besondere Aufgabe Siegls werde die Förderung des Musikschulwesens im Lande sein. Ich hatte bisher von einer Neubesetzung der seit Schmeidels Tagen vakanten Position eines Landesmusikdirektors nichts gewußt, die Berufung Siegls traf mich völlig unvorbereitet, und ebenso die damit mir vor und zwischen mich und den Abteilungschef geschaltete Instanz, deren Zuständigkeit für den Referatsbereich, den ich erst vor kurzer Zeit übernommen hatte, besonders hervorgehoben wurde.“⁵

Marckhl nahm Siegls Ernennung zum Landesmusikdirektor allem Anschein nach persönlich, denn wenig später stellte er fest:

„Otto Siegl ist in den zwei Jahren, die er Landesmusikdirektor von Steiermark war, wenig hervorgetreten. Ich habe erst mit der Zeit erkannt, daß seine Berufung auf das Betreiben Grazer Gesellschafts- und Musikerkreise zurückzuführen war, die gegen mich als neuen Lehrer am Landeskonservatorium ebenso von dem Mißtrauen der Ortsansässigkeit erfüllt waren wie gegen den in etwas rätselhafter Funktion tätigen Fachreferenten im Amt der Landesregierung.“⁶

3 Ebd., S. 11.

4 Vgl. ebd., S. 9–12.

5 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben III, UAKUG_TEM_B01_H03, S. 63.

6 Ebd., S. 64.

Marckhl hielt hier jedoch ebenfalls fest: „Eisel gehörte nicht zu ihnen.“⁷ Er erwähnte auch, dass nicht nur die steirische Musikszene wenig mit Siegl anzufangen wusste, sondern dass das auch auf Gegenseitigkeit beruhte. Siegl war von seiner Zeit in Deutschland das Arbeiten mit exzellenten Chören und Musikvereinigungen gewohnt, während er sich in der Steiermark jetzt unterfordert und fehl am Platz fühlte. Dies wiederum führte bei jenen zu Enttäuschung, die sich für seine Berufung in diese Position eingesetzt hatten.⁸ An späterer Stelle führte Marckhl ein ans Licht gekommenes Alkoholproblem Siegls als weiteren möglichen Grund für seinen Abschied nach Wien 1952 an.⁹

Am 1. September 1952 wurde Erich Marckhl von Hofrat Eduard Coudenhove zum Landesmusikdirektor der Steiermark bestellt. Marckhl sah zwar ein, dass diese Position größtenteils nur repräsentativer Art und ansonsten funktionslos war, sah jedoch auch den Nutzen, den ebendiese Repräsentation seinen anderen Zielen bringen konnte:¹⁰

„Gemessen an der vagen Funktionslosigkeit des Landesmusikdirektorates waren die Positionen, die ich damals innehatte, vor allem die Direktion der Städtischen Musikschule in Kapfenberg, aber auch die Leitung des Musikerzieher-Seminars in Graz, klar umrissene und sicherlich energetisch erfüllende Arbeitsgebiete. Andererseits hatte das Landesmusikdirektorat einen repräsentativen Charakter, der, wenn es gelänge, ihn mit Funktionsinhalten zu erfüllen, nicht nur den Erfordernissen dieser Inhalte nützlich sein konnte, sondern in seinen Verantwortungen qualitativ weit größere Bereiche eröffnen würde als die mir derzeit gegebenen. Meine Vorgänger hatten ihre Funktion mit ihrem persönlichen künstlerischen Wollen identifiziert: Schmeidel als Chorfachmann, Siegl als Komponist. Das hatte für Schmeidel das Opfer von Aufführungen mit unzureichenden materiellen Mitteln bedeutet (Brahmsrequiem mit Klavier!), für Siegl die Abneigung aller nichtaufgeführten Steirischen Komponisten und die Enttäuschung durch die Fluktuenz eines pluralistischen Publikums. Die Betreuung des Volks-Musikschulwesens aber würde sich in den Arbeitsbereich des Landesmusikdirektors sinnvoll und produktiv einordnen lassen, ihm Inhalt geben und selbst durch seine Repräsentabilität gewinnen. Die Landesmusikdirektion könnte von den Arbeitsbereichen der Musikpädagogik ausgehen: Aufbau und Ausbau des Landeskonservatoriums, Zusammenschluß mit den Volks-Musikschulen zu einem großen Musikschulwerk, Aufschließung des vom großen Strom des Lebens abgeschnürten steirischen Kulturbereiches auf dem Gebiete der Musik, Ausbau des Landeskonservatoriums zur dritten österreichischen Musikakademie – bis zum Traum von der Kunstuniversität.“¹¹

7 Ebd.

8 Vgl. ebd., S. 65.

9 Vgl. ebd., S. 74.

10 Vgl. ebd.

11 Ebd., S. 74.

All diese Ziele waren für Marckhl plötzlich keine Utopien mehr, sondern reale erreichbare Meilensteine, und das war auch der Grund, weswegen er Coudenhove im Juni zusagte. Seine Ernennung sollte dann im September erfolgen. In der Zeit zwischen Marckhls Zusage und seinem Amtsantritt kam Schmeidel erneut nach Graz und forderte das Landesmusikdirektorat für sich, da „er [...] diese Position einst geschaffen [habe], er [...] systemgeschädigt durch den Nationalsozialismus [sei], [und] er [...] ein Abkömmling der guten, eingessenen Grazer Gesellschaft [sei].“¹² Da Schmeidel durchaus noch auf Unterstützung zählen konnte und Marckhls Ernennung noch nicht rechtskräftig war, musste Coudenhove beim stellvertretenden Landeshauptmann Tobias Udier intervenieren, um weitere Intrigen zu verhindern. Dennoch hatte Marckhl auch nach seiner offiziellen Berufung mit Widrigkeiten zu kämpfen, wie er in seinen Erinnerungen beschrieb.¹³

„Aber mein Start in die neue Funktion war ‚gesellschaftlich beschattet‘, ich war gleichsam ein Eindringling, der einen verdienten und angesehenen Vertreter des Grazer Großbürgertums verdrängt habe. Das erzeugte Ressentiments, die sich komischerweise auch dahin auswirkten, daß man an meiner gutbürgerlichen Herkunft Zweifel äußerte, ebenso an der meiner Frau, und versuchte, mich als nicht gesellschaftsfähigen Proleten zu ignorieren. Wenn dies Familien wie Arbesser, Böhm, Mayer-Rieckh, Kamschall taten, beruhte es auf ungenügender Information. Wenn steirische Tonkünstler zu der Verbreitung und Verfestigung derartiger Gerüchte eifrig das Ihre beitrugen, war es nackte Intrige.“¹⁴

Schmeidel bot sich Marckhl nach seinem Amtsantritt als Landesmusikdirektor als Mitarbeiter an, was Marckhl jedoch entschieden ablehnte. Daraufhin kehrte Schmeidel nach Salzburg zurück.¹⁵ Trotz dessen, dass unter anderem Schmeidel für einige von Marckhls Schwierigkeiten zu Beginn seiner Zeit als Landesmusikdirektor verantwortlich war, hegte Marckhl ihm gegenüber keinen Groll. Er sah Schmeidel als Opfer der Umstände:

„Schmeidel war sicherlich ein geistvoller und wortgewandter Mensch und verstand viel vom Chor, vielleicht nicht ganz so viel, als wie es in der provinziellen Ausgesetztheit schien, in der er wirkte. Charakterlich war er ein schillernder Opportunist, wozu ihn aber wahrscheinlich die Umstände gemacht haben, unter denen er leben mußte. Es war sicherlich sehr schwer und bedurfte eines gewissen Rückgrates, bei damaligen Persönlichkeiten steirischer Politik, in der Atmosphäre musischer Geschäftstüchtigkeit, die für diese Landschaft immer ein prägendes Moment war, vor allem aber in den politischen und wirtschaftlichen

12 Ebd., S. 75.

13 Vgl. ebd., S. 75–76.

14 Ebd., S. 76.

15 Vgl. ebd., S. 77.

Krisen zwischen Weltkrieg und Anschluß, auch nur Spuren einer Anteilnahme für das zu erwecken, das zu sein Schmeidel sein Lebensrecht ableitete.“¹⁶

Mit der Aufnahme seiner Tätigkeit als Landesmusikdirektor der Steiermark gab Marckhl das Direktorat der Städtischen Musikschule in Kapfenberg ab. Das Landesmusikdirektorat und die Professur am Grazer Konservatorium hatten für ihn Priorität, und mehr war für ihn zeitlich nicht möglich.¹⁷

Einer von Marckhls ersten Aufträgen, die man ihm als Landesmusikdirektor erteilte, war eine Evaluierung der Lage des Grazer Musikvereins. Marckhl beschrieb es so, dass das Fortbestehen des in eine finanzielle Notlage geratenen Vereins sowie sämtliche möglichen Lösungsansätze in seinen Händen lagen. Als potenzieller Ersatz für den Musikverein wurde von Coudenhove die Gründung eines Landeskonzertbüros ins Auge gefasst, dazu sollte es jedoch nicht kommen. Eine Zusammenarbeit mit dem Musikverein gestaltete sich für Marckhl anfangs schwierig, da man auf seine Anfragen entweder gar nicht oder nur unzureichend reagierte und ihm nur widerstrebend die benötigten Informationen zukommen ließ. Als Marckhl seinen Standpunkt jedoch klarmachte, beruhigte sich die Situation:¹⁸

„[Man] sah ein, daß ich nicht die Absicht hatte, den Verein zu liquidieren, und ich hatte von Anfang an die Möglichkeit ausgeschlossen, eine hundertvierzig Jahre bestehende kulturelle Institution bürgerlichen Charakters aufzugeben. Die soziale Bedingung für ein Musikleben bestand, seit es ein solches gibt, im Mäzenatentum.“¹⁹

Marckhl hielt jedoch auch fest: „Das bürgerliche Mäzenatentum, die Bereitschaft zu freiwilliger Verantwortlichkeit aus Neigung, war in einer in Umbildung befindlichen pluralistisch desorientierten Gesellschaft so geschwächt, daß die auf ihm beruhenden Einrichtungen geistig bestimmten Charakters in Gefahr der Auflösung gerieten.“²⁰ Eine Wiederaufnahme der Subventionierung des Vereins durch das Land war für Marckhl unumgänglich, wenn er erhalten bleiben sollte. Auch die Schulden, die der Verein bisher angehäuft hatte (in etwa 12.000 Schilling), sollten vom Land übernommen werden. Mit diesen Maßnahmen konnte das Weiterbestehen des Musikvereins gewährleistet werden.²¹

Der Aufbau des Steirischen Musikschulwerks war ein weiterer bedeutender Schritt in Marckhls Zeit als Landesmusikdirektor. Marckhl selbst bezeich-

16 Ebd., S. 78.

17 Vgl. ebd., S. 79.

18 Vgl. Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 2.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Vgl. ebd.

nete es als „die zentrale Aufgabe des Landesmusikdirektors“²². Sein Konzept „orientierte sich zunächst in Richtung auf zwei Nahziele: die Vereinigung der im Lande bestehenden und entstehenden Musikschulen in der Gemeinsamkeit ihrer qualitativen und sozialen Organisation zu einem Musikschulwerk und die Umwandlung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums in eine Akademie für Musik und darstellende Kunst.“²³ Bei seinem Amtsantritt existierten in der Steiermark zwölf Musikschulen, die in finanzieller und organisatorischer Hinsicht eher schlecht als recht zurechtkamen. Dies sollte sich bis 1970, als Marckhl sein Amt abgab, drastisch ändern: Zu diesem Zeitpunkt zählte man 33 Musikschulen, deren soziale und finanzielle Existenz gesichert war.²⁴ Marckhl selbst sprach vom sogenannten ‚dritten steirischen Musikschulwerk‘. Als erstes Musikschulwerk konnte man die vom Musikverein Mitte des 19. Jahrhunderts initiierten Vereinsmusikschulen in einigen kleinen steirischen Städten bezeichnen (z. B. Leibnitz, Leoben und Knittelfeld), mit dem zweiten Musikschulwerk waren Schmeidels und Ludwig Kelbetz’ ab 1938 geschaffene Musikschulen und auch die Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg gemeint.²⁵ Marckhl sah sich jetzt als Schöpfer einer „arbeitsgemeinschaftliche[n] Organisation demokratischen Charakters“²⁶.

„Diese Arbeitsgemeinschaft war einerseits eine des Landes mit den Schulträgern, als welche nicht mehr Vereine oder Kreise, sondern in allen realisierten Fällen die Gemeinden fungierten, andererseits eine Fachgemeinschaft mit dem Landesmusikdirektor und den Einrichtungen fortbildender Art, die er geschaffen hatte (Woche der Musikerziehung in Graz) sowie mit dem Landeskonservatorium, mit dem gemeinsam die Arbeit an Lehrplänen vonstatten ging. Die Arbeit beruhte auf der Anerkennung eines für alle Schulen verbindlichen Statutes durch die Schulträger als Voraussetzung einer regelmäßigen Subventionierung der Schulen durch das Land.“²⁷

Dies konnte jedoch nur umgesetzt werden, wenn die jeweiligen Schulträger vom Land unterstützt wurden: vorgesehen waren „Ersatz der Leitergehälter, Ersatz der Soziallasten für die Lehrer, Ersatz der Reisekosten, Beiträge zum Sachaufwand.“²⁸ Es sollte Jahre dauern, bis das Land die geforderten Mittel zur

22 Marckhl, Fn. 1, S. 23.

23 Erik Werba, Erich Marckhl, Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 20, Wien: Lafite 1972, S. 21.

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. Helmut Brenner, Musik als Waffe. Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945, Graz: Weishaupt 1992, S. 72 ff.

26 Marckhl, Fn. 1, S. 23.

27 Ebd., S. 23–24.

28 Ebd., S. 24.

Gänze bereitstellte, und erst die drohende Auflösung von Schulstellen führte 1970 zur Erfüllung dieses Punktes.²⁹

Einen wichtigen Part bei diesen Aufgaben hatte auch die 1947 gegründete Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs. Sie wirkten zusammen mit Marckhl an der Verfassung des bereits erwähnten verbindlichen Statutes mit, das 1954 offiziell anerkannt wurde. Marckhl sah das Schulstatut zwar noch 1971 als unvollkommen, betrachtete es jedoch als Basis für das Musikschulwerk, dem „nicht der Apparat eines zentralistischen Autoritarismus zur Verfügung [steht], sondern [das] sich nach demokratischer Spielregel in einer pluralistischen und utilitaristischen Umwelt sachlich und sozial durchsetzen [muss]. Dies schafft seine Problematik, im Falle des Gelingens seinen ureigensten Wert.“³⁰ Marckhl sagte hierzu auch:

„Das Statut war von mir entworfen und von fachjuridischer Seite – in sachlicher Hinsicht nicht immer zum Besten der verfolgten Absicht – überarbeitet worden. Es enthielt die wichtige Grundsatzbestimmung, daß Volks-Musikschulen eine verpflichtende Bildungsaufgabe der Öffentlichkeit und keine Gewerbebetriebe seien. Dies war dadurch zum Ausdruck gebracht – eine direkte Formulierung scheiterte an Bedenken der Fachjuristen –, daß dem Träger die Einhebung oder Nichteinhebung von Schulgeldern freigestellt, die soziale Führung der Schule zur Pflicht gemacht worden war. Die Bestimmungen hinsichtlich der Voraussetzungen für die Lehrberechtigung an den Schulen, die Organisation der Schulen, ihrer über den Fachunterricht hinausgehenden landschaftlich bedingten Bildungsaufgaben enthielten das Wünschenswerte. Manche Bestimmungen des Statutes konnten nur vom Standpunkt des Zustandes vor seiner Erlassung als Fortschritte angesehen werden; so die viel zu hoch festgesetzte Wochenstundenzahl der Lehrverpflichtung und die im Einzelnen unklaren Arbeitsbedingungen. Grundsätzlich waren Vertragsverhältnis oder Pragmatisierung als für den Träger verpflichtend zu schaffende Voraussetzungen der Arbeitsverhältnisse vorgesehen. Es dauerte aber Jahre, bis alle Verträge für die Lehrkräfte an den Schulen bei den Schulträgern durchgesetzt waren. Auch die Aufgabe der vom Lande eingesetzten Fachaufsicht und ihr Einfluß, auch die Stellung des Landesmusikdirektors der Schulbehörde gegenüber waren im Statut nicht präzisiert. Es bestand für den Landesmusikdirektor weder ein fachliches noch ein organisatorisches Inspektionsrecht noch eine Verhandlungsvollmacht. Das blieb alles dem spontanen persönlichen Kontakt mit Schule und Schulträgern überlassen. Eine Änderung des Statuts in Richtung auf Klärung und Verbesserung einzelner Bestimmungen war aber angesichts der überwiegenden Meinung der Schulträger, mit der Annahme bereits zu weit gegangen zu sein, bis zum Ende meines

29 Vgl. ebd.

30 Erich Marckhl, Das Steirische Musikschulwerk, Vortrag gehalten am 22. Jänner 1971, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 3: Auswahl an Reden und Referaten, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975, S. 53.

Landesmusikdirektorates nicht möglich. Lediglich die Wochenstundenzahl der Lehrverpflichtung setzten einige Schulträger von sich aus herab.“³¹

Im Jahr 1958 wurde die Zusammenlegung des Landesmusikdirektorats mit der Leitung des Landeskonservatoriums beschlossen, „wodurch der Charakter des Steirischen Musikschulwerkes als gemeinsame und einheitlich zielgerichtete musikpädagogisch und musikkulturell initiative Institution evident wird.“³² Marckhl war nun Nachfolger von Günter Eisel (1901–1975), der das Konservatorium seit der Wiedereröffnung 1945 geführt hatte, und Franz Mixa (1902–1994), der dem Konservatorium ab 1952 vorgestanden hatte. Am 3. Juni 1963 wurde die Erhebung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz gefeiert, und man ernannte Erich Marckhl zum ersten Akademiepräsidenten. Bereits 1960 suchte Marckhl um die Erhebung bei dem stellvertretenden Landeshauptmann Tobias Udier an:

„Die im Exposé gegebene Begründung des Antrags führte an: Die musikkulturelle Potenz der Steirischen Landschaft, die Lehrtradition des immerhin seit 1815 bestehenden Steiermärkischen Landeskonservatoriums, die besondere musikpädagogische Prävalenz der Steiermark durch den Aufbau ihrer Volksmusikschulen. Die Basis eines neuen Steirischen Musikschulwerkes sei damit gegeben, es würde durch die Erhebung des Landeskonservatoriums – die natürlich auch in diesem Bereich eine den Zielen künstlerischer Hochausbildung entsprechende Neuformung mit sich bringen würde – zu einer bedeutenden musikkulturell-pädagogischen Institution, würdig dem Musikland Österreich, werden. In den vorhandenen Studienbereichen des Landeskonservatoriums sei die Einstellung auf die für eine Kunstakademie zu stellenden Aufgaben bereits gegeben. Der Lehrkörper des Konservatoriums setze sich aus erfahrenen und künstlerisch profilierten Musikpädagogen zusammen und gebe durch seine Altersgliederung verschiedentlich Möglichkeiten eines Revirements zu Gunsten junger Kräfte. Die hervorragenden Vertreter der Orchesterinstrumente am Ort seien durch die Verankerung im Grazer Philharmonischen Orchester und als Lehrer am Landeskonservatorium Garanten für die Entstehung einer Lehrtradition ausgehend von den Studienrichtungen der Akademie. Das Reservoir, das die Vereinigten Bühnen an Schauspiel- und Regiekräften zu bieten hätten, würde den Aufbau der entsprechenden Studienrichtungen auf höchstem Niveau ermöglichen. Eine Ergänzung durch Berufung von auswärts in den Lehrkörper werde im Zuge der Erweiterung und des Wachstums der Akademie neue persönlich bedingte Profilierungen erschließen.“³³

1961 ließ die steirische Landesregierung eine Kommission einrichten, durch die unter dem Vorsitz des Landeshauptmannes Josef Krainer „die Kompetenzberei-

31 Marckhl, Fn. 1, S. 25.

32 Marckhl, Fn. 30, S. 54.

33 Marckhl, Fn. 1, S. 62.

che, die Frage der Lastenteilung für die Erhaltung der Anstalt zwischen Bund und Land, die Dienstpostenpläne der durch Umwandlung des Landeskonservatoriums zu errichtenden Akademie“ geklärt werden sollte.³⁴ Die erste Beratung der Kommission im Bundesministerium für Unterricht erfolgte im Frühjahr 1962. Marckhl legte seinen Plan für eine Umwandlung des Konservatoriums in drei Phasen vor:

1. Schaffung einer vollen Abteilung Musikerziehung mit einem Voll-Lehrgang für Schulmusiker (diese Phase war bereits verwirklicht).
2. Errichtung einer Voll-Akademie aufgrund der am Landeskonservatorium bestehenden Studienrichtungen bis Herbst 1963.
3. Ergänzung durch Errichtung von Abteilungen für Kirchenmusik, einer Voll-Abteilung für darstellende Kunst (Oper, Schauspiel, Regie), einer Studienrichtung Tanz und Rhythmik sobald wie möglich nach Installierung der Akademie.³⁵

Anfangs wurde die Bezeichnung „Südost-Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz“ beschlossen, „der Ausdruck ‚Südost‘ wurde später wegen politischer Bedenken fallengelassen“³⁶. Boris von Haken erwähnt hierzu, dass Marckhls Vorschlag, die Akademie so zu benennen, seine auch nach dem Krieg gleich gebliebene – nationalsozialistische – Einstellung widerspiegelte.³⁷ In seiner Rede anlässlich der Erhebung zur Akademie legte Marckhl einige organisatorische Grundzüge seiner Arbeit sowie wichtige Entscheidungen seitens der Regierung dar, die zu diesem Moment geführt hatten:

„Im Jahre 1947 begann sich die Steiermärkische Landesregierung intensiver mit dem Volks-Musikschulwesen zu befassen. Dieses erhöhte Interesse führte dazu, daß im nächsten Jahre im Amt der Landesregierung die Stellung eines Beraters und Betreuers der Volks-Musikschulen in Steiermark geschaffen wurde. Ihm oblag gleichzeitig die Organisation und Führung eines am Landeskonservatorium errichteten kleinen Seminars für Musikerzieher im freien Beruf. Zwei Aufgaben des Aufbaues ergaben sich aus dieser Auftragsstellung: einerseits das Werk der Konsolidierung der steiermärkischen Volks-Musikschulen, andererseits der Ausbau der musikpädagogischen Musikinstitutionen innerhalb des Landeskonservatoriums. [...] 1948 hatte die Stadt Kapfenberg mit einer vorbildlichen Sicherung der existentiellen und sachlichen Grundlagen eine Volks-Musikschule gegründet. Diese ist weitgehend in ihrem sachlichen und organisato-

34 Ebd.

35 Ebd., S. 63.

36 Ebd., S. 63–64.

37 Vgl. Boris von Haken, In Stein gemeißelt. 200 Jahre Kunstuniversität Graz, in: Quer – Architektur und Leben im urbanen Raum 24 (2017), S. 9–11, hier S. 11.

rischen Aufbau zum Modell der dreißig heute in der Steiermark bestehenden Volks-Musikschulen außerhalb Graz mit ihren 6000 jugendlichen Schülern, ihren Ensembles und Konzertorganisationen geworden. [...] 1954 gelang es, alle Gemeinden, in denen Volks-Musikschulen bestanden, zur Anerkennung eines gemeinsamen Statuts für die Führung dieser Volks-Musikschulen zu bewegen, das grundsätzlich die Existenz dieser Schulen sichert und die Grundlage der Zusammenarbeit zwischen dem erhaltenden Schulträger und dem helfenden Land regelt. Damit war grundsätzlich das Steiermärkische Musikschulwesen in seiner Basis vorbereitet... [...] Die Direktion [des Landeskonservatoriums] wurde dem Landesmusikdirektor [Marckhl; Anm.] übertragen und neben Direktor Prof. Eisel wurde Univ.-Dozent Prof. Dr. Walther Wunsch mit wissenschaftlicher, pädagogischer und organisatorischer Funktion am Landeskonservatorium betraut. Die folgenden Jahre dienten dem inneren sachlichen und organisatorischen Aufbau des Instituts. Gleichzeitig wurde die schwierige Aufgabe des Aufbaues eines geregelten Dienstpostenplanes der Lehrkräfte und Angestellten befriedigend gelöst. [...] Die Arbeit der Fachgruppen ermöglichte die Ausarbeitung der Lehrpläne, die sich in ihren Anforderungen an den Ansprüchen der Musikakademien orientierten und der ständigen Kontrolle und Revision des Lehrerkollegiums unterworfen blieben [...] Mit der Novelle zum Kunstakademie-Gesetz, die der Österreichische Nationalrat am 7. Juli 1962 nach einem großangelegten Referat seines Abgeordneten Anton Harwalik einstimmig angenommen, der Bundesrat genehmigt hat, und die am 25. Juli 1962 im Bundesgesetzblatt veröffentlicht wurde, ist das Steiermärkische Landeskonservatorium zur dritten österreichischen Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz, mit Wirkung vom 1. Juli 1963, erhoben worden.“³⁸

In den darauffolgenden Jahren werden die Expositur Oberschützen (1965) sowie mehrere Institute gegründet, darunter das Institut für Jazz, das Institut für Elektronische Musik und Akustik (IEM). Dem Institut für Jazz ist hierbei eine Sonderstellung einzuräumen, da es in Österreich das Erste seiner Art war. In einigen wenigen anderen europäischen Musikhochschulen waren ähnliche Einrichtungen vertreten.³⁹ Instrumental- und Sologesangseinrichtungen waren bereits durch die Konservatoriumsstrukturen vorhanden, und dazu kamen jetzt noch Abteilungen für Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikerziehung, Chorwesen, ‚Kapellmeisterei‘ und Rundfunkleitung und darstellende Kunst. Es folgten die Institute für Alte Musik und Aufführungspraxis und für Musikästhetik, die 1967 gegründet wurden. Das Institut für Musikethnologie bestand bereits seit 1964. Was sich, sehr zu Marckhls Verdruss, nicht realisieren ließ, war ein eigenes Institut für Tanz und Rhythmik.⁴⁰ Die Einrichtung von Instituten, die

38 Zit. n. Werba, Fn. 23, S. 18–20.

39 Vgl. Marckhl, Fn. 1, S. 75.

40 Vgl. Werba, Fn. 23, S. 21.

sowohl der Ausbildung als auch der Forschung gewidmet waren, war Marckhl ein besonderes Anliegen:

„Die Institute einer Kunsthochschule realisieren, über den Rahmen der Fachakademie hinausgehend, den universitären Charakter der Institution. Denn sie wahren nicht nur gleich den Abteilungen und sonstigen Studieneinrichtungen das Niveau von Arbeit und Leistung und damit das Höchstergebnis, das der akademischen Verpflichtung entspricht, sondern sie schaffen einen weiteren Gesichtskreis des Geistigen, in welchem sich das Leben der Hochschule vollzieht, und erweitern dieses Leben vom Zentralgebiet des Künstlerischen in Eigenständigkeit ins Universelle. [...] Die Institute der Grazer Akademie waren in ihrer Organisation und Zielsetzung nicht durchaus gleich gestaltet, hatten aber gemeinsam, den ihnen zukommenden Forschungsaufgaben auch ohne Bindung an eine Lehrpraxis zur Verfügung zu stehen.“⁴¹

Dennoch gab es auch einige Probleme bei der Akademiegründung. Das Palais Meran, welches vom Land der Akademie zur Verfügung gestellt wurde, blieb weiterhin gewidmeter Besitz, der nicht allein der Akademie gehörte, sondern mit anderen Behörden geteilt werden musste. Auch war der Dienstpostenplan zu knapp gefasst worden, was zu einem Überschuss an Lehrbeauftragten führte – auch von solchen, die von außerhalb dazustießen –, was wiederum das Vertrauen in Marckhl als Akademiepräsidenten beeinträchtigte. Ferner geriet das Unternehmen der Akademiegründung unter Zeitdruck, vor allem auch durch eine drohende vorzeitige Auflösung des Nationalrats, was Neuwahlen in Aussicht stellte. Nur durch Intervention von Krainer und Udier bei Bundeskanzler Alfons Gorbach konnte eine Durchsetzung der Novelle im noch bestehenden Nationalrat erreicht werden.⁴²

Einen erheblichen Wermutstropfen bildete jedoch die Raumfrage, die auch heute noch ein Problem der Institution darstellt. Trotz vieler Versuche, dieses Problem zu lösen, konnte sich Marckhl in diesem Punkt nicht durchsetzen. Je mehr Institute hinzukamen, desto stärker spürte Marckhl die Opposition der Verantwortlichen: „Noch ehe es [Marckhl] möglich war, diese Bedenken zu zerstreuen, in denen sich schon eine gewisse Reserve gegenüber der Grazer Akademie wegen ihrer infolge des Raum Mangels so teuren Betriebsführung ankündigte, zerbrachen die Voraussetzungen [...]“⁴³. Dies setzte sich bis in die Zeiten der Hochschule fort, wie die folgenden beiden Zitate verdeutlichen sollen:

41 Marckhl, Fn. 1, S. 75.

42 Vgl. ebd., S. 64–65.

43 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben III, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 89.

„Bei den Besprechungen im Herbst 1962 und im Frühjahr 1963 [...] wurde die Widmung des Palais Meran [...] durch das Land für Zwecke der Akademie vereinbart und im Akademievertrag festgelegt, den Land und Bund schlossen. Im Zuge dieser Besprechungen, gleich nach dem feierlichen Vertragsabschluß, legte der mit der Leitung des neuen Institutes Beauftragte den von ihm eingeforderten auf Grund einer Vorkalkulation über das Wachstum des eben gegründeten Institutes auf 25 Jahre zu erstellenden räumlichen Bedarfsplan vor [...] Schon vor der Erhebung des Landeskonservatoriums zur Akademie war die Berechtigung des Raumbedarfes der Akademie und die sich daraus ergebenden Verpflichtungen für Bund und Land eindeutig festgestellt worden, und es war eindeutig zugesichert worden, daß das Palais Meran fünf Jahre nach dem Datum der Erhebung geräumt und damit ein entscheidender Schritt zur Lösung der Raumprobleme der Akademie geschehen sein werde. [...] Es entspricht nicht den Tatsachen, daß von Seiten der Akademie geplant war, an der Ecke Brandhofgasse/Leonhardstraße einen „Betonklotz“ mit 15, 25 oder 32 Stockwerken zu errichten (solches war in der Grazer Presse und in einer Frauenversammlung der Ortsgruppe Jakomini der ÖVP behauptet worden).“⁴⁴

„Die Musikhochschule hatte ihren Anteil am Bau in der Nikolaigasse bereits aufgeben müssen und saß nun im Palais Meran und außerdem an sieben bis neun Orten im S[t]adtbereich verstreut, in Palastetagen, Klos[t]erräumen, adaptierten Privatwohnungen und Geschäftslokalen. Ohne daß ich es damals ahnte, war der Neubau in der Nikolaigasse der Anfang der Reihe von Enttäuschungen und Niederlagen, die ich in den kommenden Jahren bei den Versuchen erlitten habe, der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz [...] auch ein entsprechendes Heim zu geben. Hier begann eine der unbegreiflichen Ballungen, die mir das Leben in diesen Jahren schwer gemacht haben.“⁴⁵

Marckhl setzte sich auch intensiv für die Gleichstellung der Kunstakademien mit den Hochschulen im universitären Sinn ein, was er 1970 mit der Erhebung der Akademie zur Hochschule für Musik und darstellende Kunst erreichte. Diese Umwandlung begann mit einem symbolischen Akt des damaligen Bundesministers für Unterricht Theodor Piffel-Perčević (1911–1994), der den Präsidenten der Kunstakademien ebenso Ketten verlieh wie den Rektoren der Universitäten und sie damit zumindest auf symbolischer Ebene gleichstellte – was ihm auch einiges an Kritik einbrachte. Piffel-Perčević betonte bereits 1967 in einer Rede im Bundesministerium den „universitären Charakter der Kunstakademien“⁴⁶, was genau Marckhls Auffassung entsprach. Die Gleichrangigkeit von Kunst und Wissenschaft sowie die Demokratisierung der Organisation

44 Marckhl, Fn. 1, S. 73.

45 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben III, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 54.

46 Marckhl, Fn. 1, S. 115.

sollte der Kern des Projektes sein. Langwierige Verhandlungen des eigens dafür eingerichteten Arbeitsausschusses mündeten schließlich im Entwurf eines Kunsthochschul-Organisationsgesetzes (KHOG), der unter Einbeziehung der politischen Verantwortlichen wie auch Vertreter_innen des Mittelbaus und der Hochschülerschaft erstellt wurde. Man diskutierte, was an Kunstiniversitäten gelehrt werden solle und in welcher Form, die Befugnisse und notwendigen Qualifikationen der Lehrenden und des Rektors sowie auch die Voraussetzungen und Anforderungen der einzelnen Studiengänge. Ein wichtiger Punkt in den Verhandlungen war auch die Beschränkung der Funktionsperiode des Rektors auf vier Jahre, mit der „eine etwaige Tendenz [...] zur Selbstherrlichkeit mit Unterstützung etablierter Mehrheiten [...] durch den Wechsel der Partnerschaften abgefangen werden“ sollte⁴⁷. Die Lehrenden sollten ebenfalls streng ausgewählt werden: „Begutachtung der bisher erbrachten künstlerischen Leistungen natürlich auch durch direkte Anforderung (Probespiele), Prüfung der pädagogischen Fähigkeiten auf Grund mehrerer Lehrveranstaltungen oder mindestens einsemestriger Tätigkeit als Lehrbeauftragter.“⁴⁸ Das KHOG wurde schließlich am 21. Jänner 1970 vom Nationalrat beschlossen und sollte im August in Kraft treten; es mussten jedoch auch spezielle Vorschriften für jede einzelne Kunsthochschule erarbeitet und genehmigt werden, um das Funktionieren zu gewährleisten. Auch hierbei einigte man sich erstaunlicherweise auf einen gemeinsamen Entwurf, wie Marckhl hervorhob. Die Hochschule umfasste nun acht Abteilungen (statt wie zuvor die 11 Abteilungen der Akademie) und fünf selbstständige Institute (Musikethnologie, Wertungsforschung, elektronische Musik, Aufführungspraxis und Jazzforschung). Marckhl war mit dieser Einteilung nur halb zufrieden, er bemängelte beispielsweise die Abteilung VII für Sologesang und Liedinterpretation als nicht homogen genug und die fehlende geistige Bereitschaft einiger Institutionsmitglieder zur Erneuerung der Strukturen – Letzteres wäre allerdings nur durch einen Generationswechsel zu bereinigen, so Marckhl. 1970 beschloss er, von seinem Posten als Landesmusikdirektor zurückzutreten, vielleicht auch unter anderem deshalb, um mehr Zeit für eine potenzielle spätere Rektorenstelle zu haben. Dies fand einiges Aufsehen in der Presse, und in seinen Erinnerungen schreibt Marckhl von einer Karikatur in der Kleinen Zeitung, die die „Erstürmung der ‚Marckhropolis‘ durch entfesselte Scharen von Stoansteirern darstellte“⁴⁹. Die lange Überleitungszeit bis zum endgültigen Inkrafttreten des KHOG, die mit der Wahl des Rektors ihr Ende finden sollte, war Anlass für zahlreiche Spannungen und Unstim-

47 Ebd., S. 124.

48 Ebd.

49 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben III, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 100.

migkeiten innerhalb der Institution. Man unterstellte Marckhl, er würde die Expositur Oberschützen mit mehr Geldern begünstigen als den Hauptstandort der Hochschule. Das Kollegium spaltete sich – während ein Teil der Lehrenden bei einem Vertrauensvotum für Marckhl stimmte, sammelte der andere Teil Unterschriften gegen ihn. In diesem Kontext kam es zu Auseinandersetzungen mit Friedrich Korčak (1926–2015). Marckhl hielt in seinen Erinnerungen fest:

„Klar wurde mir, daß sich hier eine Front gebildet hatte [...] und daß diese Front auf die Spitze der kommenden Hochschulorganisation zielte. Wie aktiv diese Gruppe von Kollegen agierte und wie sehr sie sich schon auf ihre Ziele konzentrierte, wurde mir in den kommenden Tagen wiederholt zugetragen: Es gab Besprechungen bei Mokka und Wein im Parkhotel und in der Konditorei Preinsack, es gab Informationen an die aufhorchende Presse und anderes mehr. Ich hätte mich zur Wehr setzen können, ich hätte einschreiten müssen, aber das Gefühl der Müdigkeit und des Überdrusses beherrschten mich in einem Ausmaß, daß ich ihrer nicht mehr Herr werden konnte.“⁵⁰

Der Tag der Rektorswahl war schließlich der 18. Mai 1971. Hier unterscheiden sich jetzt allerdings die Berichte von Marckhl selbst und einem Zeitzeugen, der als Studierender damals bei den Ereignissen anwesend war. Marckhl berichtete nämlich, dass er in der Gewissheit, durch den fehlenden Rückhalt unter den Lehrenden keine Chancen mehr auf den Rektorsposten zu haben, freiwillig erklärte, daran aus Altersgründen nicht interessiert zu sein und noch vor der Bekanntgabe des Wahlergebnisses den Saal verließ. Der ehemalige Studierende Eberhardt Schweighofer beschreibt es jedoch so:

„Aber die Art und Weise, wie er da diesen Stall regiert hat, die war eindeutig; und das war ja eben eindeutig, dass 1972 mit Umwandlung in die Hochschule dann der Putsch, ich nenne es bewusst der Korčak-Putsch gekommen ist, und Korčak der erste Gründungsrektor war. Ich war bei der Wahl dabei. [...] Marckhl hat reagiert, das war im Florentinersaal, wie das Ergebnis verkündet wurde, Marckhl hat nur mit einem Satz reagiert auf das Ganze: ‚Mein Büro ist am Montag geräumt.‘“⁵¹

Dies zeigt, dass Marckhl bei der Verkündung des Ergebnisses der Rektorswahl sehr wohl noch anwesend war und anscheinend auch noch immer hoffte, man würde ihn trotz allen Unstimmigkeiten wählen. Bemerkenswert ist auch, dass Schweighofer hier von einem regelrechten Putsch gegen Marckhl spricht:

50 Ebd., S. 102.

51 Eberhardt Schweighofer, ehemaliger Studierender an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz, im Interview mit Johanna Trummer und Julia Mair, geführt am 17.01.2020 an der Kunstuniversität Graz [27:11].

„Und wenn Sie mich jetzt fragen, ob im Vorfeld sich schon was abgezeichnet hat, na freilich; weil ich hab ja als Spätpubertierender, so würde ich mich als Studentenvertreter dort bezeichnen, mit Wonne mitbekommen, wie alle Günstlinge von Marckhl schön langsam abgefallen sind, und dort in Kollegiumssitzungen, damals hat man ja vom Gesamtkollegium gesprochen, ihm immer häufiger widersprochen haben. Da haben dazugehört: Karl Ernst Hoffmann, der Chordirigent; da haben dazugehört: Max Heider, Kapellmeisterausbildung, nicht, die sind mir also am meisten aufgefallen, der Pianist Siegbert Ziak; und da hat man schon gemerkt, Korčák hat sich ewig bedeckt gehalten [...], obwohl jeder gewusst hat, und wir – als Studenten – gewusst haben, dass er in Wien permanent im Ministerium ein und aus geht in der Frage, wie wird man Rektor; also er hat das angestrebt [...]; wie gesagt, das hat sich angebahnt und da war dann eigentlich die Wahl gar keine Sensation mehr.“⁵²

Marckhls Abwahl als Leiter der Institution erregte natürlich wieder einiges an Aufsehen, und es kam ihm gelegen, dass er sich kurz danach verletzte und damit einen für die Öffentlichkeit glaubwürdigen Grund hatte, um nicht an den Feierlichkeiten anlässlich Korčáks Inauguration teilnehmen zu müssen. Obwohl man ihn später darum bat, hielt er auch keine Vorlesungen mehr; Marckhl hatte resigniert und zog sich bewusst aus dem Hochschulbetrieb zurück.⁵³

52 Ebd., [29:27].

53 Vgl. Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben III, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 100–107.

Erich Marckhls Engagement für Neue Musik: gesellschaftspolitischer Kontext und ideologische Ambivalenzen

Julia Mair

Am 27. Januar 1960 hielt Erich Marckhl in der Neuen Galerie Graz einen Vortrag zum Thema *Neue Musik und Allgemeinbildung*, den er mit folgenden Worten eröffnete:

„Die Problematik des Themas beginnt bereits bei dem Begriff ‚Neue Musik‘. Was ist das? Das jeweils Neue an Musikschaffen, was vorgelegt wird, nur beurteilt nach dem Termin des in Erscheinungtretens, oder das, was unter diesem Namen hinsichtlich der angewandten Werktechnik neu ist, oder was in seinen Gestaltungsgehalten neu, nicht nur im zeitlichen, sondern auch wesentlichen Sinn, noch unerhört ist? Und weiters: Wie ist nun der Termbegriff zu fassen? Streng im Wortsinn ‚neu‘ oder in Berücksichtigung anderer Wertsetzungen in einer gewissen zeitlichen Breite? Woher kommt überhaupt der Ausdruck ‚Neue Musik‘, der ja Bestandteil einer Terminologie ist?“¹

Das Publikum sah sich hier mit einer Vielzahl an Fragen konfrontiert, die Marckhl im Laufe seines Vortrages zu beantworten versuchte. In Bezug auf den Begriff ‚neu‘ stellte Marckhl fest, dass dieser Begriff einer ständigen Wandlung unterzogen sei. Dieses Neue führte bei Menschen unweigerlich zu einem gewissen Erschrecken aufgrund des Unvertrauten; ein Zustand, der erst abnehme, wenn man sich mit dem Neuen vertraut mache. Hier führte Marckhl dann die Bildung ins Feld, die es ermöglichen könnte, mit dem Unvertrauten besser

1 Erich Marckhl, *Neue Musik und Allgemeinbildung*, Vortrag, gehalten in der Neuen Galerie am 27. Jänner 1960, in: Erich Marckhl, *Musik und Gegenwart*, Bd. 1: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz [1962], S. 108.

umzugehen. Insbesondere die Jugend stehe in einem Konflikt mit Bildung und Kunst:

„Die große Verlegenheit im heutigen Verhältnis zwischen Allgemeinbildung und Kunst, nicht nur neuer Musik, sondern Kunst überhaupt, findet in dem Konflikt, in den zwangsläufig der Jugendliche heute gerät, der aus dem Prozeß seines allgemein Gebildetwerdens zu musikalischer Ausbildung und -übung vorstoßen will, eine sehr überzeugende Dokumentation. Die Verlegenheit, die das Symptom des Verhältnisses des heutigen Menschen zur Kunst überhaupt ist, steigert sich natürlich an den Problemlinien der Kunstentwicklung ins Peinliche. Wer schon Vertrautes der musikalischen Klassik nur mehr hören kann, um durch den Reiz des Hörens Träume zu haben oder glückliche Gedankenanregung für außermusikalische Aktivität zu gewinnen, ist neuer Kunst gegenüber a priori hilflos.“²

Marckhl bescheinigt der Beziehung zwischen Gesellschaft und Musik sehr viele Probleme, die er mit seinem Vortrag nicht kritisieren, sondern nur aufzeigen wollte, und er hielt fest: „Eine Zukunftshoffnung könnte in einer Synthese glasklarer Exaktheit des Architektonischen mit der Kompromißlosigkeit des Persönlichen liegen.“³

„In Marckhls früheren Werken (1924–1928) lebt noch viel Impressionistisches. Typisch dafür sind die Klavierstücke in ihrem Streben nach Kleinform, kapriziöser Verfeinerung, neuartigen Farbenbrechungen, nervösen Melodiefetzen, wenn er auch von allem Anfang an sich vom akkordischen Denken loslöst [...] Auch die Fieberzeit äußert sich in vielen Frühwerken in so mancher Groteske, in atemlos pulsierender Rhythmik, in bis zur Fratze verzerrter Melodik. Doch ist dies bei Marckhl echter Protest, Verzweiflung über eine entgötterte Zeit, niemals mutwilliger Zerstörungswille. Auch geht er nie bis zur völligen Leugnung der Tonalität.“⁴

Aus diesem Zitat von Kurt Nemetz-Fiedler aus dem Jahr 1940 lässt sich nicht nur einiges hinsichtlich Erich Marckhls Verhältnis zur Neuen Musik, sondern auch zu seiner Art zu Komponieren herauslesen. Erik Werba beschreibt Marckhls Arbeitsweise als „Kopfarbeit ohne Instrument, ohne Aufzeichnungslast, bis das Geklärte zügig niedergeschrieben und dann in langer Feilarbeit zurechtgerückt wurde.“⁵ In der Zeitschrift des Österreichischen Forschungsinstituts für Wirtschaft und Politik findet sich ein Artikel, der Marckhl 1947 als „eine der mar-

2 Ebd., S. 116.

3 Ebd., S. 119.

4 Kurt Nemetz-Fiedler, Erich Marckhl, ein ostmärkischer Kontrapunktiker, in: Die Musik (1940), S. 414, https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN84623971X_032|LOG_0180&physid=PHYS_0495#navi (10.01.2020).

5 Erik Werba, Erich Marckhl, in: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Bd. 20, Wien 1972, S. 14.

kantesten Gestalten unserer Heimat“⁶ pries. Auch der steirische Musikpublizist Harald Kaufmann maß dem Komponisten Marckhl große Bedeutung zu:

„In Marckhl, gebürtig aus Cilli, 1940/44 Leiter der Abteilung Musikerziehung an der Staatsakademie Wien, Kompositionsschüler Franz Schmidts, war der Steiermark eine moderne geistige Persönlichkeit wiedergewonnen, die das Musikleben des Landes im Sinne einer neuen Musikerziehung und schließlich im Sinne der neuen Musik reorganisierte.“⁷

Marckhls Einsatz für die zeitgenössische Musik in der Steiermark ist untrennbar verbunden mit dem Entstehen des Studios für Probleme zeitlich naher Musik in Graz. Eine verlässliche Quelle hierfür sind die Schriften von Harald Kaufmann. Neue Musik war Kaufmann zufolge bereits seit 1948 in den Lehrplänen der Musikschulen, die in den Wochen der Musikerziehung ausgearbeitet wurden, verankert. „Für Klavierschüler als verbindlich eingeführt wird Bartok schon in der ersten Leistungsstufe, Hindemith in der dritten. Ebenfalls mit Hindemith und Bartok und polyphoner österreichischer Spielmusik zeitgenössischen Datums hat sich der junge Geiger auseinanderzusetzen.“⁸

Kaufmann erwähnt auch die Kapfenberger Kulturtage, die „gesamtosterreichische Bedeutung erlangten“⁹. Bei den in diesem Rahmen stattfindenden Veranstaltungen wurden beispielsweise Werke von Joseph Marx, Johann Nepomuk David, Gottfried von Einem, Ernst Ludwig Uray und Waldemar Bloch zur Aufführung gebracht. „Ein Zyklus von zwölf Konzerten zum Mozartjahr 1956 konfrontierte 22 Komponisten des 20. Jahrhunderts mit der Musik Mozarts, darunter war als Uraufführung die II. Symphonie Franz Mixas.“¹⁰ Marckhl befürwortete diese Veranstaltungen nicht nur, sondern beteiligte sich aktiv mit Reden und „gab dem Unternehmen avantgardistischen, geistigen Rückhalt.“¹¹ Zu den Konzerten kamen bei den Kulturtagen noch Ausstellungen, Lesungen und Schauspielabende, „alle in modern-progressiver, von den Besuchern eifrig diskutierter Haltung“¹².

Das von Erich Marckhl 1953 ins Leben gerufene Studio für Neue Musik erhielt von Harald Kaufmann ebenfalls sehr viel Lob, da es einen weiteren und sehr breit angelegten Versuch darstellte, zeitgenössische Musik der Öffentlich-

6 Österreichisches Forschungsinstitut für Wirtschaft und Politik 82 (1947), S. 14. (Verfasser nicht angegeben), <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bif&datum=19471121&query=%22erich%22+%22marckhl%22&ref=anno-search15.04.2020> (15.04.2020).

7 Harald Kaufmann, *Neue Musik in Steiermark. Ein kritisch-chronistischer Versuch*, Graz 1957, S. 67.

8 Ebd., S. 71.

9 Ebd., S. 68.

10 Ebd., S. 69.

11 Ebd.

12 Ebd.

keit zugänglich zu machen und damit zur Diskussion anzuregen. Für das Publikum des Studios wurden in der Presse von Kaufmann fünf Faustregeln zum Umgang mit zeitgenössischer Musik publiziert, die auch mit Marckhls Einstellung der neuen Musik gegenüber als konform zu betrachten sind:¹³

- „1. Habe den Willen zum Erlebnis! Erst erleben, dann analysieren, dann kritisieren. Der umgekehrte Weg bewahrt dich vor einem vorzeitigen Enthusiasmus, macht dir aber jegliches ‚Begreifen‘ (im wörtlichsten Sinne) zur Unmöglichkeit.
2. Scheue dich nicht vor dem Unbekannten, Unbenannten! Jedes Kunstwerk, ob alt oder neu, ist revolutionär und konservativ zu gleichen Teilen. Revolutionär in der Gestaltung eines neuen, schöpferischen Ordnungsbezuges (musikalisches Chaos ist Lärm), konservativ in der Nötigung zur Ordnung. Wovor in der neuen Kunst hast du also Angst?
3. Kümmere dich nicht um das, was du weißt und gelernt hast, kümmere dich um das, was du im Einzelfall hörst und siehst! Jedes Kunstwerk ist autonom und autark, eigengesetzlich und selbstgenügsam. Der Maßstab, ob ein bestimmter Zusammenklang, eine bestimmte Melodie schön oder häßlich ist, ob ein Akkord als Konsonanz oder Dissonanz aufzufassen ist, bestimmt sich allein aus der Gesetzmäßigkeit dieses bestimmten Kunstwerkes. Eine künstlerische Schönheit an sich, die ohne das Kunstwerk im Einzelfall bestehen kann, wäre eine Formel, bestenfalls eine Stillehre. Du tust deshalb auch nicht gut daran, das, was andernorts ‚schön‘ und ‚häßlich‘ ist, auf neue Verhältnisse zu übertragen.
4. Du hast ein Recht, an künstlerischen Äußerungen vorschnell Lust oder Unlust zu empfinden. Du sagst aber damit in erster Linie nicht etwas Gültiges aus über das Kunstwerk, sondern lediglich über dich selbst, über deine Sympathien, deinen biologischen und psychologischen Typ.
5. Und trotzdem gibt es die Möglichkeit einer objektiven Musikerkenntnis. Die Kunstwerke Beethovens und Bruckners wären sonst nur das Beurteilungsergebnis eines höchst subjektiven, anzweifelbaren Massentests. Wenn du dich mit der Tongestalt so intensiv auseinandergesetzt hast, daß die Elemente innerlich zu leuchten beginnen, wenn du die Kraftströme und Schwingungskurven zu spüren beginnst, die sich zur ‚neuen‘ Ordnung zusammenfügen, dann bist du auf dem Weg zum Kriterium. Subjektive Schwankungen sind weitgehend ausgeschlossen, es spricht das Kunstwerk und seine Gestalt. Du kannst, vom Erleben ausgehend, das Erlebnis erzwingen. Begreifen führt zum Begriff.“¹⁴

13 Vgl. ebd., S. 73–74.

14 Ebd., S. 74–75.

Kaufmann stellte zudem fest, dass „in der Stilorientierung des steirischen Musikschaffens seit 1945 [...] neuere Tendenzen der Werktechnik eine intellektualisiert-musikantische Schaffensspitze zu beherrschen“¹⁵ begannen. Er nannte auch einige Werke, an denen sich diese neuen Tendenzen explizit feststellen ließen:

„Vier größere steirische Werke jüngsten Datums mögen, pars pro toto, die Schaffenslage stilkritisch eingrenzen helfen. Es sind dies: Als Beispiel einsetzender Komplizierung und Vielschichtigkeit die Symphonie in Es von Erich Marckhl, begonnen 1948, vollendet 1954, uraufgeführt bei den Kapfenberger Kulturtagen 1955. Als Beispiel polyphoner und thematischer Akribie ‚Medias vita‘, Hymnus für Orchester, Werk 11 von Max Haager, gewidmet ‚den Toten dieses Krieges‘, fertiggestellt 1945, uraufgeführt bei den Grazer Festspielen 1952 durch die Münchner Philharmoniker unter Fritz Rieger. Als Beispiel expressiv-robuster Auseinandersetzung mit dem chromatischen Raum die Symphonie 1956 (II. Symphonie) von Franz Mixa, uraufgeführt in Kapfenberg 1956. Und schließlich als Beispiel antiromantischer Stilbeweglichkeit ‚Orpheus‘, szenische Kantate für Sprecher, Alt- und Tenorsolo, Chor und Orchester von Waldemar Bloch, geschrieben 1955, konzertant uraufgeführt 1956 in Graz durch den A-cappella-Chor.“¹⁶

Unter diesen vier Beispielen hob Kaufmann Marckhls Symphonie als das modernste und avantgardistischste hervor, unter anderem aufgrund der werktechnischen Nähe zur ersten Kammersymphonie Schönbergs.¹⁷ „Marckhls Symphonie ist die vorgeschobenste Position der neuen steirischen Musik.“¹⁸

Das Studio für Probleme zeitlich naher Musik

„Studio: also Versuchsraum, Region erstmaliger oder im gewöhnlichen Umkreis nicht leicht erreichbarer Begegnungen,
Problem: also Tiefgründigkeit vor Glätte, zeitlich nahe: (nicht, wie in- und außerhalb von Graz polemisch mißverstanden wurde, zeitnahe im aktualistischen Sinne), wesentlich Entstandenes, nicht Gehörtes oder schwer Zugängliches in einem Bereich von etwa 40 Jahren des Geschaffenseins,
Musik: Kunst des unmittelbarsten Gestaltungsmittels.“¹⁹

15 Ebd., S. 78.

16 Ebd., S. 79.

17 Vgl. ebd.

18 Ebd., S. 81.

19 Erich Marckhl, Studio für Probleme zeitlich naher Musik in Graz, in: Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege 8 (1954), 1, S. 243.

„Das Studio für Probleme zeitlich naher Musik, das nun in Graz geschaffen wurde, soll für den Weg zum Werk die Erleichterungen bieten, die möglich sind. Es wird vorurteilslos Werke der Gegenwartsmusik bringen, wobei weder der Begriff Gegenwart eng gefaßt ist, noch hinsichtlich der Struktur der ausgewählten Werke irgend welche Engherzigkeit vorwalten soll. Gemeinsam wird ihnen sein eine gewisse Schwierigkeit des Zugangs, eine Problemgesättigkeit in ihrer Struktur, mag diese sich einer Gesetzmäßigkeit zuordnen wie immer. Es werden vorsichtigste und kürzeste Erläuterungen versucht werden – die Neigung zu keinem Werkerlebnis läßt sich erreden – es wird, wo immer es möglich ist, jedes Werk an einem Abend zwei Mal gespielt werden, um so das Hörerlebnis dem Empfangenden durch Wiederholung zugänglicher zu machen.“²⁰

Die Geschichte des Studios für Probleme zeitlich naher Musik ist eng verbunden mit einer Reihe von Konflikten mit dem Steirischen Tonkünstlerbund sowie einigen bekannten Persönlichkeiten des Grazer Musiklebens. In diesem Kapitel soll eine Kontextualisierung der Entstehung und der Arbeit des Studios mit eben diesen Konflikten sowie ein Einblick in Marckhls Ziele und die im Studio aufgeführten Werke erreicht sowie auf die bislang kaum bekannte Vorgeschichte des Studios hingewiesen werden. Für eine vollständige Aufarbeitung von Marckhls Haltung während und nach der NS-Zeit sowie der Übereinstimmung dieser Haltung mit der nationalsozialistischen Ästhetik wäre jedoch weitere Forschung notwendig.²¹

In Hinblick auf eine Kontextualisierung der Entwicklung des ‚Studios für Probleme zeitlich naher Musik‘ muss erwähnt werden, dass Erich Marckhl bereits in seiner Zeit an der Wiener Musikhochschule eine derartige Einrichtung unterhielt. Die Aufführungen der ‚Arbeitsgemeinschaft für zeitgenössische Musikprobleme‘ fielen besonders auf, da Werke von Komponisten gespielt wurden, die bereits seit Langem als verboten galten. Dazu zählten unter anderem Debussy und Hindemith,²² und erst ab 1943 war es der Arbeitsgemeinschaft erlaubt, Stücke zeitgenössischer französischer Komponisten in ihre Programme einzubeziehen – solange sie weniger als 25 Prozent des Konzertprogrammes ausmachten.²³ In ihrer Dissertation zur Reichshochschule für Musik und darstellenden Kunst Wien zeigt sich Lynne Heller überrascht, dass es nicht das moderne Programm war, das schlussendlich doch den Widerstand aus Berlin provozierte, sondern die „vermutete [...] Kirchnähe.“²⁴ Hervorgehoben wur-

20 Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B02_H08_01, S. 6.

21 Als weiterführende Lektüre hierzu kann beispielsweise der Beitrag von Pamela Potter in: Klaus Aringer / Susanne Kogler (Hg.), *Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik*, Graz: Leykam 2021 hinzugezogen werden.

22 Vgl. Lynne Heller, *Die Reichshochschule für Musik und darstellende Kunst 1938–1945*, Wien: Universität Wien 1992, S. 746.

23 Vgl. Fred. K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main: Fischer 1982, S. 375.

24 Heller, Fn. 22, S. 749.

de dies unter anderem durch Teile von Bachs Pfingstkantate, welche zur Aufführung gelangt waren. Marckhl rechtfertigte sich gegenüber den Vorwürfen und bekundete: „Von einer Demonstration für Gottesdienstbetätigung kann [...] nicht gesprochen werden.“²⁵ Ferner fügte Marckhl hinzu, dass geistliche Stücke durchaus auch durch andere der Hitlerjugend nahestehende und repräsentative Singvereine aufgeführt wurden. So wie Marckhl sich hier für die Moderne sowie auch für die Kirchenmusik stark machte, hätte man dies auch in anderen Bereichen erwarten können; es ist jedoch belegt, dass er es befürwortete, einen Studenten aufgrund seiner Mitwirkung an Jazzkonzerten nicht zur Reifeprüfung für Musik zuzulassen:²⁶

„Jazz ist innerhalb der Jugendkultur als eine weltanschauliche Angelegenheit zu betrachten. Das Programm des Rundfunks ist kein Gegenbeweis. Der Rundfunk ist in erster Linie ein Instrument der Propaganda, das mit der Mentalität breiter Schichten von Erwachsenen zu rechnen hat. Die Einstellung der Jugendführung, die mit der kulturell-weltanschaulichen Ausrichtung der kommenden Generation befasst ist, ist in dieser Angelegenheit eindeutig. Dies muss übrigens auch klar aus der Haltung des Musikunterrichts an der Oberschule hervorgehen. Auch vom Standpunkte der deutschen Musikkultur ist ein Jazzspieler keine irgendwie förderungswerte Erscheinung.“²⁷

1952 gründete Erich Marckhl am Landeskonservatorium das eindeutig durch die Arbeitsgemeinschaft für zeitgenössische Musikprobleme seiner Wiener Zeit inspirierte Studio für Probleme zeitlich naher Musik, welches bis 1975 fortbestand und zeit seines Bestehens vollständig durch Subventionen des Landes finanziert wurde.²⁸ Die Subventionen des Landes machten es möglich, keinen oder nur einen sehr geringen Eintrittspreis zu verlangen.²⁹

Es war eine der ersten Initiativen, für die Marckhl sich als Landesmusikdirektor einsetzte. Ziel des Studios war die Erweiterung des nach Marckhls Ansicht sehr begrenzten Grazer Musikspektrums:

„Ich dachte an Aufschließung, Information, Blick aus der Landschaftsgebundenheit über die Landschaft hinaus, Erschließung der größeren Umwelt als erregendes Moment eigener Produktivität. Das war der Gedanke, der der Schaffung des Studios für Probleme zeitlich naher Musik zugrunde lag. Graz kannte wenig von Hindemith, nichts von Schönberg, Webern, Alban Berg, nichts von Johann

25 Brief Marckhls an das Kulturamt der Reichsjugendführung [AHMdK ME S3 G], zit. nach Heller, Fn. 22, S. 749.

26 Vgl. Heller, Fn. 22, S. 750.

27 Brief Erich Marckhls vom 12.01.1943, AHMdK ME P3 M, zit.n. Heller, Fn. 22, S. 750.

28 Siehe dazu die Dokumente im Teilnachlass Erich Marckhl, UAKUG_TEM_B02_H08_01.

29 Vgl. Angelika Nair, Waldemar Bloch: ein Polyhistor im Grazer Musikleben nach 1945, Dissertation, Graz 2009, S. 90.

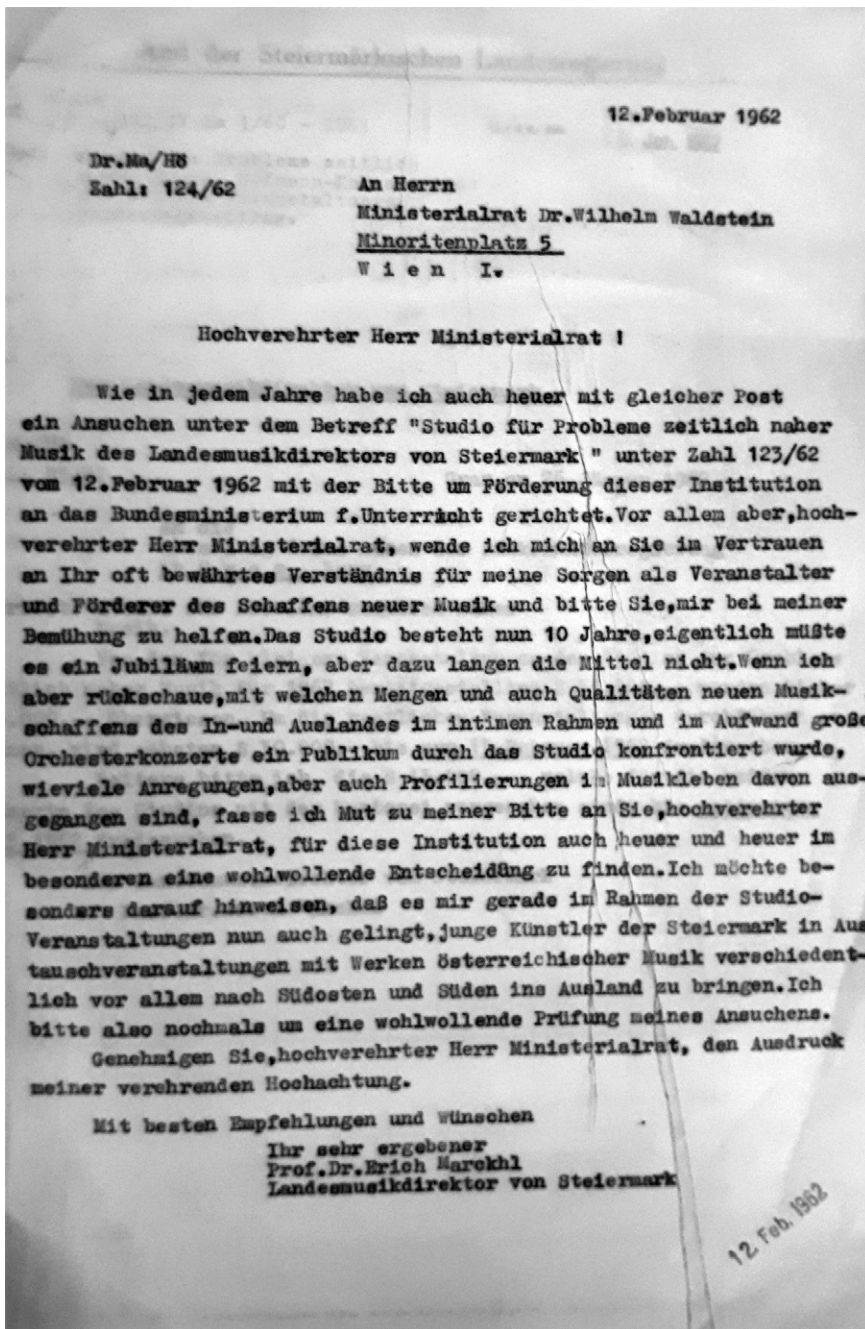


Abb. 1: Brief Erich Marckhls an den Ministerialrat Dr Wilhelm Waldstein mit der Bitte um Subventionen. [UAKUG/AK/AV/B30/H121]

nepomuk [sic!] David, aber auch so gut wie nichts von Franz Schmidt. Die Abende im Studio sollten hier erweiternd wirken.“³⁰

An anderer Stelle schreibt er:

„Das Studio war gedacht als eine Stätte der Konfrontation mit jenen schöpferischen Kräften der Musik, die bisher in der romantisch-patriarchalisch abgeschlossenen Atmosphäre des Steirischen Provinzialismus keinen Wirkungsraum gefunden hatten. Daß hier ein programmatischer Nachholbedarf bestand, konnte kein sachlich unvoreingenommener Beobachter leugnen.“³¹

Harald Kaufmann veröffentlichte eine Studie mit dem Titel *Neue Musik in Steiermark*, wo er den eindeutigen Nutzen von Marckhls Initiative feststellte. Auch die Bereicherung des Programmes der Grazer Sommerfestspiele durch die Studiokonzerte hob er hervor. Dennoch war es für Marckhl alles andere als einfach, diese Vorstellung in die Tat umzusetzen. Die steirischen Tonkünstler sahen in dem Studio eine neue Bühne, um exklusiv ihre eigenen Werke zur Aufführung zu bringen, ob zeitgenössisch oder nicht. Als Marckhl daranging, „mit steirischem Geld Nichtsteirisches“³² aufzuführen, gab es einen Aufschrei der Empörung, obwohl Marckhl die Werke steirischer Komponisten keineswegs aus den Programmen ausschloss. Der Landesmusikdirektor wurde als „Musikbeamter“ gesehen, als „lediglich Werkzeug ohne Recht auf Verfolgung einer eigenen Linie“³³. Seit den ersten Tagen des Studios warf man Marckhl jedoch die Verfolgung einer zu einseitigen und nahezu diktatorischen Linie vor, was die Programmgestaltung betraf. Dazu äußerte Marckhl sich folgendermaßen:

„Die Programme werden zwischen den von mir ins Studio geladenen [!] oder den sich hierfür anbietenden schaffenden und ausübenden Künstlern, wenn ihr Anbot angenommen werden kann, und mir vorberaten – keineswegs mache immer ich den ersten Vorschlag der aufzuführenden Werke oder Komponisten – liegen dem Arbeitsausschuss des Musikvereins vor, der zur beschließenden Äußerung eingeladen ist, und werden in all diesem Einvernehmen schließlich von mir endgültig geformt.“³⁴

Marckhl erwähnte auch die Klagen einiger (in diesem Falle namentlich nicht genannter) österreichischer Musikschaffender, dass die begrenzten Aufführun-

30 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 76.

31 Marckhl, Werden und Leistung der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, Graz 1972, S. 19.

32 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 76.

33 Marckhl, Fn. 31, S. 19.

34 Erich Marckhl, Schaffen und Verantwortung. Vortrag gehalten im Konservatorium am 15.11.1955. unveröffentlichte Kopie, in: Nachlass Erich Marckhl privat (KUG-Archiv), S. 3.

STUDIO FÜR PROBLEME ZEITLICH
NAHER MUSIK - WERKKUNDEKREIS

DER LANDESMUSIKDIREKTOR
VON STEIERMARK

Donnerstag, den 17. Mai 1962, 19.45 Uhr
Kleiner Konzertsaal der Steiermärkischen Sparkasse
(Kammermusiksaal)

Die

KANTOREI GRAZ

Leitung: Karl Ernst HOFFMANN

Die Mitwirkung von Instrumentalkräften bei der Motette von J.S. Bach, die Möglichkeiten alter Aufführungspraxis entspräche und auf den Plakaten durch die angekündigte Mitwirkung von Mitgliedern des Grazer Philharmonischen Orchesters irrtümlich vermerkt wurde, war diesmal nicht vorgesehen.

P r o g r a m m

Hugo DISTLER:
(1908-1942)

Vorspruch aus op.19
(Von Mörike aufgezeichneter
alter Vers)

Freude, holde Freude aus op.16
(Unbekannter Dichter)

Serenade aus op.16
(Abraham a Santa Clara)

Drei Frauenchöre aus op.19 (Mörike-Chorliederbuch)

Jagdlied

Tochter der Heide

Erstes Liebeslied eines Mädchens Solo: Ulla Bresnig

Carl ORFF:
(geb. 1895)

Sunt lacrimae rerum
Cantiones seriae
(Worte von Orlando di Lasso
und aus Ecclesiastes III)

Sirmio (Tria Catulli Carmina)

Jam ver egelidos
Multas per gentes
Sirmio

Soli: Jakob Glashüttner
Anton Reicher
Roland Kemp

Solo: Egmar Kollik
Solo: Jakob Glashüttner

P a u s e

wenden!

Abb. 2: Konzertprogramm der Kantorei Graz unter der Leitung von Karl Ernst Hoffmann 1962 (UAKUG/AK/AV/B30/H121)

STUDIO FÜR PROBLEME
ZEITLICH NAHER MUSIK
WERKKUNDEKREIS

VI
DER LANDESMUSIKDIREKTOR
VON STEIERMARK

Freitag, 28. Oktober 1960, 19.45 Uhr

Saal des Steiermärkischen Landeskonservatoriums

Edith FARNADI, Klavier
István ANTAL, Klavier
Wilhelm HÜBNER, Bratsche
Franz MEIZL, Klarinette

P_r_o_g_r_a_m_m

Erich MARCKHL:
(geb. 1902)

Musik für zwei Klaviere (1930)

Allegro con moto
Larghetto
Marschtempo
Allegro commodo

FARNADI
ANTAL

W.A. MOZART:
(1756-1791)

Trio Es-dur KV.498 (Kegelstatt)
für Klavier, Klarinette und Viola

Andante
Menuetto
Rondeaux. Allegretto

FARNADI
MEIZL
HÜBNER

P_a_u_s_e

Alfred UHL:
(geb. 1909)

Kleines Konzert für Viola,
Klarinette und Klavier

Allegro con brio
Grave, molto tranquillo
Vivo

HÜBNER
MEIZL
FARNADI

Franz LISZT:
(1811-1886)

Concerto Pathétique e-moll
(für zwei Klaviere)

Allegro energico
Andante sostenuto
Allegro agitato assai

FARNADI
ANTAL

Abb. 3: Konzertprogramm mit Werken von Marckhl, Mozart, Uhl und Liszt 1960 (UA-KUG/AK/AV/B30/H121)

gen nicht-österreichischer zeitgenössischer Musik es ihnen unmöglich machten, Anschluss an die internationale Musikszene zu bekommen oder auch nur zu wissen, was dort vor sich ging. Kaufmann merkte diesbezüglich an: „Vorwürfe der Einseitigkeit und Musikdiktatur wurden nicht selten von jener Seite erhoben, die gegen die wahrhafte Einseitigkeit und Musikdiktatur in den Jahren der großen Reaktion nichts einzuwenden hatte.“³⁵

In diesem Zusammenhang entstand auch ein Zwist mit dem Komponisten Hanns Holenia (1890–1972). Nachdem Holenia Marckhl um einen Rat gefragt hatte, damit seine Kompositionen zur Aufführung kämen – Marckhl als Landesmusikdirektor sollte sich dafür einsetzen –, bat dieser ihn um die Vorlage einiger Stücke. Da es sich dabei Marckhls Ansicht zufolge rein um triviale Unterhaltungsmusik handelte, wie sie etwa als Klangkulisse in Tonfilmen eingesetzt wurde, war er wenig geneigt, sich für eine Aufführung einzusetzen. Holenia, der dies vermutlich ahnte, verlangte seine Partituren kurze Zeit später wieder zurück mit der Behauptung, „an Aufführungen in Graz nicht interessiert zu sein. [Marckhl] solle ihm lieber den Titel Professor verschaffen, mit dem er als Dirigent beim Rundfunk leichter ankäme.“³⁶ Marckhls ablehnende Haltung Holenias Forderung gegenüber sowie die ohnehin schon angespannte Situation mit dem Studio führte zu einem sich über mehrere Jahre erstreckenden Konflikt. Als ehemaliger Funktionär der Reichsmusikkammer, der, da die gesellschaftlichen Strukturen in Graz die Zeit des Nationalsozialismus nahezu unbeschadet überdauert hatten, noch immer hohes Ansehen genoss, konnte Holenia sein Netzwerk nutzen, um Marckhl anzugreifen. Dazu kam, dass Holenia auch als Opernkomponist bekannt und beliebt war. Der Tonkünstlerbund, der Marckhls Ideen ohnehin nicht sehr wohlgesonnen war, stellte sich hinter Holenia und mobilisierte auch Joseph Marx (1882–1964), ein Mitglied des Österreichischen Staatsrats. Marx war Holenia zwar nicht sehr freundlich gesonnen, da dieser die Aufführung seiner Werke während der NS-Zeit verhindert hatte, ließ sich aber allem Anschein nach dennoch davon überzeugen, dass Marckhl in diesem Falle im Unrecht war. Es kam zur Gründung eines Vereins, der sich der Aufführung von Holenias Werken in Graz widmete, und zusätzlich sammelte der beleidigte Komponist Unterschriften gegen Marckhl. Der Steirische Tonkünstlerbund forderte die Absetzung Marckhls sowie das alleinige Mitspracherecht, was Fragen der Musikförderung betraf. Holenia ließ Marckhl zufolge nichts unversucht, um ihn zu degradieren:

„Anfang 1957 schrieb mir Holenia einen erpresserischen Brief, in welchem [sic!] er meine Haltung völlig verzerrt darstellte und mir das androhte, was schon in

35 Kaufmann, Fn. 7, S. 77.

36 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 76.

vollem Gange war: Meine Diskriminierung bei den führenden Politikern des Landes. Gleichzeitig erhielten diese anonyme Briefe mit schmähenden Beschuldigungen meiner Person. Dr. Haring mobilisierte nun die Kriminalpolizei, die in Kürze die Urheberschaft Holenias an den Briefen feststellte. Holenia entschuldigte sich mit einem Versehen einer Hilfskraft, welche ohne sein Wissen die Briefe versendet habe.³⁷

Ein weiterer Konflikt ergab sich mit den steirischen Komponisten Alarich Wallner (1922–2005) und Karl Haidmayer (1927–2021). Diese ersuchten Marckhl um die Abhaltung eines Konzertes im Rahmen des Studios, und trotz „einer nicht begründbaren Vorahnung, Ärgerliches zu erleben“³⁸, sagte Marckhl zu. Obwohl er die Kompetenz der beiden Komponisten keinesfalls unterschätzte, war er über die Programmauswahl alles andere als glücklich – neben Kompositionen Wallners und Haidmayers stand unter anderem die zweite Symphonie von Brahms auf dem Programm, die nicht zur musikalischen Linie des Studios passte und sowohl für die Musiker_innen als auch für den Dirigenten einen erheblichen Mehraufwand erforderte. Marckhls Bedenken schienen sich zu bewahrheiten, nachdem er den Druck der Programme in Auftrag gegeben hatte:³⁹

„Gleichzeitig aber ließ Wallner von sich aus, ohne mich von der Tatsache zu verständigen, einen Schrieb über Haidmayer und sich als Komponisten herstellen, der von getarntem Selbstlob troff (das Schriftstück war nicht unterzeichnet und trug die Signatur ‚Studio für Probleme zeitlich naher Musik‘) und in welchem er sich unter anderem als einen ‚der erfolgreichsten Dirigenten der jungen Generation‘ bezeichnete. Das hatte einen Beschluß des philharmonischen Orchesters zu Folge, unter Wallner nicht mehr zu spielen [...] der nach dem Konzert gefaßt wurde. Ich erfuhr buchstäblich im letzten Augenblick von der Sache und konnte nur mehr durch die Saaldiener mit den Programmheften eine Erklärung verteilen lassen, daß ich und das Studio, ohne deren Wissen die Werbeschrift hergestellt worden war, ihrem Inhalt fernstünden und uns von Konzert und weiterer Förderung seiner Veranstalter distanzierten.“⁴⁰

Es kam soweit, dass Hofrat Eberhard Harnoncourt, der die Leitung der Kulturabteilung der Landesregierung innehatte, Marckhl darum bat, einen Urlaub anzutreten, bis sich die Sache etwas beruhigt hätte. Dieser lehnte ab, was einer Beruhigung der aufgebrachten Bürgerinitiative nicht förderlich war. Als der Konflikt an die Presse gelangte, bot Marckhls Freund Harald Kaufmann, damals Kulturredakteur der *Neuen Zeit*, an, ihm die Hilfe des Grazer Rechtsanwalts Dr. Ludwig Biró zu vermitteln. Marckhl gibt in seinen Lebenserinnerungen an, dass er sich unsicher war, ob Biró ihm helfen würde, in Anbetracht der

37 Ebd., S. 77.

38 Ebd., S. 27.

39 Ebd.

40 Ebd.

Tatsache, dass der Anwalt Jude war und Marckhl eine nicht zu unterschätzende Rolle im Nationalsozialismus gespielt hatte. Es erscheint durchaus bemerkenswert, dass Biró hierbei anscheinend keinerlei Vorbehalte hatte. Mit seiner Hilfe und vor allem dank seiner Kontakte gelang es Marckhl innerhalb von kürzester Zeit, den Steirischen Tonkünstlerbund zum Einlenken zu bewegen. Bei Marx gestaltete sich dies etwas schwieriger, wie Marckhl beschreibt:

„Ein Versuch des Ausgleiches mit Josef Marx, den Dr. Biro unternahm, scheiterte zunächst: Marx erwies sich von den Steirischen Tonkünstlern so bearbeitet, daß er meine Argumente für das Studio nicht einmal richtig anhörte. Für ihn war das Österreichische in der Musik der ‚Wohlklang‘, wie er ihn auffaßte. Es mochte die Sorge mitspielen, daß sein unbestrittenes Patriarchentum im Steirischen Musikraum, dessen er sich seit lang vergangener Zeit erfreute, durch eine Aufhellung des Gesichtskreises vor allem junger Kräfte unter den Komponisten und im Publikum, geschmälert werden könnte.“⁴¹

Auch mit einer Aufführung von Werken Joseph Marx' (1882–1964), zu denen sich Marckhl bereit erklärte, schien er einen Fehler zu begehen: das Publikum blieb größtenteils fern, was sich Marckhl durch die Nähe von Marx' Werken zu denen Holenias erklärte. Marx' Kompositionen waren, genauso wie sein Ruhm, „hohle Form und Gesellschaftskonvention geworden, so daß man sich auch die Mühe des Dabeiseins bereits ersparte.“⁴² Dennoch schätzten Marx und Marckhl einander; Marx bot Marckhl auch an, zwischen ihm und dem Steirischen Tonkünstlerbund zu vermitteln. Dieses Angebot nahm Marckhl jedoch nicht an, stets im Glauben, dass er alles in seiner Macht Stehende zur Förderung des Tonkünstlerbundes unternommen und sich folglich nichts einen fortwährenden Streit Rechtfertigendes zuschulden hatte kommen lassen.⁴³ Das nachfolgende Zitat lässt jedoch erkennen, dass sich Marckhl den Tonkünstlern eindeutig überlegen fühlte:

„Die Grundeinstellung zur Komposition war bei den steirischen Tonkünstlern eine andere als die meine. Sie waren ‚publikumsbezogener‘, soziabler, erfolgsfreudiger. Sie wollten nicht so sehr nur das Werk, sie wollten mit dem Werk etwas. Das sich Bemühen umd [sic!] Aufführungen war mindestens ebenso intensiv oder noch viel intensiver als das sich Bemühen um die Werke. Fast alle schufen leicht – auch leichthin, auch dann, wenn die Jungen unter ihnen begannen, sich als Avantgarde zu gerieren.“⁴⁴

Als Ausnahmen von dieser Denkweise beschreibt Marckhl die Komponisten Waldemar Bloch, Günther Eisel und Max Haager. Dennoch seien auch diese

41 Ebd., S. 78.

42 Ebd., S. 28.

43 Vgl. ebd.

44 Ebd., S. 75.

von der Gleichgültigkeit des Publikums betroffen, die weder vor der Tradition noch vor der Avantgarde Halt machte. Dies betraf natürlich auch die Aktivitäten des Studios:

„[Das Publikum] versäumte hier die Anteilnahme an den Werten, die dem eigenen Heimatboden entsprossen, wie es sich meistens auch durch Nichtteilnahme, nur selten durch ausgesprochenen Protest, gegen das wehrte, was an neuer Schöpfung von außen kam. Ein seltsames Gemisch von Sehnsucht nach einer sentimentalisierten und ästhetisierten Umwelt [...] kennzeichnete und kennzeichnet die Haltung des Grazer Publikums als Gesellschaft. Vorliebe für mehr oder weniger vollkommen praktizierte Barockmusik, klangseliger Romantizismus [...] und ein oft snobistisch verfärbtes Fernweh, das in der Musik den von anderswoher kommenden Interpreten und – meist nur zögernd – auch den anderswo arrivierten Komponisten galt [...] galt für dieses gesellschaftlich-bürgerlich betonte Publikum weiterhin als bezeichnend.“⁴⁵

Die Intention des Studios war jedoch nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, rein avantgardistisch; es sollte vielmehr ein Querschnitt des zeitgenössischen Schaffens dargeboten werden. „Es war wirklich als ‚Protokoll‘, nämlich nicht in vorgefaßter geistiger und ästhetischer Programmatik gemeint.“⁴⁶ Marckhl wollte durch das Miteinander von steirischen und nicht-steirischen Werken die lokalen Komponisten – unter anderem eben auch den Tonkünstlerbund – fördern. Dass durchaus auch Werke steirischen Ursprungs aufgeführt wurden, zeigt unter anderem die Uraufführung von Max Haagers Kantate *Christ lag in Todesbanden*.⁴⁷

Dass es das Studio und seine Veranstaltungen in der steirischen Musikszene brauchte, hatte einen einfachen Grund: Während sich kleinere Vereine wie etwa der Steirische Tonkünstlerbund neben Mitgliedsbeiträgen und privaten Mäzenen noch zusätzlich auf einzelne Projektfinanzierungen vonseiten des Landes verlassen konnten, war der Grazer Musikverein von Landessubventionen und Einnahmen abhängig. Dies führte nicht nur zu einem Interessensproblem, sondern auch zu finanziellen Hürden: Wurden einheimische Komponisten aufgeführt, musste man bekannte Ensembles oder berühmte Dirigenten engagieren, um genügend Publikum anzulocken. Dies wiederum führte dazu, dass man diese Ensembles dazu überreden musste, einzelne Werke lokaler Musikschaffender einzustudieren, die sie außerhalb Österreichs mit ziemlicher Sicherheit nicht wieder aufführen würden. Dasselbe galt für die Dirigenten. Die – finanziell langfristig untragbare – Lösung dafür war es, den Ensembles teure Solisten zu verschaffen oder gleich ein Folgekonzert zu vereinbaren, bei dem

45 Marckhl, Fn. 31, S. 20.

46 Ebd.

47 Vgl. ebd., S. 19–20.

ein Programm ihrer Wahl gespielt wurde. Man kann also durchaus sagen, dass die Gründung des Studios für Probleme zeitlich naher Musik für den Grazer Musikverein eine gewisse Erleichterung darstellte, da so für die Aufführung avantgardistischer Werke ein eigenes Budget bestand.⁴⁸

Wie es häufig in solchen Institutionen der Fall war, waren auch die finanziellen Mittel, die das Studio zur Fortführung seiner Tätigkeit erhielt, relativ gering. So konnten etwa in zwei Jahren nur acht Aufführungen mit dem Grazer Philharmonischen Orchester finanziert werden. Eine leichte Besserung der Situation war erst in Sicht, als Max Heider das Collegium musicum instrumentale gründete. Das Collegium setzte sich aus Lehrenden und Studierenden, Letztere in wechselnder kammermusikalischer oder kammerorchestraler Besetzung, zusammen. Trotz der beschränkten Möglichkeiten gelang es, das Lasalle-Quartett aus New York für eine Aufführung von Streichquartetten von Webern und Bartók nach Graz zu holen.⁴⁹

Nach der Gründung des Festivals ‚Steirischer Herbst‘ im Jahr 1968 durch Hanns Koren traten die Aktivitäten des Studios etwas in den Hintergrund. Hierzu äußert Marckhl leise Kritik: der ‚Steirische Herbst‘ vertrete eine musikalisch einseitigere Linie und würde sich nicht für die intensivere Förderung steirischer Komponisten einsetzen. Es stellt sich die Frage, inwieweit das Studio für Probleme zeitlich naher Musik steirische Musikschaffende ‚intensiver‘ förderte.

Die Aufführungen im Studio waren vielseitiger Natur. Neben der bereits erwähnten Uraufführung von Kaagers Kantate kamen unter anderem folgende Werke zur Aufführung:

48 Vgl. Nair, Fn. 29, zit. auf Basis eines Interviews mit Frau Dr. Erika Kaufmann am 15.04. 2008, S. 94.

49 Vgl. Marckhl, Fn. 31, S. 21.

<i>Ulysses</i>	Matyas Seiber
<i>Orpheus</i>	Waldemar Bloch
<i>Neon und Psyche</i>	Franz Koringer
<i>Messe</i>	Igor Strawinsky
<i>Gesänge der Gefangenen</i>	Luigi Dallapiccola
<i>Ode an Napoleon</i>	Arnold Schönberg
<i>Octandre</i>	Edgar Varèse
<i>Ebony concerto</i>	Igor Strawinsky
<i>Posaunenkonzert</i>	Darius Milhaud
<i>3./4. Symphonie</i>	Karl Schiske
<i>Castelli Romani</i>	Joseph Marx
<i>1. Symphonie</i>	Franz Mixa
<i>Missa Rosa mystica</i>	Josef Lechthaler
<i>Brief in der Erde zu hinterlassen</i>	Erich Marckhl
<i>Marienleben</i>	Paul Hindemith
<i>Pierrot Lunaire</i>	Arnold Schönberg

Weitere Komponisten, deren Werke in Konzerten des Studios zur Aufführung kamen, waren unter anderem Olivier Messiaen, Boris Blacher, Hans Werner Henze, Henk Badings, Leos Janáček, Ernst Vogel, Claude Debussy, Franz Schmidt, Hans Pfitzner, Max Reger, Friedrich Wildgans, Christian David und Friedrich Cerha.⁵⁰

Das Programm des Studios bestand jedoch nicht ausschließlich aus Konzertveranstaltungen, sondern auch aus Vorträgen bekannter Persönlichkeiten des Musiklebens, die aktuelle Positionen und Sichtweisen nach Graz brachten.⁵¹ Dennoch ist anzumerken, dass auch Vorträge von etwa Luigi Dallapiccola, Pierre Boulez, Carl Orff und Dmitri Schostakowitsch vor relativ kleinem Publikum stattfanden. Schostakowitsch etwa sprach in seinem Vortrag über Konservatorien und Musikhochschulen in der Sowjetunion und ihre Förderung durch den Staat, ferner auch über Probleme des musikalischen Nachwuchses und die sowjetische Kritikerszene. Anders als Marckhl, der Musikkritikern alles andere als wohlgesonnen war, vertrat Schostakowitsch die Meinung, dass Kritiker Freunde der Künstler zu sein hätten. Luigi Dallapiccola behandelte in einem seiner Vorträge das Thema des Künstlers, der sich ständig auf der Suche nach

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 21–22.

⁵¹ Informationen dazu finden sich u.a. auch in den Akten der Akademie UAKUG/AK/AV/B30.

der Wahrheit befände und der sich nur durch Methode und Herangehensweise vom Wissenschaftler unterschied. Auch der Vortrag von Pierre Boulez, der sich ausführlich den Vorwürfen widmete, mit denen sich die zeitgenössische Musik konfrontiert sah – „inkohärente Komposition, unzureichende Instrumentation und die Härte des Klanges“⁵² – war einer der Gründe dafür, dass Graz nach langer Zeit wieder Kontakt mit der Avantgarde aufnahm.⁵³ Das Programm des Studios trug auch wesentlich zur Aufwertung der Grazer Sommerfestspiele bei, die sonst eher nur auf lokale Musiktraditionen und Künstler_innen setzten.

Das Publikum der Aufführungen war Marckhl zufolge eine Art eingeschworener Zirkel: „Das Studio hatte eine Gemeinde, nur selten ein Publikum. Persönlichkeiten wie Boulez oder Dallapiccola sprachen vor einer Hörerschaft von 20–40 Menschen – wenn es so viele waren.“⁵⁴ Auch bei vielen Konzerten war die Anzahl der Anwesenden ähnlich gering. Angelika Nair schreibt hierzu jedoch, dass insbesondere die Orchesterkonzerte stets gut besucht waren, ebenso die Kammerkonzerte. Ein Einbruch der Publikumszahlen wäre anscheinend nur bei Aufführungen lokaler Komponisten zu beobachten gewesen, so Nair.⁵⁵ Dennoch schrieb Marckhl diesen Veranstaltungen, die meistens in der Landesmusikschule oder im Kammermusiksaal der Steiermärkischen Sparkasse stattfanden, das Potenzial zur Gesellschaftsbildung zu. Verhindert wurde dies durch „lokalpatriotisch orientierte Kräfte“⁵⁶ – die Vermutung liegt nahe, dass er hinter diesen Kräften den Steirischen Tonkünstlerbund wähte –, die das Studio abwechselnd als zu modern oder veraltet zu diskreditieren versuchten und das ohnehin schon wenige Publikum durch Konkurrenzveranstaltungen abspensig machten. Gleichzeitig sah Marckhl eine Diskriminierung der Belange des Studios, die „durch mit großen Mitteln ausgestattete[n] Aktionen mit internationaler Publizität einseitig avantgardistischen Charakters in den Schatten gedrängt“⁵⁷ wurden. Es war schließlich das Studio gewesen, das die Basis für die Aufnahme bestimmter musikalischer Tendenzen in die lokalen Konzertveranstaltungen gelegt hatte. Jetzt hätten es andere Veranstaltungen natürlich leichter, darauf aufzubauen und schnell Zulauf seitens des Publikums zu bekommen.

Für die weitere Entwicklung und auch das Fortbestehen des Studios für Probleme zeitlich naher Musik verantwortlich waren insbesondere – neben Erich Marckhl – Karl Ernst Hoffmann, Max Heider und Walter Klasinc.⁵⁸ Heider

52 Nair, Fn. 29, S. 90.

53 Vgl. ebd., S. 88–90.

54 Marckhl, Fn. 31, S. 22.

55 Vgl. Nair, Fn. 29, S. 90.

56 Marckhl, Fn. 31, S. 22.

57 Ebd., S. 23.

58 Vgl. Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben, UAKUG_TEM_B01_H04_01, S. 8.

war der letzte Leiter des Studios, nach dessen Tod wurde es aufgelöst.⁵⁹ Ab etwa 1970 wurden die Veranstaltungen des Studios hauptsächlich im Rahmen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst abgehalten, doch es finden sich bis 1973 Ansuchen um Subventionen für einzelne Konzerte.⁶⁰ Angelika Nair umschrieb die Entwicklung des Studios in ihrer Dissertation folgendermaßen: „So unscheinbar und schnell, wie es auf dem Veranstaltungskalender des Grazer Musikvereins aufgetaucht ist, so schnell ist es auch wieder verschwunden.“⁶¹ Dies ist eine der doch längeren Existenz des Studios für Probleme zeitlich naher Musik nicht ganz gerecht werdende Aussage. Eine ausführlichere Aufarbeitung der Problematiken und Geschehnisse rund um das Studio sind Desiderata, deren Beleuchtung in Zukunft weiterhin von Interesse sein sollte.

59 Vgl. Ingrid Schubert, Art. „Graz“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Graz.xml (24.11.2020).

60 Vgl. Nair, Fn. 21, S. 95.

61 Ebd., S. 88.

Eberhard Preußner – ein Pendant zu Erich Marckhl?

Thomas Hochradner

Eberhard Preußner und Erich Marckhl verbindet ein ähnlicher Lebensweg. Ihr Geburtsjahr liegt jeweils um die Jahrhundertwende – bei Preußner 1899, bei Marckhl 1902. Beide führte eine akademische Laufbahn zur Leitung eines Seminars für Musikerziehung an höheren künstlerischen Lehranstalten: Preußner wirkte ab 1939 als Geschäftsführender Direktor der Reichshochschule für Musik Mozarteum in Salzburg und ab 1940 zusätzlich als Leiter des Leopold Mozart-Seminars für Musikerziehung ebenda, Marckhl war ab 1940 als Professor für Musikerziehung an der Reichshochschule für Musik in Wien tätig. Während des Nationalsozialismus arrangierten sich beide mit dem Regime, wenngleich – wie zu zeigen sein wird – in durchaus unterschiedlichem Grad. Doch erst die Jahre danach führten sie als Repräsentant ihrer jeweiligen Wirkungsstätte mehrfach zusammen. Preußner, zunächst rechte Hand Bernhard Paumgartners am Mozarteum, übernahm 1959 die Präsidentschaft der nunmehrigen Akademie für Musik und darstellende Kunst, Marckhl fungierte ab 1957 als Direktor des Steiermärkischen Landeskonservatoriums, ehe er 1963 zum Präsidenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz avancierte. Anliegen der Hochschulverwaltung, der Vertretung gegenüber dem zuständigen Ministerium, aber auch Interesse am Aufbau einer geregelten Ausbildung im Bereich der Musikerziehung boten die Spielwiese ihrer Kontakte.

Doch viele dieser Gemeinsamkeiten bleiben im Äußerlichen stehen. Schon der Umstand, dass Preußner sich – da nie Mitglied der NSDAP oder einer ih-

rer Suborganisationen – nie einem Entnazifizierungsverfahren stellen musste¹, während Marckhl – wie Julia Mair schreibt – einen „internen Entnazifizierungsausschuss“ vermied und ein über ihn verhängtes Berufsverbot erst 1948, nach erfolgter Entnazifizierung, aufgehoben wurde, muss diesbezüglich zu denken geben.² Dass Marckhl dann sogleich zu einer institutionellen Position als Leiter des neu eingerichteten Seminars für Musikerziehung am Steiermärkischen Landeskonservatorium gelangte,³ führte allerdings eine Art Gleichstellung herbei. Dies betrifft Preußners und Marckhls Bestrebungen zur Voranbringung der Musikerziehung und ebenso ihre Amtslaufbahnen, nicht aber die Arbeitswege; denn während Marckhl sich – anders als Preußner – viel Zeit für Eingaben, Besprechungen und Verhandlungen im Rahmen der österreichischen Hochschullandschaft nahm, steht seine publizistische Tätigkeit deutlich hinter jener Preußners zurück.⁴

Im Weiteren möchte ich zunächst zeigen, dass Preußner sich in einem stetigen Spannungsverhältnis zu den nationalsozialistischen Machthabern befand, dieses aber mit viel Geschick für die Reichshochschule Mozarteum und auch für sich selbst immer wieder auszutarieren vermochte. Selbst beschrieb Preußner seine Berufung nach Salzburg in einer nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten Erklärung als unpolitischen Vorgang, der alsbald von aufkeimendem Misstrauen gegenüber seiner politischen ‚Zuverlässigkeit‘ begleitet worden wäre.⁵ In der Tat dürften Amtsstellen vor Ort Preußner alsbald umgehend beobachtet

1 Der vorliegende Beitrag fußt auf Vorstudien des Autors für eine Darstellung des Wirkens von Eberhard Preußner an der Ausbildungsstätte Mozarteum während der 1930er-, 1940er- und frühen 1950er-Jahre und übernimmt einzelne Textpassagen aus deren erster Verschriftlichung.

2 Ein Vergleich Marckhls mit Cesar Bresgen, der 1939 die Leitung der Musikschule für Jugend und Volk an der Reichshochschule Mozarteum übernahm und seine Tätigkeit durchaus als eine musikerzieherische verstand, würde im Hinblick auf eine politische Bindung im Nationalsozialismus und ihre biographische Langzeitwirkung zielführender sein, zumal sich Bresgen gleich Marckhl vorrangig als Komponist verstand, auch als er die Musikschule für Jugend und Volk an der Reichshochschule Mozarteum leitete. Höchst unterschiedlich sind Marckhls und Bresgens Profile aber in Bezug auf ihren jeweiligen Einfluss im akademischen Betrieb einzuschätzen.

3 Julia Mair, Der Akademiepräsident im Licht der Quellen: Erich Marckhls Einfluss auf Akademie- und Hochschulwerdung, Arbeitspapier im Projekt der KUG zu Erich Marckhl, Graz 2020, S. 1f.

4 Vgl. das Schriftenverzeichnis Eberhard Preußners in: Thomas Hochradner / Michaela Schwarzbauer (Hg.), Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker, Musikpädagoge, Präsident, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2011 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“ 1; Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum 2), S. 234–253.

5 Undatierte Erklärung, Berlin, Archiv der Universität der Künste, Nachlass Preußner, Teil 1, Karton 4, Mappe 23.

und ihre Eindrücke nach Berlin übermittelt haben, wo sich jedenfalls Verdacht wider Preußners parteitreue ideologische Einstellung regte. Am 24. Mai 1940, weniger als ein Jahr nach dessen Dienstantritt, schrieb Herbert Gerigk aus dem Amt Rosenberg, im selben Jahr Mitherausgeber des *Lexikons der Juden in der Musik*, an die Gaudozentenbundsführung:

„Der krasseste Fall einer von Dr. Miederer [Martin Miederer, Regierungsrat im Reichserziehungsministerium] veranlassten Fehlbesetzung ist die Einsetzung des Dr. Eberhard Preussner zum geschäftsführenden Direktor der Musikhochschule in Salzburg. Der Leiter der Hochschule ist Prof. Dr. Clemens Krauss, der aber infolge seiner vielseitigen Opern- und Konzertverpflichtungen fast nie in Salzburg anwesend sein kann. Infolgedessen wirkt Preussner dort so gut wie selbstständig. Derselbe Preussner wurde als Marxist und ausgesprochener Gegner des Nationalsozialismus von Reichsminister Rust selbst im Jahre 1934 aus seiner Stellung beim Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht entfernt. Durch diese Berufung hat Dr. Miederer den ihm vorgesetzten Reichsminister blossgestellt.“⁶

Noch 1937 hatte derselbe Beamte geschrieben: „P. [Preußner] ist für uns durch seine ehemalige enge Verbindung mit Leo Kestenberg belastet. Er hat sich zweifellos ehrlich umgestellt, aber sein früheres Denken ist zwischen den Zeilen hier und da immer noch erkennbar. Ich schlage als Urteil bedingt positiv vor.“⁷ Nun aber verschärfte sich die Gangart zunehmend, insbesondere nachdem 1941 ein Wechsel in der Gauleitung stattgefunden hatte (Gustav Adolf Scheel ersetzte Friedrich Rainer) und Gaustudentenführer Heinz Wolff, wohl schon länger gegen Preußner agitierend, auch die Agenden eines Gaukulturbeauftragten übernahm. Ein weiteres Gutachten über die politische Einstellung Preußners wird eingeholt; es lautet:

„Preussner war vor der Machtübernahme Sekretär des berüchtigten Musikjuden Leo Kestenberg. Seine musikpolitische Haltung war entsprechend vor der Machtübernahme im wesentlichen kulturbolschewistisch eingestellt. [...] Nach der Machtübernahme hat er die von Kestenberg gegründete Zeitschrift ‚Die Musikpflege‘ geleitet und sich in dieser Tätigkeit und als Musikbetrachter namhafter Zeitungen, darunter lange der ‚Germania‘, Berlin, im Sinne nationalsozialistischer Kulturpolitik umgestellt. Wieweit diese Umstellung ehrlich ist, kann schwer entschieden werden, da Preussner sich früher als weltanschaulicher

6 Herbert Gerigk (Amt Rosenberg) an die Gaudozentenbundsführung (Dr. Willing), Berlin, Universität der Künste, Archiv, Nachlass Eberhard Preußner, Teil 1, Karton 4, Mappe 16.

7 Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP, NS 15 / 101, fol. 27: Urteil Dr. Gerigk über Eberhard Preußner, o. O., 4. Oktober 1937; Bundesarchiv Berlin, zit. nach Johannes Hofinger, „Halb zog sie ihn / halb sank er hin“. Eberhard Preußner und die Jahre des Nationalsozialismus in Salzburg, in: Hochradner / Schwarzbauer, Anm. 4, S. 111-129, hier S. 120f.

Gegner des Nationalsozialismus in seinen Veröffentlichungen so eindeutig festgelegt hat, dass ein innerer Wandel wenig glaubhaft erscheint.“⁸

In einem Schreiben an den Gauleiter und Reichsstatthalter Scheel in Salzburg greift der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, am 30. Juni 1942 diese Argumentation nahezu wörtlich auf. Die damit angestrebte Auflösung des Dienstverhältnisses und Verwendung an anderer Stelle kamen aber nicht zustande – einerseits, weil der angedachte Ersatzkandidat (Chlodwig Rasberger, tätig an der Städtischen Hochschule für Musik und Theater in Mannheim) überzogene Ansprüche erhob, andererseits, weil sich Clemens Krauss, der von den Nationalsozialisten eingesetzte Direktor der Reichshochschule, schützend vor Preußner stellte. Doch befassten sich die amtlichen Stellen bis 1945 immer wieder mit der möglichen Abberufung Preußners als Stellvertretender Direktor⁹ und behielten seine Amtsführung im Auge.

Es gäbe noch weitere Quellen, die Preußners Distanz zum nationalsozialistischen Regime verdeutlichen können, indes auch andere, nämlich Texte seiner Ansprachen, die eine Verbindlichkeit im Umgang mit den politischen Gegebenheiten klar erkennen lassen. Denn für die Agenden der Hochschule und auch für sich selbst suchte Preußner die Grenzen eines distanzierteren Verhaltens nicht auszureizen. Seine frühen Schriften, verfasst in der Berliner Zeit der 1920er- und 1930er-Jahre, lassen zudem erkennen, dass es tatsächlich eine Ebene gab, in der sich seine idealistische Vorstellung von Musikerziehung durch den Staat mit dem Vorgehen der Nationalsozialisten deckte: nämlich im musizierenden Gemeinschaftsgeist, der durch eine Lenkung des öffentlichen Lebens bewerkstelligt werden sollte. Im 19. Jahrgang der Zeitschrift *Die Musik*, 1926/27, publizierte Preußner einen Beitrag mit dem Titel *Staat und Musik*; darin liest man:

„Das alte Publikum, die Schicht der Gebildeten, die sich zur Bindung einer Musik als unfähig durch die Kürze ihrer Basis erwies, muß dem Volk selbst Platz machen. Das Volk will nun die Bindung für ein neues Musikwerden abgeben. Der neue Staat aber will sein Führer sein, die alle einende Idee neuer

8 Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP, Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv, Dr. Killek an Regierungsrat Dr. Leinveber, Berlin-Charlottenburg, 6. Oktober 1941; Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik (Kopie des Schreibens ohne nähere Bestandsangabe im Kunst-Archiv-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Personalakt Preußner); vgl. Hofinger, Anm. 7, S. 119.

9 Johannes Hofinger, Die Zeit des Nationalsozialismus, in: Hochradner / Schwarzbauer, Anm. 4, S. 33-41, hier S. 36. Aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang insbesondere ein Schreiben des Bereichsleiters NSDAP Dr. Schmidt-Römer an Gauleiter Gustav Scheel vom 13. Februar 1945, Kunst-Archiv-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Personalakt Preußner.

harmonischer Menschwerdung durchzukämpfen. Er erfaßt die volle Bedeutung einer solchen im Volk selbst wurzelnden Musik und ergreift, sich der Schwere der Verantwortung wohl bewußt, aber auch von der Notwendigkeit seiner Tat durchdrungen, Maßnahmen, die zu einer neuen Musikgestaltung führen sollen. Von diesem Blickpunkt aus gesehen, ist die Frage, ob der Staat zu Eingriffen in das Musikleben berechtigt sei, bereits müßig. Er ist dazu verpflichtet, weil es die Zeit fordert, und es ist nun nur noch entscheidend, ob es gelingt, im Volk das Bewußtsein für diese neue Staatsidee so wachzurufen und so zu steigern, daß ein neuer Wille zur Kunst, eine neue weihe- und lebensvolle Musik organisch aus dieser Bindung erwächst.“¹⁰

Preußner verstand diese Zielsetzung freilich nicht im Sinne eines totalitären Staates, gepaart mit ideologischer Indoktrination, sondern im Sinne einer über Maßnahmen öffentlicher Hand gelenkten gesellschaftlichen Übereinkunft des Zusammenlebens. In einem Aufsatz von 1929 schreibt er, es

„sei von vornherein klargestellt, daß unter Musikpolitik hier nicht die parteimäßige Pflege von Musik schlechthin verstanden wird. In der tendenzmäßigen Ausnutzung der Musik für Parteifeste, im Marsch des Reichsbannermannes, im Revolutionschor des Arbeitersängers, im Stahlhelmlied des Frontkämpfers wird die politische Sphäre ja meist nur am Rande getroffen. Diese Musik mag oft von nicht zu unterschätzendem Gebrauchswert für die Partei sein; aber sie bleibt meist doch nur Ausschmückung, Aushängeschild für das, was politisch dahintersteht. / Es gibt aber eine politische Musikpflege, die zentral gemeint ist, die nicht Nebenweg bedeutet, sondern Hauptstraße auf dem politischen Betätigungsfeld an sich ist. Diese Art von Musikpolitik, die den ganzen, sich seiner Zeit und ihren Problemen bewußten Menschen erfordert, steht hier zur Diskussion.“¹¹

Preußner meinte damit, „Fragen der Volksmusik, der Gemeinschaftsmusik, der kollektiven Musik“¹² in musiksoziologischem Verständnis zu einer zentralen Bildungsangelegenheit werden zu lassen. Freilich konnte er diese seine idealistische Haltung sehr gut in die – relativ wenigen – Texte ummünzen, die er während der Jahre des Nationalsozialismus veröffentlichte; bedurften sie doch nur eines gewissen äußeren Anstrichs, um wohlgefällig gelesen werden zu können – und dazu musste sich Preußner bereitfinden, wollte er das Schicksal der ihm überantworteten Institution wie auch sein eigenes nicht in Gefahr bringen. Nachfolgendes Beispiel stammt aus den Jahresberichten der Hochschule:

„Vom Musikstudenten wird heute erwartet, daß er nicht das Konzertpodium vor Augen nur auf den hohen Gefilden eines Aesthetentums wandelt, sondern

10 Eberhard Preußner, Staat und Musik, in: Die Musik 19 (1926/27), H. 4, S. 1–6, Zitat S. 2.

11 Eberhard Preußner, Musikpolitik, in: Anbruch. Monatsschrift für Moderne Musik 11 (1929), H. 9/10, S. 339–341, Zitat S. 339.

12 Ebd.

seinen Mann im völkischen Leben und im musikalischen Volksleben zu stehen weiß. Was nützt ihm die vollendetste Technik, wenn er den Geist nicht besäße, mit Hilfe seines technischen Rüstzeuges geistig-kulturelle Leistungen zu vollbringen. Kameradschaft und Disziplin sind zwei Eigenschaften, die auch, ja gerade in den Musikhochschulen, zu finden sein müssen. [...] Entwicklung der Höchstleistung im Einzelfall ist Selbstverständlichkeit, die Einordnung der persönlichen Leistung in die Gesamtkultur des Volkes aber eine unerläßliche Forderung dieser Zeit an den Musikstudenten.“¹³

Befreit von ideologischem Ballast und geläutert aus der unmittelbaren Vergangenheit liest man 1953 dann:

„Interesselos an der Gewalt von Politik und Wirtschaft, interesselos an der Vormacht der Massengesellschaft, das sind jedem einleuchtende Forderungen dafür, daß ein echtes Kunstwerk entstehe. Es gehört aber auch noch dazu: interesselos an den Forderungen der Allerwelts-Zeitkunst zu sein, sich nicht vor [...] dem intellektuellen Übermaß des Zeitgeistes beugen, vielmehr selbst das Ich dem Absoluten, das auch das Göttliche genannt werden kann, unterordnen.“¹⁴

Dieses Zitat entstammt jenem Beitrag, den Preußner auf Bitte Erich Marckhls hin zur *Festschrift aus Anlaß der Erhebung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz* lieferte. Es ist einer der zahlreichen Texte, die Preußner in den 1950er-Jahren verfasste, in denen er vielfach auf vormals zu Papier Gebrachtes zurückgriff und gewisse Argumentationsmuster wieder und wieder mehr oder weniger leicht verändert durchzuspielen begann. Die Bindung an ästhetische Ideen, die Neigung zu literarischen Bezügen leuchten darin ebenso hervor wie unverrückbare Rangordnungen etwa zwischen dem Künstler und Musikpädagogen sowie dem schöpferischen Künstler und dem Interpreten. Trotz der geläuterten Einsicht, dass der „Staat vom Naturrecht her nicht die oberste Regierungsinstanz für die Erziehung“ sei,¹⁵ hat Preußner seine idealistische Haltung zur Musikerziehung keineswegs aufgegeben, ebenso wenig deren gesellschaftliche Grundierung; aber das ge-

13 Eberhard Preußner, Musikstudium und Musikstudent. Aus einem Vortrag, gehalten beim Gemeinschaftsappell am 25. Oktober 1939, in: Jahresbericht Schuljahr 1939/40, hg. v. der Staatlichen Hochschule für Musik Mozarteum in Salzburg, [Salzburg]: [Eigenverlag 1940], S. 6–9, Zitat S. 9.

14 Eberhard Preußner, Künste und Wissenschaften, in: Erich Marckhl (Hg.), *Festschrift aus Anlaß der Erhebung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz*, Graz: Leykam 1953, S. 57–64, Zitat S. 59.

15 Eberhard Preußner, Musik und Menschenerziehung, in: Egon Kraus (Hg.), *Musik als Lebenshilfe*. Vorträge der zweiten Bundesschulmusikwoche Hamburg 1957, Hamburg: Sikorski 1958, S. 37–53, wieder abgedruckt in: Cesar Bresgen (Hg.), *Eberhard Preussner. Schriften – Reden – Gedanken. Eine Auswahl*, Salzburg: Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg 1969, S. 9–21, hier S. 18.

dankliche Konstrukt wird aus dem politischen Geflecht gelöst und in einen schöngestigen Zugang überführt. Nicht mehr das Kollektiv wird avisiert, sondern das Individuum; Preußner schließt:

„Den Namen Künstler und Wissenschaftler verdient einzig, wer zu diesem ‚Entbergen‘ [im heideggerschen Sinn zu verstehen als ‚Hervorleuchten des Schönen und Wahren‘] und damit zur Freiheit im Menschen beiträgt, koste es was es wolle, jeden persönlichen und jeden sachlichen Preis.“¹⁶

Mit dem Thema seiner Ausführungen, „Künste und Wissenschaften“, griff Preußner ein wesentliches Anliegen Marckhls, die Verankerung der Wissenschaft an höheren künstlerischen Lehranstalten, auf. Eine engere Bindung zu Marckhl geht aber aus diesen seinen Zeilen ebenso wenig hervor wie aus der im Kunst-Archiv-Raum der Universität Mozarteum heute noch verfügbaren Korrespondenz der beiden. Diese Schreiben sind teilweise der Privatkorrespondenz Preußners zu entnehmen, die ebenda ab 1952 verwahrt wird,¹⁷ dort allerdings gewiss nicht vollständig erhalten ist,¹⁸ und teilweise der Geschäftskorrespondenz Preußners gleichenorts.¹⁹ Die Quellenlage dürfte aus Grazer Beständen zu ergänzen sein.²⁰

Für die Jahre bis 1952 liegen mir keine Nachweise für Kontakte zwischen Erich Marckhl und Eberhard Preußner vor. Dass man voneinander Notiz genommen hat, liegt indes auf der Hand, geht Marckhl doch in seinem Beitrag *Landeseinheitliche Ordnung des Musikschulwesens* im zweiten Jahrgang der *Musikerziehung* auf ein ‚Salzburger Modell‘ der Verbindung von Theorie und Praxis in der musikerzieherischen Ausbildung ein.²¹ Die erhalten gebliebene Korrespondenz zeugt davon, dass man sich gegenseitig respektierte und den jeweils anderen in seinem Amt akzeptierte – aber auch nicht mehr als das. Obgleich Preußner bei Kollegen grundsätzlich auf ein distanzierteres Verhältnis bedacht war und nur sehr wenige Du-Freunde, darunter Carl Orff, besaß, bemerkt

16 Ebd., S. 64.

17 KAR: Kunst-Archiv-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Privatkorrespondenz Eberhard Preußner, diverse Ordner ab 1952.

18 So befinden sich Teile der Preußner’schen Korrespondenz in seinem Nachlass im Archiv der Universität der Künste, Berlin; nach Erinnerung des Autors, der diesen Bestand zweimal gesichtet hat, hat sich darunter aber kein Briefwechsel mit Marckhl erhalten.

19 KAR: Kunst-ARCHIV-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Geschäftskorrespondenz Eberhard Preußner, diverse Ordner ab 1960.

20 Sich dieser Aufgabe zu unterziehen, war in Zeiten der Covid-19-Pandemie nicht möglich. Für die nachfolgend besprochenen Kontakte zwischen Preußner und Marckhl sind daher sowohl Ergänzungen als auch Justierungen der Einschätzung nicht auszuschließen.

21 Erich Marckhl, *Landeseinheitliche Ordnung des Musikschulwesens*, in: *Musikerziehung* 2 (1948/49), H. 2, S. 5–7, hier S. 7. Für den Hinweis auf diese Textstelle danke ich meiner Gattin, Michaela Schwarzbauer.

man doch deutlich, dass sich Preußner mit seinen sonst gerne zwischendurch in einem Schreiben eingestreuten humoristischen Bemerkungen im Austausch mit Marckhl völlig zurückhält. Im Wesentlichen betrifft die Korrespondenz drei Themenbereiche, die allesamt mit dem unmittelbaren Wirkungsfeld Preußners und Marckhls zu tun haben: (1) Einladungen zu Sitzungen mit Absprache der Termine, (2) Organisation von Austauschkonzerten samt sogenannter ‚Ehreinladungen‘ dazu sowie (3) Angelegenheiten der Studien- und Prüfungsgestaltung, insbesondere bezüglich der Ausbildung zur Musiklehrerin / zum Musiklehrer im privaten Unterrichtswesen und zur Abnahme staatlich anerkannter Prüfungen durch Lehranstalten außerhalb Wiens.

Aus der Reihe fällt ein Schreiben Marckhls vom Dezember 1961, worin es um die laufende Neuausrichtung der Zeitschrift *Musikerziehung* geht. Eine Antwort Preußners ist nicht erhalten; sie war auch nicht verlangt, da es sich bei Marckhls Zusendung um eine informelle Mitteilung handelte. Aber diese Sachlage ist symptomatisch: Preußner, längst, seit Übernahme des Generalsekretariats der Association Européenne des Académies, Conservatoires et Musikhochschulen 1953 im internationalen Rampenlicht, gleichsam ‚geadelt‘ durch seinen freundschaftlichen Umgang mit Paul Hindemith, interessierte sich für österreichische Belange nur mehr am Rande. Dieses Feld überließ er Marckhl offenbar gerne, vertraute ihm aber ebenso offenkundig auch in seinen Handlungsweisen. Auf die repräsentative Seite seiner Amtswahrung legte Preußner hingegen Wert; wenn irgend möglich, kam er zu den von Marckhl nach Graz einberufenen Sitzungen der Präsidenten und Direktoren der höheren Musiklehranstalten Österreichs, drängte entsprechend auf terminliche Koordination und fand sich bei anderen Gelegenheiten grundsätzlich bereit, ein Referat zu aktuellen Themen der *Musikerziehung*, versetzt mit dem reichen Fundus seiner Belesenheit und Gedankenwelt, beizusteuern.

Schon der erste nachweisliche Kontakt der beiden verläuft bezeichnend: Marckhl wendet sich am 8. Februar 1952 an Preußner mit dem Anliegen, am Mozarteum eine Tagung zu veranstalten, die den „während und nach dem Krieg einsetzenden Abbröckelungserscheinungen, sichtbar in der ungenügenden Stundenzahl des ‚Faches‘ [*Musikerziehung*] in den vorläufigen Lehrplänen“, entgegenwirken soll. Unter dem Titel „Musik im Plan der Erziehung durch die Mittelschule“ sollten Preußner zur „Lage der Musikerziehung im Höheren Schulwesen in Europa“ und Marckhl selbst über „Ziele einer Musikerziehung in der öster[reichischen] Mittelschule“ sprechen. Zur Ausführung kam das Vorhaben nicht, da Preußner die erste Jahreshälfte 1952 zu Gastkursen an der University of Michigan in Ann Arbor weilte.

Doch beide wirkten im Arbeitsausschuss, der den Internationalen Kongress für die berufliche Ausbildung der Musiker im Juli 1953 in Bad Aussee bzw. Salzburg vorbereitete.²² Die Einladung Marckhls, zur „Woche der Musikerziehung in Steiermark“ von 31. August bis 5. September 1953 ein Referat „Musikerziehung heute und ihre gesellschaftlichen Aufgaben“ beizusteuern – ein Thema, das Preußner aus dem Stehgreif hätte bestreiten können –, schlug dieser aber aus, „weil ich nach 2 Monaten Kongressen und Sommerkursen nicht gleich anschliessend wieder noch eine Tagung machen kann“. Dass er zwischenzeitlich noch nach Berlin gereist war, um dort seinem einstigen Vorgesetzten, dem im Nationalsozialismus emigrierten Leo Kestenbergs bei dessen letzter Reise nach Deutschland zu begegnen,²³ verschwie er. Ein Jahr später sagt Preußner dann zu, im Jänner 1955 in einer Vortragsserie der Landesmusikdirektion von Steiermark „über das Musikerziehungswesen in Deutschland“ zu sprechen – nicht ohne auf die ‚geschäftliche Seite‘ dieser Reise zu verweisen: „Ich bin gerne bereit, einen Vortrag bei Ihnen zu halten, der ja im Grunde schon längst fällig ist. Bitte geben Sie mir gelegentlich die Honorarmöglichkeiten bekannt.“

Auch wenn über die Folgejahre kein Briefwechsel aufzufinden war, dürfte sich Marckhl stets bewusst gewesen sein, dass er über Einladungen an Preußner eine distinguierte Note in seine Aktivitäten einzubringen vermochte. Und Preußner wiederum, als Vortragender mit großer Ausstrahlung vielfach gelobt, dürfte diese Erwartungen bestens erfüllt haben. Nicht von ungefähr heißt es von seinem Amtsantritt als Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum, 1959: „Eberhard Preussners Thema zu seiner Inaugurationsrede, die sich durch die bekannte unnachahmliche Freiheit seiner völlig unpathetischen, beweglichen Eloquenz auszeichnete, war auf ‚Die Idee der Musikerziehung in Platons *Staat* und Goethes *Wilhelm Meister*‘ bezogen.“²⁴ Einmal mehr hatte sich Preußner auf das Reservoir seiner vormaligen Studien gestützt, einmal mehr als Redner großen Eindruck hinterlassen.

1960 erhält Preußner eine Einladung Marckhls zur „Konferenz der Präsidenten der Akademien und Direktoren der Konservatorien der Länder und Städte Österreichs“ in Graz. Froh darüber, den Termin mit einer Tagung der Association Européenne des Académies, Conservatoires et Musikhochschulen in Köln koordinieren zu können, nimmt er an, und im Weiteren verraten seine Zeilen, dass er Marckhl nunmehr in internationale Kreise integrieren würde: „Bitte

22 Den Kongressbericht dazu gab Eberhard Preußner 1954 als Sonderdruck der Zeitschrift *Musikerziehung* heraus.

23 Freundlicher Hinweis von Dr. Dietmar Schenk, Berlin.

24 Salzburger Nachrichten vom 26. November 1959, S. 7.

seien Sie aber so lieb, sich Ihrerseits den Termin der Kölner Tagung [...] zu notieren. [...] Unsere Tagung in Köln wird Sie bestimmt sehr interessieren und ich würde Sie gerne dort für die Diskussion haben, zumal da sicher ähnliche Themen behandelt werden, wie sie in Graz zur Debatte stehen werden.“ Ob Marckhl nach Köln reiste, ist mir nicht bekannt.

Im Jahr 1960 geht es in der Korrespondenz um die „Frage eines Prüfungswesens für Musikerzieher im freien Beruf einschließlich der Lehrkräfte in einzelnen Fächern an Lehrerbildungsanstalten, Bundes-Erziehungsanstalten und öffentlichen Internaten“, wozu die Leitung der Akademie Mozarteum „einige wenige Änderungsvorschläge“ unterbreitet, die in Rücksprache mit den fachzuständigen Lehrkräften erarbeitet worden waren. Ein Jahr später, 1961, meldet Preußner zur dritten Konferenz der Präsidenten und Direktoren in Graz das Thema „Übergang des Studierenden in den musikalischen Beruf“ an und es beginnen Überlegungen zur Veranstaltung von Austauschkonzerten der Hochschulen in Graz und Salzburg. In diesem Zusammenhang wirkt Preußners Ton ein einziges Mal freundschaftlich gefärbt. Dabei geht es 1961 um ein Austauschkonzert, bei dem die am Mozarteum in Ausbildung befindliche Sängerin Irmgard Stadler auftreten könnte. Zum Hintergrund muss man wissen: Preußner hat sich für diese Studentin wiederholt eingesetzt – was er Unterlagen zufolge sonst nie getan hat.

Andere Schreiben sind wieder in administrativem Duktus gehalten, etwa wenn sich Preußner bei Marckhl nach einem „erstklassigen Chordirigenten“ erkundigt und dieser eine Reihe von Namen nennt, aber zugleich bittet, „seine“ Mitarbeiter Karl Ernst Hoffmann und Franz Illenberger bei einer Neubesetzung in Salzburg tunlichst auszusparen. Die letzte erhaltene Korrespondenz zwischen Preußner und Marckhl datiert vom November 1962 und betrifft „Vorschläge der Herren Präsidenten der Akademien für jene Fachkommission [...], welche die eingebrachten Vorschläge für die Prüfungsanforderungen zu koordinieren hätte“. Preußner scheint nicht darauf reagiert zu haben – vielleicht, weil er dieses Memorandum ganz der an den Entwicklungen im Heimatland orientierten Kollegenschaft überlassen wollte. Oder waren es Vorzeichen jener schweren Krankheit, die Preußner Anfang des Jahres 1964 treffen sollte?²⁵

Es wäre verfrüht, aufgrund der für diesen Beitrag zusammengetragenen Einblicke ein Fazit zu ziehen. Zu vieles sollte noch in Grazer und Wiener Archiven zu finden sein, als dass das Netz der Kontakte zwischen Eberhard Preußner und Erich Marckhl annähernd offenläge. Festhalten lässt sich jedoch, dass hier zwei Männer aufeinandertrafen, deren Karrieren sich mit unterschiedlicher Distanz-

25 Gerhard Wimberger, Ansprache bei der Eröffnung der Ausstellung *Lebensaufgabe Mozarteum – Eberhard Preußner* im Foyer der Universität Mozarteum am 23. Oktober 2009, in: Hochradner / Schwarzbauer, Anm. 4, S. 15–20, hier S. 18f.

wahrung zum Nationalsozialismus erst in der Zeit danach voll entsponnen haben. Gemeinsam galt ihnen als Ziel, die Ausbildung im Fach Musikerziehung nicht nur mithilfe regionaler und staatlicher Unterstützung zu fördern, sondern auch in einer entsprechenden institutionellen Vertretung verankert zu wissen. Die Wege, mit denen sie ihre Vorstellungen zu verwirklichen suchten, unterschieden sich aber; Marckhls Konzepte nahmen vorwiegend Österreich in den Blick, Preußners idealisierte Visionen betrafen dagegen ein internationales Spielfeld.

**Erich Marckhls Schriften
zu Kulturpolitik und Ästhetik**

Marckhl und die Debatte um Musik, Gesellschaft und Bildung

Julia Mair

„Musik, Gesellschaft, Bildung, das ist ein Problemkreis, der einen Landesmusikdirektor in seiner beratenden, werbenden und vermittelnden Funktion intensiv zu beschäftigen hat und mit dem auch ich mich daher, seit ich dieses Amt zu bekleiden habe, redlich nach Vermögen herumschlage.“¹

Die Themen Musik, Gesellschaft und Bildung sowie ihre Verbindung zu dem Problemkreis Gemeinschaft und Volk waren Erich Marckhl in seiner Funktion als Landesmusikdirektor, aber auch später als Präsident der Akademie für Musik und darstellenden Kunst, nicht nur aus beruflicher, sondern auch aus persönlicher Perspektive ein großes Anliegen, wie auch das vorangestellte Zitat zum Ausdruck bringt. Die Beschäftigung mit dieser Thematik, die im Kontext von Kontinuität und Diskontinuität steht, teilte er mit seinen Weggefährten. Er sah sich stets als Komponist und nicht als (Musik-)Wissenschaftler, und die Musik war für ihn eine „große [...] Kraft der Menschlichkeit und Wesensbesinnung.“² Einerseits hatte er eine beinahe esoterische Sicht auf Musiker_innen und bezeichnete sie als „Priester, Schamanen und Verwalter eines Geheimnisses“, andererseits gab er auch zu bedenken, dass diese Kunst in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft vieles mit einem Handwerk gemeinsam habe. Vor allem die Verbindung der Musik zur Religion im Bereich der Kirchenmusik stellte hierfür

1 Erich Marckhl, Vortrag „Musik, Gesellschaft, Bildung“, gehalten am 5. Oktober 1954 im Spiegelsaal der Neuen Galerie, Graz, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 1: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz [1962], S. 7–21, hier S. 7.

2 Ebd.

einen entscheidenden Faktor dar. Auch zeige sich laut Marckhl in der Kirchenmusik, dass man als Musikschaffende_r nicht allein vom Komponieren leben könne – das Musizieren sowie das Lehren, sei es jetzt Theorie oder Praxis, gehöre stets dazu.

„Jeder Zeit ist klar gewesen, daß Musik und vor allem Musizieren gelehrt und gelernt werden müsse. Der Mann, der auf die Frage, ob er Klavier spielen könne, antwortete, er wisse es nicht, er habe es noch nicht versucht, wäre in jeder Situation der abendländischen und jeder Kultur eine Witzfigur. In jüngster Zeit gibt es freilich Elementarpädagogen für Musik da und dort in der Welt, die aus dem Witz ein System machen wollen und den zahlungswilligen Leuten einreden, es sei da gar nicht viel zu lernen, es sei nichts leichter, als zu musizieren, je primitiver, desto besser, und jeder, aber auch jeder, könne es spielend lernen, Begabung sei Nebensache oder immer so viel vorhanden, daß es keine Arbeit brauche. Sie kann man nicht einmal Atavisten nennen, denn den primitivsten Hottentottenmusikern sind ihr Wissen, ihre Spielüberlieferung, ihr Handwerk so heilig und eine so gewichtige Lebensbürde, daß sie sie zum Geheimkult machen. Nein, Musik, im Schaffen und im Musizieren, ist immer, wo es ernst und gerecht damit zugegangen ist und alles nicht zum würdelosen Spaß, zur Gaude und zum Getändel verharmlost wurde, eine ernste und harte Kunst gewesen.“³

Für Erich Marckhl brachte das Musizieren immer auch Verantwortung mit sich, die der Musizierende bewusst trägt. Das Verständnis dieser Verantwortung sowie das Verständnis der Musik muss dem Menschen in einer „Erziehung zu einem zuchtvollen Verhalten im Gegenständlichen, zur Ehrfurcht vor der Substanz, zum Wissen um das Strukturelle“⁴ anezogen werden. Musik wird von Marckhl als eine bildende Kraft beschrieben, die Zuhörer_innen müssen jedoch auch über einen gewissen Bildungsstand verfügen, damit die Kraft der Musik wirken kann. Musik ist nichts, was nebenbei zur Zerstreuung oder als Freizeitbeschäftigung konsumiert werden soll, sondern sie ist immer das Wichtigste und Wesentlichste im Augenblick und verlangt die volle Aufmerksamkeit und Konzentrationsleistung der Hörenden, aber auch der ausführenden Musiker und Musikerinnen.⁵ Diese Sichtweise ist keineswegs veraltet, sie ist auch noch heute in den Musikschulen und -universitäten vertreten. Winfried Richter, der Bundesvorsitzende des Verbands deutscher Musikschulen (VdM), erklärt in einem Interview mit der *neuen musikzeitung* (*nmz*), was er sich vom VdM wünscht:

„Ich wünsche mir, dass unsere Gesellschaft noch stärker begreift, wie wichtig das gemeinsame Musizieren ist. Dass man stärker wahrnimmt, wie eine Musi-

3 Ebd., S. 8.

4 Ebd., S. 9.

5 Vgl. ebd.

kalisierung der Bevölkerung uns als Gesellschaft insgesamt stark macht; dass wir Werte, die in der Geschichte gewachsen sind, die sich im Laufe der Geschichte differenziert haben und in der Musik ihren Niederschlag gefunden haben, in großem Umfang weitergeben müssen. Dass die Kommunen weiter erkennen, wie wichtig musikalische Bildung für die Gesellschaft ist und dass die Länder zunehmend erkennen, dass dies eine Bildungsaufgabe ist und nicht ein kultureller Zeitvertreib.“⁶

Marckhl sieht den Fehler in der Gesellschaft vor allem in der pathologisch gewordenen Steigerung des Entwicklungs- und Lebenstempos, in dem es nur noch um Extreme gehe anstatt um die maßvolle Mitte. Man werde bereits im Kindesalter darauf getrimmt, sich auf die Arbeit als Hauptzweck des Lebens und einzigen Fokuspunkt der Spannung zu konzentrieren und sämtliche Kraft darauf zu verwenden, in diesem Bereich die bestmögliche Leistung zu erbringen, während man sich in der Freizeit rein der Entspannung, Zerstreuung und Unterhaltung zu widmen habe. Als Folge erreiche man sehr „einseitig das vollkommene Arbeitsinstrument und zu wenig die harmonische Persönlichkeit“⁷. Insbesondere im Sport hält Marckhl dieses Phänomen für offensichtlich, da die verantwortlichen Funktionäre in Sporterziehung, -wirtschaft und -politik hauptsächlich die indirekte Beteiligung der Massen – nämlich als Zuschauer_innen und Sponsor_innen – fördern und weniger die direkte sportliche Beteiligung, da in letzterem Bereich ohnehin nur wenige das Extrem des absoluten Erfolgs erreichen können und der Konkurrenzgedanke unabdingbar ist. Marckhl plädiert in seinem Vortrag für den ‚ganzen Menschen‘ im Gegensatz zum einseitigen.⁸ Der Vorteil der Musik hierbei ist ihm zufolge, dass sie in so vielen unterschiedlichen Lebensbereichen präsent ist:

„Wir haben alles nebeneinander: Musik als Kultelement in der Gestaltung religiösen Lebens, Musik als Agens des Lebensbrauchtums, Musik als Sinn an sich, als Erfüllung persönlichen Wesens in tönender Gestalt, Musik als Narkotikum, Musik als Geräuschkulisse eines musischer Besinnung entfremdeten Alltags. Ich will nicht sagen, daß in anderen Epochen und in anderen Kulturen immer nur eine Position der Musik für die Gesellschaft charakteristisch gewesen wäre. Immer hat es neben der *musica sacra* eine *musica profana* gegeben [...] Aber so bunt wie heute lagen die Dinge damals nicht; mit so großen Quantitäten von Musik wurde damals kein Tag überspielt wie heute, die Spannung von Hochkunst

6 Winfried Richter, Interview mit Andreas Kolb (Chefredakteur der nmz), in: nmz 56/5 (2007), <https://www.nmz.de/artikel/musik-ist-bildungsaufgabe-und-kein-zeitvertreib> (15.04.2020).

7 Marckhl, Fn. 1, S. 10.

8 Vgl. ebd., S. 10–11.

zur Volkskunst, die Kluft zwischen Besinnungsmusik und Unterhaltungsmusik war, wenn sie überhaupt bestanden hat, nie so groß.“⁹

Marckhl bezeichnet „die Zeit von Bach bis Beethoven als Zeit schöpferischer Höhepunkte [und] gleichzeitig eine Zeit einer großartigen Wende, was die Beziehung der Musik zur Gesellschaft betrifft.“¹⁰ Beethoven stellt in diesem Verlauf die wahrhaftige Übereinstimmung des Persönlichen mit dem Gesellschaftlichen dar, da er als einziger bürgerlicher Musikschaffender dank seiner adeligen Mäzene ohne finanzielle Probleme leben und wirken konnte. Auch Johannes Brahms' Wirken stellt eine solche Kongruenz dar, da „ein Kreis hochbürgerlicher Gesittung Grundlagen schuf, die im Sinne der mittlerweile entwickelten Formen des bürgerlichen Kunstgeschäftes im Verlagswesen denen ähnelten, welche Beethovens adelige Zeitgenossen ihm geschaffen.“¹¹ Andere Komponisten wie beispielsweise Bruckner, Mendelssohn, Schumann oder Reger konnten nicht allein von ihren Kompositionen leben bzw. sich rein dem Komponieren widmen; ihre Existenzgrundlage, die ihnen das zusätzliche Komponieren ermöglichte, waren Berufe wie Lehrer, Dirigent oder Direktor eines Opernhauses. Marckhl sieht den Beruf des Komponisten auch im 20. Jahrhundert als eine Entwicklung hin zum Sozialrevolutionär, der sich sein wirtschaftliches Auskommen hart erkämpfen muss, sofern er nicht das Glück hat, einen ‚sicheren‘ Brotberuf als Musiker oder eventuell sogar Beamter zu haben.

Die Struktur des Konzertlebens der Nachkriegszeit geht auf das bürgerliche Vereinswesen zurück, welches hier bereits im Zusammenhang mit Johannes Brahms erwähnt wurde, ist jedoch auch von der finanziellen Unterstützung in Form von Subventionen durch die öffentliche Hand abhängig. Dabei steht das Konzert, die Operaufführung oder die Messe als gesellschaftliches Ereignis im Vordergrund und damit die ausführenden Musiker_innen und/oder Sänger_innen und weniger der/die Komponist_in.¹² Marckhl fasst die Intention der Komponist_innen in seinem Vortrag *Musik, Gesellschaft, Bildung* am 5. Oktober 1954 im Spiegelsaal der Neuen Galerie Graz wie folgt zusammen:

„Von Händel bis Beethoven wollten die schaffenden Musiker das ideell Sittliche, von Mozart bis Schubert das unmittelbare, reine Menschentum – das für Beethoven eins war mit der Idee des Sittlichen – von Schumann bis in unsere Tage das Persönliche, die Aussage, das Subjektive, das Expressive; und wir Heutigen wollen wieder eher das Sittliche, die Ordnung, die Strenge, die Gestalt als Selbstsinn, das Objektive – oder die das Persönlich-Menschliche in Zucht nehmende Objektivation der Aussage. Aber seit es ein sogenanntes ‚gro-

9 Ebd., S. 11.

10 Ebd., S. 12.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd., S. 12–13.

bes Publikum' als weiteren Umkreis einer Gemeinde der unmittelbar Erfassten und Erlebnisbereiten gibt, will es zunächst das Musizieren, die Aufführung, die eigene musikalische Aktivität in irgendeiner Form, und dann erst das Werk. Wenn nun das Werk für das Publikum Mühen des Zugangs hat, so wird dieses immer geneigt sein, das Spiel und den Spieler bei Dankbarem, das heißt, bei den Werken, die nicht auffallen, weil man sich an die von ihnen ausgehenden Sinneseindrücke gewohnt hat, dem Neuen, Schwierigen vorzuziehen. Wenn daher Musikschaffende von heute immer wieder etwas wehleidig über das Unverstandensein durch ihre Zeit klagen – und ich glaube: Wo zwei von ihnen zusammenkommen, ist das ihr Gesprächsthema – so ist ihnen als herber Trost vorzuhalten, daß glaublich dem wohl immer so gewesen ist.“¹³

Die Künstler_innen sind laut Marckhl auf die Gemeinschaft beziehungsweise auf den sich daraus bildenden Kreis ihrer Anhängerschaft angewiesen, um ihr Auskommen zu finden. Besonders die neuere Musik habe es in diesem Bereich schwer, da man jedes neue Stück bei seiner Aufführung mit einem bereits bekannten und geschätzten Werk kombinieren müsse, um das an Vertrautes gewöhnte und Neuem gegenüber unaufgeschlossene Publikum zufriedenzustellen und nicht abzuschrecken. Marckhl bescheinigt einem Werk nur dann Genialität, wenn es im Laufe der Zeit an Strahlkraft nicht verliert, sondern gewinnt, und erst in einer veränderten zukünftigen Gesellschaft seinen vollen Glanz erreicht. Das Werk muss sich nicht – oder nicht ausschließlich – in einer gegenwärtigen Gesellschaftsstruktur beweisen, sondern auch in der Zukunft. Marckhl vergleicht den Kreis derer, die ein Werk wirklich aufnehmen und schätzen, mit Gläubigen in einer religiösen Situation. Die Anzahl jener wahren Gläubigen habe dabei wenig mit dem gesamten Publikum zu tun: „Der Kreis der wirklich Glaubenden, der wirklich Eins-Werdenden mit der ausstrahlenden Gestalt im Erlebnis, der wirklich bis zum Innersten ihres Wesens Ergriffenen vom Werk muß noch nicht größer sein, wenn auch Zehntausende nachher jubeln.“¹⁴ An diesem Punkt nimmt Marckhl in seiner Rede auch Stellung zu den Aufgaben und Problemen der Musikerziehung:

„Wer nicht lesen kann, und wessen Denk- und Sprechfähigkeit über den reinen einfachen Satz nicht gediehen ist, für den ist der Faust nicht geschrieben. Jedes Mittel der Gestaltung, auch Musik, bedingt Voraussetzungen der Aufnahme. Wenn sie nicht gegeben sind, verfängt kein Strahl und trifft kein Klang. Vom Juchzer ist der Weg zur Symphonie noch weit. Aber immerhin: Der Weg ist gegangen worden in der Entwicklung unserer Kultur, er ist möglich, aber er ist lang. Er beginnt zudem jedesmal in der Kinderstube und in der Schule, wenn die beiden recht eingerichtet sind, und es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, man könne vollere Leute durch verspätete, ihnen letzten Endes lästige und

13 Ebd., S. 14.

14 Ebd., S. 15.

hastige sogenannte Bildungsmaßnahmen ihn überspringen lassen. Und es sagt gar nichts, weder gegen die Werke noch gegen die Menschen, daß ihn eben viele, die Mehrheit (heute, weil Schule und Kinderstube hier vielfach nicht oder falsch eingerichtet sind, eine überwältigende Mehrheit) nicht gegangen sind trotz vieler Kulturjahrhunderte.“¹⁵

Kurt Blaukopf (1914–1999) bemerkt hierzu in *Unterwegs zur Musiksoziologie*: „Das hohe Niveau der Musikpflege in Österreich stand oft im Gegensatz zu der relativ geringen Verbreitung musikwissenschaftlicher Kenntnis.“¹⁶ Blaukopf, der als Begründer und erster Professor der Musiksoziologie im Wien der Nachkriegszeit wirkte, prägte mit seinen Ansichten die Debatte zum Thema Musik, Gesellschaft und Bildung ebenso entscheidend wie Theodor W. Adorno (1903–1969) und Hanns Eisler (1898–1962).

Viele nutzen Musik nicht mehr als geistige Herausforderung, sondern als Schlafmittel, wie Marckhl bemerkt. Die Tatsache, dass das Publikum bekannte Werke unbekanntem vorzieht, fördert dieses Faktum. Die einfacher ins Ohr gehenden Klänge von Mozart, Puccini, Wagner und Verdi würden von passiven Hörer_innen, die Vertrautheit und Bequemlichkeit schätzen, bevorzugt. Das Einzige, was an solchen Werken noch für Aufsehen und Aufmerksamkeit Sorge, seien gegebenenfalls berühmte Solist_innen. Als Beispiel für die Problematik der sozialen Beziehungen um die Musik nennt Marckhl hier die bei den Grazer Sommerfestspielen 1954 aufgeführte *Kammersymphonie* von Schönberg. Bei ihrer Uraufführung 1906 hatte die Symphonie einen Skandal in Form von Ohrfeigen, Schreien und Pfiffen im Konzertsaal verursacht. 1954 aber war man viel eher bereit, das Altmodische, an die vergangenen Traditionen Gemahnende des Werks zu sehen als die modernen Züge.¹⁷ Dieses Verhalten des Publikums und die daraus resultierende Gleichgültigkeit sei der Tod der Kunst, die eine kritische Auseinandersetzung und aktives Hinterfragen benötige. Hierbei kritisiert Marckhl eine Haltung, die besonders in der Zeit des Nationalsozialismus Verbreitung fand, und bringt sich damit in die soziologischen Debatten Blaukopfs und Harald Kaufmanns ein:

„Heute gerät, wer zu solcher Auseinandersetzung wirklich bereit ist, in weiten Kreisen schon in den Verdacht eines blutleeren und dem Volksempfinden fremden Intellektualismus, Unverständnis wird nicht als Manko zu überwinden versucht oder wenigstens mit gesellschaftlicher Diskretion versteckt, sondern wird gelegentlich zum stolz erhobenen Schild des ‚gesunden ursprünglichen Empfindens‘. Aber dieses gesunde, ursprüngliche Empfinden ist – letzten Endes

15 Ebd.

16 Kurt Blaukopf, *Unterwegs zur Musiksoziologie*. Auf der Suche nach Heimat und Standort, Graz [u.a.]: Nausner & Nausner 1998, S. 224.

17 Vgl. Marckhl, Fn. 1, S. 16–17.

– ungerodetes Empfinden, also keine Kulturlandschaft. Man muß aber einmal wieder aus dem Urwald kommen – dauernd in ihm leben ist, wie alle Experten versichern, sehr mühevoll und dem Menschen abträglich [...]¹⁸

Die unterschwellige Forderung der Gesellschaft an Künstler_innen, nur leicht Bekömmliches zu schaffen, sei mitunter frustrierend. Als Hoffnungsschimmer zeigt sich laut Marckhl die Jugend, die sich für Kunst, Musik und Theater interessiert und Aufführungen besuchen möchte – denen dann jedoch in hilfloser Unkenntnis, verursacht durch die fehlende oder schlechte Bildung in diesen Bereichen, gegenübersteht. Auch die Musiker_innen gingen oft den Weg des geringsten Widerstandes und studierten nur genau jene Werke, die ihnen viele Aufführungen und damit ein gesichertes Einkommen garantierten. Diese Bindung an Ökonomisches betrifft auch Musikverlage, die nur das verlegten, was sich auch mit Sicherheit gut verkaufte.¹⁹

Marckhl dankt auch den verantwortlichen öffentlichen Institutionen für die finanzielle Unterstützung von Musiker_innen und Künstler_innen und ihren Projekten, da ein solcher Beruf nur dadurch ermöglicht wird. Insbesondere die Komponist_innen mahnt Marckhl zum Durchhalten, da es die soziale Krise der Gleichgültigkeit zu überwinden gelte. Man müsse um die Jugend kämpfen, wobei auch hier die Hilfe der öffentlichen Institutionen gefordert sei.²⁰ Nur mit dieser Hilfe könne die „Erziehung der Erzieher“ erreicht werden, die zur Ausbildung zukünftiger Generationen vonnöten sei.²¹

Bei der Konferenz der Direktoren der Steiermärkischen Volks-Musikschulen am 18. Jänner 1957 griff Marckhl dieses Thema mit einer Ansprache über *Musik und Volk* erneut auf. Die „Landschaftsgebundenheit in geistigem, sozialem, in seelischem und geographischem Sinn“²² des Menschen habe auf die Musik eines Volkes einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. Marckhl betonte auch, dass man bisher das Verhältnis zwischen Musik und Volk als grundsätzlich positiv eingestuft hatte, was, wie die Vergangenheit lehrte – hier spielte er vermutlich auf die Instrumentalisierung der Kultur, insbesondere der Musik, durch die Nationalsozialisten an –, ein Fehler sei. Generell sah Marckhl zwei große Probleme: einerseits der zu erfüllende Anspruch, den eine musikinteressierte Minderheit an die Musik richtet, und andererseits die bereits erwähnte drohende Gleichgültigkeit der Mehrheit, die mit einem sehr beschränkten Musikangebot auskomme und bei der „die Lust am Gefüttertwerden“²³ an erster Stelle stehe.

18 Ebd., S. 17.

19 Vgl. ebd., S. 18–19.

20 Vgl. ebd., S. 20–21.

21 Vgl. Blaukopf, Fn. 16, S. 225.

22 Erich Marckhl, Vortrag „Musik und Volk“ anlässlich der Direktoren-Konferenz der Steiermärkischen Volks-Musikschulen am 18. Jänner 1957, in: Fn. 1, S. 42.

23 Ebd., S. 43.

Marckhl näherte sich der Musik aus zwei verschiedenen Perspektiven, nämlich ob sie im Leben der Menschen eine bestimmte Funktion hatte oder ob sie selbst in sich den Sinn darstellte. Durch das Wirken von großen Komponisten könne die Musik auch von der einen in die andere Funktion übergehen, wie Marckhl am Beispiel von Messen erläuterte:

„Die kleine Gebrauchs- und Organistenmesse, wie sie in jeder Land- und Stadtpfarre gebräuchlich sind, und die *Missa solemnis* Beethovens! Grundsätzlich ist der religiös soziale Sinn, der hinter dem allen steht, immer der gleiche, und doch ergibt sich hier die dienend einem Lebensvorgang beigeordnete Funktion, dort die Fassung des Lebenssinnes in der Gestalt eines einmaligen Werkes. [...] Wir können hier gleich anfügen, daß weite und für das Kulturprofil entscheidende Bereiche der Kunst in jenem Zusammenfallen des Lebenssinns mit der einmaligen Werkgestalt allein zu suchen sind, nicht im funktionalen, dienenden, sondern im integralen, wesentlichen Sinn des Werkes. Die beiden Funktionen der Musik, das sich Beiordnen dem Lebenslauf und das Einordnen des Lebenssinns in klingende Gestalt, sind geistiger und sozialer Art. Ihre Verschiedenheit ist evident, und zwar schon darin, daß sich das eine durch das andere schwer ersetzen läßt. Eine Aufführung der *Missa solemnis* bedarf auch bei dem feierlichen Gottesdienst anlässlich der Inthronisation eines Bischofs beträchtlicherer Quantitäten zusätzlichen Verharrens, um die zeitliche Übereinstimmung des kultischen Vorgangs mit dem musikalischen zu wahren, da die Musik an die Handlungen des missalen Kanons dem Sinn und der Gestalt nach gebunden bleibt.“²⁴

Marckhl kritisierte in diesem Vortrag besonders die Verschiebung der Musik aus den Konzertsälen in das eigene Zuhause, was zu einer „Verwirrung der Instinkte durch die Technisierung der Musikvermittlung“²⁵ führte. Auch Harald Kaufmann setzte ebenso wie Marckhl das bürgerliche Musizieren mit der ‚Landschaft‘ in Verbindung:

„Das Alibi bürgerlichen Musizierens in Steiermark ist die Landschaft. Nicht eine Landschaft als objektive naturkundliche Morphologie oder als soziologische Gegebenheit, sondern Landschaft als ‚Seelenzustand‘. Joseph Marx ist es, der auf die Subjektivität und lyrische Intimität dieser Kunstauffassung mit Nachdruck aufmerksam macht. [...] Eine solche Verknüpfung von subjektiver landschaftlicher Impression und Kunst verpflichtete die schönheitssuchenden Grazer Bürgerkreise um die Jahrhundertwende zur Vertraulichkeit, aber nicht zur Tiefe durch Erschütterung, zum Optimismus, aber nicht zur künstlerischen Schärfe, zum Fortschrittsglauben, aber zum Begütigend-Unradikalen, zur Subjektivität, aber nicht zur individuellen Isolierung, zur Konzilianz, aber nicht

24 Ebd., S. 44.

25 Ebd.

gegenüber dem als ‚artfremd‘ Befundenen, zu einer hedonistischen Ideologie, seltsam verbrüdet mit Materialhörigkeit.“²⁶

Kaufmann stellte ein gesellschaftliches Musikschema in drei Schichten fest: beginnend mit der ältesten Ausprägung ab ungefähr 1840 (Volkslieder, romantische und klassische Chorwerke, Liedertafeln); eine zweite Schicht bürgerlichen Geschmacks ab etwa 1860, entstanden aus den Grazer Salons (Begeisterung für Wagner in Kombination mit „völkischen Grenzlandideologien“²⁷, verstärkte Volkslieder); ab ungefähr 1900 dann die dritte bürgerliche Stilausprägung, die sich ebenfalls aus den Grazer Salons heraus entwickelte (Debussy, Skrijabin, Reger). „Dieser Bürgerkreis dritter Generation, der schöpferisch ausgeformteste und persönlichste, war bereit, bis zu einer gewissen Grenze mit außersteirischen Erscheinungen der neuen Musik mitzugehen, die als ‚Avantgarde‘ gesondert zu behandeln sein werden.“²⁸ Diese drei Schichten lösten sich nicht ab, sondern existierten auch parallel und verbanden sich zu neuen Kombinationen, die dann das gesellschaftliche Musikempfinden beeinflussten. Alle drei Schichten wurden jedoch vom Nationalsozialismus korrumpiert, es kam „aus steirischer Kraft [...] nichts mehr hinzu [...], nur auf Aufführungsebene eine breitere Betonung der alten, vorromantischen Musik und der pseudobarocken Spielgemeinschaft.“²⁹ Kaufmann führte diesbezüglich weiter aus:

„Die moderne Kultursoziologie unterscheidet zwischen Ursprungsgemeinschaften und Zweckgemeinschaften (Kollektive). Während der Mensch in die Ursprungsgemeinschaften wie Familie, Stamm, Nation hineingeboren wird und unbewußt mit Traditionen aufwächst, versuchen die Zweckgemeinschaften als berufliche, geschäftliche, parteiartige Interessenvereinigungen Individuen bewußt zu organisieren, zu einem bestimmten Zweck. Den Kollektiven, die sich im bürgerlichen 19. Jahrhundert zunehmend einzurichten begannen, hatten notwendige Negativeigenschaften an: Betriebsamkeit, Massenphrase und Klischee. Es konnte nicht ausbleiben, daß auch in der bürgerlichen steirischen Musik das Überhandnehmen der Zweckgemeinschaften seinen Niederschlag fand, inmitten eines gesellschaftlich umschichtungsbereiten, durch die Erzverhüttung früh industrialisierten, durch Zuwanderung pensionierter Offiziere und Beamter eigenartig kulturinteressierten Landes.“³⁰

26 Harald Kaufmann, *Neue Musik in Steiermark. Ein kritisch-chronistischer Versuch*, Graz: Siasny 1957, S. 28–29.

27 Die Verwendung dieser nationalsozialistisch konnotierten Terminologie zeigt, dass sich bestimmte Haltungen und Denkweisen auch lange nach Kriegsende noch hielten. Kaufmann, Fn. 26, S. 30.

28 Ebd., S. 31.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 31–32.

Kaufmann sah das bürgerliche Konzert als Verkörperung der Zweckgemeinschaft, was er mit der bedeutenden individuellen Subjektivität dieser Musik begründete, die sich aus der Landschaft als Seelenzustand und durch den bürgerlichen Hedonismus ergab. Eben diese bürgerliche Schicht war für den Boykott der intellektuellen Avantgarde verantwortlich, da man auf der Bewahrung der lokalen Ästhetik beharrte. Diese Ästhetik wurde im Nationalsozialismus politisch instrumentalisiert.³¹

„Unversehens wird die Frage der Gesellschaft zur Frage der Politik. Und ebenso unversehens unterschiebt sich dem Problem der künstlerischen Gestaltung das Dilemma der politischen Moral. Der Versuch, den Willen einer musizierenden bürgerlichen Zweckgemeinschaft als Willen einer ‚völkischen‘ Ursprungsgemeinschaft auszugeben, ist der äußerste Triumph bourgeoiser Musikpsychologie. Er wurde in den Jahren nationalsozialistischer Machtergreifung, die, was die Musik betrifft, in Steiermark keineswegs von außen, sondern von innen her ihren Anstoß bekam, Wirklichkeit.“³²

Dieses von Kaufmann kritisierte provinzielle Denken fand auch bei Marckhl immer wieder Erwähnung. Die Gründung der Akademie für Musik und darstellende Kunst sah Marckhl als eine Möglichkeit, diesen gesellschaftlichen Provinzialismus zu überwinden. Seiner Ansicht nach entstand „provinzielles Denken, wie es hier zu verstehen ist, [...] aus der Verfestigung landschaftlicher Produktionskräfte über ihr Wandlungsvermögen hinaus zu einer gestischen Konvention.“³³ Das Provinzielle sei nicht das ‚Landschaftliche‘ an sich, sondern

„die ad absurdum geführte Landschaft, die nur mehr sich sieht und nur mehr sich selbst genügt (‚weil es von hier ist, ist es gut‘), ihrer selbst in dieser Verengung überdrüssig wird (‚nichts, was von hier ist, ist etwas wert‘), aus der sterilisierten Versteinerung ihrer Eigensüchte aber nicht mehr auszubrechen vermag.“³⁴

Der von Marckhl so kritisierte starre und einseitige Provinzialismus versteckte sich seiner Ansicht nach oft hinter einer augenscheinlich produktiven Vergangenheit, deren Leitbilder als Grund für das Festhalten an erstarrten Traditionen dienten. Es gebe Momente, wo der Provinzialismus in einer Kurzschlussreaktion den Anschein einer Avantgarde zu kreieren versuchte, die jedoch schnell ins Nichts verlaufe, so Marckhl. Außerdem finde sich im provinzialistischen Denken eine Art Platzangst: „Sie äußerte sich in einseitigen Stellungnahmen gegen das am Ort Wirksame zugunsten eines adorierenden Verhaltens gegen-

31 Vgl. ebd., S. 38.

32 Ebd., S. 40.

33 Erich Marckhl, *Werden und Leistung der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz*, Graz: Adeva 1972, S. 69.

34 Ebd., S. 70.

über dem aus der Fremde Kommenden, wobei Wertmaßstäbe verloren gingen. Von je weiter her es kommt, als desto besser gilt auch das Durchschnittliche.“³⁵ In einem Brief an Erik Werba ging Marckhl ebenfalls auf die Themen Musik, Gesellschaft und Tradition ein:

„Unsere pluralistische Gesellschaft hat nicht die Kraft, die in früheren, wesentlich beschränkten, aber homogenen Sozialstrukturen bestand, ihre eigene Kunst zu entwickeln, ihre Konventionen zu ertragen, ihre Neuheit als sich angemessen zu empfinden. Auch die heutige Beziehung der Menschen zur Kunst ist pluralistisch, überwiegend aber erloschen oder im Erlöschen begriffen oder auf ein primitives Stadium rückgebildet. Wo – in kleinen Minderheitskreisen: selbst ein Konzertsaal mit zwei- oder dreitausend Hörern ist heute Minorität, aber diese Hörer sind noch keine strukturierte Gesellschaft – noch die Tradition der Musikbeziehung besteht, ist sie eben Tradition und apperzipiert nicht, was nicht Ausgangspunkt von Tradition gewesen ist, also etwa noch Brahms, Bruckner und Liebenswürdigeres von Richard Strauss. Unsere Gesellschaft kennt nicht mehr den Salon als Keimzelle geistiger Produktivität und schöpferischer Bewegtheit oder des Anteils daran. Das anonyme Konzertpublikum ist aber ohne jede Keimzelle weitgehend führungslos und in seinem Anspruch richtungslos. Es reagiert auf den Reiz der Perfektion des Interpreten oder höchstens noch auf das Sensationelle des rein Klanghaften.“³⁶

Um diesem Verhalten entgegenzuwirken, führte Marckhl die Bedeutung der Musikakademien ins Feld. Diesen Bildungsstätten kam seiner Ansicht nach in der kulturellen Gesellschaftsstruktur eine wichtige Aufgabe zu:

„[...] es komme ihnen wohl zu, für jede Einzelheit ihres Bildungsprogramms Lehrwerkstätten zu haben, es sei aber nicht ihr Um und Auf, lediglich aus Lehrwerkstätten zu bestehen. Ihre Bedeutung als Zentren eines geistig bestimmten Lebens liegt tiefer, und dies zeigt sich wahrscheinlich umso deutlicher, je enger im landschaftlichen Bereich so eine hohe Schule der Kunst dank der Natur desselben gebunden ist. Die Kunstakademie in der Weltstadt, als solche in ihrer Leistungskapazität weit größer und ausgreifender als etwa die Kunstakademie im Umkreis einer landschaftlich enger gebundenen Sozialsphäre, wird in der brausenden Vielfalt des als kulturell deklarierten Lebensstromes weltstädtischen Formats in ihm die stillere Position haben als jene: Sie ist in der großen Welt die kleinere, während der anderen die Aufgabe zufällt, in einer kleineren Welt eine Position einzunehmen, welche dem kulturellen Eigenleben im landschaftlichen Bereich das neue Gewicht weiter reichender Kontakte über das Landschaftliche hinaus gibt: Ihre, ich möchte sagen, landschaftliche Aktivität wird wachsen und sie wird in die Sichtbarkeit der Struktur des Kulturellen treten müssen, in einer

35 Ebd., S. 71.

36 Erich Marckhl an Erik Werba (1971), in: Erik Werba, Erich Marckhl, Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 20, Wien: Lafite 1972, S. 34.

diskutierten, manchmal auch mißverstandenen und voreilig geschmähten Verantwortlichkeit.“³⁷

Erich Marckhl betonte auch stets die Wichtigkeit, als verantwortungsvoller Teil einer musikalischen Gemeinschaft zu agieren. So seien auch die ehemaligen Absolvent_innen selbst nach dem Abschluss noch immer in die Gemeinschaft der Akademie eingegliedert. In dieser Hinsicht könnte man die Akademie als Gesinnungsgemeinschaft beziehungsweise als übergeordnete Produktionsgemeinschaft für Künstler_innen bezeichnen. Solche besonders starken Bindungen zeigten sich in einigen Fällen in der Verleihung einer Ehrenmitgliedschaft. Das nachfolgende Zitat stammt aus einer Ansprache Marckhls zur Verleihung einer solchen Ehrenmitgliedschaft an den Komponisten Luigi Dallapiccola:³⁸

„Nun ist Kunst, ist Musik nicht eine Angelegenheit der Isolation. Wer sein Eigenes, Einmaliges, Persönliches gibt, lebt in einer sehr großen, sich über die Zeitalter der Kultur erstreckenden Gemeinsamkeit, in einer ehrfurchtgebietenden und mit Verantwortung belastenden Kommunität. Sein Tun ist Produktion und Auseinandersetzung. Das Bewußtsein der Verbindung mit dem nicht Neuen, mit dem bereits Vollendeten, in sich Abgeschlossenen, die Konfrontation mit dem Bestand, ist bestimmt eines der großen Probleme für den verantwortungsbewußt Schaffenden.“³⁹

In seinen Erinnerungen sprach Marckhl davon, dass er seine Ansichten zu den Themen Musik, Gesellschaft, Bildung und Volk erst spät frei äußern konnte, ohne das Gefühl zu haben, sich rechtfertigen zu müssen. Dies rührte wohl daher, dass diese Ansichten in seinen ersten beruflichen Positionen geprägt wurden, die er nach dem Anschluss innegehabt hatte und die ihn später unter Umständen diskreditieren hätten können. Über ein Gespräch mit dem Volksbildungsreferenten Franz Kapfhammer (1904–1989), der während des NS-Regimes Verwalter der Musikhochschule Graz-Eggenberg gewesen war, schrieb er später Folgendes: „Es war für mich ersehntes Erlebnis, einmal in allen Einzelheiten und frei von umstandsbedingter Notwendigkeit der Verteidigung, meine Vorstellungen von Musik und ihrer gesellschaftlichen Funktion, von Schöpfertum und Erziehung, von Künstler und Jugend darzulegen.“⁴⁰

37 Erich Marckhl, ‚Die Aufgaben der Musikakademien in der Landschaft‘. Referat anlässlich der informativen Tagung der Expositur der Grazer Akademie in Oberschützen am 7. Mai 1965, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 2: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze 1963–1967, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz 1967, S. 71.

38 Vgl. Erich Marckhl, Für Luigi Dallapiccola, anlässlich der Ernennung zum Ehrenmitglied der Grazer Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 3: Auswahl an Reden und Referaten, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975, S. 116–117.

39 Ebd., S. 117.

40 Teilnachlass Erich Marckhl, Bericht über mein Leben III, UAKUG_TEM_B01_H03, S. 42.

Die Aufgaben der Musikakademie „in der Landschaft“ – Profilierung, Ziele und Hintergründe

Susanne Kogler

I.

Ideologische Brüche und Kontinuitäten, die von den 1940er-Jahren bis in die Gegenwart reichen, zeigen sich auch in der kulturpolitischen Ausrichtung der steiermärkischen Bildungsinstitutionen. Seit den 1960er-Jahren, als das damalige Landeskonservatorium zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz und damit in eine Institution des Bundes umgewandelt wurde, sind Beziehungen zu südosteuropäischen Nachbarstaaten, im Besonderen zum heutigen Kroatien und Slowenien, von herausragender Bedeutung und werden als wichtiges Element der institutionellen Profilbildung betrachtet. Der folgende Beitrag intendiert eine Darstellung der Anfänge dieser Profilierung, wobei deren Hintergründen und Zielsetzungen besonderes Augenmerk gilt.¹ Sie können anhand bisher unbearbeiteter archivalischer Quellen im Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität, darunter Reden des Präsidenten der Akademie Erich Marckhl,² erschlossen und vor dem Hintergrund kulturpolitischer Tendenzen und personeller Netzwerke der Nachkriegszeit kontextualisiert werden.

- 1 Der Text ist die Kurzversion eines Beitrages, der anlässlich der Jubiläen 50 Jahre Südosteuropäische Geschichte und 150 Jahre Slawistik an der Universität Graz entstand. Vgl. Susanne Kogler, Die Aufgaben der Musikakademie „in der Landschaft“ – Eine kritische Reflexion, in: Ulrike Tischler-Hofer (Hg.), Wie südosteuropäisch ist Graz? 50 Jahre Südosteuropäische Geschichte und 150 Jahre Slawistik an der Universität Graz, Graz: Leykam 2021, S. 163–184.
- 2 Für die äußerst freundliche und professionelle Unterstützung danke ich dem Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität (UAKUG), im Besonderen Wolfgang Madl für seine Hilfe bei Recherchen und Materialbereitstellung.



I.1 Die Idee der Südost-Akademie

Wie Dokumente im Universitätsarchiv der Kunstuniversität belegen,³ wurden wichtige inhaltliche Vorbereitungen für die Erhebung des steiermärkischen Landeskonservatoriums zur Akademie bereits im Jahre 1960 begonnen. Dazu gehört auch die Profilierung der Akademie als Institution, die im Besonderen dem Südosten zugewandt sein sollte. Dabei sind Beziehungen zu Kollegen der Universität Graz und deren Orientierung nach Südosten in Hinblick auf die universitäre Arbeit in Graz wegweisend. Einem Brief Marckhls an Josef Matl, 1948–1968 Vorstand des Seminars für Slawische Philologie und späteren Instituts für Slawistik und Südostforschung an der Universität Graz,⁴ vom 15.11.1962 ist zu entnehmen, dass auf Anregung des Präsidenten der Wiener Akademie, Hans Sittner, geplant war, „die besondere Funktion einer Grazer Musikakademie bereits in der Benennung des Institutes zum Ausdruck zu bringen“.⁵ Marckhl schlug in seinem Antrag an das Bundesministerium für Unterricht „im Wege der Steiermärkischen Landesregierung“ die Benennung „Österreichische Südost-Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz“ vor.⁶ Da der staatliche Charakter auch in den Bezeichnungen der drei anderen Kunstakademien durch das Wort „österreichisch“ nicht besonders betont wurde, wurde bei den Vorberatungen für die Grazer Akademie arbeitsmäßig die Bezeichnung „SüdostAkademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz“ verwendet. Anlässlich der Eröffnung der Sommerspiele, die am gleichen Tag stattfand, an dem der Gesetzesentwurf im Ministerrat beraten wurde, verkündete der Bundespräsident öffentlich, dass die Errichtung einer „Südost-Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz“ von der Regierung beraten werde. In dem oben genannten Brief legt Marckhl dar, warum dieser Vorschlag letztlich nicht realisiert wurde: Da in der Regierungsvorlage für die Vorlage im Nationalrat und im Bundesrat der Titel „Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz“ verwendet wurde, wurde das Gesetz in dieser Form beschlossen. Zur ursprünglich geplanten Benennung erörtert Marckhl ferner, dass „der Begriff ‚Südost‘ doppelt interpretiert wurde“:

3 Für den vorliegenden Beitrag wurden folgende Bestände (Akademie/Allgemeine Verwaltung) ausgewertet: UAKUG/AK/AV_075, UAKUG/AK/AV_184, UAKUG/AK/AV_033, UAKUG/AK/AV_197, UAKUG/AK/AV_199, UAKUG/AK/AV_200, UAKUG/AK/AV_201.

4 Vgl. Michael Reichmayr, Ein Porträt des Slavisten und Balkanologen Josef Matl (1897–1974), in: Signal 2001/2002, http://archiv.pavelhaus.at/publikationen/signal01_deutsch/signal01_02.htm (10.11.2020).

5 Vgl. UAKUG/AK/AV_075.

6 Ebd.

„einerseits als Raum der Republik Österreich außerhalb ihrer Ost-West-Achse in dem Sinne, daß die Bundesländer Burgenland, Kärnten und Steiermark das Nachwuchsreservoir dieser Hochschule darstellen sollen, andererseits, daß es eine Aufgabe der Hochschule sein wird, besondere Kontakte mit der Musikkultur der Staaten im Süden und Südosten Österreichs, also vor allem Italien, Jugoslawien, Ungarn, den Staaten des Balkans und des vorderasiatischen Raumes zu pflegen. Dies wird auch in der zukünftigen Gestaltung der Hochschule zum Ausdruck kommen, für die ich einen besonderen Raum zur Pflege praktischer Musikfolklore vorsehe.“⁷

Die hervorragenden Kontakte zum Osten und Südosten sind bereits in der Korrespondenz und den Dokumenten zu den Erhebungsfeierlichkeiten im Juni 1963 fassbar. So finden sich u.a. Zusagen aus Sarajevo, Zagreb, Budapest, Leipzig, Polen und Ljubljana. Scheiterte auch die Benennung der geplanten Grazer Musikhochschule in Südost-Akademie aus politischen Bedenken, dass die Terminologie zu sehr an Bestrebungen der nationalsozialistischen Zeit erinnere,⁸ ist doch die internationale Positionierung der Institution eindeutig vom Austausch mit dem südosteuropäischen Raum geprägt. Wissenschaftliche und künstlerische Aktivitäten verweisen auf ein reges und mit Kollegen der Universität Graz geteiltes Interesse für dieses Thema. Die Personenkreise, in denen sich Präsident Erich Marckhl bewegte, spiegeln einerseits die Topografie, die ihm für eine internationale bzw. europäische Positionierung wichtig war, andererseits geteilte inhaltliche Präferenzen, wobei zweifellos eine entscheidende Persönlichkeit Walther Wünsch war. Wünschs Werdegang wirft nicht nur ein Schlaglicht auf die Beschaffenheit von Marckhls persönlichen Kontakten, sondern lässt auch die „Elitenkontinuität“, die in dieser Zeit das österreichische und steirische Kulturleben prägte, klar hervortreten⁹ und verweist auf diesbezüglich bisher kaum beachtete Verflechtungen zwischen der Universität Graz und der damaligen Akademie. Anlässlich der Emeritierung von Wünsch 1978, seit 1966 ordentlicher Professor für Musikgeschichte an der Akademie, hielt Wolfgang Suppan eine Laudatio,¹⁰ die, im Mitteilungsblatt abgedruckt, unter anderem folgende Stationen von Wünschs Karriere nachzeichnete: Nach Studien der Violine, Musikwissenschaft und Volkskunde in Prag, die ihn unter anderem mit der musikalischen Slawistik vertraut machten – Wünsch transkribierte noch während der Studienzeit die Sammlungen des früheren Grazer

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Vgl. Christian Glanz, „Steirer können mehr als Jodeln“. Musikspiegel eines Landes, in: Joseph F. Desput (Hg.), Vom Bundesland zur europäischen Region. Die Steiermark von 1945 bis heute, Graz: Historische Landeskommission für Steiermark 2004, S. 461–480.

10 Vgl. Wolfgang Suppan, Laudatio auf Walter [sic!] Wünsch, in: Mitteilungsblatt 11/Nr. 5 (1978), S. 2–6 (= UAKUG/BIB/MB_1978_5).

Slawisten Matthias Murko, die die Basis seiner 1932 angenommenen Dissertation *Die Geigenteknik der südslawischen Guslaren* bildeten –, trug er mit dem Forschungsschwerpunkt auf Vergleichende Musikwissenschaft bzw. Musikethnologie entscheidend zur Etablierung dieser Disziplin in Graz bei. Von 1935–1938 Assistent am Institut für Lautforschung der Universität Berlin, wo er sich „Heldensängern in Südosteuropa“ widmete, wurde er 1938 an die im selben Jahr gegründete Hochschule für Musikerziehung in Graz Eggenberg berufen, um dort „die große Tradition der Slawistik [...] in bezug auf die Musikwissenschaft“ zu ergänzen: „Hier, an der Südostecke des deutschen Sprachraumes, mochte die Kapazität eines Forschers mit dem Spezialgebiet der balkanischen Epenforschung sinnvoll genutzt werden.“¹¹ Nach der Einberufung zur Wehrmacht 1940 und seiner Habilitation in Wien 1943, die 1960 am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz unter der Leitung von Hellmut Federhofer erneuert wurde, kehrte Wünsch 1945 in die Steiermark zurück, wo er zunächst die Musikschule Gratkorn leitete, als Geiger im Opernorchester mitwirkte und das Wünsch-Quartett gründete, das sich u.a. steirischen zeitgenössischen Komponisten widmete. Mit der Erhebung des Landeskonservatoriums zur Akademie 1963 nahm Wüschs Karriere wieder Fahrt auf: Zunächst außerordentlicher Hochschulprofessor und Stellvertreter des Präsidenten, wurde er im Jahre 1966 ordentlicher Hochschulprofessor für Musikgeschichte und gründete das Institut für Musikfolklore an der Akademie: „das erste Forschungsinstitut an einer österreichischen Kunsthochschule“. Neben seiner Position als Institutsleiter, die er bis 1974 innehatte, vertrat Wünsch als tit. ao. Universitätsprofessor und Lehrbeauftragter die Vergleichende Musikwissenschaft an der Universität Graz bis 1981.¹² Wünsch setzte zweifellos starke Akzente zur Südosteuropa-Orientierung der Akademie in Kunst und Wissenschaft:

„Die Südosteuropa-Blickrichtung blieb ein Schwerpunkt in den Arbeiten von Wünsch und in dem von ihm geleiteten Institut. Zusammen mit den Freunden aus dem Bereich der Slawistik in Graz und München, ich nenne stellvertretend für viele Josef Matl, Hans-Joachim Kissling und Alois Schmaus, veranstaltete Wünsch internationale Balkanologentagungen.“¹³

Zudem engagierte sich Wünsch für die steirische Volksmusik, „im Steirischen Volksbildungswerk bei seinem Freund Kapfhammer“¹⁴.

Die gemeinsam mit der Universität Graz veranstalteten Balkanologentagungen zählten zu den ersten wissenschaftlichen Aktivitäten der Akademie. Die

11 Ebd.

12 Vgl. Alexander Rausch, Art. „Wünsch, Walther“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wuensch_Walter.xml (30.10.2020).

13 Suppan, Fn. 10.

14 Ebd.

erste fand von 6.–9.5.1964 statt und widmete sich der Volksmusik des Ostens und Südostens. Die Referate behandelten unter anderem die Volksepik am Balkan (Alois Schmaus, München) sowie die musikwissenschaftliche Erforschung der südosteuropäischen Volksepik (Walther Wünsch). Das böhmische Musikantentum war ebenso Gegenstand der Vorträge (Michael Komma, Stuttgart) wie die neohellenische Volksmusik (Solon Michaelides, Thessaloniki). Des Weiteren wurde über alte slawische Namen von Musikinstrumenten referiert (Milan Gavazzi, Zagreb) und über Altformen des Tanzes der Völker im Karpaten- und Balkanraum (Richard Wolfram, Wien). Mehrstimmiges Singen im slawischen Bauernlied thematisierte Guido Waldmann, Trossingen. Die Vorträge fanden im Saal der Akademie in der Nikolaigasse 2 statt, der Abendvortrag des Präsidenten der Südosteuropa Gesellschaft München, Rudolf Vogel, im Hauptgebäude der Universität Graz. Vogel sprach über die Wirtschaftsbeziehungen zu den Entwicklungsländern im Lichte der Genfer Konferenz. Die Diskussionen moderierte der Vorstand des Instituts für Slawistik der Universität Graz, Josef Matl.¹⁵ Auch künstlerische Beiträge waren dieser Thematik gewidmet bzw. begleiteten die wissenschaftliche Auseinandersetzung. So gab das Akademie-Kammerorchester unter der Leitung von Walter Klasinc am 7. Mai 1964 ein Konzert im Rahmen der Begegnung von Wissenschaftlern und Musikern in der Grazer Akademie zum Thema *Die Volksmusik des Ostens und Südostens*. Dabei wurden Werke von Fux, Martinů, Janacek, Takacs sowie bulgarische und makedonische Volkslieder aufgeführt. In weiterer Folge wurden die Balkanologentagungen alle zwei Jahre in Graz als Kooperation von Akademie und Universität Graz veranstaltet. Die zweite internationale Balkanologentagung von 11.–14. Mai 1966 trug den Titel *Das orientalische Element am Balkan*, die dritte von 8.–11.5. 1968 *Das romanische Element am Balkan*. Die vierte internationale Balkanologentagung thematisierte *Die südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart* und ging von 27.–31. Mai 1970 über die Bühne.¹⁶

Neben diesem Blick auf ein Gleichgesinnte verbindendes, politische Umbrüche überdauerndes Netzwerk gewähren Erich Marckhls öffentliche Reden, welche zwischen 1962 und 1975 in drei Bänden unter dem Titel *Musik und Gegenwart* publiziert wurden, Einblick in die bildungspolitischen Ziele der 1950er-, 1960er- und 1970er-Jahre. Marckhls Auseinandersetzung mit dem Raum, der Landschaft, in der die Institution der Grazer Musikakademie wirkte, ist mit der identitätsstiftenden Neudefinition einer österreichischen Musik in der Nachkriegszeit verbunden – ein Anliegen, das ihn mit dem Musikpublizisten, Musikwissenschaftler und Philosophen Harald Kaufmann verband, für dessen Arbeitsgebiet der ‚Wertungsforschung‘ 1967 ein wissenschaftliches Institut an der Akademie

¹⁵ Vgl. UAKUG_AK_PLS_013.

¹⁶ Vgl. UAKUG_AK_PLS_100, UAKUG/PRS_006, UAKUG/BIB/MB_1986_87_18.

eingerrichtet wurde.¹⁷ Marckhls Texte betreffend die „Aufgaben der Musikakademie in der Landschaft“, häufig in Verbindung mit der Expositur im burgenländischen Oberschützen, sind vor allem im Kontext der Kulturpolitik Hanns Korens und der durchaus kontroversen Debatten um eine steirische Volkskultur in den 1950er- und 1960er-Jahren von Interesse.¹⁸ Ist mit Marckhls Person, wie mit der wichtiger Mitstreiter wie Wunsch, zweifellos Elitenkontinuität gegeben, können seine Positionen dennoch nicht 1:1 mit nationalsozialistisch ideologisierten gleichgesetzt werden, und auch von konservativen, an die 1930er-Jahre anknüpfenden Standpunkten distanziert er sich. Sie zeigen vielmehr die Komplexität und den Facettenreichtum der Debatten der Nachkriegszeit und verweisen auf nachwirkende ideologische Unstimmigkeiten vor allem die zeitgenössische Musik innerhalb der NS-Kulturpolitik selbst betreffend.¹⁹ Zugleich lassen Marckhls Texte grundlegende Fragen erkennen, die ihn auch in seinem Selbstverständnis als Komponist neuer Musik in der Schönberg-Tradition bewegten: vor allem die Beziehung zwischen Musik und Volk, in diesem Kontext auch zu verstehen als Beziehung zwischen Individuum und Werk, welche er mit Musikerziehung in einem humanistischen Sinne, wie er an vielen Stellen seiner Texte schreibt, positiv zu beeinflussen und zu fördern gedachte.

I.2 Erich Marckhls Auseinandersetzung mit dem Topos ‚Landschaft‘

Johann Verhovsek hat gezeigt, wie sich Brüche und Kontinuitäten in der steirischen Nachkriegszeit im Volkskulturbereich manifestierten. Das betrifft sowohl personelle Kontinuitäten zur NS-Zeit als auch Anknüpfungen an die Zwischenkriegszeit, die sich aus Sicht führender Protagonisten als ideale Basis für den Wiederaufbau darstellten. Zu nennen ist hier im Besonderen die Initiative, die Viktor Geramb, Josef Steinberger, Walter Semetkowski und Kurt Pokorny verband.²⁰ Geramb, Vorstand des Volkskundemuseums, Leiter des steirischen Heimatwerks und seit 1945 auch wieder Professor für Volkskunde an der

17 Vgl. Barbara Boisits, Art. „Kaufmann, Harald“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kaufmann_Harald.xml (23.01.2020), und Susanne Koglers Beitrag zu Erich Marckhl und Harald Kaufmann im vorliegenden Band.

18 Vgl. Alfred Ableitinger, Politische Kultur, in: Joseph F. Desput (Hg.), Vom Bundesland zur europäischen Region. Die Steiermark von 1945 bis heute, Graz: Historische Landeskommission für Steiermark 2004, S. 209–260.

19 Siehe dazu auch die Forschungen zur diesbezüglichen Positionierung Gottfried von Einems, mit dem Marckhl ebenfalls befreundet war, insbes. Joachim Reiber, Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null, Wien: Kremayr & Scheriau 2017.

20 Vgl. Johann Verhovsek, ... da steirische Brauch. Volkskultur – Kultur des Volkes?, in: Joseph F. Desput (Hg.), Vom Bundesland zur europäischen Region. Die Steiermark von 1945 bis heute, Graz: Historische Landeskommission für Steiermark 2004, S. 389–410, hier S. 389f.

Universität Graz, und Monsignore Steinberger arbeiteten mit dem ehemaligen Gaukonservator Semetkowski, nun Lehrbeauftragter an der Technischen Hochschule, und Pokorny, von 1940 bis 1945 Regierungsdirektor und Leiter der Abteilung Kultur und Gemeinschaftspflege, der im Amt der steirischen Landesregierung nun der Kulturabteilung vorstand, sowie mit Franz Maria Kapfhammer zusammen, der als Verwalter der Hochschule für Musikerziehung in Eggenberg tätig gewesen war. Kapfhammer wurde 1946 zum Bundesstaatlichen Volksbildungsreferenten ernannt und rief kulturelle Arbeitskreise ins Leben, die sich um die Pflege des ländlichen Kulturlebens kümmern sollten.²¹ Kapfhammer setzte dabei in ähnlicher Weise fort, was im Nationalsozialismus begonnen worden war.

„Dieses System der Kulturarbeit in lokalen Arbeitskreisen war nicht neu, sondern entsprach noch in vielen Punkten der Struktur der nationalsozialistischen Volkstumspflege. Auch dort hatte man die sogenannte ‚Landintelligenz‘ dazu herangezogen, um der Bevölkerung ‚artgerechte‘, deutsche Kultur näher zu bringen, allerdings der strikten Führergesinnung gemäß in stärker dirigistischer und zentralistischer Form.“²²

Gerambs Auffassung von Volkskultur lag, wie Verhovsek ausführte, keine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zugrunde, sondern er unterschied zwischen „Kultur“ und „Unkultur“, wobei Letztere ihm zufolge auf „Industrie, Technik, Welthandel und Großstadt“ zurückzuführen war, letztlich also auf die „Geisteshaltung der Moderne, mit ihrer Tendenz der Auflösung der traditionellen gesellschaftlichen Systeme“. Diese realitätsferne Idee einer „echten“ Volkskultur richtete sich vor allem gegen die moderne Populärkultur.²³ In den Debatten, an denen unter anderem Walther Wünsch beteiligt war, wurde auch der als gefährlich angesehene Einfluss des Jazz besprochen.²⁴ Hanns Koren, Nachfolger von Geramb als Leiter des Volkskundemuseums und Professor für Volkskunde an der Universität Graz, setzte sich als Kulturreferent des Landes ebenso für die Förderung der Volkskultur ein, schloss jedoch von der jüngeren Generation ausgehende Neuerungen mit ein – entgegen der Auffassung des streng konservativen Lagers.²⁵

Bei Marckhl finden sich zahlreiche Überlegungen zur Beziehung der Musik zum Volk, wobei er selbst in dem 1957 verfassten gleichnamigen Aufsatz erwähnt, dass die Diskussion der Thematik „nicht ohne Leidenschaft“ erfolge,²⁶

21 Vgl. Verhovsek, Fn. 20, S. 390.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 394.

24 Vgl. ebd., S. 397.

25 Vgl. ebd., S. 396.

26 Erich Marckhl, Musik und Volk, in: Steiermärkische Volks-Musikschulen mit Unterstüt-

und er auf die Vergangenheit anspielt: „Eine harte Zeit hat uns gelehrt, einzusehen, daß die Dinge hier wesentlich weniger einfach, wesentlich unklarer und auch wesentlich gefährlicher gelagert sind, als es das Selbstbewußtsein unserer Temperamente gerne zugeben möchte.“²⁷

Das Thema erweist sich als zentral für sein kulturpolitisches Engagement, gehe es doch um die „Stellung der Musik und der Formen ihrer Übung im Leben der heutigen Gesellschaft“.²⁸ Marckhl spricht sich gegen quantitative Bewertung der Bedeutung von Musik aus und damit dagegen, dass Schlager, Unterhaltungsmusik und tänzerisch utilitarisiertem Jazz der größte soziale Wert zukommen müsse. Aus seiner Sicht soll der Einzelne, der Mensch, im Zentrum stehen, nicht das Kollektiv. In seiner Zeit sieht Marckhl „durch Interessenskollektive bestimmte divergierende Richtungen“ als das hervorstechendste Merkmal.²⁹ „Nicht so sehr die Gruppierung von Persönlichkeiten, sondern die dogmatisch oder logistisch bestimmte angewandte Schaffenstechnik im Interessenskollektiv bestimmt seinen Charakter und seine Position.“³⁰ Dabei werde die Technik verabsolutiert, womit eine „Dehumanisierung der Übung“, eine „Entindividualisierung der geistigen Strukturen“ verbunden sei, da der menschliche Vermittler ausgeschaltet werde. „Der Verlust der Prävalenz und des Profils der Persönlichkeit im Kollektiv, das ist die Gefahr in der Problematik auch im heutigen Musikschaffen.“³¹ Es gehe daher primär um die „Problematik des Individuellen im Massenhaften“.³² Marckhl widerspricht allerdings dem Vorwurf, „die Musik habe ihre nationalen und landschaftlichen Bereiche verlassen und daher den Anschluss an das Publikum verloren“³³. Die Problematik des Musikschaffens besteht ihm zufolge in seiner „Auftragslosigkeit, in seiner Verlorenheit in Einsamkeiten, die nur ein Teil jener Einsamkeit sind, die darin liegt, daß, je größer die Massen von Menschen sind, zunächst, ich sage ausdrücklich zunächst, desto weiter die Entfernung von Menschen zu Menschen wird“³⁴. Der Schlüssel zur Musik sei umfassende Bildung:

zung der Steiermärkischen Landesregierung (Hg.), Erich Marckhl, Musik und Gegenwart. I: Ansprachen – Vorträge – Aufsätze, [Graz 1962], S. 42–50, hier S. 42.

27 Ebd., S. 42.

28 Ebd., S. 43.

29 Ebd., S. 46.

30 Ebd., S. 46–47.

31 Ebd., S. 47.

32 Ebd., S. 48.

33 Ebd., S. 49.

34 Ebd., S. 50.

„Die menschliche Bildung zu erzielen, wozu auch das Wissen um das Geschehen, das Kunst heißt, gehört, die Aufgeschlossenheit und Zugeneigtheit dem Phänomen des Kunstwerks, damit die Fähigkeit zu Interesse, zum Staunen und zur Geduld diesem Phänomen gegenüber, also eine human abendländische Gemüthshaltung, die in Wahrheit eine musische ist.“³⁵

Auch bei den Volksmusikschulen gehe es darum,

„ein Erziehungswerk zu ermöglichen, das auf dem Gebiet der Musik helfen solle, das Profil der menschlichen Persönlichkeit in der notwendig kollektiven Organisation unserer Gesellschaft zu wahren [...] Wir sehen die zentrale Funktion der Erziehung, Werk an Übung zu binden, und damit das Verhältnis Musik und Mensch, im weiteren Musik und Volk, positiv zu gestalten.“³⁶

Marckhls Überlegungen zur höheren Musikausbildung knüpfen an jene zu Musik und Volk an. Unter dem Titel *Landschaften im Musikleben* erörterte er am 5. Juli 1969, inwieweit in der Musikgeschichte unterschiedliche Landschaften jeweils die Musik geprägt hatten. Bereits die Feststellung, Musikgeschichte könne als „Wandlungsprozess in den Landschaften selbst“³⁷ verstanden werden und sei nicht als Kolonialisierung und „Überfremdung“ zu betrachten, zeigt die Einbettung in einen weiterreichenden Kontext, in dem Marckhl konservativen Positionen zum Thema Musik und Volk, die vor allem steirische Komponisten durch öffentliche Aufführungen gefördert sehen wollten, widersprach. Kritik an einer globalisierenden Manier des Schaffens, die mit der zunehmenden Technik zu einer Weltmusik führen, weist er ebenfalls zurück. Selbst in Anbetracht dessen, dass die junge Generation einen besonders großen Protest gegenüber allem Traditionellen mit „schroffen Konsequenzen“ an den Tag lege, sei ein „Wille zum Landschaftlichen“ nur in der Romantik Programm gewesen. Bei Beethoven, Schönberg oder Webern artikulieren sich dagegen „Menschlichkeit und humanes Sein“.³⁸ Es führe daher kein Weg mehr zurück zum Landschaftlichen, es stehe vielmehr die Bildungsaufgabe im Vordergrund.³⁹

Die Bildungsaufgabe der Musikhochschulen ist auch in anderen Texten Marckhls Zentrum der Argumentation. In *Die Aufgaben der Musikakademien in der Landschaft* vom 7. Mai 1965 wies er darauf hin, dass in den Statuten der Kunstakademien positivistische und humanistische Auffassungen einander überlagern.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 51.

37 Erich Marckhl, *Landschaften im Musikleben*, in: Erich Marckhl, *Musik und Gegenwart*, Bd. 3: Auswahl an Reden und Referaten, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975, S. 22–28, hier S. 23

38 Ebd., S. 27.

39 Vgl. Marckhl, Fn. 37, S. 28.

Zählten die Musikakademien auch zu jenen vom positivistischen Denken geprägten zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschaffenen Hochschultypen, seien sie in ihrer geschichtlichen Entwicklung dennoch als Institutionen wesentlich universeller.⁴⁰ Aufgabe sei es, die Universalität, das wesentlich Menschliche, wiederzugewinnen. Die künstlerische Persönlichkeit, die es zu bilden gelte, sei im Landschaftlichen verwurzelt.

„Daher ist es für die hohe Schule der Kunst notwendig, in den Bereich des Persönlichen und im weiten Sinne Landschaftlichen soweit institutiv ordnend einzugreifen, als dies erforderlich ist, um ihre Wesensaufgabe fundiert erfüllen und ihren geistigen Kern sichern zu können. Hier berührt sich die Aufgabe der hohen Schule der Kunst mit dem Aufgabenbereich der Volksbildung [...]“⁴¹

Frühe Nachwuchsförderung sei unabdingbar, wobei es gelte, „in einer kleineren Welt eine Position einzunehmen, welche dem kulturellen Eigenleben im landschaftlichen Bereich das neue Gewicht weiterreichender Kontakte über das Landschaftliche hinaus gibt.“⁴²

Marckhls Positionierung, die sich gegen kollektive Organisationsformen richtet, lässt erkennen, dass er selbst sein Wirken in Abstimmung mit gleichgesinnten und ihm gleichgestellten Persönlichkeiten des Musiklebens, wie etwa den Akademiepräsidenten von Wien und Salzburg Eberhard Preussner und Hans Sittner, ausrichtet. Unschwer ist Marckhls Positionierung zudem in der politischen und gesellschaftlichen Situation Österreichs und der Steiermark der Nachkriegszeit zu verorten. Direkt nach dem Krieg profitierte Marckhl von den die österreichische Politik bestimmenden Versöhnungstendenzen, die für eine schnelle Wiedereingliederung der sogenannten minderbelasteten Nationalsozialisten durch die Neufassung des Verbotsgesetzes und das Amnestiegesetz 1948 in alle Funktionen der Gesellschaft verantwortlich waren.⁴³ Die Kulturpolitik von Hanns Koren war von einer Öffnung für die Moderne und die Avantgarde gekennzeichnet, schloss jedoch auch Traditionspflege ein. Koren widmete auch dem steirischen Grenzland Aufmerksamkeit und bemühte sich, „die Grenze zu Jugoslawien durchlässiger zu machen“⁴⁴. Marckhls Position erscheint dabei nicht nur angesichts seiner persönlichen Biografie ambivalent, sondern auch deshalb, weil sich inhaltliche Kontinuitäten zu seinen Tätigkeiten in den

40 Erich Marckhl, Die Aufgaben der Musikakademien in der Landschaft, in: die Steiermärkischen Volks-Musikschulen mit Unterstützung durch die Steiermärkische Landesregierung, die Stadt Kapfenberg und die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (Hg.), Erich Marckhl, Musik und Gegenwart II, [Graz] s.a., S. 65–71, hier S. 65f.

41 Ebd., S. 67.

42 Ebd., S. 70.

43 Siehe dazu auch Ableitinger, Fn. 18, S. 245.

44 Ebd., S. 247.

1940er-Jahre ausmachen lassen. Dazu gehören wie auch seine Bemühungen um die zeitgenössische Musik – das Studio für Probleme zeitlich naher Musik hatte in der Arbeitsgemeinschaft für Fragen zeitgenössischer Musik eine Vorgängerversion an der Wiener Musikakademie in den 1940er-Jahren⁴⁵ – nicht zuletzt die Kontakte zu Südosteuropa.

Bereits in den 1940er-Jahren hatten die Nationalsozialisten engere musikalische Kontakte zum annektierten Slowenien hergestellt. Rege Konzerttätigkeit und der Aufbau eines Musikschulwesens nach dem steirischen Modell waren Teil der kulturellen ‚Eindeutschung‘. Die Staatliche Hochschule in Graz Eggenberg war dabei als Zentrum gedacht, das überregional auch in den südosteuropäischen Raum gleichsam missionierend ausstrahlen sollte. Auch Kontakte zu Kroatien sind bekannt, wobei der von Marckhl als Vorbild betrachtete Leiter des Steiermärkischen Musikvereins und Landesmusikdirektor Hermann von Schmeidel als Dirigent und Organisator federführend aktiv war. ‚Die Anbahnung und Pflege von Kontakten nach Südosteuropa auf dem Gebiet der Musik‘ war sogar explizit Teil von Schmeidels Arbeitsvertrag.⁴⁶ Konrad Stekl, im Nationalsozialismus Musikschulleiter und Musikdirektor, war beispielsweise einer der von den Nationalsozialisten in die Untersteiermark entsandten Experten.⁴⁷

Angesichts der weit verbreiteten Auffassung, die nationalsozialistische Zeit sei in den 1960er- und 1970er-Jahren ein Tabuthema gewesen, mag es heute verwundern, wie sehr diese Kontinuität in den 1960er-Jahren präsent war, was einschlägige Quellen belegen. So schrieb beispielsweise Harald Kaufmann in einem offenen Brief an Hellmut Federhofer, Marckhl sei es gelungen, mit der Akademie die 1945 geschlossene Hochschule für Musikerziehung in Graz Eggenberg wieder zu errichten.⁴⁸

45 Siehe dazu auch Lynn Heller, *Geschichte der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*. Schlussbericht eines Forschungsprojekts des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Wien 1994, S. 746–750 (vgl. UAKUG_TEM_B29_H157).

46 Siehe dazu u.a. die Ausstellung ‚20 Jahre Kunstuniversität‘, im Besonderen das Kapitel ‚Internationalität und Schwerpunkt Südosteuropa – 1938‘, <https://www.ausstellung-kug.at/20-jahre-kunstuniversitaet/1938-2/> (16.10.2020).

47 Vgl. Glanz, Fn. 9, S. 463.

48 Vgl. den Nachlass Harald Kaufmanns im Archiv der Akademie der Künste Berlin, hier: ‚Kaufmann 358‘.

II. Auslandskontakte zur Akademie-Zeit

Die Unterlagen aus der Präsidialkanzlei verdeutlichen, dass die internationalen Kontakte in den südosteuropäischen Raum, die das Profil der Institution maßgeblich charakterisieren sollten, neben Kontakten zur Bundesrepublik Deutschland in den Anfangsjahren der Akademie bis zur Hochschulzeit konsequent etabliert wurden. Wie die Akademieleitung diese Positionierung verstanden wissen wollte, geht u.a. aus Unterlagen hervor, die man anlässlich eines Empfangs für die Teilnehmenden eines Austauschkonzerts des Orchesters der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover am 17. Mai 1966 für die Ansprache ins Büro von Koren sandte. Darin ist zu lesen:

„Die Pflege eines Veranstaltungsaustausches möglichst weiten Umfangs ist eine Aufgabe der Musikhochschulen. Nicht nur zeigen solche Veranstaltungen die wechselseitigen Ziele und Verpflichtungen für die Ausbildung der Kunststudierenden, sondern sie fördern auch enge Kontakte des geistigen Lebens, aus denen die Gestimmtheit eines wachen Gefühls europäischer Gemeinsamkeit erwächst. Die Grazer Akademie hat in der kurzen Zeit ihres Bestehens solche Kontakte gesucht und gefunden. Sie hat sie mit den Nachbarstaaten unseres Landes Italien, Jugoslawien, Griechenland, Bulgarien, Ungarn, Tschechoslowakei geknüpft.“⁴⁹

Vor allem Kontakte zu Ljubljana und Zagreb spielten in den 1960er-Jahren eine wichtige Rolle. Die Anbahnung der Beziehungen gehen auf ein Konzert des Grazer Violinprofessors Walter Klasinc in Ljubljana zurück, wie Rektor Karlo Rupel am 4. Juni 1964 an Erich Marckhl schreibt:

„Gelegentlich des Konzerts des H. Prof. W. Klasinc in Ljubljana kam ich auf den Gedanken gemeinsamer Austauschkonzerte, welche die Bande zwischen [sic] der Musikakademie in Graz und unserer Musikakademie stärken und vertiefen könnten, die wir bei Gelegenheit der Gründung Ihrer Musikakademie knüpften, als ich die Ehre hatte der festlichen Eröffnung derselben beizuwohnen. Das Orkester [sic] unserer Akademie [...] könnte im nächsten Schuljahr in Graz ein symphonisches Konzert schon im November geben. Ihr Orkester würden wir dann mit grösster Freude wann immer nach dem 1. Januar 1965 bei uns begrüßen.“⁵⁰

Die Austauschaktivitäten fanden eine kontinuierliche Fortsetzung. Wie der Präsident in einem Schreiben an Schuldirektoren vom 9. Mai 1966 unterstrich, kam 1966 einer Veranstaltung besondere Bedeutung zu: Am 3. Juni 1966 fand ein gemeinsames Konzert des Akademiechores Graz und des Akademieorchesters Laibach unter der Leitung von Karl Ernst Hoffmann statt, wobei *Exsultate*

49 UAKUG/AK/AV_199.

50 UAKUG/AK/AV_201.

jubilato von Mozart und die d-moll Messe von Bruckner am Programm standen. Marckhl schrieb dazu: „Dieses Konzert ist das erste Beispiel der Zusammenarbeit einer Österreichischen Musikakademie mit einer Musikakademie des Auslands von derartigem Umfang und von derartiger musikkultureller Bedeutung.“ Die Kontakte zu Slowenien umfassten auch Austauschaktivitäten mit Maribor.

Zu Zagreb sind Kontakte der Akademie ebenfalls bereits 1964 dokumentiert. Am 28. Oktober 1964 fand ein Konzert von Studierenden im großen Saal des Kroatischen Musikvereins in Zagreb statt. Am Programm standen F. Poulenc, Sonate für 2 Klarinetten, Ravel, Sonatine für Klavier, Hindemith, Sonate für Posaune und Klavier und Sonate für Klarinette und Klavier. Die Mitwirkenden waren Peter Straub, Leonhard Winkler und Horst Renher (Klarinette) sowie Helmut Köppel (Posaune), Wolfgang Bozic, Brigitte Jancar und Ursula Rosegger (Klavier). Milo Cipra, Rektor der Zagreber Musikakademie, schrieb diesbezüglich an Erich Marckhl: „Das Programm fand allgemeinen Beifall. Es ist unkonventionell und modern und lässt Bläser zu Worte kommen.“⁵¹ Die sieben Studierenden wurden, wie aus einem Brief Marckhls an Rektor Cipra vom 19. Oktober 1964 sowie aus einem Schreiben an den Österreichischen Generalkonsul in Zagreb, Johann Spengler, vom 19. Oktober 1964 hervorgeht, von Prof. Dr. Ziak in Vertretung von Prof. Dr. Wünsch begleitet. Der Kontakt geht, wie ein Brief Marckhls an den Generalkonsul dokumentiert, auf Vermittlung Spenglers zurück. Die Studierenden nahmen, wie im selben Schreiben und in einem Brief an das Bundesministerium vom 6. Oktober 1964 erwähnt wird, mit diesem Matinee-Konzert als Gäste der Zagreber Musikhochschule am Festival der Studierenden der jugoslawischen Musikhochschulen vom 26.–29. Oktober 1964 teil. Nach einem Gespräch mit dem Generalkonsul, in dem dieser die „Idee einer engeren Fühlung mit der Grazer Musikakademie“ vorbrachte, schrieb Rektor Cipra:

„Ich besprach es nachher mit meinem Professorenkollegium, wo die Idee aufs freundlichste aufgenommen wurde. [...] Die Beziehungen unserer beiden Akademien sind ja schon von allem Anfang an herzlich, was mir auch Kollege Dr. Kovacevic, mein Vertreter bei Ihrer Eröffnungsfeierlichkeit im Herbst vorigen Jahres, bestätigt hatte.“⁵²

Ideelle Hintergründe wurden von Spengler angesprochen, der am 21. Juli 1964 an Marckhl schrieb:

51 Ebd.

52 Ebd.

„Ich darf Ihnen [...] nochmals meine besondere Bewunderung für Ihren Blick für die Notwendigkeiten und Möglichkeiten der Einwirkung der alten Südost-Metropole Graz auf den Südosten ausdrücken und wünsche Ihnen bei diesem Beginnen von Herzen viel Erfolg.“⁵³

Die Korrespondenz und Notizen zu Kontakten von Erich Marckhl und Theo Tabaka, Flötist und Präsident der Österreichischen Lesehalle in Zagreb, dokumentieren weitere Austauschprojekte der Jahre 1967/68.⁵⁴ Sie waren vom Profilschwerpunkt der Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik an der Akademie geprägt, wobei gegenseitig Einblicke in neue Werke und ein Überblick über die aktuelle Musikszene vermittelt wurden. Im Rahmen des Studios für Probleme zeitlich naher Musik/Werkkundekreis fand beispielsweise am 28. April 1967 ein Konzert des Bläserquintetts der Zagreber Philharmonie mit Werken von Prošev, Apostel, Lhotka-Kalinski, Bloch, Cipra, Nagele und Papandopulo statt. Wie aus dem Programmwurf und den Einladungsschreiben hervorgeht, war das Thema des Konzerts „zeitgenössische österreichische und jugoslawische Bläser-Kammermusik“.

Auch Prag war ein wichtiger Austauschpartner der Grazer Akademie. Am 8. November 1965 fand beispielsweise ein Konzert von Prager Studierenden der Musikfakultät der Akademie der musischen Künste in Graz statt. Es standen kammermusikalische Werke u.a. von Suk, Jindřich Feld, Martinů und Prokofieff auf dem Programm. Der Termin wurde in Abstimmung mit Rektor Rupel der Musikakademie Laibach vereinbart, wo die Prager Studierenden ebenfalls konzertierten. Zu diesem Besuch der Prager Studierenden in Graz schrieb der Prodekan der Musikfakultät der Akademie der musischen Künste am 28. Dezember 1965 an Präsident Marckhl:

„Wie es aus den Kritiken erscheint, hatten unsere Studenten bei Ihnen einen warmen Erfolg. Ich glaube schon im vorhinein, dass auch Ihre Studenten in Prag denselben Erfolg haben werden. Wir erwarten Ihre Delegation am 16. Februar 1966. Das Konzert findet am 17. Februar im Kammersaal der Hochschule statt. Wir werden uns sehr freuen, wenn Sie am 18. Februar noch unsere Gäste sind, damit die Delegation unsere schöne Stadt etwas kennenlernt.“⁵⁵

Marckhl hatte am 22. November 1965 geschrieben, er sei „beeindruckt und erfreut“ gewesen „von den vorzüglichen Leistungen großer Talente, die Sie uns vorgestellt haben“⁵⁶. Das Austauschkonzert in Prag fand am 17. Februar 1966 an der Akademie der musischen Künste mit Werken von Hindemith, Wolf, Marx, Strawinsky und Schubert statt.

53 Ebd.

54 UAKUG/AK/AV_201.

55 UAKUG/AK/AV_199.

56 Ebd.

Mit Bratislava wurden ebenfalls Kontakte etabliert. Nach einem informellen Schreiben von Terezia Horakova, Fachassistentin der Musikhochschule in Bratislava, in dem sie „im Auftrage der Gewerkschaft der Musikhochschule Bratislava“ eine Zusammenarbeit mit der Grazer Akademie anregte und Graz um die Initiative bat, hatte Erich Marckhl am 13. März 1967 umgehend an den Präsidenten der Hochschule für Musik in Bratislava geschrieben und den Vorschlag zu Austauschkonzerten und wissenschaftlichen und künstlerischen Kontakten der Lehrenden gemacht:

„Im Zuge des Bestrebens, mit den hohen Schulen der Musik in unseren Nachbarländern möglichst lebendige Kontakte herzustellen, möchte ich den Vorschlag zur grundsätzlichen Diskussion stellen, im Ablauf des nächsten Studienjahres ein Austauschkonzert von Studierenden oder kleineren Ensembles unserer beiden Hochschulen durchzuführen. Die Akademie verfügt über einen bereits vielfach im Ausland konzertierenden Kammerchor und über ein Kammerorchester, sowie über kleinere Ensembles. [...] Es kämen aber nicht nur die Austauschkonzerte von Studierenden für die Aufnahme eines Kontaktes in Frage, sondern auch eventuelle Vorträge von Lehrern über musikbezogene Themen oder auch Konzerte der Professoren [...].“⁵⁷

Am 21. April 1967 erhielt er von Prorektorin Anna Kafendova folgende Antwort:

„Herzlichen Dank für Ihren Brief, in welchem Sie eine engere Zusammenarbeit unserer beiden Hochschulen in Form von Austauschkonzerten in Vorschlag bringen. Wir begrüßen Ihre Initiative mit großer Freude und hoffen im kommenden Schuljahre diese Konzerte realisieren zu können. Auch wir verfügen über ein sehr gutes Kammerorchester, einige kleinere Kammerensembles, allerdings auch über ausgezeichnete Solisten [...]. Sicher würden Sie gern unsere älteren und neueren slowakischen Kompositionen kennenlernen, und wenn Sie einverstanden sind, könnten wir Ihnen einen ganzen Abend mit slowakischen Musikschöpfungen präsentieren.“⁵⁸

In einem Brief vom 26. Juni 1967 griff Marckhl diesen Vorschlag auf und bat, „ein Programm mit moderner slowakischer Musik zu erstellen“. Für das Konzert der Grazer Studierenden in Bratislava am 25. Oktober 1967 schrieb die Prorektorin:

„Wir [...] möchten Sie im ersten Teil des Konzertes um ein klassisches Programm (Haydn, Mozart, Beethoven) bitten [...], da doch bei Ihnen in Österreich das berufene Zentrum für klassische Tradition liegt. In der zweiten Hälfte des Konzertes möchten wir gerne österreichische moderne bzw. zeitgenössische Werke vertreten sehen.“⁵⁹

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd.

Am 20. Jänner 1969 gaben Studierende der Hochschule für musische Künste in Bratislava ein Gastkonzert mit Werken von zeitgenössischen slowakischen Komponisten, u.a. von A. Moyzes, F. Kafenda, D. Kardoš, D. Martinček und J. Cikker.

Nicht nur die neue Musik, sondern auch der Grazer Jazzschwerpunkt fand in den internationalen Kontakten einen Niederschlag: Im Rahmen „grazer jugendkonzerte“ veranstaltete das Institut für Jazz einen Zyklus, bei dem am 10. November 1966 das Ljubljanski-Jazz-Ensemble und die Ad-Hoc-Bigband Ljubljana zu hören waren. Des Weiteren traten Musiker aus Frankfurt, Schweden, Budapest, Prag und den USA auf.

In die künstlerischen Austauschaktivitäten der Akademie mit Südosteuropa wurden auch wissenschaftliche Vorträge eingebunden. So sprach beispielsweise Pavel Šivic, Professor an der Musikakademie Laibach, über die Entwicklung jugoslawischer Klaviermusik. Am 14. März 1967 hielt Lubomir Dodouzka, Prag, einen Vortrag zum Thema *Das Jazzleben in den Oststaaten*. Am 2. Mai 1967 sprach Guido Waldmann zum Thema *Die musikalische Avantgarde und die Sowjetunion*.

III. Nachhaltige Profilierung nach Südosten – Conclusio

Eine Vielzahl an Dokumenten zum Veranstaltungswesen der heutigen Kunstuniversität belegt einen fortdauernden lebendigen kulturellen Austausch mit dem Osten und Südosten Europas, wobei der Radius der Beziehungen sich beständig vergrößerte. Stand in den 1960er- und zu Beginn der 1970er-Jahre die Internationalisierung noch in den Anfängen, waren zunehmend Studierende und auch Lehrende aus Ost- und Südosteuropa an der Hochschule und späteren Kunstuniversität tätig und damit auch im öffentlichen Kulturleben von Graz präsent. Studierende aus dem damaligen Jugoslawien sind in den Matriken der heutigen Kunstuniversität und ihrer Vorgängerinstitutionen seit 1939 nachgewiesen. Im Matrikenbuch der Reichshochschule in Eggenberg sind zwischen 1939 und 1944 acht Personen dokumentiert, wobei aufgrund ihrer Abstammung nicht alle das Recht hatten, in Graz zu studieren.⁶⁰ In der Konservatoriumskartei finden sich von 1936 bis 1962 50 Personen, in der Akademiekartei sind zwischen 1963 und 1971 27 dokumentiert. In den 1970er-Jahren stellten Studierende aus Jugoslawien die bei Weitem größte Gruppe internationaler Studierender an der Hochschule dar, wobei die Zahl von 13 im Studienjahr 1970/71 kontinuierlich anwuchs: auf 29 im Jahre 1978.⁶¹

60 Siehe dazu die Ausstellung, Fn. 46, <https://www.ausstellung-kug.at/20-jahre-kunstuniversitaet/1938-2/> (16.10.2020).

61 Vgl. Studierendenlisten 1971–1987, UAKUG/HS/AV_114.

Es besteht kein Zweifel, dass die in den 1960er-Jahren etablierte Ausrichtung der heutigen Kunstuniversität nach Ost- und Südosteuropa eine nachhaltige Wirkung auf die Institution und damit auf das kulturelle Leben der Stadt Graz ausgeübt hat. Die ideologischen Ambivalenzen dieser Profilierung und die den Hintergrund bildenden öffentlichen Diskussionen sind jedoch – wohl vorrangig durch den Ende der 1960er-Jahre eingeleiteten Generationswechsel – heute in Vergessenheit geraten. Nicht zuletzt angesichts der beständigen geopolitischen Veränderungen kann es in der heutigen, tendenziell ‚geschichtsvergessenen‘ Zeit, in der auch immer wieder von antisemitischen Vorfällen berichtet wird,⁶² gerade für die Universitäten allerdings als eine nicht unwesentliche gesellschaftspolitische Aufgabe angesehen werden, über ihre Rolle „in der Landschaft“, deren Gegenwart, Geschichte und Zukunft zu reflektieren und dabei aktuelle Interessenslagen und Profilierungen mit historischen Zielvorstellungen zu konfrontieren. Der vorliegende Beitrag möchte in diesem Sinne auch zu weiteren Forschungen einen Anstoß geben.

62 Siehe dazu auch „Josef Schuster besorgt über Geschichtsvergessenheit der Deutschen“, Die Zeit online, 7. Mai 2020, <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2020-05/josef-schuster-zentralrat-der-juden-antisemitismus-geschichtsvergessenheit-ns-zeit?> (10.11.2020)

Erich Marckhl „Etwas über meine Musik“: Musik, Ideologie und Ästhetik im Nachkriegsösterreich

Susanne Kogler

I. Einleitung

Das Forschungsprojekt, in dem der Aufbau der Musikerziehung in der Steiermark nach dem Zweiten Weltkrieg im Zentrum stand, ging von dem bisher unbearbeiteten Teilnachlass von Erich Marckhl (1902–1980) aus.¹ Marckhl, Komponist, Musikwissenschaftler, Pädagoge und – am Höhepunkt seiner Karriere – Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz von 1963 bis 1971, war wohl die führende Persönlichkeit beim Wiederaufbau der institutionalisierten Musikausbildung in der Steiermark und bei der nachhaltigen Profilierung der Akademie, der heutigen Kunstuniversität Graz. Da Marckhls Karriere schon in den 1930er-Jahren während der NS-Zeit begann, konzentrierte sich die Forschung im Rahmen des Projekts auf Brüche und Kontinuitäten in Hinblick auf frühere Zeiten, insbesondere die 1920er-, 1930er- und 1940er-Jahre. Wir interessierten uns für Marckhls Leben, seine Ideen und das große Netzwerk, welches ihm ermöglichte, seine beruflichen Ziele zu erreichen.

Marckhls Wirken erscheint ambivalent: Viele Kolleginnen und Kollegen aus der Anfangszeit der Akademie sind von seiner ihnen gegenüber untadeligen Persönlichkeit und damit auch seiner persönlichen Integrität überzeugt, wie sie in zahlreichen Gesprächen betonten. Jene wiederum, die sich mit seiner Vergangenheit beschäftigten und daher seine hohen Funktionen im Bildungssystem des nationalsozialistischen Regimes deutlich vor Augen haben, treten dieser Sichtweise vehement entgegen. So hat sich auch die Ansicht verbreitet,

1 Vgl. dazu die Projektseite: <https://archiv.kug.ac.at/projekte/forschung-und-veranstaltungen/erich-marckhl-musikausbildung-in-der-steiermark-nach-1945-brueche-und-kontinuitaeten> (21.01.2020).

Marckhl habe sich nach 1945 gewandelt und vom Nationalsozialismus distanziert. Um hier ein differenzierteres Bild zu gewinnen, sind Marckhls autobiografische Schriften von Interesse, die im Rahmen dieses Projekts erstmals wissenschaftlich ausgewertet wurden. Während sich Julia Mairs Beiträge vor allem mit biografischen Aspekten beschäftigen, wird im vorliegenden Beitrag² nun sein Verständnis von Kunst anhand einer näheren Betrachtung eines autobiografischen Textes zu seinem kompositorischen Œuvre untersucht, wobei methodisch an das Konzept des ‚Close Reading‘ angeknüpft wird.³

Marckhl selbst verstand sich zeitlebens vorrangig als Komponist. Der Text, der einen Überblick über Marckhls Schaffen bietet, seine Werke in eine kompositionsästhetische Entwicklungsperspektive rückt und damit ihre charakteristische Beschaffenheit zu rechtfertigen sucht, ist schon allein was den Umfang betrifft ein wichtiger Teil seines Nachlasses. Zudem kann er auch als Rechenschaftsbericht in weiterem Sinne gelesen werden. Ist er auch oberflächlich nur dem Komponisten Erich Marckhl gewidmet, dessen Schaffen im Vordergrund steht und aus kompositionstechnisch-analytischer Perspektive als sachlich begründet und logisch entwickelt erklärt wird, ist er dennoch vor dem Hintergrund der Diskussionen um Schuld bzw. Mitschuld am Nationalsozialismus in Österreich und Deutschland zu sehen. Debatten wie die „Große Kontroverse“ in der Bundesrepublik Deutschland zwischen dem Exilanten Thomas Mann und jenen, die sich als ‚innere Emigranten‘ zu positionieren versuchten,⁴ können ebenso als Kontext herangezogen werden wie der Opfermythos, der in Österreich offiziell die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit prägte.⁵ Auf künstlerischer Ebene ist bei Zeitgenossen Marckhls eine fatalistische Haltung auszumachen, wie beispielsweise im Schaffen Gottfried von Einems, der Marckhl eng verbunden war. Diese Haltung entsprach ebenfalls der Einstellung jener, die sich nicht mit

2 Der Text entstand für einen Vortrag an der Ján Albrecht Music and Art Academy Banská Štiavnica 2019 und wurde in der Zeitschrift der Akademie in englischer Sprache veröffentlicht. Der vorliegende Text ist eine geringfügig überarbeitete Version des Originals. Für die Übersetzung ins Deutsche danke ich Susanne Göttlich. Vgl. Susanne Kogler, Erich Marckhl, *Some Words About My Music: Music, Ideology and Aesthetics in Post-War Austria*, in: *ars pro toto. Science & Art Journal* 1 (2020), S. 10–16.

3 Vgl. Wolfgang Hallet, *Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading*, in: Vera Nünning / Ansgar Nünning / Irina Bauder-Begerow (Hg.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, Stuttgart: Metzler 2010, S. 293–315.

4 Vgl. u.a. Manfred Weinberg, *Die ‚Große Kontroverse‘ wiedergelesen*, in: *Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 2 (2020), S. 81–96, <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/143649> (29.10.2021).

5 Vgl. Heidemarie Uhl, *Das „erste Opfer“*. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft ÖZP* 1 (2001), S. 19–34, <http://www.oezp.at/oezp/online/online.htm> (14.02.2020).

der eigenen Mitverantwortung am mörderischen Geschehen auseinandersetzen wollten.⁶ Auch die Position der Kritischen Theorie, die mit der Person Theodor W. Adornos ästhetische und zeitgeschichtliche Positionen kritisch zu verbinden intendierte, ist als historischer Kontext von Interesse, ist sie doch, wie in neueren Publikationen anschaulich dargestellt wurde,⁷ genau vor dem Hintergrund jenes Klimas des Schweigens und der Verleugnung entstanden, an dem auch Marckhl teilhatte. Zudem hatte Marckhl über Harald Kaufmann persönlich Kontakt zu Theodor W. Adorno, der am an der Akademie neugegründeten Institut für Wertungsforschung sehr interessiert war, sich in Personalfragen des Instituts aktiv einbrachte und auch selbst in Graz Grundsatzvorträge hielt.⁸

Ohne genauer auf diese Debatten eingehen zu können, intendiert der Beitrag, Marckhls Musikästhetik zu beleuchten. Die zentrale Frage dabei ist: Welche Musikauffassung liegt seiner Rechtfertigungsstrategie zugrunde? Vorausblickend kann bemerkt werden, dass sie eng mit der aus dem 19. Jahrhundert tradierten Vorstellung einer ‚absoluten Musik‘ verbunden ist. Diese im zeitgeschichtlichen Kontext zu thematisieren, erscheint auch deshalb von Interesse, weil sie als ästhetische Auffassung nach wie vor eine nicht unwesentliche Rolle spielt und bisher kaum vor zeithistorischen Hintergründen betrachtet wurde. Gerade im musikpädagogischen Bereich, in dem sich Marckhl bewegte, erscheint jedoch eine Aufarbeitung der Beziehungen zwischen künstlerischen Haltungen, die vermeintlich nichts mit Politik zu tun haben, und politischen Gegebenheiten wichtig. Denn gerade dass Zusammenhänge negiert werden, ermöglicht einen Spielraum, der es leichter erscheinen lässt, sich persönlicher Verantwortung zu entziehen.⁹

Von Erich Marckhls zahlreichen Texten, die seine eigenen Werke zum Inhalt haben, ist *Etwas über meine Musik*¹⁰, Ende der 1970er-Jahre verfasst, zweifellos der wichtigste und umfangreichste. Er umfasst 105 Seiten und ist in 12 Kapitel gegliedert. Diese beschreiben sein Werk teilweise chronologisch, teilweise

6 Siehe dazu u.a. Joachim Reiber, Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null, Wien: Kremayr & Scheriau 2017, S. 75–79.

7 Vgl. u.a. Stuart Jeffries, Grand Hotel Abyss. The Lives of the Frankfurt School, New York [u.a.]: Verso 2016, S. 261–279.

8 Siehe dazu u.a. die Korrespondenz zwischen Harald Kaufmann und Theodor W. Adorno im Harald Kaufmann Archiv an der Akademie der Künste Berlin bzw. den Briefwechsel Theodor W. Adorno / Harald Kaufmann (1967–1969), in: Werner Grünzweig / Gottfried Krieger (Hg.), Harald Kaufmann, Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, Hofheim: wolke, 1993, S. 263–300.

9 Siehe dazu u.a. auch Michael Heinemann, Residuen. Emigration und Verweigerung, in: ders.: Kleine Geschichte der Musik, Stuttgart: Reclam³2013, S. 290–300.

10 Erich Marckhl, Etwas über meine Musik. Unveröffentlichtes Typoskript. UAKUG/TEM_089. Der Text ist auch online verfügbar: https://www.uakug.findbuch.net/php/main.php?ar_id=3745#55414b55472f54454dx154 (21.01.2020).

auch in Hinblick auf Gattungszusammenhänge oder ästhetische Fragen wie die Beziehung der Kunst zum Religiösen. Auffallend ist, dass Marckhl gleich zu Beginn, obwohl er kaum zu realen Lebenssituationen Stellung nimmt, auf einem engen Zusammenhang zwischen Musik und Leben besteht. Nicht zuletzt dadurch wird die Erwartung geweckt, mehr über brisante, mit Marckhls Lebenszeit verbundene Fragen zu erfahren. Diese wird allerdings zunächst enttäuscht, beschränkt sich der Autor doch auf musikalisch formale Probleme. Im Zuge der Lektüre kristallisiert sich jedoch immer deutlicher eine Argumentationslinie heraus, die eine persönliche Position Marckhls erkennen lässt.

Die Fragen, die sich bei der Lektüre stellen, sind nicht nur mit seinem künstlerischen Œuvre verknüpft, sondern beziehen sich vor allem auf seine institutionelle und kulturpolitische Arbeit im Nachkriegsösterreich sowie sein Leben und seine Ausbildung während des Nationalsozialismus. Sie betreffen somit vorrangig Themen, die unausgesprochen quasi ‚zwischen den Zeilen‘ präsent sind: Wie beurteilte Marckhl die NS-Zeit und die Ideologie dieses Regimes? Was ist das Persönliche, das er, wie er sagt, in seinen Kompositionen ausdrücken wollte? Hat seine persönliche Haltung zum Leben und zur Politik seine Musik beeinflusst? Müssen seine eigenen Ansichten berücksichtigt werden, wenn man sein musikalisches Schaffen ästhetisch beurteilt? Was kann über die Gefühle gesagt werden, die er in Bezug auf sein Leben oder seine persönlichen Überlegungen zu seinem Schicksal geäußert hat? Gibt es Zeichen von Wut oder Verzweiflung? Hat er Reue empfunden? Lag ein innerlicher Rückzug vor? Welche kulturellen Prägungen blieben sein ganzes Leben lang erhalten?

Um Antworten dazu in Marckhls Text *Etwas über meine Musik* zu finden, wurde dieser zunächst methodisch nach philologischen Kriterien unter Berücksichtigung der spezifischen autobiografischen Textsorte und des Aufbaus analysiert. Besonders galt es zu unterscheiden, was explizit gesagt, was nur angedeutet und was verschwiegen wird. Für die vorliegenden Fragestellungen erscheinen entgegen der Intention des Autors, die Entwicklung seines kompositorischen Stils darzustellen, um diesen zu rechtfertigen, insbesondere jene Kompositionen von Interesse, die Bezüge zu literarischen Werken beinhalten, welche wiederum hinsichtlich ihres Inhalts interpretiert werden können. Zudem erscheint auch in Bezug auf seine einflussreiche pädagogische Tätigkeit wichtig, welche Auffassung von Künstlertum bei Marckhl auszumachen ist.

Im Folgenden werden fünf Themen herausgegriffen, die sich im Zuge der Textanalyse für Marckhls künstlerischen Standpunkt als zentral erwiesen und die es zugleich erlauben, eine kritische Perspektive darauf zu entwerfen. Sie lassen auch Anknüpfungspunkte an für das 19. und 20. Jahrhundert wichtige ästhetische Debatten erkennen und reichen damit in ihrer Bedeutung über das Werk Marckhls hinaus.

II. *Etwas über meine Musik* – Ein ‚Close Reading‘

II.1 Beziehungen zwischen künstlerischem Schaffen und Leben

Bereits auf der ersten Seite weist der Autor darauf hin, dass dieser Text verfasst wurde, um das Verhältnis zwischen künstlerischer Arbeit und Leben zu verdeutlichen. Er wolle seine grundlegenden und objektiv entfalteten Meinungen und Ansichten präsentieren, welche für sein künstlerisches Schaffen von Bedeutung sind. Wichtig für ihn, laut seiner eigenen Darlegungen, seien der Wille zum Schaffen sowie Selbstbestätigung in den künstlerischen Werken zu finden. Wie Marckhl betont, gebe es seiner Ansicht nach kein autonomes Ethos, das nicht im Charakter des Schöpfers gründe. Die ethische Grundlage des Schaffens liege in jedem Menschen selbst, schreibt Marckhl.

Zunächst werden einige Details zu seiner Jugend offenbart: Im Gegensatz zu seinen national-liberalen Eltern waren für Marckhl, wie er ausführt, Religion und soziale Bindungen wichtig. Er war interessiert an Literatur sowie romantischer und expressiver Lyrik, während er selbst expressionistische Dramen und Romane schrieb. Franz Schmidt, Richard Strauss und Hans Pfitzner waren während seiner Ausbildungsjahre angesehene Komponisten, ebenso wie die Klavierwerke von Debussy und Ravel für ihn von Bedeutung waren. Er selbst war insbesondere beeindruckt von Schönbergs *Pierrot lunaire* und dessen *Kammersinfonie* sowie Milhauds *L'homme et son désir*. Hervorzuheben ist hier, dass Marckhl Schönberg als Vorbild nennt und sich damit in eine Traditionslinie mit vom Regime geächteten Komponisten und der französischen Musik stellt. Diese Verbindung bestimmt auch seine kulturpolitischen Stellungnahmen und Aktivitäten in der Nachkriegszeit. In Bezug auf seine eigenen Werke, welche zwischen 1920 und 1934 entstanden sind – Streichquartette, ein Streichtrio und Sonaten für Violine und Klavier –, spricht er von einem schwierigen Transformationsprozess, der von konventioneller Tonalität zu freier melismatischer Bewegung geführt habe. Unter seiner frühen Kammermusik schätzte er vor allem die Lieder basierend auf Gedichten und Texten von Rilke. Während seiner Tätigkeit als Erzieher in Breitensee, die am 14. September 1936 abrupt endete,¹¹ habe er, so Marckhl, Einblicke in die Gegebenheiten des Seins gewonnen, die sein Leben und Erleben vertieften und seine Energie gestärkt haben. Unter anderem erlangte er Härte und Strenge, sowohl künstlerische als auch menschliche.

11 Den Grund für dieses seine Aktivität als illegaler Nationalsozialist, nennt Marckhl nicht. Siehe dazu auch den Beitrag „Erich Marckhl im Spiegel von Selbst und Fremdzeugnissen“ von Julia Mair im vorliegenden Band.

Eines der Werke, welches er näher erläutert, ist das *Divertissement* für Solo-Violine und Streicher, komponiert im Jahr 1966.¹² Im mittleren Satz wird eine Dur-Tonalität erzeugt. Marckhl vergleicht diese tonale Passage mit dem harmonischen Gerüst seiner *Großen Fuge* für Streichorchester – einem Stück, das ihm 1939 den Preis der Stadt Wien einbrachte und dort 1940 uraufgeführt wurde.¹³ Durch diesen tonalen Abschnitt in seinem späteren Stück wurde er mit der Bezeichnung „wie gehabt“ eingestuft, für einige Kritiker ein Charakteristikum seines Œuvres, „eindeutig und entscheidend endgültig“, wie er sich beklagte.¹⁴ Marckhl fühlt sich von diesen Kritikern missverstanden und gibt daher Einblicke in seine eigenen Ausdrucksvorstellungen, die für ihn mit seinen Lebenserfahrungen in Zusammenhang stehen. Er verteidigt die Tonalität C-Dur, indem er die „Funktion des Elegischen“ betont, die ihm zufolge „ja gleich durch die Härte der Violin-Kadenz bestätigt wird“. Hier werde „wirklich einige Lebenserkenntnis ins Tönen gebracht“. Das „erkannten Spieler und Hörer“. Und Marckhl setzt fort: „Kritiker registrierten Anklänge an Béla Bartók, sprachen von geschickter Montage und wunderten sich über die retrospektive Tendenz, die angesichts der Situation eher Schicksal als Schwäche und schon gar nicht Bequemlichkeit ist.“¹⁵ Bereits hier ist die zentrale Argumentationsstrategie zu erkennen: Einerseits wird eine folgerichtige musikimmanente Entwicklung vom Frühwerk zu den späten Kompositionen gezogen, andererseits wird der spezifische tragische Ausdruck seines Werkes als dem Schicksal, das der Autor erfahren musste, geschuldet dargestellt.

Beim ersten Lesen des Textes ist man enttäuscht, dass sich Marckhl weigert, über sein Leben und seine Zeit direkt zu sprechen und nur an künstlerischen Fragen festhält, die sich vor allem um Probleme der technisch-strukturellen Entwicklung zu drehen scheinen. Nichtsdestotrotz deuten Absätze wie der oben zitierte, insbesondere nach mehrfacher Lektüre und gemeinsamer Betrachtung, an, dass der aus der Retrospektive verfasste Text zugleich als künstlerisches Bekenntnis und menschliche Rechtfertigung verstanden werden kann und wohl auch soll. Was der Autor besonders verteidigt, ist seine retrospektive Sicht. Außerdem ist seine egozentrische Position auffallend. Immer wieder beklagt er sich über die schwierige Situation und Zeit, in der er lebte, aber es fällt kein Wort zu den Millionen von Opfern, die das Regime, dem er als Leiter der Abteilung für Musikpädagogik in führender Position an der Wiener Reichshochschule verbun-

12 Ein Teil des Nachlasses von Marckhl wird an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz aufbewahrt. Das Autograph ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:47473> (13.07.2021).

13 Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:57967> (13.07.2021).

14 Marckhl, Fn. 10, S. 21.

15 Ebd., S. 22.

den und an dessen Kulturpolitik er daher maßgeblich beteiligt war, systematisch ermordete. Diese Haltung des Schweigens wurde vom offiziellen Nachkriegsösterreich geteilt und ging Hand in Hand mit der Politik, das ganze Land als Opfer der Nazis zu stilisieren. Genau eine solche Haltung ist es, gegen die sich Theodor W. Adornos Forderung richtete, dass die Musik auf der Seite der Opfer stehen und primär Leiden zum Ausdruck bringen solle. Oft als historisches Relikt von jenen abgetan, die forderten, diese zeitgebundene Anschauung müsse dringend modifiziert und Adornos Ästhetik diesbezüglich aktualisiert werden,¹⁶ sollte die hier enthaltene ethische Position im Gegenteil hinsichtlich ihrer Aktualität in der Nachkriegsepoche wie auch ihrer heutigen kritisch kontextualisiert werden.¹⁷

II.2 Musik als eine persönliche Sprache

Der sprachliche Charakter der Musik ist ein wichtiger Aspekt für Marckhl.¹⁸ Sein künstlerisches Ideal war Verdichtung, sowohl strukturelle als auch zeitliche. In diesem Sinne gewinnen seine längeren Werke an Bedeutung wie die *Fantasie, Passacaglia und Fuge* (1936) für Klavier zu vier Händen und die *Sonate für Violine und Klavier in A-Dur* (1945).¹⁹ Beide wurden geschrieben

„[...] in Zeiten existenzieller Bedrohung und sozialer Bedrängnis [...]. Es könnte im Ausmaß ihrer Aussage die Tendenz zu Selbstbetäubung vermutet werden. Dem undurchschaubar Chaotischen einer Situation wird der ausführliche Kosmos einer gewollten, strengen, umfassenden, das Konventionelle nicht meidenden Ordnung entgegengestellt.“²⁰

Auch dieser Kommentar stellt die Bedrohung für den Autor in den Mittelpunkt. 1936, als er seiner Position als Erzieher in Breitensee aus ungenannten Gründen enthoben wurde, sowie das Kriegsende 1945 markierten entscheiden-

16 Vgl. Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 319–326.

17 Vgl. dazu auch Lars Rensmann, *Das Besondere im Allgemeinen. Totale Herrschaft und Nachkriegsgesellschaft in den politisch-theoretischen Narrativen von Arendt und Adorno*, in: Dirk Auer / Lars Rensmann / Julia Schulze Wessel (Hg.), *Arendt und Adorno*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 150–198.

18 Vgl. Erich Marckhl, *Sprache und Musik*. Vortrag des Präsidenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, o.Prof.Dr.Erich Markchl, anlässlich der Internationalen Kammermusikwoche 1965 in Oberschützen, unveröffentlichtes Typoskript. UAKUG/TEM_B08_H45_13. Der Text ist auch online verfügbar: https://www.uakug.findbuch.net/pics/N...TEM._~Scans%20Wiederkehr._~B08._~UAKUG_TEM_B08_H45_13.pdf (11.02.2010).

19 Die Autographen, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, sind online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:57381> und <http://phaidra.kug.ac.at/o:48952> (13.07.2021).

20 Marckhl, Fn. 10, S. 27.

de Brüche im Leben Marckhls. Die Ordnung der Musik bot ihm Zuflucht vor dem äußeren Chaos, so seine Darstellung. Trotz seines künstlerischen Ideals – der Verdichtung – charakterisiert Marckhl seine Musik als ausgedehnt. Er erklärt, dass er sich niemals zurückgehalten habe, wenn er etwas ausdrücken wollte. Dennoch betrachtet er seine Musik als schwierig für jene Rezipientinnen und Rezipienten, welche „kulinarischen“ Genuss bevorzugten, durch ihren introvertierten Charakter, der zwar nicht schockt, aber die Hörer nicht beachtet. „Sie ist im Verlauf ihrer Entwicklung vom Melos her mehr und mehr zum Wort, zum Dialog, zum Monolog hingewendet“, schreibt Marckhl.²¹

Seiner Beschreibung zufolge wird Melos in seiner Musik zu Prosa umgewandelt: „als Klang gehörtes Wort“²². Diese Expressivität wird mit der Individualität der Musik verbunden. Jegliche Musik sei das Produkt des ‚Allzumenschlichen‘ und schaffe eine Annäherung an die visionäre Realität, die ihr zugrunde liegt. Was dieses ‚Allzumenschliche‘ und die ‚visionäre Realität‘ konkret sein könnten, lässt der Autor aber offen. Eine eindeutige Stellungnahme wird verweigert, wobei noch dazu unklar bleibt, auf welche Zeit sich der Autor mit solchen Bemerkungen bezieht. Dass der Text generell auf Kontinuität im Schaffen hinzuweisen intendiert, lässt zumindest vermuten, dass sich auch Marckhls Position zur Realität und den mit ihr verbundenen politischen Visionen über die Jahre hinweg nicht verändert haben könnte.

Wenn es Inhalte gibt, die durch Begriffe ausgedrückt werden können, wird dies beispielsweise in seiner 5. Sinfonie mit dem Titel ‚Tragisch‘ signalisiert.²³ Wiederum ist der tragische Moment Marckhl zufolge in diesem Werk kein atmosphärischer oder programmatischer, sondern ein vitaler Zustand, der sich durch eine ästhetisch konzipierte Gestalt artikuliert. Das, was ausdrückbar ist, ist für Marckhl immer „vitale Grundgegebenheit, die sich eben nicht anders fassen läßt als in der ästhetisch begreiflichen Gestalt.“²⁴ Die Frage nach der Expressivität wird hier mit der der Einzigartigkeit verknüpft. Die „Grundgegebenheit“ von Marckhls Leben wird als „tragisch“ charakterisiert.

Zu Marckhls längsten Werken zählen *Vom Fall der Stadt* (1960) und *Die Jagd* (1966), beides Begegnungen mit dem Musiktheater.²⁵ Die Sujets deuten ebenfalls auf eine tragisch-fatalistische Haltung des Komponisten hin.²⁶

21 Ebd., S. 28.

22 Ebd.

23 Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:50057> (13.07.2021).

24 Marckhl, Fn. 10, S. 91.

25 Die Autographen, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, sind online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:51684> und <http://phaidra.kug.ac.at/o:48067> (13.07.2021).

26 Vgl. Marckhl, Fn. 10, S. 91.

II.3 Das Konzept des Unaussprechlichen

In einem anderen Absatz versucht Marckhl zu erklären, dass nicht alles sagbar sei. Dabei präsentiert er sich als jemand, der nicht in der Lage ist, sich vollständig auszudrücken, es aber dennoch mit seiner Musik versucht, soweit es eben möglich ist.

„Ein ungelöster Rest bleibt wohl immer im subjektiven Fühlen des Erzeugers: soweit der Rest des Ungelösten dem kommensurablen Bereich angehört, ist er korrigierbar. Er ist es aber nie in dem Maße, daß er verschwände. Die unlösbaren Schwierigkeiten liegen im Inkommensurablen.“²⁷

Für das Unaussprechliche sind die textgebundenen Gattungen von Interesse, da sich mithilfe der Worte der Inhalt der Musik möglicherweise leichter entziffern lässt. Marckhl verfasste mehrere Werke, welche in diesem Kontext untersucht werden sollten. Ein Autor, den er vor allem schätzte, war Richard Billinger.²⁸ Auf Basis ausgewählter Stücke aus dem Gedichtband *Holder Morgen*, schuf Marckhl eine Kantate, welche für das 100-jährige Jubiläum des Wiener Männergesangsvereins in Auftrag gegeben wurde, das im Jahr 1943 gefeiert wurde.²⁹ Bei der Besprechung dieser Komposition kommentiert Marckhl auch die damalige Situation:

„Weiters aber befand ich mich in einer Zeit bedingten schweren persönlichen Krise. Völlige Desillusion, Widerwille, Resignation beherrschte mich. Das Leben erschien ausweglos und war grauenvoll, obgleich die brüchige Oberfläche des Arbeitsalltags noch hielt. Aber sie würde nicht halten, und unausdenkbar, was kommen würde, wenn sie brach – und gleichzeitig wünschte ich, sie möge endlich brechen und der heroisierten Lüge des Grauens ein Ende bereiten.“³⁰

Sieht man diesen Abschnitt lediglich als typische Rechtfertigungsstrategie an, insofern als der Autor selbst als an den politischen Umständen leidend dargestellt wird, ist damit der Gehalt des Textes noch nicht ausgeschöpft. Denn Marckhl spricht hier explizit von einer unausdenkbaren Zukunft und von Ausweglosigkeit, die mit dem Untergang des ‚Dritten Reiches‘ aus seiner Sicht verbunden sein würden.

27 Ebd., S. 28.

28 Richard Billinger (1890–1965) war ein erfolgreicher österreichischer Poet und Dramatiker, dessen Werke sehr geschätzt wurden, sowohl vor als auch während der NS-Zeit. Nach 1945 war er in der Lage, seine Karriere weiterzuführen, aber sein Ruf verschlechterte sich. Für mehr Informationen über den Autor vgl. Arnold Klaffenböck, Richard Billinger, <https://www.ooegeschichte.at/themen/kunst-und-kultur/literaturgeschichte-oberoesterreichs/literaturgeschichte-ooe-in-abschnitten/1900-1945/richard-billinger/> (23.01.2020).

29 Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:55417> (13.07.2021).

30 Marckhl, Fn 10, S. 57.

Bezüglich der Musik weist Marckhl darauf hin, dass er sich insbesondere in den Solos selbst „gefunden“ habe. Ihm zufolge deutet der Alt, der über das goldene Boot singt, „in dem Traum und Glück dahinschwimmen“, berechtigterweise seine späteren künstlerischen Entwicklungen an. Diese Verzweiflung angesichts des Unumkehrbaren bleibt auch in seiner späteren Musik präsent wie etwa in den Wedekind-Chansons, welche 1968 komponiert wurden. Er selbst charakterisiert die Musik der früheren Kantate als „bukolisch“, „einfach“ und „impressiv“ durch die Verwendung von solistisch eingesetzten Holzbläsern. Ein Hang zur romantischen Naturanbetung prägt die Musik und die Instrumentation. Hier beginne sich das Melos von einer konventionellen Tonalität zu lösen, schreibt er.³¹ Außerdem betont Marckhl den Erfolg der Weltpremiere:

„Die Uraufführung war glanzvoll. Es sangen Frau Frutschnigg (Alt), die dann früh Verstorbene, und Hans Schöffler, es sangen die Wiener Sängerknaben und ein 300 Mann starker Männerchor, gebildet aus Wiener Chorvereinigungen, es spielten die Wiener Philharmoniker, Großmann dirigierte.“³²

Allein die Aufzählung der Mitwirkenden macht unmissverständlich deutlich, welches Ansehen der Komponist in der NS-Diktatur genoss. Das Stück wurde nichtsdestotrotz nochmals in den 1950er-Jahren im Kontext eines IGNM-Festivals in Wiener Neustadt aufgeführt, an seine früheren großen Erfolge konnte Marckhl aber nicht mehr anknüpfen, was wohl maßgeblich zu seiner retrospektiven Haltung beigetragen haben mag.

II.4 ‚Absolute Musik‘, Kunst und Religion

Marckhls Kommentare zu seinen Sinfonien zeigen, inwiefern er seine Musik als ‚absolut‘ betrachtet: Es sei weder eine poetische Idee vorhanden, wie bei Schumann, noch programmatischer Inhalt im Sinne einer musikalisch dargestellten Handlung. Dennoch sei die kohärente Gestaltung von etwas, das ausgedrückt werden soll, von Bedeutung. Mehrere Male betont der Autor, dass sein Hauptziel darin bestand, individuelle, persönliche und menschliche Ansichten als „Gestalt, als klingende Architektur“ zum Ausdruck zu bringen. Bleibende Qualität sei für ihn an den „Gehalt des potentiell Ausdrückbaren“ gebunden.³³ Letztendlich, da es das Ziel der absoluten Musik sei, solle das Publikum berührt und bewegt werden.

Interessant in Bezug auf die Rolle, die die religiöse Dimension in Marckhls Schaffen spielen könnte, ist eine weitere Kantate basierend auf Texten von Paul

31 Ebd.

32 Ebd., S. 59.

33 Ebd., S. 93–94.

Gerhardt,³⁴ welche 1938 komponiert wurde: Es handelt sich um eine geistliche Kantate für Soli, kleinen und großen Chor, Knabenstimmen und Orchester, die ‚Choralmodelle‘ vermeidet und tonale Strenge und subjektiven Ausdruck verschmelzen soll.³⁵ „Vielleicht sollte das Stück ein Zeugnis geben, daß ich auch außerhalb der Konfessionen – ich löste während der Arbeit solche Bindungen – Christ und Humanist bleiben wollte“, schreibt er und betont die damals politisch unpassende Haltung: „Jede Möglichkeit einer Aufführung war angesichts der politischen Verhältnisse abgeschnitten, Versuche das Stück zu zeigen, führten zu weltanschaulich opportunistischer Reaktion, ja, zu Entrüstung und Vorwürfen. Religiöse Textierung war verwerfenswert.“³⁶

Ein weiteres Werk, das von einer religiösen Dimension geprägt ist, wie der Titel schon andeutet, ist die zweite Fantasie für Chor a capella *Drei Lesungen nach Th. Wolfe ‚Schau heimwärts, Engel‘* (1960).³⁷ Die Komposition beginnt mit einem Vortrag, der sich dann in chorische Musik verwandelt. Es ist wohl symptomatisch für die auf das ‚Tragische‘ konzentrierte Lebenseinstellung des Autors, dass der letzte Abschnitt den Titel *Das verlorene Land, die unwiederbringliche Zeit* trägt. Zu den geforderten Aufführungsvoraussetzungen schreibt Marckhl:

„Für ein größeres Publikum anonymer Provenienz ist dieses Stück nicht geeignet. Es setzt wirkliche Gebundenheit und echte Anteilnahme aus echter Gott durchdrungener humanitas voraus, die Hörer und Musizierende zu einer echten Gemeinde binden, was in unserem Konzertbetrieb nur mehr sehr selten der Fall ist. Über die Uraufführung gab es in Wien ein erfreuliches Echo.“³⁸

Die erforderliche Haltung ähnelt auffallend der Rezeptionsweise, die romantische Künstler für die absolute Musik postulierten, die im 19. Jahrhundert die Religion ersetzte.³⁹ In Hinblick auf eine spätere Vertonung des Markus-Evangeliums weist

34 Bezüglich Paul Gerhardt (1607–1676), einem protestantischen Geistlichen, Dichter und Musiker vgl. Joachim Schäfer / Paul Gerhardt, *Ökumenisches Heiligenlexikon*, https://www.heiligenlexikon.de/BiographienP/Paul_Gerhardt.htm (23.01.2020).

35 Marckhl, Fn. 10, S. 65. Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:46508> (13.07.2021).

36 Marckhl, Fn. 10, S. 65.

37 Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:64550> (13.07.2021). „Look Homeward, Angel. A Story of the Buried Life“ ist ein autobiografischer Roman des amerikanischen Autors Thomas Wolfe (1900–1938), der 1929 erschien. Es wird als amerikanischer Klassiker betrachtet. Für weitere Informationen vgl.: Thomas Wolfe, <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Wolfe> und Look Homeward, Angel, <https://www.britannica.com/topic/Look-Homeward-Angel> (23.01.2010).

38 Marckhl, Fn 10, S. 74.

39 Vgl. Wilhelm Seidel, Absolute Musik und Kunstreligion um 1800, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Musik und Religion*, Laaber: Laaber 1995, S. 91–114.

Marckhl darauf hin, „daß sich ein kleiner Kreis Musizierender – fünf Sänger, ein Pianist – zu einer gleichsam kammermusikalischen Andacht zusammenfindet.“⁴⁰ Mit Johann Gottfried Herder kann der Begriff der Andacht als „bedachtsame Betrachtung der göttlichen Wahrheiten“ oder „eine behutsame Anwendung der Regel des Verstandes in den Sachen des Glaubens und der Gottseligkeit“, verstanden werden.⁴¹ Von den Kritikern als „wie üblich“ bezeichnet, wurde Marckhls Werk von einem kleinen Publikum bei der Uraufführung andächtig rezipiert. Für junge Männer verfasst, ist es, laut Marckhl, „Musik von ganz innen“.⁴² Eindringlich stellt er fest, dass Kunst für ihn notwendigerweise an die religiöse Sphäre gebunden sei: entweder in ihrer Substanz oder in ihrer Funktion und Struktur wie im Falle von geistlicher Musik. Während seines ganzen Lebens habe er sich mit spirituellen Texten auseinandergesetzt, während er erst im späteren Leben geistliche Musik komponierte. „Meiner Meinung nach ist echte Humanität nur aus ihrer Wurzel im Christlich-Religiösen möglich. Scheidet sie sich von dieser, gerät sie in Gefahr der Hybris und in die Versuchung durch das Unmenschliche.“⁴³ Es scheint, als ob der Autor auf diese Position zurückgreift, um seine unbestreitbare Beteiligung am unmenschlichen Regime zu rechtfertigen bzw. wohl auch vor sich selbst zu relativieren. Einerseits passt diese Proklamation sehr gut zu seinem Engagement für Kirchenmusik während seiner Präsidentschaft an der Akademie in Graz.⁴⁴ Andererseits sollte nicht vergessen werden, dass es Akteure der protestantischen Kirche waren, die tief mit dem nationalsozialistischen Regime und dessen Ideen verstrickt waren. Die religiöse Dimension von Marckhls Musik könnte, retrospektiv von ihm hervorgehoben, von einer Art inneren Emigration zeugen, einer musikalisch getragenen Menschlichkeit inmitten des Unmenschlichen.⁴⁵ Zugleich könnte die Hinwendung zum Religiösen als Parallele zu Gottfried von Einem gesehen werden, dem engen Freund Marckhls, dessen späteres Musiktheater nach Texten seiner Frau Lotte Ingrisch sich mit spirituellen Weltbildern beschäftigt.⁴⁶

40 Marckhl, Fn. 10, S. 79.

41 Seidel, Fn. 39, S. 93.

42 Marckhl, Fn. 10, S. 79.

43 Ebd., S. 75.

44 Vgl. unter anderem Erich Marckhl, Rechtfertigung. Referat des Präsidenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz und Landesmusikdirektors von Steiermark o.Prof. Dr. Erich Marckhl anlässlich der Eröffnung der Räume der Abteilung für Kirchenmusik der Akademie am 16. Jänner 1965, unveröffentlichtes Typoskript. UAKUG/TEM_B08_H45_01. Der Text ist auch online verfügbar: https://www.uakug.findbuch.net/pics/N..TEM._~Scans%20Wiederkehr._~B08._~UAKUG_TEM_B08_H45_01.pdf (11.02.2010).

45 Vgl. Michael Heinemann, Kleine Geschichte der Musik, Stuttgart: Reclam³2013, S. 282–283.

46 Vgl. Reiber, Fn. 6, S. 193–213.

Der pessimistische und fatalistische Standpunkt, der Einems Schaffen kennzeichnet wie in *Dantons Tod*, ist mit Marckhls Weltansicht vergleichbar.⁴⁷

Eines seiner wichtigsten Werke stellt Marckhls Einschätzung nach das bereits erwähnte Tanzspiel *Die Jagd* dar.⁴⁸ Auch darin ist eine religiöse Dimension präsent. Es gibt keine Handlung, aber eine Symbolisierung der Lebensbedingungen an sich. Alles, was geschieht, ist in einem imaginären Raum der Seele angesiedelt. Der Tänzer, die Hauptfigur, ist von Anfang an in seinem Untergang gefangen, auf den hin sich alles ausrichtet. Wichtig ist für Marckhl der spielerische Charakter, der das Stück als eine Art Kult kennzeichnet. Die symmetrische Form der Komposition, die strikte Geometrie der Sätze, schafft eine surreal-träumerische Atmosphäre. Bei der Aufführung in Graz sei es gelungen, so Marckhl, das Gefühl der Hoffnungslosigkeit zu beleuchten. Auch hier fallen die Parallelen zu Einem auf. Aber auch Adornos Kritik am Fatalismus, die im Besonderen prominent seine Wagner-Kritik bestimmt, ist als zeitgenössische Gegenposition zu nennen. Der Text wurde 1937 bis 1938 verfasst und im Jahr 1952 veröffentlicht.⁴⁹

II.5 Tradition versus Innovation

Marckhls Ansichten sind immer mit der Zeit verbunden, in der der Text verfasst wurde, nämlich hier den späteren Lebensjahren, und sie lassen eine starke Verbindung zwischen Ästhetik, Politik und persönlichem Weltbild erkennen. Kritik an der zeitgenössischen Avantgarde der 1960er-Jahre prägt an vielen Stellen seine Betrachtungen der Vergangenheit, z.B. wenn er attestiert, dass die Wiener Schule, welche eindeutig sein Vorbild darstellt, eine desillusionierende Haltung zeige, aber nicht den Willen zu schockieren. Wenn er sich von seinen jüngeren Kollegen distanziert, welche sich in den 1960er-Jahren deutlich radikaler gegen musikalische Traditionen auflehnten, reflektiert er zugleich seine eigene jugendliche Rebellion: „Und sind in der Jugend heute nicht wieder Stimmen laut, die die Zerstörung des Bestehenden durch Terror verlangen, damit ein Neues entstehe, das gut sein werde, weil es anders sein werde, obgleich sie es nicht kennen: kannten wir es 1918, 1927, 1933?“⁵⁰ Mit der Auf-

47 Vgl. Susanne Kogler, Neue Musik auf österreichischen Bühnen: Kritische Anmerkungen zum aktuellen Repertoire, in: *The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*, Ljubljana Festival 2019, S. 17–56.

48 Marckhl, Fn. 10, S. 27.

49 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin [u.a.]: Suhrkamp 1952 (Gesammelte Schriften 13). Für den politischen Hintergrund von Adornos Schrift vgl. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*. Zu dem Buch, das so viele Diskussionen entfesselte, in: *Zeit* 41 (1964).

50 Marckhl, Fn. 10, S. 14.

zählung dieser Jahreszahlen, die das Ende des Ersten Weltkrieges und der Monarchie in Deutschland und Österreich, den Brand des Wiener Justizpalastes sowie die Machtergreifung Hitlers in Deutschland oder auch den sogenannten Dollfuß-Putsch miteinander in Verbindung bringt, bezeichnet Marckhl gewaltsame Brüche, die jeweils als Anbruch einer neuen Ära gesehen werden können. Dennoch ist auch hier keine eindeutige Interpretation hinsichtlich der politischen Positionierung des Autors möglich. Vielmehr werden alle diese Ereignisse in der Absicht genannt, die Naivität der Jugend hervorzuheben, die er auch der 68er-Generation attestiert. Dass damit auch seine eigene Begeisterung für Hitler zu relativieren versucht wird, erscheint naheliegend.

In den 1970er-Jahren grenzte sich Marckhl deutlich vom Musikleben seiner Zeit ab. Für ihn war Tradition nötig, um die gesellschaftliche Bindung zur Musik zu wahren, wie es bei Brahms, Bruckner und Strauss der Fall gewesen war. Doch die Tradition zu Marckhls Zeiten war, so seine Auffassung, verloren gegangen: Das moderne anonyme Konzertleben klammerte sich einerseits an die Sensation, andererseits an Konventionen. Wie diese Aussage exemplarisch zeigt, unterstreicht der Autor immer wieder seine rückwärtsgewandte Position. Dass er mit seiner Kritik am öffentlichen Konzertleben eine Anschauung vertritt, die auch der der Kritischen Theorie nahestehende Harald Kaufmann, Freund und Verbündeter Marckhls, zumindest teilweise teilte, zeigt die Komplexität der gesellschaftlichen Situation, die sich nicht mit Schwarz-weiß-Zeichnungen darstellen lässt.⁵¹

In Bezug auf seine Kammermusik spricht Marckhl von einer völlig unpathetischen, minnesängerischen Haltung, aber auch von einer romantischen und retrospektiven Dimension: Einige der Werke seien in einem „schwerelosen Raum gleich starker Anziehungskräfte zwischen Vergangenheit und Zukunft“⁵² verortet und streben eher ein reflektiertes Spielen als ein hoffnungsvolles Anhören an. Die Bemerkung, dass die Dominanz, aber nicht die Attraktivität der Zukunft immer mehr Raum gewinnt, schließt eine Kritik an zeitgenössischen experimentellen Strömungen in der Musik ein, aber auch Gesellschaftskritik klingt an. Diese Entwicklungen bedeuten für Marckhl das Ende eines „aufgeklärten Humanismus“. Wie er schreibt, solle die Entwicklung „nach so vielem rationalistischen Hochmut und so großen Blamagen der Humanität auf ein neue Art der Gottgebundenheit“ hinführen.⁵³ Eine Abkehr von Sensation und eine Hinwendung zum Inneren müsste diese Entwicklung einleiten, was allerdings noch nicht stattgefunden habe. Diese Bemerkung ist die Einzige im

51 Vgl. Barbara Boisits, Harald Kaufmann, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kaufmann_Harald.xml (23.01.2020). Vgl. dazu auch den Beitrag von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

52 Marckhl, Fn. 10, S. 44.

53 Ebd., S. 45.

gesamten Text, die eine Kritik an der NS-Zeit zumindest anklingen lässt. Sie verschmilzt mit der Kritik an der zeitgenössischen Musik.

Wiederum zeigen sich Parallelen zu Einem, steht doch diese kritische Haltung zur Gegenwart der Fähigkeit gegenüber, erfolgreich zu sein, sich im Leben zu behaupten und dabei von vielen Vorteilen zu profitieren, die sowohl Marckhl als auch Einem zweifellos besaßen.⁵⁴ Darüber hinaus tritt ein weiterer Unterschied zur gesellschaftskritischen Position der Kritischen Theorie hervor: Auch wenn Adorno versucht, „mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“ solidarisch zu sein, wie er es im berühmten Schlusssatz der *Negativen Dialektik*⁵⁵ formulierte, postulierte er jedoch nie einen religiösen Standpunkt.

III. Fazit

Marckhl ist in mehrfacher Hinsicht seiner Zeit gegenüber kritisch eingestellt. Daher kommt seine Position ähnlichen nahe, die sich mit der Oberflächlichkeit und Dominanz des Kapitalismus in der Nachkriegsgesellschaft befassten. Die Kritische Theorie stellt die wohl bekannteste dar. Dennoch scheinen die Gründe für solch gemeinsame Positionen ziemlich unterschiedlich zu sein. Marckhl bezeichnet sich selbst als jemanden, der „aus der Zeit gefallen“ ist: Seine persönliche Verteidigung geht daher Hand in Hand mit seiner Kritik an sozialen und künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit, die ihm den als jungen Mann angestrebten und erhofften Erfolg und das Ansehen als Komponist verweigerten.

Oftmals präsentiert sich Marckhl als ‚einsamer Wolf‘, der kollektive Gruppen ablehnte und eher typisch romantische Ideen, wie die des Künstlers als Ausgestoßener, teilt. Die stets präsenste Klage – Kritiker hielten seine Musik für zu rational, für ‚Hirnmusik‘ – erinnert an Schönbergs Zurückweisung ähnlicher Vorwürfe.

Bei der Analyse von Marckhls ästhetischen Vorstellungen trat vor allem die Idee der Autonomie der Musik hervor. Dabei wurde deutlich, dass gerade Personen wie Marckhl und deren Auffassung von Musik das Konzept der musikalischen Autonomie als problematisch erscheinen lassen, auch wenn es bis heute großen Einfluss auf die Musikausbildung ausübt. Marckhls Ästhetik führt den romantischen Begriff der absoluten Musik fort. Niemals verbindet er direkt die politische Lage mit seinen Kompositionen, welche er als autonom begreift. Die

54 Vgl. Thomas Eickhoff, Mit Sozialismus und Sachertorte ... – Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006, S. 85–100.

55 Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 6), S. 400.

für ihn als Komponist wichtige „Lebensbedingung“ war dennoch zweifellos stark in der politischen Lage verwurzelt. Die ständige Erwähnung des Unausprechlichen beleuchtet die problematische Seite der musikalischen Autonomie, insbesondere wenn es Fragen der politischen Verantwortlichkeit und ideologischer Mitwirkung betrifft. Auch in Entnazifizierungsverfahren diente die Autonomie der Musik als Entlastungsargument.⁵⁶ In Hinblick auf die Kritische Theorie stellt sich wiederum die Frage, ob Adornos bekanntes Konzept einer Musik als „autonom“ und dennoch zugleich „fait social“⁵⁷ auch kritisch mit diesem zeitgenössischen, anscheinend apolitischen Begriffsverständnis verbunden ist, indem es sich als dessen Korrektiv begreift.

Marckhl zeigt in seinem Schaffen Kontinuitäten und Brüche auf. Dabei lässt er anspielungsweise Beziehungen zum sogenannten österreichischen Opfermythos und eine fatalistische Einstellung erkennen, wie sie für die Nachkriegszeit in Deutschland und Österreich typisch war. Die Probleme, die Marckhl teilweise mit seinen Zeitgenossen erlebte, und die Anfeindungen, denen er sich ausgesetzt sah, betrafen zunächst seine Musikauffassung, was mit einer aus seiner Sicht nicht ausreichenden Anerkennung seiner kompositorischen Fähigkeiten einherging. Diese Brüche betreffen jedoch auch die grundlegend andere Weltsicht der Generation, die um 1968 eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und den die Gesellschaft nach wie vor bestimmenden im Nationalsozialismus involvierten Personen forderte.

Bei der Lektüre von Marckhls Text gewinnt man den Eindruck, dass für ihn das Fehlen einer öffentlichen Anerkennung als Komponist gleichzusetzen war mit der fehlenden Akzeptanz für seine persönliche Situation, deren Tragik er in seinem Schaffen zum Ausdruck zu bringen versuchte. Die historische Lage als ins NS-Regime eingebundener Künstler und Pädagoge belastete ihn sein ganzes Leben lang, was ihn aber nicht daran hinderte, eine Schlüsselfigur im Musikausbildungssystem der Nachkriegssteiermark zu werden – mit erheblichem Einfluss auf das gesamte Musikleben.⁵⁸

Während er seine offiziellen Tätigkeiten im nationalsozialistischen Musikausbildungssystem in keiner seiner Schriften erwähnte, hob er seine Tätigkeit

56 Vgl. Reiber, Fn. 6, S. 63; vgl. auch Michael Custodis / Friedrich Geiger, Netzwerke der Entnazifizierung: Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobels, Waxmann Münster: Waxmann 2013 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik).

57 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 7), S. 15.

58 Bezüglich Marckhls Freunde und Feinde beinhaltet der Nachlass des österreichischen Musikkritikers und Musikologen Harald Kaufmann, der im Archiv der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt wird, wichtige Informationen. Vgl. dazu im Besonderen das Konvolut Kaufmann 447.

als Komponist hervor, ermöglichte sie es doch, sich als weitgehend unpolitischer Künstler darzustellen. Das Tabu, nicht über die Vergangenheit zu sprechen, wurde von seinen Feinden nur sehr selten gebrochen. Die mit der politischen Situation verbundene Problematik erscheint jedoch nicht primär eine Frage der persönlichen Reue zu sein, sondern Marckhl beklagt primär eine vielversprechende abgebrochene Karriere als Komponist. Viele Formulierungen im Text lassen vermuten, dass die Vergangenheit, die Marckhl beschäftigt, die Blütezeit seiner Jugend war, in der eine erfolversprechende Karriere als junger Komponist begann, welche sich aber durch den Sturz der Nazis abrupt veränderte und unwiederbringlich beendet wurde.

Um den Gehalt von Marckhls Schaffen zu verstehen, sind nicht nur seine Schriften hilfreich, sondern auch Vokalwerke und Texte, die er vertonte. Insbesondere die autobiografischen Parallelen, die gefunden werden können, wie zum Beispiel zu Wolfe, dessen Roman *Look Homeward, Angel* auch als Künstlerroman rezipiert wird. Oder es stechen biografische Parallelen zu Billinger hervor, dessen Werdegang in wesentlichen Punkten dem Marckhls ähnelt.

In gewisser Weise scheint die ästhetische Diskussion um Innovation und Tradition in diesem Kontext auch eine der unterschiedlichen Perspektiven auf die Geschichte zu sein, eine Diskussion darüber, wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft betrachtet und beurteilt werden sollen. Indem sie diese Frage berührt, überschreitet die Nachkriegsästhetik die Idee der musikalischen Autonomie. Ein genaueres Lesen des Textes und die Kontextualisierung von Marckhls musikalischem Œuvre zeigen, dass sowohl Musik als auch Ästhetik in der Lage sind, politische Ansichten darzulegen. Gleichzeitig bietet die Idee einer absoluten Musik noch immer eine Möglichkeit, sich aus der Gegenwart zurückzuziehen, um eine neue religiöse Innerlichkeit herzustellen sowie offen nicht vermittelbare Sichtweisen zu kommunizieren – eine Tatsache, die auch zu einer breiteren historisch-kritischen Kontextualisierung rein analytischer Musikstudien im Rahmen der Musikwissenschaft und der Musiktheorie führen sollte.

Erziehung zur Humanität: ein problematisches Ziel?

Anmerkungen zum Verhältnis von Gesellschaftspolitik, Kritischer Theorie und Musikpädagogik nach 1945

Susanne Kogler

Liest man Erich Marckhls Bemerkungen über Musikerziehung, die auf Bildung zu Autonomie und Humanität abzielen,¹ kann man sich eines gewissen Unbehagens nicht erwehren, welches mit der Biografie des Autors in Zusammenhang steht, war er doch maßgeblich in einem inhumanen Regime an Schaltstellen der Bildungspolitik tätig. Dieses Unbehagen, das uns heute befällt, ist auch eines, das in den Nachkriegsjahren die Aktivität der Kritischen Theorie in Deutschland charakterisierte. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer waren aus dem Exil in den USA zurückgekehrt, um eine Gesellschaft vorzufinden, die von kollektivem Verdrängen gekennzeichnet war.² Darauf beruht ein Großteil ihrer Überlegungen, die bei Adorno auch Überlegungen zur Musikerziehung einschließen.³ Die Auseinandersetzung mit Martin Heidegger, der als Philosoph

- 1 Vgl. dazu u.a. Erich Marckhl, Zur humanen und sozialen Situation des Musikschaaffenden heute, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 3: Auswahl an Reden und Referaten, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975, S. 75–89, oder ders., Allgemeine und künstlerische Bildung, in: Musik und Gegenwart II. Ansprachen, Vorträge, Aufsätze 1963–1967, hg. v. den Steiermärkischen Volks-Musikschulen mit Unterstützung durch die Steiermärkische Landesregierung, die Stadt Kapfenberg und die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, o.D., S. 52–61.
- 2 Vgl. dazu u.a. Stuart Jeffries, Grand Hotel Abyss. The Lives of the Frankfurt School, London: Verso 2016.
- 3 Vgl. dazu u.a. Jürgen Vogt, Musikpädagogik nach 1945, in: Richard Klein / Johann Kreuzer / Stefan Müller-Doohm (Hg.), Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: Metzler 2019, S. 187–193.

aktiv ins Regime involviert war und es dennoch verabsäumte und zurückwies, diese Verstrickung in den Nachkriegsjahren zu reflektieren oder auch öffentlich einzugestehen, kann als paradigmatische Auseinandersetzung mit einer Haltung angesehen werden, die die Gesellschaft im Ganzen betraf.⁴ Im Folgenden möchte ich musikpädagogische Schriften Adornos dahingehend untersuchen, wie sie die auch von Marckhl mitgetragene gesellschaftspolitische Situation widerspiegeln. Dabei kann es keineswegs darum gehen, die beiden Personen oder deren persönliche Standpunkte wertend miteinander zu vergleichen. Vielmehr soll die von der musikwissenschaftlichen Adorno-Exegese nicht immer explizit wahrgenommene, geschweige denn gewürdigte zeitgeschichtliche Verankerung der Kritischen Theorie hervorgehoben und zugleich deren Aktualität zur Diskussion gestellt werden.⁵ Diese, so die These, wird dabei in Bereichen deutlich, die von der Musikwissenschaft bisher vergleichsweise wenig beachtet wurden: zum einen in der Bildungsdebatte, die nicht zuletzt durch die institutionelle Trennung von Musikwissenschaft und Lehramtsausbildung kaum Gegenstand der musikwissenschaftlichen Adorno-Rezeption ist;⁶ zum anderen im Bereich einer kritischen Analyse der Kultur, welche die Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart ins Zentrum rückt. Beide Bereiche erscheinen nicht nur von historischem Interesse, sondern dürften aufgrund gesellschaftspolitischer Entwicklungen in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts konkret an Bedeutung gewonnen haben.⁷ Bedenkt man zudem den nachhaltigen Einfluss von Marckhl und seiner Generation auf bis heute gültige musikpädagogische Strukturen und Inhalte, erscheint die Spiegelung mit einer zeitgenössischen Gegenposition bei der Auseinandersetzung mit historischen und gegenwärtigen Leitbildern, wie sie das Forschungsprojekt zu Erich Marckhl zu initiieren intendierte, unerlässlich.

4 Vgl. Jeffries, Fn. 2, S. 266–279.

5 Claus-Steffen Mahnkopf hat bereits 1998 diesbezügliche Desiderata formuliert, die bis heute Aktualität beanspruchen dürfen. Vgl. dazu Claus-Steffen Mahnkopf, Adorno und die musikalische Analytik, in: Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 140–147.

6 Einen Ansatz zu einer Revision des Adorno-Bildes im Bereich der Musik, der zugleich dessen traditionelle Konturen umreißt, bietet Ferdinand Zehentreiter, *Adorno. Spurlinien seines Denkens. Eine Einführung*, Hofheim: Wolke 2019.

7 Vgl. die aktuellen Debatten um die Bedeutung geisteswissenschaftlicher Bildung in den USA, die aufgrund der damit einhergehenden Umstrukturierung bzw. Dezimierung der akademischen Fächer an US-amerikanischen Fakultäten in Europa tagesaktuell diskutiert werden. Vgl. dazu u.a. Anne-Catherine Simon, *Fallen soll Homer – als Strafe für die Sünden des Westens*, in: *Die Presse*, 22. April 2021, <https://www.diepresse.com/suche?s=Fallen%20soll%20Homer%20E2%80%93%20als%20Strafe%20f%C3%BCr%20die%20S%C3%BCnden%20des%20Westens> (01.06.2021), oder Ingolf U. Dalferth, *Vor der Selbstabschaffung? Mit der Abwendung vom Selbstdenken haben die Geisteswissenschaften ihren geistigen Kompass verloren*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 169, 21. Juli 2020, S. 6.

I. Biografischer Hintergrund: Die Situation in Deutschland und die Situation in Graz

Stuart Jeffries hat sich mit der Gemengelage, die den Hintergrund für die Schriften der Kritischen Theorie in den 50er- und 60er-Jahren bildet, im Detail auseinandergesetzt. Die Situation in Deutschland in den 1950er-Jahren beschrieb er mit dem Terminus „Geistersonate“ (Ghost Sonata).⁸ Während Amerika stolz auf seiner kulturellen Stärke bestand, der man die europäische Dekadenz gegenüberstellte, sah Adorno nach seiner Rückkunft ins „Zentrum der Barbarei“⁹, dass sich seine Landsleute so benahmen, als hätte das ‚Dritte Reich‘ nie existiert. Ein Problem in Deutschland war, so Jeffries, dass es keine Nazis mehr gab: Die heimkehrenden Exilierten sahen sich mit einer Massenverleugnung konfrontiert. Auch die offizielle Bundesrepublik weigerte sich, Deutschlands Vergangenheit anzuerkennen und definitiv mit ihr zu brechen: Viele ehemalige Nationalsozialisten übten weiterhin wichtige öffentliche Funktionen und Ämter aus. Martin Heidegger war für diese Haltung beispielhaft, bereute er doch nie öffentlich seine Zugehörigkeit zur nationalsozialistischen Partei, sondern verlautbarte vielmehr, sich schon 1934 vom Regime distanziert zu haben. Die Frankfurter Schule versuchte, diese Kultur des Schweigens und der Verleugnung aufzubrechen. Zugleich kann die Intention, an der Kultur das zu retten, was nicht verurteilt werden dürfe, als eines von Adornos wichtigsten Zielen angesehen werden.¹⁰ Letztlich kam, wie Jeffries betonte, der Frankfurter Schule der Glaube an die Revolution abhanden, bringe doch die Manipulation der Massen immer eine regressive Form von ‚Humanität‘ mit sich.¹¹ Zunehmend kam man zu dem Schluss, dass Kontrolle und Regression auch Züge jener Gesellschaften waren, die erst kürzlich als Alliierte gegen Hitler gekämpft hatten. Auch im sowjetischen Totalitarismus und dem liberalen Westen entdeckten sie Züge totalitärer Herrschaft und Unterdrückung. Der faschistischen Propaganda nicht unähnlich, raube die standardisierte Massenkultur den Bürgern Autonomie und Spontanität. Der Faschismus war in Deutschland überwunden, die Ausprägung der Persönlichkeit, die ihn unterstützt hatte, hatte jedoch überlebt, so die Überzeugung.

8 Jeffries, Fn. 2, S. 259.

9 Ebd., S. 263.

10 Vgl. dazu auch Gerhard Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, Hamburg: Junius 1996, S. 137–147. Dieser Aufruf zu einer Kulturkritik enthält auch wichtige Ansatzpunkte für eine kritische postmoderne Philosophie, die auf eine Revision der Moderne abzielt. Vgl. dazu u.a. Jean-François Lyotard, *Réécrire la modernité*, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 33–44.

11 Ebd., S. 276.

Die Situation in Nachkriegsdeutschland und -österreich kann in Hinblick auf Verleugnung der Verantwortung als deckungsgleich betrachtet werden.¹² In vielen am Universitätsarchiv der Kunstuniversität geführten Interviews mit Zeitzeugen, ehemaligen Studierenden und Lehrenden der Grazer Akademie wurde immer wieder betont, dass niemand mit Erich Marckhl über die Vergangenheit und das Naziregime gesprochen hatte.¹³ Umso mehr überrascht, in welcher Deutlichkeit sich mitunter Anknüpfungen an die unmittelbare Vergangenheit in Schriften des Philosophen, Musikwissenschaftlers und Kulturpublizisten Harald Kaufmann, einem engen Vertrauten Erich Marckhls, finden. So erwähnte Kaufmann unter anderem, Marckhl sei es „im Laufe von vier Jahren“ gelungen, „die Wiedererrichtung der im Jahre 1945 aufgelassenen Grazer Musikhochschule durchzusetzen“ – eine Erwähnung, die heutzutage so kaum möglich erscheint.¹⁴ Desgleichen versuchten Kaufmann und Marckhl, in öffentlichen Diskussionen zum Österreichischen in der Musik eine Identität in Distanz zu Deutschland zu gewinnen. Anspielungen auf die schwere Zeit, die man erlebt habe, finden sich bei Marckhl in mündlich gehaltenen Reden, wurden teilweise in Publikationen jedoch wieder gestrichen. Insgesamt entsteht der Eindruck, die Nichterwähnung der Vergangenheit sei mehr auf Betreiben Dritter zurückzuführen, denn auf die Betroffenen selbst. So etwa auch die Benennung der Akademie, die Marckhl im Hinblick auf ihre Aufgabe, mit dem Osten und Südosten Europas internationale Kontakte zu knüpfen, als Südost-Akademie zu betiteln vorschlug. Der damalige Vizekanzler befürchtete jedoch, dass diese Bezeichnung zu sehr an die nationalsozialistische Vergangenheit erinnere, und befürwortete diese Benennung nicht.¹⁵

12 Die Haltung zur Vergangenheit in Österreich nach 1945 beschreibt eindrücklich Heidemarie Uhl, *Das „erste Opfer“*. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 1 (2001), S. 19–34.

13 Weitere Informationen zu diesem Projekt finden sich online unter <https://archiv.kug.ac.at/projekte/forschung-und-veranstaltungen/oral-history/> (01.06.2021).

14 Die hier zitierte Formulierung findet sich im Typoskript eines offenen Briefes an Hellmut Federhofer im Nachlass Harald Kaufmanns an der Akademie der Künste Berlin (Kaufmann 358). Siehe dazu auch den Beitrag zu Erich Marckhl und Harald Kaufmann von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

15 Vgl. den Beitrag zu den „Aufgaben der Musikakademie ‚in der Landschaft‘“ von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

II. Marckhls Äußerungen zu musikpädagogischen Bildungszielen im Kontext zeitgenössischer Debatten

Wie an anderer Stelle bereits ausführlich dargelegt wurde,¹⁶ vermisst man in Marckhls Schriften und Reden eine deutliche und vor allem auch selbstkritische Auseinandersetzung mit den Geschehnissen der Vergangenheit. Es findet sich keine einzige Zeile dazu, wie er die Situation vom aktuellen Standpunkt aus beurteilte, geschweige denn, dass er sich öffentlich davon distanziert hätte: ein Standpunkt, der ein wenig an den Martin Heideggers erinnert. Jene Passagen, in denen er die Vergangenheit in Anspielungen evoziert, scheinen von Selbstmitleid getragen. Auch diese Haltung wurde bei Vertretern seiner Generation in Deutschland beobachtet und entspricht dem Opfermythos, der die offizielle österreichische Politik dominierte.¹⁷ Allerdings finden sich in Marckhls Schriften auch Passagen, die bildungspolitische Diskussionen in der Steiermark seiner Zeit, im Besonderen jene, die Inhalte der Kulturpolitik Hanns Korens betreffen, widerspiegeln, und diese scheinen hinsichtlich Diktion und Thematik eine Revision nationalsozialistischer Positionen zu beinhalten. Zahlreiche Überlegungen finden sich z.B. zur Beziehung der Musik zum Volk, wobei für ihn kein Weg mehr zurück zum „Landschaftlichen“ im Sinne einer primär lokalpatriotischen Orientierung führt. Es stehe vielmehr eine umfassende Bildungsaufgabe im Vordergrund, bei deren Beschreibung sich Marckhl allerdings zeitkritisch gibt:

„Das Landschaftliche im Musikleben ist – wir sahen es – [...] weitgehend entaktualisiert, die Probleme der Auseinandersetzung in und mit der Zeit sind verschärft. Die subtilen Beziehungen zwischen schöpferischer Persönlichkeit und einer in ihren kulturellen und sozialen Strukturen organisch harmonisierten Landschaft, dieses geschichtsbestimmende wundervolle Phänomen der Kunst, sind in Technik und Hektik anscheinend weitgehend erloschen und durch weiträumige Kontakte größerer Unverbindlichkeit mit stärkerem Einfluss des Politischen und Merkantilen ersetzt.“¹⁸

Es sind solche gegenüber ihrer Zeit kritischen Überlegungen zum „Landschaftlichen“, die Marckhl und Harald Kaufmann verbinden. Letzterer verfasste mit *Neue Musik in Steiermark*, ausgehend vom 19. Jahrhundert, eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunstauffassung steirischer Kulturschaffender sowie mit dem Publikum, wobei er eine „hedonistische Ideologie“, wie sie inmitten der

16 Siehe dazu u.a. die Beiträge Susanne Koglers „Erich Markchl ‚Etwas über meine Musik‘“ und „Die Aufgaben der Musikakademie ‚in der Landschaft‘“ im vorliegenden Band.

17 Vgl. Jeffries, Fn. 2, S. 270.

18 Erich Marckhl, Musik und Volk, in: ders., Musik und Gegenwart I: Ansprachen – Vorträge – Aufsätze, hg. v. den Steiermärkischen Volks-Musikschulen mit Unterstützung der Steiermärkischen Landesregierung, Graz 1962, S. 42–50, S. 28.

bürgerlichen Musikkultur seit den 1870er-Jahren entstand und u.a. von Friedrich von Hausegger und dem Grazer Wagner-Verein bis hin zu Joseph Marx vertreten wurde, als geeigneten Boden für eine ideologische Usurpation durch den Nationalsozialismus ansah.¹⁹ Für Kaufmann und Marckhl, auch wenn ihre Anschauungen im Detail genauer voneinander differenziert werden müssen, war Bindung an eine Landschaft mit der Aufgabe verbunden, durch umfassende Bildungsarbeit eine kulturelle Identität zu entwickeln, die Traditionen bewahrte, reflektierte und, über regionale Interessen hinausgehend, zukunftsweisend weiterführte. Wie das oben angeführte Zitat verdeutlicht, sprach sich Marckhl dagegen aus, Landschaftsbindung eingeschränkt im Sinne von Rückwendung zu einem nicht mehr aktuellen Zustand, Abgrenzung von internationalen Strömungen oder Rückgriff auf regionale Wurzeln zu verstehen, die seiner Ansicht nach aufgrund der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen ihre Lebendigkeit verloren hatten. Was Landschaftsbindung sein könnte, müsste vielmehr in der Gegenwart neu problematisiert werden.²⁰

Marckhls Position, die sich gegen positivistische und ökonomische Zeitendenzen ausspricht und für humanistische Bildung einsetzt, erscheint dabei angesichts seiner persönlichen Biografie ambivalent. Mag man auch einigen Aspekten seiner Sichtweise, die mitunter Nähe zu gesellschaftskritischen Positionen der Kritischen Theorie erkennen lassen, der sich bekanntlich auch Harald Kaufmann verbunden fühlte, mit dem Marckhl eine kritische Debatte führte, nach wie vor Gültigkeit zuerkennen, ist dennoch ein roter Faden zu Aktivitäten der 1940er-Jahre auszumachen. Dieser rote Faden erscheint wohl auch deshalb anhaltend verstörend, weil sich Marckhl nie öffentlich vom Nationalsozialismus distanziert und damit Raum für unterschiedliche politische Interpretationen offengelassen hat.

19 Vgl. Harald Kaufmann, *Neue Musik in Steiermark*, Graz 1957, S. 28–31.

20 Eine ausführliche Darstellung von Marckhls bildungspolitischer Position findet sich im Beitrag Susanne Koglers „Die Aufgaben der Musikakademie ‚in der Landschaft‘“ im vorliegenden Band.

III. Adorno und die Musikpädagogik nach 1945

Wie Adorno die kulturelle Situation im Nachkriegsdeutschland erlebte, geht aus einem Text von 1949 mit dem Titel *Die auferstandene Kultur* hervor. Er war einerseits begeistert davon, wie sehr kulturelles Interesse beispielsweise auch bei Studierenden zu spüren war: Dem Faschismus war es nicht gelungen, die Kultur zur Gänze auszurotten. Gleichzeitig spürte er, dass dennoch eine umfassende Erneuerung notwendig wäre. Allerdings fehle es an der Bereitschaft, sich wirklich tiefgehend mit der Vergangenheit und der daraus resultierenden gegenwärtigen Situation auseinanderzusetzen.

„Aber gemessen an jener Notwendigkeit der geistigen Reorientierung, die in der deutschen Situation so unabweislich liegt, hat doch offenbar die geistige Leidenschaft nur wenig mit den eigentlichen Fragen zu tun, an denen eine solche Reorientierung sich bewährte. [...] Wenige bemühen sich um Einsicht in die Gesetze, welche das jüngst vergangene Unheil zeitigten, um den Begriff einer menschenwürdigen Einrichtung der Welt und seine theoretische Begründung oder gar um die Analyse der heute aktuellen Möglichkeiten zur ganzen, inhaltlichen Verwirklichung der Freiheit.“²¹

Freiheit in umfassendem Sinn, konkret verankert in der Gegenwart in Hinblick auf den nachhaltigen Bestand des demokratischen Staates, ist für Adorno in der Nachkriegsgesellschaft nicht zu erkennen: „Unfreiheit und Autoritätsglaube, wäre es auch bloß der an die Autorität dessen, was nun einmal ist, sind ins allgemeine Bewußtsein eingewandert. Niemand traut sich so recht an das Drängende, Brennende heran, von dem in Wahrheit doch alle wissen.“²² Im Vergleich zur Zwischenkriegszeit fehle der aktuellen Situation der Blick auf die Zukunft und damit auch der Kunst die Vision und Utopie, die für eine lebendige Geistigkeit stehen. „Es ist ein gespenstischer Traditionalismus ohne bindende Tradition.“²³ Zukunftsverlust und Verlust an Vision zeigen sich in der Kraftlosigkeit der Kultur. Adorno beschreibt hier nichts weniger als das Dilemma des Traditionalisten, an dem auch Marckhl Zeit seines Lebens litt: dass seiner Musik, der Tradition verbunden, die innovative Kraft und damit auch die Wirkung auf das Publikum fehlte.

„Den traditionellen ästhetischen Formen, der traditionellen Sprache, dem überlieferten Material der Musik, ja selbst der philosophischen Begriffswelt aus der Zeit zwischen den beiden Kriegen, wohnt keine rechte Kraft mehr inne. Sie alle werden Lügen gestraft von der Katastrophe jener Gesellschaft, aus der sie

21 Theodor W. Adorno, *Die auferstandene Kultur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften Band 20.2), S. 457.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 458.

hervorgingen. [...] Die vor 30 Jahren geprägten nicht-konformierenden Worte und Gedanken sind selber konventionell und brüchig geworden.“²⁴

Kultur dient hier, so Adorno, auch als Alibi, die eigene Verantwortung zu verdrängen. Entlarvend seien untergründig autoritäre Haltung und die Vorstellung einer „Unvermeidlichkeit von Herrschaft und Not“.

„Solange Hitler herrschte, gelang es ihm wenigstens nicht, dem Volk die Produkte seiner Kulturvögte anders als auf dem Wege des Zwangskonsums zuzuleiten. Heute aber, da kein solcher Zwang mehr waltet, wird ein ganzes Lager von Begriffen und Bildern aus dem autoritären Bereich freiwillig übernommen. [...] Sie verraten ihre finstere Herkunft durch Klang und Gestus auch dann, wenn sie sich tragisch humanistisch gebärden.“²⁵

„Tragisch humanistisch“: Wohl kaum eine Charakterisierung könnte Erich Marckhls kompositorisches Œuvre besser treffen, wie im Besonderen seine textgebundenen Werke erkennen lassen. *Drei Lesungen aus dem Roman von Th. Wolfe* ‚Schau himmelwärts, Engel‘ für Sprecher und A-capella-Chor aus dem Jahre 1960 beginnen beispielsweise mit folgenden vom Sprecher rezitierten Worten:

„Sie umschlangen einander im Wunder dieses strahlenden Augenblicks, hier auf dieser verzauberten Insel, wo die Welt so still war. Sie glaubten alles, was sie sagten. Und wer könnte behaupten – welche Entzauberung auch immer gefolgt sein mag –, daß sie je der Verzauberung vergaßen! Daß wir auf dieser bleiernen Erde des Apfelbaums, der Lieder und des Golds vergessen? Fern, jenseits dieses zeitlosen Tals piff schrill und gespenstisch ein Zug, der nach Osten fuhr.“²⁶

Angesichts des zeitgeschichtlichen Kontexts erzeugt der Text ob der Offenheit der Deutungsmöglichkeiten Unbehagen: „Sie glaubten alles, was sie sagten. Und wer könnte behaupten – welche Entzauberung auch immer gefolgt sein mag –, daß sie je der Verzauberung vergaßen!“ Und dieses Unbehagen vergrößert sich noch, wenn darauf „schrill und gespenstisch ein Zug, der nach Osten fuhr“ Erwähnung findet. Als würden die in Liebe verbundenen Protagonisten hier trotz der mörderischen Verbrechen, die sich zeitgleich in den Vernichtungslagern fern ihrer verzauberten Insel ereigneten, nicht nur gerne an der Verzauberung festhalten, sondern es wird sogar emphatisch versichert, dass niemand behaupten könne, sie hätten diese Verzauberung jemals vergessen.

Für Adorno ist im Vergleich zur Zwischenkriegszeit jede politische Hoffnung verflogen und damit die Kultur zu einer Ruinenkultur verkommen. Die

24 Ebd., S. 459.

25 Ebd., S. 460.

26 Erich Marckhl, *Drei Lesungen aus dem Roman von Th. Wolfe* „Schau himmelwärts, Engel“ für Sprecher und a capella-Chor, Plomberg, Juli 1960, Kopie des Autographs, Universitätsbibliothek der Kunstuniversität Graz, Rara MPMS 68/337, Titelseite.

Situation erscheint für den Einzelnen beinahe unüberwindbar und veranlasse dazu, die Auffassung, was Geist selbst sei, einer Revision zu unterziehen. Dieser könne nie von der politischen Realität absehen, sondern wirke auch in der Kunst immer in Bezug auf diese.

„Der Geist, der, wenn Sie mir das banale Wort gestatten, als produktiv sich bewährte, hat nie als reinen Geist sich selber verstanden. Noch [...] die luftigsten Gedankengebilde von der Versöhnung des Geistes mit der entfremdeten Welt haben davon gelebt, daß in ihrem eigenen Sinne der Hinweis auf die Veränderung der gesellschaftlichen Realität lag.“²⁷

Was in der Kunst als ewig sich erweist, sei letztlich immer auf Zukunft gerichtet.

„Das Licht des Unzerstörbaren an den großen Kunstwerken und philosophischen Texten ist weniger das Alte und vermeintlich Ewige, das selber der Zerstörung verschworen bleibt, als das der Zukunft. Ein jedes Geistiges hat seine Wahrheit an der Kraft der Utopie, die durch es hindurchleuchtet. Nur wenn die Menschheit, um zu überleben, die Utopie sich nicht länger mehr verbietet, sondern dessen inne wird, daß Überleben selber heute mit der Verwirklichung der Utopie eines Sinnes ward, dann wird auch die Starre des Geistes sich lösen [...]“²⁸

Was Adorno hier in der Nachkriegszeit formulierte, mutet auch in Hinblick auf die eingangs erwähnte Krise der Geisteswissenschaften frappant aktuell an. Kann es doch auch heute als Herausforderung angesehen werden, nicht die Abschaffung des humanistischen Geistes zu betreiben, sondern dessen Selbstbesinnung voranzutreiben in Hinblick auf zukünftige und gegenwärtige gesellschaftliche Herausforderungen.

Adorno will seine Erfahrungen nicht auf Deutschland beschränken, sondern ortet Ähnliches in ganz Europa. Generell müsse, um diesen Zustand der Unproduktivität zu überwinden, die Auffassung von Macht als veraltet durchschaut und überwunden werden und damit auch der Anspruch der Nationalstaaten als Gemeinschaft national geprägter Identitäten. Adorno zielt damit einerseits auf eine direkt politische Auffassung ab, andererseits auf eine generelle Änderung der Einstellung des Einzelnen in Hinblick auf seine Position in der Gesellschaft, wobei er im Besonderen die Intellektuellen, die geistige Elite, die Gebildeten, im Visier hat:

„Unwahr ist die Vorstellung, daß man Subjekt nur sei als Subjekt gesellschaftlicher Macht, nicht als Subjekt von Freiheit, als Subjekt einer versöhnten Menschheit. Ich muß kaum hervorheben, daß ich dabei nicht an die bloße Beseitigung der europäischen Landesgrenzen denke, so sehr die auch an der Zeit ist. Vielmehr müßten die Menschen, und zumal jene, denen in dieser Ordnung Geist

²⁷ Adorno, Fn. 21, S. 462.

²⁸ Ebd., S. 462–463.

zum Beruf und Privileg geworden ist, am Privileg irre werden. Sie müßten einsehen, daß heute im vollsten Maße ein Zustand der Welt möglich ist, welcher die Menschen nicht mehr als Objekte von über ihren Köpfen weg sich abspielenden Prozessen bestimmt, sondern in dem sie vereint ihr eigenes Schicksal bestimmen und damit erst wahrhaft zu Subjekten werden.“²⁹

Letztlich wird anknüpfend an frühere Überlegungen zur Naturgeschichte hier auch eine falsche Vorstellung von Naturgegebenheit und damit Unveränderlichkeit korrigiert und fatalistischen Geschichtsauffassungen, die auch in der Kunst der Nachkriegszeit zu finden waren und das vorherrschende Zeitgefühl charakterisierten,³⁰ widersprochen. Der geschichtliche Verlauf ist nicht naturgegeben, sondern durch menschliche Reflektion und Verhaltensänderung zu korrigieren, wie Adorno betont.

„Die Starre, die der Geist widerspiegelt, ist keine natur- und schicksalhafte Macht, der man ergeben sich zu beugen hätte. Sie ist ein von Menschen Gemachtes, der Endzustand eines geschichtlichen Prozesses, in dem Menschen Menschen zu Anhängseln der undurchsichtigen Maschinerie machten. Die die Maschinerie durchschauen, wissen, daß der Schein des Unmenschlichen menschliche Verhältnisse verbirgt, und dieser Verhältnisse selbst mächtig werden, sind Stufen eines Gegenprozesses, der Heilung.“³¹

Auf Basis dieser Kulturkritik stellt Adorno auch Überlegungen zur politischen Funktion der Universität an, die er im Hinblick auf Überlegungen über den Stand der Demokratisierung der deutschen Universitäten 1959, also zehn Jahre später, formuliert. Von der demokratischen Organisation der Universität und den Formen des universitären Unterrichts unterscheidet Adorno dabei einen „eigentlichen Demokratisierungsprozess des Bewusstseins“. Gerade dieser sei durch die zunehmende Konzentration auf die von der Gesellschaft verlangten Fertigkeiten, deren Erwerb eine Position in der Gesellschaft voraussetze, gefährdet:

„Der Geist der Fachschule, der Geist derer, die auf die Universität einzig gehen, um sich positive Kenntnisse für den Beruf zu erwerben, und für die der alte Begriff der Bildung nicht mehr substantiell sein kann, auch nicht willkürlich sich wieder erwecken läßt, ist einer von Anpassung ans Bestehende.“³²

29 Ebd., S. 464.

30 Ein Beispiel hierfür wäre unter anderem Gottfried von Einems erfolgreiche Oper „Dantons Tod“ nach Georg Büchner von 1947. Vgl. Joachim Reiber, Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null, Wien: Kremayr & Scheriau 2017, S. 14. Auch in Marckhls Werken, die hinsichtlich ihres Gehalts noch genauer zu analysieren und in ihrer Entstehungszeit zu kontextualisieren wären, ist fatalistisches Denken auszumachen.

31 Adorno, Fn. 21, S. 464.

32 Theodor W. Adorno, Zur Demokratisierung der deutschen Universitäten, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 20.1), S. 335–336.

Bildung ist jedoch, so Adorno, für Demokratie wesentlich:

„Die Idee eines demokratischen Staates aber setzt implizit autonome Menschen voraus, in deren Besinnung das eigene Interesse und das der Gesamtheit durchsichtig sich aufeinander beziehen. Eben dieser Typus des freien Menschen, der darum sich selbst zu bestimmen vermag, weil er von seiner Selbstbestimmung zugleich die des Ganzen abhängig weiß, ist an den Universitäten im Niedergang, [...]. Damit aber scheinen die Subjekte, auf die doch eine Demokratie ihrem eigenen Sinn nach verwiesen ist, immer weniger dem zu entsprechen, was die Idee von Demokratie verlangt.“³³

Inwieweit die Studierenden in Zukunft autoritären Regimen zu widerstehen imstande seien, hänge von deren geistiger Widerstandsfähigkeit ab. Hier sei eine Erziehung zur Demokratie erforderlich, deren Gelingen nicht absehbar sei.

„Ob die zukünftigen Akademiker sich gegen Propaganda und Zwang wehren, wird nicht zuletzt davon abhängen, ob es uns, den Universitäten, gelingt, in ihnen selbst etwas von jenem Geist zu erzeugen, der bei der Anpassung sich nicht beruhigt. Erziehung zur Demokratie auf den Hochschulen könnte nichts anderes sein als Kräftigung des kritischen Selbstbewußtseins.“³⁴

Werden hier die psychologische Fundierung, die auch die Studien zum autoritären Charakter prägte, und die Nähe Adornos zu Freud deutlich,³⁵ stellt Adorno in seinem 1957, also zwei Jahre zuvor, erstmals erschienenen Aufsatz *Zur Musikpädagogik*, der in die zweite Ausgabe der *Dissonanzen* aufgenommen wurde, das musikalische Kunstwerk in den Mittelpunkt – ähnlich wie Marckhl in seinen Texten.

„Der Zweck musikalischer Pädagogik ist es, die Fähigkeiten der Schüler derart zu steigern, daß sie die Sprache der Musik und bedeutende Werke verstehen lernen; daß sie solche Werke so weit darstellen können, wie es fürs Verständnis notwendig ist; sie dahin zu bringen, Qualitäten und Niveaus zu unterscheiden und, kraft der Genauigkeit der sinnlichen Anschauung, das Geistige wahrzunehmen, das den Gehalt eines jeden Kunstwerks ausmacht.“³⁶

Allerdings trennt Adornos spezifische Auffassung von der Welthaltigkeit des Werkes seine Anschauung von der jener, die ebenfalls die Werke und deren

33 Ebd.

34 Ebd., S. 338.

35 Vgl. dazu u.a. Larson Powell, Das Triebleben der Klänge. Musik und Psychoanalyse am Beispiel der Philosophie der neuen Musik, in: Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 117–133.

36 Theodor W. Adorno, *Zur Musikpädagogik*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften Band 14), S. 108.

humane Geistigkeit thematisieren, jedoch ohne deren gesellschaftskritischen Gehalt zu unterstreichen. Im Sinne Adornos erhält das Werk aus Widersprüchen zur Welt seine Lebendigkeit und Kritikfähigkeit. Human werden seiner Auffassung nach die mit Kunst Befassten, „indem sie an authentischen künstlerischen Gebilden der Möglichkeit dessen innerwerden, was mehr ist als die bloße Existenz, die sie führen, mehr als die Ordnung der Welt, auf die sie eingeschworen sind“.³⁷

Auch für Adorno ist die Musikpädagogik einem höheren Erziehungsideal verpflichtet, was durchaus einen Vergleich mit Marckhls Vorstellungen von Erziehung erlaubt. Die Schüler sollten dazu befähigt werden, eine Vorstellung vom Kunstwerk zu gewinnen. Den kollektiven Impuls in künstlerisches Bewusstsein zu verwandeln, ist laut Adorno Ziel des Erziehungsprozesses. Musikpädagogik müsse auf „Emanzipation der einzelnen, aus denen die verwaltete Welt ihre Massen präpariert“, gerichtet sein. Letztlich ist das Ziel ein Verstehen von Musik auf deren geistiger Ebene. Damit richtet er sich gegen primär kulinarisch-sinnliche Freude und gegen den Musikbetrieb. Als praktisches Ziel führt Adorno vor diesem Hintergrund das stumme Lesen von Musik, vornehmlich das Partiturlernen, an.

„So wenig die Musikerziehung in ihrer Breite so tun darf, als ob sie Virtuosen züchtete, so sehr sollte sie ihren Stolz darein setzen, die ihr Anvertrauten zu lehren, Musik ebensogut, und wahrscheinlich besser, zu verstehen als die Repräsentanten des offiziellen Musiklebens, auch die Virtuosen, denen der Betrieb jenes Verständnis vielfach ausgetrieben hat.“³⁸

Alle praktischen Fähigkeiten sollten auf dieses Ziel hingelenkt werden.

„Vom ersten Schritt an wäre das Musizieren durch Leseübungen, Abspielen, vierhändig Spielen so zu leiten, daß das manuelle und klangliche Funktionieren von dem Kind als Mittel begriffen wird, die innerlich gehörte Sache sich aufzuschließen, nicht als weltanschaulich überbautes Verdienst. Welche zentrale Rolle dabei der Phantasie zufällt, der Fähigkeit also, das Selbstgespielte und Vernommene sogleich als Träger eines Geistigen wahrzunehmen und, wie immer auch fehlgreifend, vorzutragen, ist offenbar.“³⁹

Das Klavier ist hierbei unentbehrlich „als Medium der Vermittlung zwischen der Vorstellung des musikalisch Ganzen und seiner sinnlichen, wenigstens andeutenden Vergegenwärtigung“⁴⁰. Die „wahre Aufgabe der Musikpädagogik“, wie Adorno sie formuliert, stimmt mit der überein, die er als Aufgabe der

37 Ebd., S. 108.

38 Ebd., S. 111.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 112.

„wahren Interpretation“ in seiner fragmentarisch gebliebenen Reproduktionstheorie⁴¹ umrissen hat. Adorno argumentiert gegen eine Musikausbildung zum Virtuosen, die den Betrieb bedient, um die Bedeutung der Musik für eine geistige Entwicklung des Menschen zu unterstreichen, womit auch die Bedeutung der Kunst im Rahmen geisteswissenschaftlicher Bildung hervorgehoben wird. Jedes Werk müsse laut Adorno so begriffen werden,

„wie das Ganze seiner klanglichen Erscheinung sich als ein geistiger Zusammenhang konstituiert [...] von jedem Ton, jeder Pause, jedem Motiv, jeder Phrase läßt sich angeben, wozu sie da sind, und umgekehrt jede ganze Form aus dem dynamischen Zusammenspiel ihrer Elemente bestimmen.“⁴²

Nicht zuletzt zeigen die hier skizzierten Parallelen in Adornos Überlegungen zu Musikpädagogik und Reproduktionstheorie, wie wichtig für ihn die Frage einer adäquaten Musikerziehung war, was den Stellenwert dieser beiden Themenkomplexe und der dazugehörigen Schriften in seinem Œuvre hervorhebt, denen auch vonseiten der Forschung vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Die Frage des Repertoires und des Kanons verbindet diese beiden Bereiche ebenfalls. So unterstreicht Adorno die Verantwortung, die mit der Auswahl der Werke verbunden sei. „Kein Schüler der Musik wird leicht zu mehr gebildet werden als zu dem, was in den Werken sich findet, mit denen er sich beschäftigt [...]“⁴³ Dem Versuch einer „musischen Erziehung“ durch Verbindung aller Kunstsparten unter Einbeziehung des ganzen Menschen erteilt er dagegen eine klare Absage. Erkenntnisgewinn liege allein in der Versenkung ins Partikulare, ins Besondere des jeweiligen Kunstwerks.

„Kunst nimmt man wahr in der kleinsten Zelle des Gebildes, an seiner Konkretion, durch Versenkung ins Einmalige. [...] Der Klavierschüler aber, dem einmal die integrale Gestalt eines Beethovensatzes so aufblitzt, daß er ihn wie im Einstand in einem Augenblick sich vorzustellen vermag, weiß mehr von der Kunst als jedes Produkt ganzheitlicher Erziehung.“⁴⁴

Humane Bildung durch Musik erfolge nur durch Bildung in Musik, durch Verstehen des Besonderen, das die Werke jeweils sind.

„Max Frisch hat darauf hingewiesen, daß unter den furchtbarsten Exponenten des nationalsozialistischen Grauens einige [...] offenbar ernsthaft musikalisch waren, ohne daß ihre ästhetische Kultur sie in ihrem blutigen Handwerk behin-

41 Vgl. Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

42 Adorno, Fn. 36, S. 115.

43 Ebd., S. 117.

44 Ebd., S. 119.

dert hätte. Die Desintegration heute bedroht längst eine Einheit der Person, die man vormals jenseits allen Zweifels wähte, und die Neutralisierung der Kunst zum Kulturgut, das man konsumiert, ohne daß man das über den ästhetischen Gehalt hinaus Verpflichtende des ästhetischen Gehalts wahrnehme, stimmt dazu.⁴⁵

Nur ein aus der Sache begründetes geistiges Verstehen eröffne die ethische Dimension der Kunst.

„Wenn von der Musik noch ein menschlich Helfendes zu erwarten ist, dann [...] davon, daß dem musikalisch Unterrichteten, [...] etwas von dem aufgeht, was große Musik an sich ist und verspricht. Wenn dann diese Erfahrung weit genug getrieben wird, mag sie auch ihn selber affizieren, so wie, nach Rilkes Gedicht, der archaische Torso Apollos dem Betrachter bedeutet: ‚Du mußt dein Leben ändern‘, ohne daß der Betrachter dazu etwa Plastilinmodelle des Torsos herzustellen hätte, eine Tätigkeit, die, indem sie die Distanz herabsetzt, viel eher jene Änderung des Lebens hintertreibt.“⁴⁶

Auch zur im Bereich der Musikpädagogik bis heute vieldiskutierten Debatte um das Singen äußert sich Adorno. Hier sollten ebenfalls anspruchsvolle Werke und deren Verständnis im Zentrum stehen. Wiederum ist das „offene Singen“ der Jugendbewegung Ziel seiner Angriffe, aber auch rein technische Stimmbildung, die getrennt von den Werken unterrichtet wird. Dem Vorherrschen geistlicher Vokalmusik beim Chorgesang stellt er als Korrektiv Madrigalliteratur gegenüber.

Insgesamt ist Adornos Ziel eine Pädagogik, „die von der Musik selber und von dem in ihr vorgezeichneten Reichtum der musikalischen Reproduktion etwas wüßte.“⁴⁷ Spricht sich Adorno auch immer wieder gegen musikpädagogische Musik aus, werden am Ende der Ausführungen doch „neu zu schreibende musikalische Lehrstücke“ ins Auge gefasst. Für sie gelten dieselben Regeln wie für eine zukünftige informelle Musik.

„Sie hätten sich der Anbietung an die Avantgarde ebenso zu enthalten wie aller Archaismen. Sie wären zu entwerfen unter dem Gesichtspunkt des strukturellen Reichtums, der Mannigfaltigkeit in der Einheit, des Auskomponiertseins bis in die letzte Note hinein. Sie sollten sich im Raum einer höchst stufenreichen, bis zur äußersten Möglichkeit entfalteten Tonalität bewegen, wie etwa der reife Schönberg gelegentlich sie handhabte.“⁴⁸

45 Ebd., S. 119–120.

46 Ebd., S. 120.

47 Ebd., S. 123.

48 Ebd., S. 126.

Solche Stücke führten die Lernenden automatisch zur aktuellsten Musikproduktion hin – letztlich Ziel jeder Musikpädagogik. „Unabdingbar aber scheint die Forderung, daß wahre musikalische Pädagogik terminiere im Verständnis dessen, was in der Kunstmusik ihrer Epoche verbindlich sich zuträgt.“⁴⁹

IV. Musikpädagogik, Leitbilder und Kritik – Resümee

Die Diskussion um Leitbilder zeugt Adorno gemäß von einer Krise der Musikpädagogik, von einem Bruch: dem zwischen den hohen idealen Ansprüchen einerseits und dem Mangel an Kriterien im Praktischen andererseits.

„Das Ziel der Musikerziehung ist nicht mehr ‚substantiell‘, nicht mehr unproblematisch in jeglicher musikalischen Tätigkeit gegenwärtig, so wie noch bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein Kinder aus dem mittleren und oberen Bürgertum Geige oder Klavier lernten, weil die Fähigkeit, Mozart- und Beethoven-sonaten zu spielen, innerhalb einer wie sehr auch bereits fragwürdigen Bildungswelt honoriert wurde.“⁵⁰

Mit dem bürgerlichen Bildungsideal sei die Versteinerung der Kulturgüter verbunden, die Inhalte von Musikerziehung fragwürdig mache.

„So wenig die Werke der traditionellen Musik mehr den Konsumenten lebendig gegenwärtig, so sehr sie zu bloßen Kulturgütern versteinert sind, so wenig hat der pädagogische Blick auf sie mehr Autorität. Der Musikerzieher muß sich fragen, wozu eigentlich er erzieht, und gerät damit in die Situation des Tausendfüßlers, der nicht mehr gehen kann, sobald er darüber nachdenkt, welchen seiner tausend Füße er bewegen soll. Ein Bruch wird offenbar.“⁵¹

Kollektive Leitbilder stellt er der individuellen Suche gegenüber:

„Anstatt, daß der Lehrer dem Schüler hilft, [...] werden abgeleitete und ohnmächtige kulturphilosophische Raisonnements angestellt. Sie geben sich als der angeblich beschränkten künstlerischen Ausbildung überlegen aus und beanspruchen, in Religion, Gesellschaft, Menschentum hineinzureichen, während sie Begriffe aus jenen Sphären nur als Surrogat dafür bereden, daß sie in der Sache selbst nicht mehr gegenwärtig sind.“⁵²

Die Ziele sollten nicht abstrakt, kulturphilosophisch oder anders ideologisch unterfüttert, sondern aus dem Gegenstand der Musik heraus gewonnen werden.

„Abstrakte Bildungsideale aus sechster Hand, wie das des homo ludens, der ganzheitlichen Entwicklung, der Wiedererlangung von Bindungen werden von

49 Ebd.

50 Ebd., S. 113.

51 Ebd.

52 Ebd.

außen herangebracht. Was pädagogisch geschieht, mißt man daran, weil man in der Tätigkeit selber der Kriterien nicht mehr mächtig ist.“⁵³

Die Bildung der pädagogisch Tätigen im selbstständigen Werturteil erscheint für Adorno unverzichtbar. Diese Auffassung ist wohl mit ein Grund dafür, warum Adorno am von Harald Kaufmann unter der Präsidentschaft Erich Marckhls gegründeten Institut für Wertungsforschung an der Grazer Akademie inhaltlich regen Anteil nahm – er selbst hielt zwei Grundsatzreferate in Graz – und sich auch in die Personalplanung aktiv einbrachte.⁵⁴

Kehren wir nun nochmals zu Marckhls Position zurück. Durch die Standpunkte Adornos wurde deutlich, was trotz einiger Gemeinsamkeiten – Überlegungen zu Musik und Gemeinschaft, zur Verbindung von Kunst und Humanität sowie die Überzeugung von der Bedeutung der zeitgenössischen Musik und dem zentralen Stellenwert der musikalischen Werke – den fundamentalen Unterschied zwischen beiden Positionen ausmacht: Marckhl wendet sich gegen Kollektivität, die auf aktuelle gewerkschaftliche Bestrebungen abzielt. Damit hält er an einem tendenziell undemokratischen, autoritären Entscheidungsmodell fest. Adornos Kritik am Kollektiv ist vor allem eine an Versuchen, die von der Jugendmusikbewegung ausgehen, welche Marckhl positiv sieht, um durch Musik neue, aus Adornos Sicht falsche, weil ideologisch motivierte Gemeinschaftserfahrungen zu gewinnen. Dagegen wäre mit und in der Kunst das Partikulare als Möglichkeit zu entdecken, individuelle Erfahrungen zu machen. Hier ist der Fokus auf die Zukunft gerichtet, indem an vergangenen ideologisch problematischen Tendenzen Kritik geübt wird. Marckhls Position dagegen scheint die Vergangenheit auszublenden. Die wenigen Hinweise auf schwere vergangene Zeiten nehmen zwar Abstand, reflektieren jedoch die Geschehnisse nicht im Sinne einer Revision eigener Überzeugungen. Das Kunstwerk als Zentrum der Musikpädagogik bleibt in Hinblick auf seinen Gehalt leer. Von Adorno dagegen wird es als Medium kritischer Weltbetrachtung fokussiert. Die Bildungsaufgabe auf universitärer und schulischer Ebene einschließlich der Erwachsenenbildung ist bei Adorno ebenfalls eindeutig eine politisch gesellschaftskritische: das Individuum derart zu stärken, dass es sich totalitären Bestrebungen zu widersetzen imstande wäre. Adornos Forderung, „Erziehung nach Auschwitz“ als „Entbarbarisierung“ zu verstehen, die sich

53 Ebd., S. 113–114.

54 Siehe dazu den Briefwechsel Theodor W. Adorno / Harald Kaufmann (1967–1969), in: Werner Grünzweig / Gottfried Krieger (Hg.), Harald Kaufmann, Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, Hofheim: Wolke 1993, S. 263–300, sowie Harald Kaufmann (Hg.), Symposion für Musikkritik, Graz 1968 (Studien zur Wertungsforschung 1) und Harald Kaufmann (Hg.), Essays, Graz 1969 (Studien zur Wertungsforschung 2).

gegen Wettbewerbsdenken, Ellbogentechnik und Einübung in gesellschaftliche Anpassung versteht, kann auch heute – entgegen der lange mangelhaften Rezeption dieses Teils seiner Schriften – als aktueller Aspekt seiner Philosophie angesehen werden. So schreibt Klaus Ahlheim, auf den Zusammenhang von Adornos pädagogischen Schriften und den Studien zum autoritären Charakter verweisend:

„Das ist nun angesichts weltweiter politischer und ökonomischer Krisen und wachsender sozialer Ungleichheit, angesichts eines ungebremsten Klimawandels, angesichts von Fremdenhass, Antisemitismus und Geschichtsklitterung hierzulande, von nationalistisch-dumpfem Gedröhne bis in die Mitte der Gesellschaft, angesichts einer wuchernden politischen Hetze, die mit der AFD auch die Parlamente erreicht hat, ein Adorno, den es wiederzuentdecken gilt.“⁵⁵

Bei Marckhl bleibt die Aufgabe der „Musikakademie in der Landschaft“ dagegen eine allgemein volksbildnerische, die lokale, regionale und internationale Ebenen miteinschließt. Das Geistige, mit dem Kunst Marckhl zufolge verbunden ist, bleibt undefiniert, dessen Gehalt unkonkret und vage. Die geforderte Humanität schwebt quasi im leeren Raum, was ideologische Vereinnahmung begünstigt, wogegen sie bei Adorno an eine konkrete gesellschaftskritische Ebene gebunden wird.

Auffallend ist bei Adorno der Glaube an die Kraft einer Musik, die, richtig betrieben, ein Stimulus zur gesellschaftlichen Veränderung sein könnte. Genau dieser Aspekt fehlt bei Marckhl. Damit steht letztlich eine hoffnungsvolle gegen eine resignierende Position. Marckhl knüpft in vielem an die Vergangenheit an, wenn auch die Positionen in ihrem politischen Kontext verändert und damit an neue Gegebenheiten adaptiert sind, was sich beispielsweise auch in der vermehrten Hinwendung zur geistlichen Musik in seinem kompositorischen Werk zeigt. Bei Adorno dagegen tritt geistliche Musik im musikpädagogischen Bereich zugunsten von Vokalmusik der Renaissance in den Hintergrund.

Generell ist bei Adorno eine radikalere Neuorientierung zu bemerken. So etwa stehen Überlegungen zum Österreichischen in der Musik bei Marckhl dem Gedanken einer Abschaffung der nationalen Identität bei Adorno gegenüber. Kraft der Musik soll Erfahrung über die Möglichkeit einer gelungenen Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, Partikularem und Ganzem vermittelt werden. Bei Marckhl stehen die Strukturen der Gesellschaft nicht zur Disposition. Wie im Vergleich mit den Erkenntnissen und Forderungen Adornos zur Erziehung nach Auschwitz deutlich wird, erscheinen die autoritären

55 Klaus Ahlheim, Theodor W. Adorno „Erziehung nach Auschwitz“ – Rezeption und Aktualität, in: Klaus Ahlheim / Matthias Heyl (Hg.), Adorno revisited. Erziehung nach Auschwitz und Erziehung zur Mündigkeit heute, Hannover: Offizin ³2019 (Kritische Beiträge zur Bildungswissenschaft Bd 3), S. 38–58, hier S. 55.

Züge Marckhls und seine Orientierung an den institutionell gegebenen Machtverhältnissen auch nach 1945 besonders problematisch. So zeigte sich Marckhl auch in der Diskussion mit den Studierenden im Zuge der 1968er-Bewegung erst flexibel, als sich eine Gesetzesänderung unaufhaltsam anbahnte.⁵⁶ Dass auch Adorno bekanntlich kurz vor dem Ende seines Lebens mit der Studentenbewegung in Konflikt geriet, ist eine Ironie des Schicksals. Sie resultiert wohl daraus, dass seine Vorstellung der „Rettung des Hoffnungslosen“ keinen revolutionären tagespolitischen kollektiven Akt, sondern eine ästhetisch-geistige Fähigkeit des Individuums ins Auge fasste, die langfristig und nachhaltig Veränderung bewirken sollte. Zu betonen ist allerdings, dass gerade die politische Zeitgenossenschaft Adornos den Wert seiner Reflexionen zur Musik entgegen vielen Entpolitisierungsversuchen hervortreten lässt. Denn nicht zuletzt aufgrund der konkreten gesellschaftspolitischen Hintergründe sind Adornos Überlegungen zu Interpretation und Pädagogik sowie sein Erziehungsideal der „Entbarbarisierung“ von bleibender Aktualität – auch für aktuelle Bildungsdebatten.

56 Vgl. Susanne Kogler, Von der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz zur Hochschule: Hintergründe, Ziele, Persönlichkeiten, in: Susanne Prucher / Silvia Herkt / Susanne Kogler / Severin Matiasovits / Erwin Strouhal (Hg.), Auf dem Weg zur Kunstuniversität: das Kunsthochschul-Organisationsgesetz von 1970, Wien: Hollitzer 2021 (Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg Bd 15), S. 108–128, dort im Besonderen S. 110–118.

Tradition und Gegenwart in der Musikausbildung: Leitbilder und Zukunftsvisionen

Aspekte der Musikerziehung nach 1945: Fachdidaktische Theoriebildung, Organisationen und Begriffsproblematik

Juliane Oberegger

In der Nachkriegszeit ist deutlich das Streben nach einer fachdidaktischen Theoriebildung erkennbar, wie die Publikationen zu Themen des Musikunterrichts im deutschsprachigen Raum zeigen. Diese theoretischen Auseinandersetzungen bestimmten einerseits die Entwicklungen des Fachs mit, indem sie wichtige Anstöße für die Praxis gaben, die Beiträge der Zeitschrift *Musikerziehung* lassen aber für den österreichischen Raum auch erkennen, in welchen Bereichen diese von der Wissenschaft entwickelten Theorien in der Praxis nicht umsetzbar waren oder nicht umgesetzt wurden. Zudem lassen sich Differenzen zwischen Österreich und Deutschland feststellen. Auf diese Differenzen und die Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis in der Fachentwicklung wird in der Bachelorarbeit der Autorin unter dem Titel *Die Entwicklung der Musikausbildung im deutschsprachigen Raum – Begriffsproblematik, historische Wegmarken und Lehrinhalte unter besonderer Berücksichtigung der Steiermark im 20. Jahrhundert*¹ genauer eingegangen. Der folgende, in drei Bereiche gegliederte Beitrag bietet einen Überblick über die fachdidaktische Theoriebildung in der Nachkriegszeit, stellt für die Entwicklung des Faches in Österreich wichtige Organisationen vor, die die institutionelle Ausbildung ergänzten, und behandelt schließlich die Begriffsproblematik bei der Benennung des Faches, die bis heute zur Diskussion steht. Als Grundlage dient die zwischen 1960 und 1985 publizierte

1 Juliane Oberegger, *Die Entwicklung der Musikausbildung im deutschsprachigen Raum – Begriffsproblematik, historische Wegmarken und Lehrinhalte unter besonderer Berücksichtigung der Steiermark im 20. Jahrhundert*, Bachelorarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2021 [online verfügbar unter: <https://phaidra.kug.ac.at/o:116517>].

Literatur, in der eine Vielzahl an für die Nachkriegszeit aufschlussreichen Studien und Beiträgen erschien und in der die bis heute grundlegende Theoriebildung ihren Anfang nahm. Neben wissenschaftlichen Monographien und Sammelbänden liegt mit der von der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) ab 1947 herausgegebenen Zeitschrift *Musikerziehung* eine weitere wichtige Quelle vor, die ebenfalls berücksichtigt werden muss, um die Situation darzustellen. Ihr ist im vorliegenden Band ein eigener kurzer Beitrag gewidmet.² Dass die Publikationen der Zeit nicht nur die damals aktuellen Gegebenheiten repräsentieren, sondern womöglich auch Spuren beinhalten, die der Nationalsozialismus hinterlassen hat, ist hierbei besonders zu bedenken. Zudem sind auch Reden, die von Inhabern politischer Ämter zu diversen, diese Institutionen betreffenden Anlässen gehalten wurden, überliefert. Hier sind Wissenschaftlichkeit und Objektivität nicht zwingend Teil des Texttypus, dennoch bzw. gerade deshalb sind sie wertvolle zeitgeschichtliche Zeugnisse damals aktueller Fragestellungen.

I. Fachdidaktische Theoriebildung in der Literatur zwischen 1960 und 1985

Auffallend ist zunächst, dass die wesentlichen Publikationen im fachwissenschaftlichen bzw. fachgeschichtlichen und -didaktischen Bereich der Musikpädagogik nach Kriegsende aus Deutschland kommen.

Ulrich Günther (1923–2011) beschäftigt sich in *Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches. Ein Beitrag zur Dokumentation und Zeitgeschichte der Schulmusikerziehung mit Anregungen zu ihrer Neugestaltung*, 1967 in Darmstadt erschienen, mit der Weiterführung der von Georg Schünemann (1884–1945)³ begonnenen historischen Aufarbeitung der Musikpädagogik. Zudem setzt er sich das Ziel mitzuhelfen, „die Voraussetzungen für eine dringend erforderliche Theorie der Schulmusikerziehung zu schaffen. Erst eine solche Theorie könnte nämlich der unsicher gewordenen Schulmusikerziehung Richtung und Ziel und damit neue Aufgaben und ein neues Selbstverständnis vermitteln.“⁴ Diese Theorie skizziert Günther in seinen Schlussbemerkungen. Er sieht die ganzheitliche Betrachtung von Musik und Kunst als

2 Vgl. Juliane Oberegger, *Die Zeitschrift Musikerziehung als Medium im Wiederaufbau des Musikunterrichts nach 1945*.

3 Vgl. Heike Elftmann, *Georg Schünemann (1884–1945). Musikwissenschaftler, -pädagoge und -organisator im musikkulturellen Umfeld Berlins*, Sinzig: Studio 2001.

4 Ulrich Günther, *Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches. Ein Beitrag zur Dokumentation und Zeitgeschichte der Schulmusikerziehung mit Anregungen zu ihrer Neugestaltung*, hg. von Hans-Jochen Gamm u.a., Darmstadt: Luchterhand Verlag 1967, S. 5.

Schlüssel, um möglichst jedem Kind einen vielseitigen Einblick in die Musik zu geben. Dieser Ansatz befreie die Musikerziehung von der bisher herrschenden Einseitigkeit, fördere den freien Umgang mit Musikgeschichte, unterschiedlichen Gattungen und dem musikalischen Tun, was wiederum eine didaktische Auseinandersetzung mit dem Fach ermögliche. Diese didaktische Auseinandersetzung ist gemeinsam mit wissenschaftlicher Beschäftigung mit Lehr- und Lernvorgängen in der Musikerziehung für Günther ausschlaggebend für eine Weiterentwicklung des Fachs. Um die Vielseitigkeit des Musikunterrichts zu demonstrieren, stellt er den 1964 vom Arbeitskreis für musikpädagogische Forschung erstellten *Themenkatalog für Forschungsaufgaben in der Musikerziehung*, der sich in die Teilbereiche Bildungstheorie, Didaktik, Psychologie, Soziologie, vergleichende Musikerziehung, Heilpädagogik, Musikwissenschaft und Musikerziehung, Programmirtes Lernen und die bisherige musikpädagogische Forschung gliedert, an das Ende der Monographie.⁵

Stellvertretend für die zahlreichen Schriften von Heinz Antholz (1917–2011) soll *Unterricht in Musik. Ein historischer und systematischer Aufriß seiner Didaktik*, 1972 in zweiter Auflage erschienen, erwähnt werden. Die zweite Auflage unterscheidet sich von der ersten nur durch ein Nachwort, in dem die Zeit von 1970 bis 1972 behandelt wird. Das Buch selbst setzt sich aus Vorlesungen und Überlegungen aus den vorhergegangenen 60 Jahren zusammen. Antholz arbeitet zunächst den Gesangsunterricht und die musische Erziehung auf. Wie er darlegt, steht das Konzept der musischen Erziehung, auch musische Bildung wird verwendet, in Verbindung mit der Jugendbewegung und den reformpädagogischen Ansätzen der Nachkriegszeit. Die Ursprünge des Begriffs – und wohl auch bis zu einem gewissen Grad des Gedankenguts – liegen allerdings schon in der antiken Vorstellung einer Gesamtheit der Künste. Diese Vorstellung wurde im Musikunterricht der Nachkriegszeit allerdings nicht verfolgt. Vielmehr wurden sehr ausgewählte Inhalte vermittelt, die von Politik und Lehrkörper als richtig empfunden wurden. Damit war man weit entfernt von der ganzheitlichen Beschäftigung mit Kunst und übernahm nur den Ansatz der Bildung des Menschen durch (ausgesuchte) Musik. Des Weiteren beschäftigt sich Antholz mit der aktuellen Situation der 1960er-Jahre sowie mit dem beginnenden Umschwung die technischen Mittel betreffend, die im Unterricht eingesetzt werden, z.B. Radio, Schallplatten, etc., und damit mit einem Aspekt, der unerwartet wenig thematisiert wird. Abschließend widmet Antholz sich noch den Inhalten und Herangehensweisen, die er in die vier Punkte grund-

5 Vgl. ebd.

legende Instruktion, Rezeption, Reproduktion und Information über Musikkultur unterteilt.⁶

Gemeinsam mit Willi Gundlach (geboren 1929) gab Heinz Antholz 1975 den Sammelband *Musikpädagogik heute. Perspektiven – Probleme – Positionen* heraus. Darin schreibt er über die Erkenntnisse, die aus der Geschichte der Musikpädagogik für den heutigen Unterricht gewonnen werden können. Ulrich Günthers Beitrag befasst sich mit der Entwicklung des Arbeitskreises Forschung in der Musikerziehung zum Arbeitskreis für Musikpädagogische Forschung (AMPF). Neu in den Kreis der AutorInnen tritt Helga de la Motte-Haber, deren *Bemerkungen über die Wendung zum Szientismus in der Musikpädagogik* in gewisser Weise auf die vorhergegangenen Beiträge von Günther, Sigrid Abel-Struths Text *Musik-Lernen als Gegenstand von Lehre und Forschung. Zur Diskussion von Musikpädagogik und Musikdidaktik an den Hochschulen der Bundesrepublik Deutschland* und die Auswertung einer Umfrage zu *Musikverhalten und Schichtenzugehörigkeit* von Peter Brömse reagieren. In Summe zeigt der Band eine Vielfalt an Methoden und Themen, die wohl auch auf die Arbeit des Arbeitskreises Forschung in der Musikerziehung zurückführbar ist.⁷ Da diese Festschrift zum 70. Geburtstag von Michael Alt, dem Gründer des Arbeitskreises, erstellt wurde, ist die Bandbreite der Themen allerdings nicht zwangsläufig auf die ganze Community umlegbar, befanden sich in seinem Umfeld doch vermutlich hauptsächlich Personen, die seine Ansätze teilten und ähnliche Ziele verfolgten.

Eine weitere Festschrift erschien 1982, diesmal für Heinz Antholz, herausgegeben von Hans Günther Bastian (1944–2011) und Dieter Klöckner (geboren 1935). *Musikpädagogik. Historische, systematische und didaktische Perspektiven*. Die Verfasser der Beiträge sind zum Teil dieselben wie jene der Festschrift für Michael Alt, die Themen sind jedoch andere. Hier werden konkrete Musikstücke als Beispiele für den Unterricht bearbeitet (zumeist Werke von Beethoven) und der Musikunterricht wird stärker aus der praktischen Perspektive aufgearbeitet.⁸ Die Forderungen, die von Ulrich Günther 1967 gestellt wurden, scheinen in beiden Publikationen durch.

Von den bisher vorgestellten Büchern unterscheidet sich das von Walter Gieseler (1919–1999) herausgegebene Nachschlagewerk *Kritische Stichwörter zum Musikunterricht* aus dem Jahr 1978, da neben allgemein für die Musikwissenschaft relevanten Themen und Begriffen wie „Aktualität–Historizität“, „Erotik

6 Vgl. Heinz Antholz, *Unterricht in Musik. Ein historischer und systematischer Aufriß seiner Didaktik*, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1972.

7 Heinz Antholz / Willi Gundlach, *Musikpädagogik heute. Perspektiven – Probleme – Positionen*, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1975.

8 Vgl. Hans Günther Bastian / Dieter Klöckner, *Musikpädagogik. Historische, systematische und didaktische Perspektiven*. Heinz Antholz zum 65. Geburtstag, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1982.

und Musik“, „Musiksoziologie“ und „Lied“ auch konkret musikpädagogische Phänomene wie „Lernen“, „Musikdidaktik“ und „Musik in der Sonderpädagogik“ behandelt werden.⁹

Das zentrale Werk in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musikpädagogik ist wohl Sigrid Abel-Struths (1924–1987) *Grundriß der Musikpädagogik*, das 1985 in Mainz erschien und vermutlich die erste Publikation ist, die sich in diesem Umfang zur Gänze der Musikpädagogik widmet. Abel-Struth befasst sich eingangs mit den Schwierigkeiten, die die Auseinandersetzung mit Musik auf einer pädagogischen Ebene mit sich bringt, und geht hierbei vor allem auf die von der Gesellschaft gestellten Ansprüche und Erwartungen ein. Es finden sich auch kritische Bemerkungen über die mangelnde wissenschaftliche Beschäftigung mit Musikpädagogik und ein erster Versuch der Differenzierung zwischen wissenschaftlicher und praktischer Auseinandersetzung mit der Thematik. Das Buch ist in acht Kapitel unterteilt, die detailliert zuerst die Geschichte des Musikunterrichts und dann die Bedingungen des Lernens und Lehrens behandeln. In der historischen Aufarbeitung spielt die Frage der Terminologie eine zentrale Rolle. Abel-Struth arbeitet interdisziplinär und bezieht soziologische Perspektiven mit in ihre Überlegungen ein, wenn sie die Voraussetzungen des Lernens bearbeitet, und wie in den Erziehungswissenschaften üblich, fließen auch psychologische Aspekte in das Kapitel *Musikbezogene Lernvorgänge* ein. Hier spricht sie auch mögliche Problemfelder, die sich durch körperliche Einschränkungen der Lernenden ergeben könnten, an. Den Ergebnissen des Musikunterrichts ist Kapitel vier gewidmet. Der Fokus liegt hier zum einen auf der Fähigkeit, rhythmisch-metrische, melodische, harmonische und klangliche Merkmale differenzieren zu können, und zum anderen auf der Feststellung bzw. Auswertung dieser Ergebnisse durch die Lehrperson. Während die erste Hälfte des Buchs sich auf den Lernenden konzentriert, widmen sich Kapitel fünf und sechs der Lehre, der Lehrperson sowie der Geschichte des Berufs des Musiklehrers und der Ausbildung der Lehrenden. Interessant ist hier im Besonderen die Beschäftigung mit den Lehrplänen und ihren Problemen. Anschließend werden die institutionelle Ebene und die Einordnung des Musikunterrichts in den Lehrplan besprochen, worauf ein Abriss der Geschichte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Musikpädagogik, der Terminologie, Systematik und Methodologie folgt.¹⁰

Was Sigrid Abel-Struth auf allgemeinerer Ebene bearbeitet, behandelt Renate Seebauer für Wien und grenzt die Arbeit dabei zeitlich auf die Jahre vom Reichsvolksschulgesetz (gültig von 1869 bis 1962) bis zur Gegenwart ein, wo-

9 Vgl. Walter Gieseler (Hg.), *Kritische Stichwörter zum Musikunterricht*, München: Wilhelm Fink Verlag 1978.

10 Vgl. Sigrid Abel-Struth, *Grundriß der Musikpädagogik*, Mainz u.a.: Schott 1985.

mit in diesem Fall das Schuljahr 1977/78 gemeint ist. In ihrem Vorwort zu dem in zwei Teilen erschienenen Artikel *Erneuerungsversuche der Musikerziehung der österreichischen Pflichtschulen der Zehn- bis Vierzehnjährigen: Vom Reichsvolksschulgesetz bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Wiens* schließt sie indirekt an Ulrich Günther an, indem sie, zwar auf Österreich bezogen, aber dennoch in ähnlicher Weise, die Bemühungen und eine Fortsetzung der Reformansätze vor dem Zweiten Weltkrieg anspricht. Auch Seebauer möchte, wie Günther, „einen Beitrag zur Fortsetzung der von Schünemann in den zwanziger Jahren begonnenen Geschichtsschreibung dieses Faches leisten.“¹¹ Seebauer beschränkt sich auf Wien und den Bereich der Pflichtschule, da der Gesang in höheren Schulen eine eigene Entwicklung vollzog, die erst später begann und die lokalen Abweichungen in didaktischen Fragen ihrer Einschätzung nach gerade im Westen Österreichs sehr stark seien. Seebauer behandelt auch das Liedgut, wenn auch nur eingeschränkt und nur in dem Bereich, in dem es für die Darstellung der Weiterentwicklung des Faches relevant ist. Es werden allerdings die Schulbücher genauer analysiert und in die historische Betrachtung des Unterrichts miteinbezogen. Die ganze Untersuchung ist auf die Wirkung äußerer Einflüsse der jeweiligen Zeit auf das System Schule fokussiert und das Erleben dieser Wirkung aus der Sicht der Lehrperson. Seebauer erwähnt in ihrem Vorwort Schwierigkeiten in der Beschaffung von Literatur vor allem aus der Kriegszeit und nennt Zeitschriften als wichtige Quelle, die oftmals die einzige Möglichkeit darstellen, tatsächliches Unterrichtsgeschehen nachzuvollziehen.¹² Obwohl es sich dabei um eine Arbeit handelt, die aus Österreich stammt, und Ulrich Günthers *Die Schulmusikerziehung von der Kestenbergs-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches* in Deutschland herausgegeben wurde und sich auf das deutsche System bezieht, ist es dennoch bezeichnend, dass Renate Seebauer gut 15 Jahre später ihre Arbeit mit ähnlichen Forderungen beschließt:

„Das Selbstverständnis der Schulmusikerziehung ist daher nicht durch ein gelungenes Jugendsingen und nicht durch ein Ausgleichsargument zu entwickeln, sondern aus klaren wissenschaftlichen Tatsachen, die dazu beitragen, das Selbstverständnis der Schulmusikerziehung in einer Pädagogik der Musik darzustellen und systematisch zu entwickeln. Diese Pädagogik der Musik müßte sich als Wissenschaft von der Musikerziehung verstehen.“¹³

11 Renate Seebauer, *Erneuerungsversuche der Musikerziehung der Österreichischen Pflichtschule der Zehn- bis Vierzehnjährigen. Vom Reichsvolksschulgesetz bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Wiens: Zweiter Teil*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 34, Wien: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich 1984, S. 183.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd., S. 295.

Diese Einigkeit trotz zeitlicher Diskrepanz ist auf zwei Aspekte zurückzuführen: einerseits den nachgereihten Stellenwert, der dem Musikunterricht (nach wie vor) in den Erziehungswissenschaften zugeschrieben wird, und die frühere Akademisierung der Musikpädagogik und damit einhergehend die frühere wissenschaftliche Beschäftigung mit musikpädagogischen Themen in Deutschland andererseits. Während in der Steiermark erst 1961 eine bundesstaatliche Prüfungskommission für Musikerziehung in Kooperation mit dem Lehramtstudium an der Karl-Franzens-Universität eingerichtet wurde und die Musiklehrerausbildung – zwar als Vorreiter unter den musikalischen Studien, aber dennoch – mit der Akademisierung 1963 und später mit der Hochschulwerdung 1970 mit anderen Lehramtstudien institutionell gleichgestellt wurde¹⁴, berichtet Thomas Ott in seinem Artikel *45 Jahre Unterricht in Musik – Versuch einer Rekonstruktion*, 2016 in *Musikpädagogik und Erziehungswissenschaft* aus eigener Erfahrung von ersten Kooperationen der Musikpädagogik mit der Systematischen Musikwissenschaft an der Universität Hamburg kurz vor 1970, in denen an der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit handlungsorientiertem Musikunterricht und dem Konzept der Gesamtschule gearbeitet wurde. Der Autor nennt neben einigen anderen Punkten die Wissenschaftsorientierung und das Geschichtsbewusstsein als zentrale Ziele der musikpädagogischen Bewegung im Deutschland der 1970er-Jahre. Otts Artikel bringt einen weiteren Aspekt auf: Der Personenkreis rund um Michael Alt und Heinz Antholz ist ein Bezugspunkt für die nachfolgenden Generationen der Musiklehrenden.¹⁵ Die dadurch entstehende Auseinandersetzung mit der Fachgeschichte legt einen Grundstein für bewusste Auseinandersetzung mit den Auswirkungen und Möglichkeiten des Unterrichts.

Obwohl erst 1986 publiziert, ist die von der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) herausgegebene Sammlung von Reden und Beiträgen Friedrich Korčaks (1926–2015) unter dem Titel *Musik und Erziehung. Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung in Österreich nach 1945* für den hier im Fokus stehenden zeitlichen Rahmen durchaus relevant – die Beiträge stammen aus der Zeit zwischen 1960 und 1980 und befassen sich zum Teil auch mit der Zeit davor. Der Band versammelt allgemeine Beiträge zur Fachentwicklung, stellt aber auch spezifische Fragen wie *Kinder an der Hochschule?*, *Das Klavier als*

14 Vgl. Mona Silli, *Chronik des Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums. Die musikgeschichtliche Entwicklung der Instrumentalmusikerziehung von 1815 bis zur Gegenwart*, Band I, unveröffentlichte Dissertation, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2009, S. 144.

15 Vgl. Thomas Ott, *45 Jahre Unterricht in Musik – Versuch einer Rekonstruktion*, in: Jens Knigge / Anne Niessen (Hg.), *Musikpädagogik und Erziehungswissenschaft*, Münster u.a.: Waxmann 2016 (*Musikpädagogische Forschung* 37), S. 33–34.

Pflichtfach im Rahmen des Musikstudiums und thematisiert die *Aufgaben und Probleme der Musikhochschule* in der 1971 gehaltenen Inaugurationsrede.¹⁶

Zudem seien an dieser Stelle der Vollständigkeit halber die drei Bände *Musik und Gegenwart* genannt, in denen Erich Marckhls gesammelte Reden und Schriften zusammengefasst wurden. Diese werden im Laufe des vorliegenden Bandes in unterschiedlichen thematischen Kontexten besprochen.¹⁷ Der vorliegende Beitrag zielt dagegen auf eine weiterführende Kontextualisierung bezüglich der Geschichte der Musikerziehung ab.

Zeitlich aus dem Rahmen fallen zwei Sammelbände, die 1996 und 1997 in Wien bzw. Salzburg verlegt wurden, beide sind für die Auseinandersetzung mit der Thematik speziell in Bezug auf Österreich relevant. Im von Monika Oebelsberger, Wolfgang Reinstadler und Gerlinde Haid verantworteten Band *Musikpädagogik. Tradition und Herausforderung* werden einige Aspekte der österreichischen Kultur, die Einfluss auf das Erleben von Musik haben, zumeist mit einem lokalen Fokus behandelt. Dem stellen die Autorinnen und Autoren die Betrachtung der internationalen Situation und eine etwas allgemeinere Auseinandersetzung mit dem Thema Musikunterricht und den damit einhergehenden Herausforderungen gegenüber.¹⁸ Während diese Beiträge die Institution Schule und den Unterricht ansprechen, arbeitet der Sammelband *AGMÖ 1947–1997. Musikerziehung in Österreich*, herausgegeben von Gabriele Peschl, die Geschichte der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zentralen Organisation der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) auf. Mit eingeschlossen ist hier auch ein Teil der institutionellen Geschichte und der Fachgeschichte, der Fokus liegt aber auf der AGMÖ.¹⁹

Es zeichnen sich zwei Tendenzen ab, die einen engen Bezug zur Praxis haben: Zum einen befasst sich die Literatur anfangs mit der Beobachtung von Defiziten und praktischem Änderungsbedarf in der Praxis. Zum anderen findet die Beschäftigung mit der Terminologie und den Konsequenzen, die diese für den Unterricht hat, zunächst vor allem schriftlich und fachwissenschaftlich statt, bevor sie den Wortgebrauch verändert. Grundsätzlich scheint die Refle-

16 Vgl. Friedrich Korčák, *Musik und Erziehung. Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung in Österreich nach 1945*, hg. von der AGMÖ, Wien: VWGÖ 1986.

17 Erich Marckhl, *Musik und Gegenwart*, Bd. 1: *Ansprachen, Vorträge, Aufsätze*, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz [1962]; Erich Marckhl, *Musik und Gegenwart*, Bd. 2: *Ansprachen, Vorträge, Aufsätze 1963–1967*, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz 1967; Erich Marckhl, *Musik und Gegenwart*, Bd. 3: *Auswahl an Reden und Referaten*, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975.

18 Vgl. Monika Oebelsberger / Wolfgang Reinstadler / Gerlinde Haid (Hg.), *Musikpädagogik. Tradition und Herausforderung. Festschrift für Josef Sulz zum 65. Geburtstag*, Salzburg u.a.: Verlag Müller-Speiser 1996.

19 Vgl. Gabriele Peschl (Hg.), *AGMÖ 1947–1997. Musikerziehung in Österreich*, Wien: Verlag Holzhausen 1997.

xion des Musikunterrichts auf wissenschaftlicher Ebene zuerst in Deutschland stattgefunden zu haben, die Publikationstätigkeit dazu in Österreich beginnt erst später – allerdings heißt das nicht, dass die Fragestellungen nicht schon zuvor thematisiert wurden.

II. Organisationen außerhalb der institutionellen Ausbildung: AGMÖ und Tonkünstlerbund

Während sich das Forschungsprojekt mit seinem Fokus auf den Wirkungsbereich Erich Marckhls hauptsächlich jenen Institutionen widmete, in denen Marckhl federführend tätig war,²⁰ soll hier der Blick ergänzend auf außerinstitutionelle Organisationen und Fachgesellschaften gerichtet werden, wobei wiederum der Vergleich mit Deutschland naheliegt. Eine Parallele zwischen Österreich und Deutschland stellt das Vereinswesen dar, das die politischen Entwicklungen zumindest indirekt mittrug. Es ergeben sich natürlich auch personelle Überschneidungen zwischen den Arbeitsgemeinschaften bzw. Vereinen und Hochschulen oder bildungspolitischen Einrichtungen, diese scheinen aber kein Nachteil zu sein. Im Folgenden werden sie auch hinsichtlich personeller Brüche und Kontinuitäten kurz beleuchtet, wobei im Besonderen der Steirische Tonkünstlerbund, dessen Mitglieder von Marckhl mitunter als Gegner wahrgenommen wurden, für die Frage der Netzwerkbildung von Interesse ist.²¹

In Deutschland kam es durch die Trennung von Osten und Westen auch zu zwei separaten Entwicklungssträngen im Bereich der Musikausbildung. Während die Ausbildung in der BRD an Hochschulen stattfand, wurde die in der DDR betriebene musikpädagogische Forschung mit einer rascheren Akademisierung der LehrerInnenausbildung gepaart. Beiden Wegen liegt allerdings eine Rückkehr zur Situation der 1920er-Jahre zugrunde, bis die Kritik um 1960 wuchs und schließlich auch in Österreich, wo nach Kriegsende ähnlich agiert wurde, zu aktiverer Veränderung und Reformbemühungen führte. In Deutschland war das Resultat der Kritik die Gründung des Arbeitskreises Musikerziehung und Forschung im Rahmen der sechsten Bundesschulmusikwochen, eine seit 1955 regelmäßig abgehaltene Fachtagung. 1965, ein Jahr vor der Neuorganisation des Arbeitskreises, der sich 1970 zuerst als Forschungsgruppe Musikpädagogik und 1971 schließlich unter dem Namen Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung (AMPF) als Verein neu konstituierte, begann man da-

20 Siehe dazu auch die Beiträge von Julia Mair im vorliegenden Band.

21 Siehe dazu auch den Beitrag von Susanne Kogler, Erich Marckhl und Harald Kaufmann: Bruchstücke eines Netzwerks, im vorliegenden Band.

mit, die Arbeit in einer jährlichen Beilage zur Publikation *Musik und Bildung* nach außen zu tragen.²²

II.1 Die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ)

In Österreich könnte man die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) als Gruppierung mit vergleichbaren Motiven verstehen. Eine der Vorgängerorganisationen war der Musikpädagogische Verband, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits ähnliche Ziele verfolgte. Der Zusammenschluss von Lehrpersonen hatte sich schon nach dem ersten musikpädagogischen Kongress in Wien im Jahr 1911 als erfolgreich erwiesen. Die Gründung des Musikpädagogischen Verbandes wird als direktes Resultat des Kongresses gesehen, seine Notwendigkeit und seinen Erfolg fasst Hans Wagner bei der Abschlussitzung zusammen:

„Der Kongreß war wie eine gewaltige Symphonie. Es gab keine schrillen Dissonanzen. [...] Der Verlauf des Kongresses war ein erhebender. Es ist viel gearbeitet worden und die Notwendigkeit des Kongresses und des Verbandes ist jedem bewußt geworden. Aber es liegt auch viel Arbeit vor uns, zu der wir die Unterstützung aller Mitglieder benötigen. Vermeiden müssen wir hiebei alles Trennende, nur dann gibt es eine friedfertige Arbeit. [...] Es wird sehr nötig sein, bald einen zweiten Kongreß einzuberufen, dieser wird aber von vielem, was zum Glanze dieses ersten gedient hat, abstrahieren müssen und ein reiner Kongreß der Arbeit sein. [...] Ziehen Sie nun hinaus und verkünden Sie das Wunder, das sich ereignet hat: Die Musiklehrer Österreichs haben sich gefunden und sind sich ihrer Kraft bewußt worden. Arbeiten Sie für den Verband in unserem Sinne.“²³

Ähnlich überschwänglich berichtet Rudolf Dechant über die Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) in der ersten Ausgabe der *Musikerziehung* im Dezember 1947:

„Wir Österreicher haben ein großes musikalisches Erbe überliefert bekommen und sind stolz darauf; aber was tun wir heute, um dieses Erbes würdig zu sein? Was, um es wirksam zu mehren? [...] Ein Kreis verantwortungsvoller Musikerzieher aus ganz Österreich hat sich daher zusammengeschlossen, um planvoll eine Neuordnung der Musikerziehung herbeizuführen. Der Österreichische

22 Vgl. Ulrich Günther, Musikpädagogik und Forschung. Vom Arbeitskreis Forschung in der Musikpädagogik zum Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung, in: Heinz Anholz / Willi Gundlach (Hg.), Musikpädagogik heute. Perspektiven – Probleme – Positionen, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, S. 41–49.

23 Gustav Mayer, Bericht über den I. Musikpädagogischen Kongreß. Wien, 20. bis 23. April 1911, Wien u.a.: Universal-Edition 1911, S. 73.

Bundesverlag hat sich, ganz im Sinne seiner alten, auf Maria Theresias Zeiten zurückgehenden Tradition, ihnen helfend zur Verfügung gestellt.“²⁴

Die AGMÖ wurde 1947 als Organ zur Vertretung der Interessen der MusiklehrerInnen gegründet. Zuvor wurde innerhalb der Bundesländer in Fachgruppen gearbeitet, um dem Musikunterricht nach Kriegsende zu neuem Schwung zu verhelfen. Die Wiener Arbeitsgemeinschaft überschneidet sich zum Teil mit dem Unterrichtsministerium, ihr kam also neben dem AGÖSV, der Zusammenschluss österreichischer Schulbuchverleger ab dem Jahr 1945, an dem sich die AGMÖ unter anderem organisatorisch orientierte, eine tragende Rolle bei der Entstehung der AGMÖ zu. Die laufende Schulerneuerung verlange, so die damalige Ansicht, nach einem Zusammenschluss fortschrittlich denkender Personen, die den Musikunterricht angemessen in die Schulreformen einzugliedern helfen sollten.²⁵

Wie auch Dechant, begründet Heinrich Peter die Notwendigkeit einer solchen Arbeitsgemeinschaft mit der musikalischen Ader der österreichischen Bevölkerung, denn „eine wahre Schulerneuerung erstreben wir, doch sie muß auch eine solche durch die Musikerziehung sein, sonst dürfte sie sich nicht österreichisch nennen.“²⁶ Josef Lechthaler fasste die Ziele und die Bemühungen, den Musikunterricht vom NS-Gedankengut und der Rolle zu lösen, die sie während des Zweiten Weltkriegs gespielt hatte, zusammen, wobei er auch die Atmosphäre der Gründungszeit einfieng:

„Als sich im Juli dieses Jahres Musikerzieher aus ganz Österreich in Wien zu einer gemeinsamen Arbeitstagung versammelten und nach zweitägigem, ernstlichem Bemühen den Beschluß faßten, miteinander in regelmäßiger Verbindung zu bleiben, den Kreis arbeitswilliger und lebendigem Schaffen aufgeschlossener Kollegen zu erweitern und in einer zwar organisatorisch freien, aber doch ideenmäßig gebundenen Arbeitsgemeinschaft dauernd zu sammeln, zu arbeiten und gemeinsam mit dem Österreichischen Bundesverlag eine eigene Fachzeitschrift für Musikerziehung herauszugeben, stand gar mancher der Versammelten den Plänen zunächst mit Zurückhaltung und innerer Hemmung gegenüber.“²⁷

24 Rudolf Dechant, Vom Sinn der Kunst, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* 1 (1947), S. 2.

25 Vgl. Gabriele Peschl, Zwischen Musikpädagogik und Bildungspolitik. Werden und Wirken der AGMÖ 1947–1997, in: Gabriele Peschl (Hg.), *AGMÖ 1947–1997. Musikerziehung in Österreich*, Wien: Verlag Holzhausen 1997, S. 25–32.

26 Heinrich Peter, *Musikerziehung im Ganzen der österreichischen Schulerneuerung*, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* 1/2 (1947), S. 1–4, hier S. 4.

27 Josef Lechthaler, *Musikerziehung in Österreich*, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* 1/1 (1947), S. 3.

Ein erster Erfolg der Bestrebungen wird hier schon genannt: Die Vorbehalte der Musiklehrenden gegenüber einer Einschränkung der als Teil der freien Künste gesehenen Musik durch einen organisierten und auf übergeordneter Ebene strukturierten Unterricht konnten durch Diskussionen beseitigt werden. Die diesbezüglichen Diskussionen führten zur Gründung der AGMÖ als freie Arbeitsgemeinschaft, die „alle musikerzieherisch in Schule, Familie und Gemeinschaft der ‚holden Kunst‘ verantwortlich Dienenden“²⁸ zur Mitarbeit einlädt.²⁹

Wenngleich die AGMÖ für den Musikunterricht nach dem Zweiten Weltkrieg wohl die Hauptrolle unter den Vereinigungen einnahm und für die Schulentwicklung innerhalb von Österreich in vielerlei Hinsicht ausschlaggebend war,³⁰ gibt es auch andere Organisationen, die gerade im Bereich der internationalen Kooperation wichtig sind.

Versuche des internationalen Zusammenschlusses gab es bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf internationalen Kongressen, auch der erste Musikpädagogische Kongress in Wien 1911 erhielt Aufmerksamkeit über die Landesgrenzen hinaus. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs öffnete sich Österreich erst in den 1950er-Jahren wieder nach außen. Diese Öffnung erfolgte durch Kongresse und Tagungen, die zum Teil von der AGMÖ mitveranstaltet oder zumindest von vielen ihrer Mitglieder besucht wurden. Personelle Überschneidungen gibt es z.B. auch mit der International Society for Music Education (ISME), in der Österreich zweimal mit dem Amt des Vizepräsidenten und konstant im Vorstand vertreten war.³¹

Anton Dawidowicz, Vorstand der AGMÖ von 1953 bis 1956 und damit Vorgänger Erich Marckhls, der von 1957 bis 1962 als Präsident der AGMÖ tätig war, initiierte 1954 eine Tagung in Salzburg, die über Umwege schließlich 1972 in München zum D-A-CH-Verband führen sollte und die Kooperation zwischen Deutschland, Österreich und der Schweiz anregte. Obwohl die zunehmende politische Vereinigung Europas auch gemeinsame Initiativen im schulischen und universitären Bereich ermöglichte, wurde bedauert, „daß die Erfahrungen und Forschungsergebnisse deutscher Musikpädagogik nur sehr begrenzt vom überwiegend englischsprachigen Ausland aufgenommen worden

28 Ebd., S. 4.

29 Vgl. ebd., S. 3-5.

30 An dieser Stelle soll auf den Sammelband AGMÖ 1947–1997, Musikerziehung in Österreich, der zum 50-jährigen Jubiläum der AGMÖ von Gabriele Peschl herausgegeben wurde, verwiesen werden. Darin werden die Entstehungsgeschichte sowie die Leistungen und Arbeitsbereiche der AGMÖ in den ersten 50 Jahren ihres Bestehens detailliert dargestellt.

31 Vgl. Peschl, Anm. 25, S. 195–197.

sind.³² Abweichend von anderen Tagungen waren die D-A-CH-Treffen zur Bewahrung des wissenschaftlichen Niveaus bis 1994 nicht öffentlich zugänglich.³³

Ein entscheidender Unterschied zwischen dem Vereinswesen in Österreich und Deutschland besteht allerdings darin, dass sich in Österreich die AGMÖ als einzige Interessensvertretung der Musiklehrenden durchgesetzt hat, während es in Deutschland eine Vielzahl an verschiedenen Vereinigungen gibt, was eine übergeordnete Ebene an Dachverbänden notwendig macht. Deren Abordnungen auf Landesebene sind aufgrund der Größe Deutschlands relativ unabhängig. Eine vergleichbare Vereinigung wäre der Österreichische Musikrat (ÖMR), dem die AGMÖ, die sich rein auf Musikschule und Musik in der Schule beschränkt und keine Berufsmusiker vertritt, bereits im Gründungsjahr 1954 beitrug und mit dem sie seither kooperiert. Auch gibt es personelle Überschneidungen zwischen den beiden Organisationen.³⁴ Die eingleisige Situation in Österreich begründet Gabriele Peschl mit Blick auf Deutschland wie folgt:

„Die seit Jahrhunderten unterschiedliche politische Entwicklung der Staaten legt zweifellos den Grundstein für diese Gegebenheiten: Die an die Monarchie geknüpften, vorwiegend zentralistischen Strukturen der österreichischen Unterrichts- und Bildungsverwaltung ragen in ihren gesetzlichen Konsequenzen (v. a. hinsichtlich der Schulgesetze und ihren relevanten Lehrplänen) weit in die Zweite Republik hinein.“³⁵

Ergänzend zur AGMÖ, die eben keine Berufsmusiker vertritt, arbeitet der Steirische Tonkünstlerbund – eine Organisation, die in der Musiklandschaft Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg (wieder) an Bedeutung gewann und auch in Verbindung mit Erich Marckhl und seinem Studio für Probleme zeitlich naher Musik steht³⁶ – im Interesse steirischer KomponistInnen vor allem im Bereich der zeitgenössischen Musik.

32 Karl Heinrich Ehrenfort, Art. Musikpädagogik, in: Laurenz Lütteken (Hg.), MGG online, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046gb019f.han.kug.ac.at/article?id=mgg15788&v=1.1&rs=id-03f2e345-322d-0924-694f-30d2d3827f75&q=ISME> (17.02.2021).

33 Vgl. Peschl, Anm. 25, S. 208–211. Die inhaltlichen Entwicklungsschritte der Vereinigung sind bei Peschl auf den Seiten 210 und 211 nachzulesen.

34 Vgl. Peschl, Anm. 25, S. 225–229.

35 Peschl, Anm. 25, S. 225.

36 Siehe dazu auch den Beitrag Julia Mairs im vorliegenden Band.

II.2 Der Steirische Tonkünstlerbund und die Kameradschaft steirischer Künstler und Kunstfreunde: Personelle Kontinuitäten und Netzwerke von 1927 bis 1979

Neben dem Musikverein für Steiermark, diversen Orchestern und den musikalischen Bildungseinrichtungen ist der Steirische Tonkünstlerbund einer jener Akteure, die gemeinsam mit dem Studio für Probleme zeitlich naher Musik – 1952 von Erich Marckhl gegründet und nach dem Tod von Max Heider 1975³⁷ aufgelöst – Graz in die internationalen Bestrebungen, die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik zu fördern, einreichten. Marckhl, dessen eigene Kompositionen eher traditionell ausgerichtet waren³⁸, stellte als Landesmusikdirektor auch das Verbindungsglied zum Musikverein für Steiermark dar und schuf eine Kooperation, die am Anfang einer Tradition der avantgardistischen Musik in Graz steht. Diese wird bis heute vom 1956 gegründeten Forum Stadtpark und damit in Verbindung stehenden Projekten und Vereinen, stellvertretend seien der steirische herbst und das musikprotokoll genannt, weitergeführt.³⁹

Die Vorbilder für den Steirischen Tonkünstlerbund sind durchaus international angesiedelt. Orientiert an der 1738 gegründeten Royal Society of Musicians of Great Britain, wurde 1771 die Wiener Tonkünstler-Societät ins Leben gerufen. Beiden waren konkret formulierte Beitrittsrichtlinien und der soziale Aspekt der finanziellen Unterstützung von Musikern und deren Familien gemeinsam. Die Entstehung des Grazer Vereins, der an die Wiener Tonkünstler-societät angelehnt ist, ist nicht einwandfrei nachvollziehbar. Die einzige existierende Quelle ist Ferdinand Bischoff, der in der *Chronik des Steiermärkischen Musikvereins* aus dem Jahr 1890 von der Gründung einer der Wiener Tonkünstler-societät nachempfundenen Gesellschaft 1878 berichtet. Bischoff gibt dafür aber keine Quellen an. Clivia Steinberger zufolge lässt sich diese Aussage anhand der vorhandenen Quellen nicht nachweisen. Die Erwähnungen bei Erich Schenk und Hans Wamlek beziehen sich ebenfalls auf Bischoff.⁴⁰ Quellentechnisch gesichert ist allerdings die Gründung des Steiermärkischen Tonkünstlervereins 1890 durch Johann Buwa. Die Existenz dieser Vereinigung ist bis 1913 nachvollziehbar, danach lässt die Quellenlage keine gesicherte Aussage zu.⁴¹

37 Vgl. Rudolf Flotzinger, Art. Max Heider, in: Österreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Heider_Max.xml (20.01.2021).

38 Vgl. Erik Werba, Erich Marckhl, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1972 (*Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts* 20).

39 Vgl. Ingrid Schubert, Art. Graz, in: Österreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Graz.xml (20.01.2021).

40 Vgl. Clivia Steinberger, *Der Steirische Tonkünstlerbund*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2002, S. 6–12.

41 Vgl. ebd., S. 13–15.

Wie auch in anderen Organisationen sind im Steirischen Tonkünstlerbund einige personelle Parallelen zu Vereinigungen der Zwischenkriegszeit und der Kriegszeit erkennbar. Die personelle Zusammensetzung des Steirischen Tonkünstlerbundes ist in Clivia Steinbergers Diplomarbeit *Der Steirische Tonkünstlerbund*, 2002 an der Grazer Universität für Musik und darstellende Kunst⁴² verfasst, dargestellt; im Folgenden soll der Fokus auf den Kontinuitäten und Überschneidungen mit ähnlichen Organisationen vor und während des Zweiten Weltkriegs liegen.

Der Steirische Tonkünstlerbund wurde 1927 in Knittelfeld mit dem Ziel, Raum für zeitgenössische Grazer Komponisten zu schaffen und das vorhandene Interesse an der internationalen Szene etwas auf die heimische zu lenken, gegründet. 1938 wurde er von den Nationalsozialisten verboten, an seine Stelle trat die Kameradschaft steirischer Künstler und Kunstfreunde. Erst 1957 gelang es nach mehrmaliger Anregung vonseiten Konrad Stekls (1901–1979), der privat Komponistentreffen organisierte und Hausmusiktage abhielt, den Steirischen Tonkünstlerbund neu zu gründen. Bereits nach zwei Jahren wurden eigene Publikationen und Kompositionen der Mitglieder herausgegeben, darunter das *Steirische Musiklexikon*. Auch brachte man regelmäßig Mitteilungsblätter heraus und organisierte eine eigene Konzertreihe.⁴³ Bei dieser Neugründung 1957 kann man allerdings eher von einer Fortsetzung sprechen, denn die Mitglieder blieben auch auf präsidialer Ebene relativ konstant. Sowohl bei der Gründung 1927 als auch bei der Weiterführung 1957 waren Konrad Stekl, Artur Michl (1897–1965) und Alfons Vodosek (1912–1996) beteiligt. Gleich neun Personen finden sich auch unter den Mitgliedern der Kameradschaft steirischer Künstler und Kunstfreunde, darunter neben Friedrich Frischenschlager (1885–1970), Hanns Holenia (1890–1972), Sepp Rosegger (1874–1948), Walter Kainz (1907–1994) und Alois Pachernegg (1892–1964) auch Josef Kolleritsch (1897–1966), Joseph Marx (1882–1964), Artur Michl und Roderich von Mojsisovics (1877–1953). Auffallend ist zudem, dass einige beiden Vereinigungen zugehörige Personen in einem Schüler-Lehrer-Verhältnis zueinander standen. So war Roderich von Mojsisovics Lehrer von Waldemar Bloch (1906–1984), Günther Eisel (1901–1975), Hanns Holenia, Anton Pachernegg, Otto Siegl (1896–1978), Ernst Ludwig Uray (1967–1937), Konrad Stekl, Alfons Vodosek (1912–1996) und Josef Kolleritsch. Artur Michl war Lehrer von Konrad Stekl, Günther Eisel und Walter Kainz. Dies erscheint in der Zeit der Anfänge neuer Musik nicht verwunderlich, das Feld ist klein und man bewegt sich in ähnlichen Kreisen. In-

42 Ebd.

43 Vgl. Klaus Hubmann, Art. Steirischer Tonkünstlerbund (STB), in: Österreichisches Musiklexikon online, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011gb0102.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (20.01.2021).

wieweit über die musikalische Zusammenarbeit hinaus auch politische Interessen geteilt wurden, ist eine wichtige Frage, die es anhand weiterer Forschungen noch zu beantworten gilt.

Betrachtet man nun die Werdegänge dieser Personen, die auch über längere Zeit im Vorstand tätig waren, genauer, wird eine Achse Graz–Wien mit gelegentlichen Anstellungsverhältnissen in Deutschland und Salzburg, die vor allem während des Kriegs bestanden, deutlich.

Otto Siegl wurde nach der Wiedergründung 1958 als Präsident eingesetzt und war in dieser Funktion bis 1961 tätig, sein Stellvertreter und erster Vizepräsident war Konrad Stekl, der zweite Vizepräsident Artur Michl, im Vorstand waren u.a. noch Josef Kolleritsch, Hanns Holenia und Franz Theodor Kaufmann tätig. 1960 kam Ernst Ludwig Uray als Vizepräsident hinzu. Er wurde 1961 zum Präsidenten ernannt, Stekl bekleidete mit Michl gemeinsam das Amt des Vizepräsidenten. Besonders Stekl und Uray sind bis zum Tod Stekls im Jahr 1979 immer im engeren Kreis des Vorstands zu verorten, auch Michl bleibt bis 1967 konstant Vizepräsident.

Konrad Stekl genoss eine internationale Ausbildung in Tschechien, der Schweiz, Italien und den USA, bevor er in Graz am späteren Konservatorium Unterricht von Artur Michl und Roderich von Mojsisovics erhielt. Nach Kriegsende wurde er an der Musikschule in Kapfenberg angestellt – ein früher Kontaktpunkt zu Erich Marckhl – und engagierte sich als Komponist und im Vorstand des Steirischen Tonkünstlerbundes.⁴⁴ Als Gründungsmitglied von 1927 ist Stekl Teil dieser Kontinuitäten, wenngleich er nicht als Mitglied der Kameradschaft steirischer Künstler und Kunstfreunde verzeichnet ist. Anders ist es bei dem konstant in Österreich tätigen Artur Michl, der neben seinen Tätigkeiten als Konzertmeister der Grazer Oper und als Lehrer für Violine und Orgel am Konservatorium von 1928 bis 1934 als Präsident des Steirischen Tonkünstlerbundes tätig und ab 1961 zweiter Vizepräsident war. Während des Zweiten Weltkriegs war Michl in der Kameradschaft steirischer Künstler und Kunstfreunde und leitete die Orchesterschule an der Hochschule für Musikerziehung in Graz Eggenberg.⁴⁵ Ein ähnlicher Werdegang lässt sich bei Ludwig Uray beobachten, der während der gesamten Kriegszeit im Musik- und Kulturbereich in Österreich tätig war. Nach dem Unterricht bei Roderich von Mojsisovics in Graz und einem Kompositionsstudium in Wien bei Joseph Marx⁴⁶ war er ab 1933 beim Wiener

44 Vgl. Klaus Hubmann, Art. Konrad Stekl, in: Österreichisches Musiklexikon, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011gb010b.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (20.01.2021).

45 Vgl. Alexander Rausch, Art. Artur Michl, in: Österreichisches Musiklexikon, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011gb010b.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (20.01.2021).

46 Joseph Marx galt zu Lebzeiten als einer der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten, wenngleich er sich gegen die Ansätze des Kreises rund um Arnold Schönberg aussprach. Seinen Lehrtätigkeiten ging er von 1914 bis 1952 an der Wiener Musikakademie bzw. Hoch-

Volksbildungsverein und ab 1938 beim Wiener Reichssender tätig. Nach Kriegsende übernahm er die Leitung der Sendergruppe Alpenland in Graz, aus dem 1954 Radio Graz hervorging, jener Sender, der mit dem Studio für Probleme zeitlich nahe Musik und dem Musikverein für Steiermark zeitgenössische Musik nach Graz brachte. Von 1961 bis 1969 war er schließlich Präsident des Steirischen Tonkünstlerbundes.⁴⁷

Otto Siegl, 1958 der erste Präsident des wiedergegründeten Steirischen Tonkünstlerbundes, war in Leoben als Violinlehrer und an der Grazer Oper bzw. im Wiener Symphonieorchester als Geiger tätig. Wie Uray Schüler von Mojsisovics, ging er bereits 1926 nach Deutschland, wo er in Paderborn bis 1931 als Musikdirektor wirkte. Parallel dazu hatte er Anstellungen als Chorleiter in Bielefeld und als Theorielehrer am Hagener Konservatorium inne. Von 1931 bis 1933 war er Direktor des Musikvereins Herford, bevor er von 1933 bis 1948 an der Musikhochschule Köln einem Lehrauftrag für Theorie und Komposition nachkam. Nach Kriegsende kehrte er 1948 an die Wiener Musikakademie zurück, an der er 1949 eine Kompositionsklasse übernahm. In der Steiermark war er von 1949 bis 1951 Landesmusikdirektor – Erich Marckhl folgte ihm in dieser Position nach und besetzte sie bis 1970. Von 1956 bis 1961 war Siegl im Steirischen Tonkünstlerbund tätig.⁴⁸

Günther Eisel, stellvertretender Landesmusikdirektor von 1952 bis 1963, also auch zu Marckhls Zeit, wurde während des Kriegs mit Berufsverbot belegt, weil er mit einer Jüdin verheiratet war. Zwar war er 1927 Gründungsmitglied der Steirischen Tonkünstlerbundes, aber nie in dessen Vorstand tätig. Seine Lehrer waren Artur Michl und Roderich von Mojsisovics. Nach Kriegsende wurde er mit dem Wiederaufbau der Grazer Oper beauftragt. Von 1945 bis 1952 war er Direktor des Steiermärkischen Landeskonservatoriums und 1963

schule für Musik und darstellende Kunst Wien nach, deren Präsident er von 1922 bis 1924 war, von 1924 bis 1927 war er Hochschulrektor. Nach dem Kriegsende war er bis 1947 Honorarprofessor am Grazer musikwissenschaftlichen Institut, zudem war er Präsident des Österreichischen Komponistenbundes (1930 bis 1938 bzw. 1947 bis 1964), der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich (1946 bis 1964) und der AKM (1950 bis 1964). Vgl. Andreas Holzer, Art. Joseph Rupert Rudolf Marx, in: Österreichisches Musiklexikon, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011gb011a.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (20.01.2021).

47 Vgl. Alexander Rausch, Art. Uray, Familie, in: Österreichisches Musiklexikon online, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011gb011a.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (20.01.2021).

48 Vgl. Lynne Heller, Art. Otto Siegl, in: Österreichisches Musiklexikon online, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011gb011a.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (20.02.2021).

bis 1973 Lehrender an der Akademie bzw. Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz.⁴⁹

Eine Person, die zwar nicht auf präsidialer Ebene oder im Vorstand, aber vor allem als Lehrer durchgängig präsent ist, ist Roderich von Mojsisovics. Nach Studien in den Fächern Jura, Komposition und Musiktheorie in Graz, München und Köln war er lange in Deutschland tätig, bis er 1911 nach Graz zurückkehrte und dort bis 1932 das Konservatorium (vor 1920 Schule des Musikvereins für Steiermark) leitete. Nach erneuter Lehrtätigkeit in Deutschland zwischen 1941 und 1944 war er ab 1945 wieder in Graz tätig, u.a. als Lehrer aller oben bereits ausführlicher besprochenen Personen.⁵⁰ Mojsisovics hat auch durch seinen Antisemitismus die Grazer Szene wohl nachhaltig beeinflusst.⁵¹

III. Zur Begriffsproblematik und ihrer Bedeutung für den Unterricht

Parallel zu den politischen Entwicklungen steht die Frage der Fachbezeichnung und der Terminologie des Gegenstandes zur Diskussion, weil Sprachgebrauch und ideelle Einstellungen kaum voneinander getrennt werden können. Der Sprachgebrauch lässt Rückschlüsse auf die Sozialisierung zu und spiegelt nicht selten auch politische Einstellungen wider. In über einen langen Zeitraum bestehenden Institutionen verselbstständigen sich Begriffe allerdings oft und werden nicht mehr mit dem ursprünglichen Gebrauch assoziiert. Hier gilt es, für die Begriffsgeschichte zu sensibilisieren und Bewusstsein zu schaffen. In vielen Bereichen werden aktiv Änderungen vollzogen, ein Beispiel dafür wäre die Umbenennung von Straßen und Plätzen. Was die Fachbezeichnung Musikerziehung anbelangt, ist dies seit Langem in Diskussion. Obwohl sich die AGMÖ bereits zu Gründungszeiten gegen ‚Musikerziehung‘ und für ‚Musik‘ aussprach, ist die offizielle Fachbezeichnung in Schule und Lehramtsstudium nach wie vor ‚Musikerziehung‘. Bei der Podiumsdiskussion der Arbeitstagung „Perspektiven der Musikpädagogik“ am 3. Dezember 2020 im Rahmen dieses Forschungsprojektes kam diese Thematik ebenfalls zur Sprache.⁵² Klaus Dorfegger, aktuell

49 Barbara Boisits, Art. Günther Eisel, in: Österreichisches Musiklexikon online, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011gb011f.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (20.01.2021).

50 Vgl. Uwe Harten, Art. Roderich Edmund Ladislaus Anton Julius von Mojsisovics-Mojsvár, in: Österreichisches Musiklexikon online, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011gb011f.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (20.01.2021).

51 Siehe dazu auch die Beiträge von Oliver Rathkolb in: Michael Nemeth (Hg.), *Im Jahrestakt. 200 Jahre Musikverein für Steiermark*, Wien u.a.: Böhlau 2015.

52 Das Programm der Arbeitstagung ist online verfügbar, https://archiv.kug.ac.at/fileadmin/03_Microsites/02_Weitere_Einrichtungen/Universitaetsarchiv/01_Universitaetsarchiv/Projekte/Erich_Marckhl/Arbeitstagung_Perspektiven_der_Musikpaedagogik_Programm_final.pdf (22.09.2021).

Fachinspektor für Musikerziehung und Instrumentalunterricht in der Steiermark, begründete die zeitliche Verzögerung bei der Umbenennung des Fachs mit den komplexen juristischen Umständen, eine Änderung im Schulgesetz vorzunehmen, versicherte aber, dass die Problematik des Begriffs bekannt und eine Umbenennung in Arbeit sei. Erst mit der Änderung im Schulgesetz kann sich die Bezeichnung auch im Studium ändern. Warum sich dieser Prozess im Falle des Musikunterrichts nun bereits über Jahrzehnte hinzieht und in Fächern wie Bewegung und Sport bereits zu geeigneteren Bezeichnungen übergegangen wurde, bleibt unbeantwortet.

Obwohl in der Praxis die Auseinandersetzung mit dem Thema nur schleppend vorangeht, herrscht in der Fachliteratur bereits seit Kriegsende eine rege Auseinandersetzung mit der Frage der Terminologie. Abgesehen von den künstlerischen Fächern sind alle Schulfächer nach der zugrundeliegenden wissenschaftlichen Disziplin benannt, der Erziehungsaspekt ist alleine bei der Musikerziehung und der bildnerischen Erziehung zu finden. Hierzu sind zwei Interpretationsmöglichkeiten denkbar: „Erziehung zur Musik und Erziehung durch Musik.“⁵³ Der Gedanke einer Erziehung durch Musik lässt sich anhand diverser Kinder- und Schullieder mit pädagogisch wertvollem Hintergrund nachvollziehen, wobei die Inhalte mehr durch den Text und weniger durch die zumeist sehr einfach gehaltene Musik vermittelt werden. Der Erziehungsgedanke kann auch mit den Wurzeln des Musikunterrichts, dem Gesangsunterricht, im Zuge dessen die Schülerinnen und Schüler Kirchenlieder für den Besuch des Gottesdienstes erlernten, in Verbindung gebracht werden. Im Gegensatz dazu geht der Ansatz der Erziehung zur Musik mit dem Gedanken einher, man müsse Kinder zu einer bestimmten Art von Musik erziehen, nämlich der für künstlerisch hochwertig ästhetisch richtig und wertvoll empfundenen Kunstmusik. Sie soll „ihnen vorgespielt, methodisch nahegebracht und für gut erklärt werden“⁵⁴. Dadurch wird aktiv die Auseinandersetzung mit nicht als passend empfundener Musik unterbunden und der Musikkonsum, der bei Schulkindern allgemein als zu niedrig angesehen wurde, angeregt. Das Ziel, die Auseinandersetzung mit Musik zu lenken, ist durchaus nicht nur negativ zu sehen und kann Schülerinnen und Schülern wertvolle Wege öffnen. Allerdings ist die Motivation der Lehrperson bei dieser Methode ausschlaggebend.⁵⁵

Der Musikunterricht hat seine Wurzeln in dem rein praktisch ausgerichteten Fach Gesang, das in Österreich erstmals 1869 Teil des Reichsvolksschulgesetzes

53 Franz Niermann, Perspektiven der Musikpädagogik in Österreich, in: Monika Oebelsberger / Wolfgang Reinstadler / Gerlinde Haid (Hg.), Musikpädagogik. Tradition und Herausforderung. Festschrift für Josef Sulz zum 65. Geburtstag, Salzburg: Verlag Müller-Speiser 1996, S. 265.

54 Ebd., S. 265.

55 Vgl. ebd., S. 265–267.

wurde und dessen Inhalt ab 1883 ausdrücklich am Kirchengesang ausgerichtet war.⁵⁶ Bereits fünf Jahre zuvor, 1877, wurde der Schwerpunkt auf das Kirchenlied in den Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten gelegt:

„Die Kirchenmusik ist beim Erteilen des Musikunterrichts in den Lehrerbildungsanstalten tunlichst zu berücksichtigen. [...] Die Landes- und insbesondere die Bezirksschulinspektoren haben bei den Schulinspektionen und im sonstigen Verkehre mit Volksschullehrern persönlich auf die ernste Pflege der Kirchenmusik und des kirchlichen Chorgesangs hinzuweisen.“⁵⁷

Bis 1883 war das Einstudieren von Liedern das primär praktische Ziel des Unterrichts, wofür zwei Wochenstunden zur Verfügung standen. Dabei ist aber auch eine über die musikalische Praxis hinausgehende Zielsetzung erkennbar, nämlich, dass mit dem Singen eine für den Staat wünschenswerte emotionale und charakterliche Bildung bezweckt wurde: „Weckung und Bildung des Tonsinnes, Veredelung des Gemüts und Belebung des patriotischen Gefühls; Befähigung der Schüler zum Vortrage einfacher Lieder mit besonderer Berücksichtigung des Volksliedes.“⁵⁸ Notenschreiben, Gehörschulung (zuerst über das Ableiten des eigenen Anfangstones von einem a1 ausgehend) und Theorie finden erst danach Erwähnung im Lehrplan. Der Unterricht in einer Knabenklasse der Bürgerschule sollte demnach durch „einfache Intervalle, Vorzeichnung, Dur-Tonarten, Takt und Taktarten“⁵⁹ und später auch Informationen über wichtige Komponisten erweitert werden.⁶⁰ Hier zeigt sich bereits im 19. Jahrhundert eine Diskrepanz zwischen Lehrinhalten und Fachbezeichnung, die auch schon vor der Nennung von Musiktheorie und -geschichte im Lehrplan kritisiert wurde. Hans Sacher und Josef Böhm merken 1867 in *Der Gesangsunterricht und dessen notwendige Reform an den Schulen Österreichs* an, dass die Fachbezeichnung Gesang nicht nur eine theoretische Auseinandersetzung mit Musik verhindere, sondern auch eine Benotung dieser Elemente, falls sie trotz-

56 Siehe dazu auch das entsprechende Kapitel in der eingangs erwähnten Bachelorarbeit der Autorin.

57 Sigmund Goldberger, Das neue Volksschul-Gesetz samt den in Geltung gebliebenen Bestimmungen des Reichs-Volksschulgesetzes vom 15.4.1869, den einschlägigen Verordnungen und den Vorschriften betreffend das Verhältnis der Schule zur Kirche, Wien: 1883, S. 8, zitiert in: Renate Seebauer, Erneuerungsversuche der Musikerziehung der Österreichischen Pflichtschule der Zehn- bis Vierzehnjährigen. Vom Reichsvolksschulgesetz bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Wiens, in: Studien zur Musikwissenschaft 35 (1984), S. 192.

58 Lehrpläne für Volks- und Bürgerschulen vom 18.05.1874, zitiert in: Seebauer, Anm. 56, S. 195.

59 Lehrpläne für Volks- und Bürgerschulen in Niederösterreich, 1886, S. 5, zitiert in: Seebauer, Anm. 56, S. 197.

60 Vgl. Seebauer, Anm. 56, S. 196–198.

dem behandelt wurden, ausschlieÙe. Beide begrüÙten eine fächerübergreifende Beschäftigung mit dem Liedgut und speziellen altersgerechten Gesangsheften ausdrücklich.⁶¹ Hans Sacher führt als zu erlernende Fähigkeiten 1887 in *Über den Gesangsunterricht, insbesondere das Treffenlehren* folgende an:

„Befähigung des Schülers, ein nicht allzu schweres Lied aus der Schrift auffassen und entsprechend singen zu können. Kenntnis des Wichtigsten aus der Harmonik. Einige Fertigkeit im Notenschreiben. Der Schüler muß eine genügende Anzahl dauernd wertvoller Gesänge auswendig können.“⁶²

Um die Jahrhundertwende wird erstmals eine spezialisierte Ausbildung der Gesangslehrenden in den Schulen diskutiert. Diese ist auch am ersten Musikpädagogischen Kongress in Wien 1911 ein Thema, das im Generalreferat von Rudolf Freiherr von Procháska mit dem Titel *Prüfungs- und Berechtigungswesen*⁶³ behandelt wird.

Die Fachbezeichnung wechselt noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zwischen ‚Gesang‘ und ‚Singen‘, erst 1963 wurde einheitlich auf ‚Musikerziehung‘ umgestellt. Davor findet man in Hauptschulen ab 1942 den Begriff ‚Musik‘, in Volks- und Sonderschulen bereits 1939. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde übergangsweise auf das Reichsvolksschulgesetz zurückgegriffen, wodurch ‚Singen‘ kurzzeitig wieder Verwendung fand. Die Vorherrschaft des Gesangs im Musikunterricht, die durch diese Bezeichnung verdeutlicht wird, lässt sich auch im Lehrplan und in den Unterrichtsbestrebungen nachvollziehen. In Hauptschulen kommt es erst 1979 zu einer geregelteren Auseinandersetzung mit theoretischen Inhalten, mit Musikgeschichte und vielseitigeren Zugängen zur Musik, in Volksschulen noch später.⁶⁴

Dieser sehr kurz gehaltene geschichtliche Abriss der Lehrinhalte in Verbindung mit der Fachbezeichnung soll darauf aufmerksam machen, dass die Fachbezeichnung nicht nur eine Formalität ist, sondern einerseits das Denken der Lehrpersonen, andererseits aber auch die Erwartungen der Gesellschaft an den Musiklehrer und die Musiklehrerin und deren Unterricht beeinflusst, mag es auch auf den ersten Blick nebensächlich erscheinen, ob ‚Musikunterricht‘, ‚Musikerziehung‘, ‚Schulmusik‘, ‚Musikpädagogik‘ oder ‚Musik‘ als Bezeich-

61 Vgl. Hans Sacher zitiert in: Seebauer, Anm. 56, S. 200–203.

62 Hans Sacher, *Über den Gesangsunterricht, insbesondere das Treffenlehren*, Wien: Manz 1887, S. 11.

63 Rudolf Freiherr von Procháska, *Prüfungs- und Berechtigungswesen*, in: Gustav Mayer (Hg.), *Bericht über den I. Musikpädagogischen KongreÙ*. Wien, 20. bis 23. April 1911, Wien u.a.: Universal-Edition 1911, S. 14–35.

64 Vgl. Manfred Teiner, *Entwicklungslinien. 50 Jahre Musikerziehung an Pflichtschulen und in der Lehrerbildung für Pflichtschulen – ein Versuch*, in: Gabriele Peschl (Hg.), *AGMÖ 1947–1997. Musikerziehung in Österreich*, Wien: Verlag Holzhausen 1997, S. 329–336.

nung verwendet wird – diese werden umgangssprachlich auch durchaus synonym eingesetzt. ‚Musikunterricht‘ kommt dabei – obwohl von der offiziellen Fachbezeichnung abweichend – am häufigsten vor. Hugo Riemer beschäftigte die Frage nach der Aktualität der Auseinandersetzung mit der Fachbezeichnung bereits in den 1970er-Jahren: „Vielleicht wird aber die Frage, ob zur oder durch Musik erzogen werden soll, ohnehin schnell weiter an Bedeutung verlieren, je mehr nämlich die gesellschaftliche Funktion der Musik im schillernden, aber auch pointierten Sinne des Wortes herausgefordert wird.“⁶⁵ Die Frage ist 50 Jahre nach Riemer immer noch aktuell – die derzeitige Fachbezeichnung und damit einhergehend auch die Studienbezeichnung sprechen für sich. Denn obwohl es seit den 1850er-Jahren Überlegungen zur Differenzierung der Bezeichnung und der Terminologie innerhalb des Faches gibt, hatte dies auf den gängigen Sprachgebrauch und die Bildungspolitik wenig bis gar keinen Einfluss. Die Fachwissenschaft trennt die Begriffe Musikpädagogik und musikalische Didaktik, die Methodik und Unterrichtsstoff umfassen, von der Ausführung in der Schule, dem Musikunterricht. Im Laufe der Diskussion kamen verschiedene Begriffsvarianten auf, die jedoch zumeist auf denselben Grundgedanken zurückzuführen sind. Gustav Schilling, ein Musikpädagoge und Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts,⁶⁶ verwendet ‚Musikunterricht‘ in übergeordneter Funktion, der Begriff umfasst bei ihm unter anderem Theorie des Musikunterrichts oder musikalische Didaktik für die theoretischen Bereiche und Musikunterricht für die Ausführung dieser Theorie im Unterricht. Schilling spricht sich zwar für die erziehende Rolle des Musikunterrichts aus, verwendet aber den Begriff ‚Musikerziehung‘ nicht. Dieser Wortgebrauch verdeutlicht den zu dieser Zeit herrschenden Wandel im Denken. Erst das beginnende 20. Jahrhundert bringt mit der Reformpädagogik die Etablierung von ‚Musikerziehung‘ und damit die Verstärkung der erziehenden Komponente mit sich. Dass Sprachgebrauch und Schrifttum nicht zur Gänze übereinstimmen, ist nicht unüblich. Interessant ist aber zum Beispiel Leo Kestenbergs *Musikerziehung und Musikpflege*⁶⁷. Hier ist ‚Musikerziehung‘ oder ‚musikalische Erziehung‘ in Überschriften und im Titel zu finden, innerhalb des Textes verwendet Kestenberg aber hauptsächlich den Begriff ‚Musikunterricht‘. Unter den Begriff ‚Schulmusik‘ fallen für ihn Kindergarten und Schulen, die Universität und die Volkshochschule.⁶⁸

65 Otto Riemer, Einführung in die Geschichte der Musikerziehung, Wilhelmshaven u.a.: Heinrichshofen's Verlag 1970, S. 13–14.

66 Vgl. Daniel Balestrini, Art. Gustav Schilling, in: Laurenz Lütteken (Hg.), MGG online, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046gb00f4.han.kug.ac.at/article?id=mgg11533&v=1.0&rs=mgg11533&q=Gustav%20Schilling> (20.02.2021).

67 Leo Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig: Verlag Quelle&Meyer 1921.

68 Vgl. Abel-Struth, Anm. 10, S. 95.

„Musikerziehung“ fand aber nicht nur vor dem Zweiten Weltkrieg als neuere Alternative zu dem als konservativ verstandenen Begriff „Musikpädagogik“ Verwendung, sondern ist auch danach im deutschsprachigen Raum noch eng mit einem nationalen Gedanken verbunden. Leo Kestenberg schreibt in *Musikerziehung und Musikpflege* 1921:

„Das deutsche Volk scheint eine stärkere rezeptive Begabung für alles musikalische Geschehen zu besitzen als die romanischen Völker. Dem Deutschen wird es leichter, den gefühlssymbolischen Charakter als den sinnlichen Ausdruck einer musikalischen Linie zu empfinden. Vergleiche zwischen romanischen und deutschen Volksliedern würden diese Verschiedenartigkeit der musikalischen Naturanlage zeigen können. Eine ganz dem Deutschen eigene Form, das ‚Lied‘, für das andere Völker kein entsprechendes Wort besitzen, spiegelt diesen im ‚Gemüt‘ wurzelnden Charakter wieder [!]. Zu einer günstigen Beeinflussung des Gefühlslebens, besonders für die germanischen Völker, eignet sich nur eine wahrhaft künstlerische, von starkem Ethos getragene Musik.“⁶⁹

Hermann Schmeidel, der in den 1930er-Jahren als Musikpädagoge, Dirigent und Ausbilder in Wien und der Steiermark tätig war,⁷⁰ äußerte sich ähnlich und stellt Österreich dabei noch vor Deutschland, denn „die unzweifelhaft größte musikalische Begabung des Österreichers unter allen deutschen Stämmen, ja unter allen Germanen, lenkt die Aufmerksamkeit aller Staaten auf uns. Das verpflichtet.“⁷¹ Auch nach Kriegsende werden Reformansätze und die Existenzberechtigung des Musikunterrichts durchaus mit der nationalen Zugehörigkeit begründet, wie Heinrich Peter 1947 in der zweiten Ausgabe des ersten Jahrgangs der *Musikerziehung* schreibt: „Eine wahre Schulerneuerung erstreben wir, doch sie muß auch eine solche durch die Musikerziehung sein, sonst dürfte sie sich nicht österreichisch nennen.“⁷²

In den 1960er-Jahren wird vermehrt die Bedeutung des Begriffs „Musikerziehung“ in ihrem nationalsozialistischen Kontext reflektiert und die Tatsache ins Bewusstsein gerufen, dass die Bezeichnung zwar schon vor 1930 gängig war, aber die durch die Kriegszeit entstandenen Assoziationen nicht zur Gänze verschwunden sind. Darum entstanden zu dieser Zeit die ersten Bemühungen um eine Umbenennung, wobei zumeist die naheliegende Fachbezeichnung „Musik“ angedacht wurde, aber auch Ideen wie „Musikerziehungswis-

69 Kestenberg, Anm. 66, S. 5.

70 Vgl. Alexander Rausch, Art. Hermann Ritter von Schmeidel, in: Österreichisches Musiklexikon online, <https://www-1musiklexikon-1ac-1at-1000011fh0113.han.kug.ac.at/ml?frames=no> (22.04.2021).

71 Hermann von Schmeidel, Zum Neubau des Musiklebens, in: Kapellmeisterunion Österreichs (Hg.), *Musica*. Festschrift anlässlich der Ersten Österreichischen Kapellmeistertagung Wien-Baden, 5.–9. Juli 1937, S. 35.

72 Peter, Anm. 26, S. 4.

senschaft‘ kurzzeitig im Umlauf waren. Zusätzlich zur Fachbezeichnung gilt es auch die Berufsbezeichnung in den Blick zu nehmen, die typischerweise ‚Musikerzieher‘ lautet. Erich Doflein, hier nach Sigrid Abel-Struth zitiert, versucht die Problematik wie folgt zusammenzufassen:

„Lehrer im Schul- und Laienbereich sei Musikerzieher, der spezielle musikalische Ausbilder habe sich auf die Vermittlung von Können und Kennen zu konzentrieren, doch erst wenn er mehr leistet als dieses Beibringen, ist er Pädagoge, weil er dann zugleich Erzieher ist. [...] Als Musikpädagogik bezeichnen wir also eine fachlich spezialisierte Tätigkeit; ihr ideeller Gehalt wird jedoch erst wirksam werden, wenn sie im elementaren oder gehobenen Bereich zugleich als Musikerziehung verstanden wird. [...] Methodik und Didaktik der verschiedenen Unterrichtszweige gehören zur speziellen Musikpädagogik [als Kontrast zur den wissenschaftlichen Zugang zur Thematik abdeckenden allgemeinen Musikpädagogik] oder zur Musikerziehung.“⁷³

Abschließend stellt Doflein allerdings fest: „Es ist nicht wichtig, hier genaue Grenzen zu ziehen.“⁷⁴ Michael Alt⁷⁵ und Heinz Antholz⁷⁶, beide führende Persönlichkeiten im Bereich der Musikpädagogik, verwendeten immer häufiger den Begriff ‚Musikunterricht‘ und weniger ‚Musikerziehung‘. ‚Musikpädagogik‘ umfasst in ihren Arbeiten auf übergeordneter Ebene das ganze Fachgebiet, das sich allerdings immer mehr von der musikpädagogischen Forschung abgrenzen lässt, die wiederum zwischen wissenschaftlichem und praktischem Bereich unterscheidet. Diese Tendenz ist auch in der Umbenennung des 1965 gegründeten Arbeitskreises Forschung in der Musikerziehung zu Arbeitskreis für musikpädagogische Forschung (AMPF) erkennbar. Bei Antholz findet auch der Begriff der musischen Erziehung, der oftmals in Verbindung mit der Vermittlung von als typisch deutsch angesehenen Wesenszügen steht, Erwähnung. Er führt ihn auf den Mythos des Musischen zurück, laut dem Musik in den Bereich der Kunst als Gegenstand geistiger Betätigung einzuordnen ist und damit als anspruchsvoll und persönlichkeitsbildend und weniger auf das eigene Tun und die eigene künstlerische Tätigkeit bezogen wird, sodass die Vermittlung

73 Abel-Struth, Anm. 10, S. 98–99.

74 Erich Doflein, Art. Pädagogik der Musik, in: Friedrich Blume (Hg.), Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 10, Kassel u.a.: Bärenreiter 1962, S. 99.

75 1905–1973, deutscher Musikpädagoge, Mitgründer des Arbeitskreises Forschung in der Musikerziehung und 1955 des musischen Seminars für Musik, Gymnastik, Sprechen, Kunst. Günther Noll, Art. Alt, Michael in: Ludwig Finscher (Hg.), MGG Personenteil 1, Kassel [u.a.] 1999, Sp. 541.

76 1917–2011, deutscher Musikpädagoge, ab 1960 in Wien und Bonn als Lehrender im Bereich Musikerziehung tätig, diverse Publikationen zu den historischen Entwicklungen der Didaktik im Musikunterricht und Promotion 1952 zum Thema der politischen Ideenlehre. Vgl. Günther Noll / Heinz Werner Antholz, Art. Antholz, Heinz Werner, in: Ludwig Finscher (Hg.), MGG Personenteil 1, Kassel [u.a.] 1999, Sp. 774–775.

von Musik bereits Vorbildung voraussetzt. Diese Idee steht im Gegensatz zu dem Gedanken eines allgemeinen schulischen Musikunterrichts.⁷⁷ Antholz zufolge hat die Schulmusik der Zeit, von der antiken Bedeutung des Musischen ausgehend, lediglich einen Aspekt, nämlich Musik, die als angemessen eingestuft wurde, herausgenommen und ins Zentrum gestellt. Erich Marckhl äußert sich dazu in einem Referat zu dem Thema *Allgemeine und künstlerische Bildung*⁷⁸, das er im Rahmen der Leiter- und Direktorenkonferenz 1965 hielt. Marckhl beschäftigt sich darin mit dem Problemfeld der Voraussetzungen für ein musikalisches Studium, die vor allem im Bereich der Allgemeinbildung nicht klar definiert sind. Er sieht den Grund für die Unklarheiten im schulischen Bereich:

„Das Problem hat noch eine andere Wurzel, die im Bereich künstlerischer Erziehung verankert ist. Die Meinungen über Gehalt und Form künstlerischer Erziehung sind nicht einheitlich. Der Auffassung von Kunst als ein Ereignis des Geistigen steht die Auffassung von Kunst als geübtes Edelhandwerk gegenüber. An sich schließt das eine das andere nicht aus, im Gegenteil, unserer Auffassung nach bedingt das eine das andere in dem Verhältnis von Fundament und Überragendem.“⁷⁹

Im Schulsystem findet eine gleichgewichtete Ausbildung laut Marckhl aber keinen Platz und auch er zieht die Verbindungslinie von musischer Erziehung zur Persönlichkeitsbildung:

„Fast kein Platz bleibt in diesem Bildungsaufbau der künstlerischen Jugendbildung. Sie wird in der etwas unklaren Bezeichnung des ‚Bereichs der musischen Fächer‘ zusammengefasst – während das ‚Musische‘ ja kein Angehöriges eines Fachgebietes, sondern der menschlichen Natur schlechthin ist, also im Gesamten der Bildungsarbeit der allgemeinbildenden höheren Schulen verankert sein sollte, unter Umständen, da an das Wesen der Persönlichkeit gebunden, dieser aber überhaupt fehlen kann.“⁸⁰

Der österreichische Pianist, Musikerzieher und Musikschriftsteller Hans Sittner definierte ‚Musikerziehung‘ 1974 trotz des Wissens um die Problematik als die „Gesamtheit aller Aktivitäten [...], deren Inhalt gezielte Vermittlung von Musik und Wissen über Musik zum Zwecke der Werterhöhung des Menschen

77 Vgl. Heinz Antholz, *Unterricht in Musik. Ein historischer und systematischer Aufriß seiner Didaktik*, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1972, S. 30–33.

78 Vgl. Erich Marckhl, *Allgemeine und künstlerische Bildung. Referat des Präsidenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz und Landesmusikdirektors von Steiermark*, Anlass: Leiter- und Direktorenkonferenz. 5. Februar 1965, in: Erich Marckhl (Hg.), *Musik und Gegenwart II*, Judenburg: Buch- und Offsetdruckerei Styria 1962, S. 52–61.

79 Ebd., S. 55.

80 Ebd., S. 54.

und seines Lebens ist.“⁸¹ Der Definition Abel-Struths, nämlich Musikpädagogik als „Wissenschaft von Musikerziehung, und zwar als Grundlagenforschung einerseits, als angewandte Wissenschaft [...] zum Zwecke der Erarbeitung einer allgemeinen Unterrichtslehre (Didaktik), die das allen Musikfächern Gemeinsame betrifft, und der speziellen Unterrichtsverfahren (Methodik), die das für jedes Fach Besondere festlegt, andererseits“, nähert er sich erst später an.⁸²

Die Diversität der Ansätze im Musikunterricht des 20. Jahrhunderts kommt in der Frage um die Terminologie zum Vorschein. Parallelen lassen sich nicht nur zu den Inhalten in den Schulen, sondern auch zu den Lehrplänen in den LehrerInnenbildungsanstalten ziehen. Die Anpassung der LehrerInnenausbildung an die aktuelle Lage in den Schulen ist keinesfalls als negativ anzusehen, sie war allerdings gerade in der Kriegszeit politisch motiviert und bezog sich vor allem auf die musikalischen Anforderungen an die BewerberInnen. Die mit der Instabilität der Terminologie einhergehenden uneinheitlichen Lehrpläne wurden von den Lehrpersonen je nach persönlichem Zugang anders ausgelegt.⁸³ Die Diskussion um den ideellen Hintergrund des Musikunterrichts mag zwar heute weniger relevant erscheinen, sollte aber dennoch geführt werden – auch im Laufe der LehrerInnenausbildung. Der identitätsbildende Aspekt im Sinne einer politischen Orientierung mag verschwunden sein, aber er war lange Zeit Teil des Faches, was sich auch in der Geschichte der Terminologie widerspiegelt, und er ist noch nicht vollständig aufgearbeitet. Ein erster Schritt in die richtige Richtung wäre die Umbenennung des Unterrichtsfachs von ‚Musikerziehung‘ auf ‚Musik‘.

81 Hans Sittner zitiert nach: Gabriele Peschl, Musikpädagogik für die allgemeinbildenden höheren Schulen (AHS in Österreich zwischen 1945 und 1997), in: Gabriele Peschl (Hg.), AGMÖ 1947–1997. Musikerziehung in Österreich, Wien: Holzhausen 1997, S. 344.

82 Ebd., S. 346.

83 Zur Entwicklung der Lehrpläne siehe auch das entsprechende Kapitel in der Bachelorarbeit der Autorin.

Die Zeitschrift *Musikerziehung* als Medium im Wiederaufbau des Musikunterrichts nach 1945

Juliane Oberegger

Die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) publizierte schon kurz nach der Gründung die erste Ausgabe der Zeitschrift *Musikerziehung*.¹ Die Zeitschrift druckte (und tut dies bis heute) sowohl Texte von Wissenschaftlern und Bildungspolitikern als auch Beiträge von Lehrpersonen, die aktiv in verschiedenen Schultypen tätig waren, und ist darum eine ausgezeichnete ergänzende Quelle zur vorhandenen Fachliteratur, will man die Situation des Faches in der Nachkriegszeit genauer beleuchten. Sie stellt auch eine gewisse Kontrollinstanz zur fachwissenschaftlichen Literatur dar, denn sie ermöglicht direkte Einblicke in die Probleme und Anforderungen der Praxis, die in der Fachliteratur oftmals unbeachtet bleiben. Der rege Austausch und die Diskussion der aktuellen Schulpraxis wurden von der Schriftleitung ab dem ersten Heft angeregt und gefördert. Wurde die Zeitschrift bisher nur in Hinblick auf die Medienverwendung im Musikunterricht im Detail wissenschaftlich ausgewertet,² konzentriert sich der folgende Beitrag dagegen auf allgemeine Fragen der Fachentwicklung, die anhand ausgewählter Artikel im Überblick dargestellt werden.

Der erste und zweite Jahrgang tragen den Titel *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs*. Bereits im September 1949 wurde der dritte Jahrgang mit dem Untertitel *Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege*

1 Alle im folgenden Beitrag besprochenen Ausgaben sind im Archiv der Kunstuniversität Graz im Print zugänglich, alle Inhaltsverzeichnisse auch digitalisiert.

2 Vgl. Paul Christian Hönigschnabl, *Musikerziehung in Österreich: 1947–2017. Die Mediatisierung des Faches, dargestellt in den Beiträgen des Fachmagazins Musikerziehung*, Dissertation, Wien: Universität für Musik und Darstellende Kunst 2019.

ge versehen. Dieser bleibt bis zum 17. Jahrgang (1963/1964), der als einziger nur mit Musikerziehung betitelt ist. Der darauffolgende Jahrgang erscheint als erster unter dem Titel *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs*. Aktuell hat die Zeitschrift keinen Titelzusatz mehr.

Gemeinsam mit dem raschen Anstieg der gedruckten Ausgaben pro Jahr stiegen auch die Zahl der Abonnenten und die der Mitglieder. Der erste Jahrgang (1947/1948) umfasste drei Hefte, bereits im zweiten Jahrgang (1948/1949) erschienen vier Hefte, später dann fünf. Nach zehn Monaten zählte der Verein ca. 2000 Mitglieder, nach fünf Jahren bereits 9000. Die Zeitschrift hatte 1949, also mit dem dritten Jahrgang, 3000 Abonnenten.³

Der Situation direkt nach Kriegsende entsprechend beschäftigten sich die Beiträge in den ersten Heften der *Musikerziehung* vorrangig mit der aktuellen Lage und den damit verbundenen Aufgaben, es erfolgte eine Bestandsaufnahme von Unterricht, Lehrplan und Lehrer- und Lehrerinnenausbildung. Zur Sprache kommen dabei v.a. die während des Kriegs gesunkenen Anforderungen an die Lehrer und Lehrerinnen im musikalischen Bereich, als deren ideologische Einstellungen offensichtlich im Vordergrund standen. Immer wieder kommt auch der Sonderstatus Österreichs als Musikland zur Sprache. Neben der Beschäftigung mit dem heimischen Musikunterricht findet man allerdings bereits im zweiten Heft des ersten Jahrgangs Texte zur internationalen Lage in England und in der Schweiz.⁴ Zudem werden die Schulmusik, die Privatmusikerziehung und die Instrumentalmusikerziehung im Kontext der Volkstumspflege besprochen, und die musikalische Erwachsenenbildung wird ebenfalls thematisiert. In diesem Sinne lassen sich auch Kooperationen der Schulen mit diversen Institutionen wie den Wiener Konservatorien, Musiklehranstalten und Kindersingschulen außerhalb des schulischen Bereichs im engeren Sinne über die Beiträge in der Zeitschrift verfolgen.

Beispielhaft für den Fortbildungscharakter, den die Zeitschrift für Lehrpersonen hatte, sind Beiträge im neunten Jahrgang, dem Mozart-Jubiläumsjahr, in dem ein Schwerpunkt auf Wolfgang Amadeus Mozart gesetzt wurde. Wilhelm Rohm, der Verfasser des Beitrags *Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Lebensbild, dargestellt für zehn- bis vierzehnjährige Schüler*, stellt seinem Text folgenden Absatz voran:

3 Vgl. Wilhelm Rohm, Fünf Jahre. Die „Musikerziehung“ und die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (I), in: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege* 6/1 (1952), S. 58–59.

4 Siehe dazu: K. G Sundeck, Musik in der schwedischen Volksschule, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* 1/2 (1948), S. 14–16; Hans Gál, Schulmusikpflege in Großbritannien, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* 1/2 (1948), S. 20–25.

„Die Redaktion veröffentlicht nachstehend ein Lebensbild, das in schlichter, erzählender Form den Schülern die Persönlichkeit Mozarts schildert. Die Schriftleitung hat zahlreiche Anfragen von Musikerziehern erhalten, die eine solche Darstellung für eine Feiargestaltung, bzw. für die Verwendung im Musikunterricht während des Mozart-Jahres zu erreichen suchten, um den Meister und seine Werke den jungen Menschen nahebringen zu können. Es wurde bewußt auf das Eingehen in Details, auf die Aufzählung von Jahreszahlen und auf die Nennung von Werkstiteln verzichtet, jedes Spezialisieren würde hier bereits Gefahren der Gelehrsamkeit in sich bergen, während gerade die Person Mozarts in ihrer edlen Menschlichkeit als die Personifizierung eines Künstlers, dessen Werke in reinster Form die Welt zu beglücken vermögen, angesprochen werden und als solche der Verehrung durch die Jugend gewiß sein darf.“⁵

An dieser Einleitung ist nicht nur die Ausrichtung der Zeitschrift erkennbar, die Begründung für die Auswahl des Inhalts lässt auch einen Rückschluss auf Rohms Idee von Musikunterricht zu. Er möchte den Kindern Mozart so vermitteln, dass sie sich mit ihm als für die österreichische Kultur schlechthin stehende Person identifizieren und – wie Rohm es formuliert – ihn verehren. Damit geht er über das bloße Unterrichten von Musikgeschichte hinaus und die Schülerinnen und Schüler werden so an die als wichtig und hochwertig angesehene Kunstmusik herangeführt, also gewissermaßen zur Musik erzogen.

Ganz im Sinne der Weiterbildung stehen auch die Beilagen, über die die meisten Hefte verfügen. Dazu gehören Beilagen von Stücken, die zum Teil von den Herausgebern selbst komponiert oder für den schulischen Gebrauch passend eingerichtet wurden, wie zum Beispiel *In dulci jubilo* von Josef Lechthaler im zweiten Heft des zweiten Jahrgangs. Neben vollständigen Notensätzen wurden auch Liederbücher besprochen und Neuerscheinungen beworben. Dem dritten Jahrgang wurde sogar ein Sonderdruck des gerade neu erschienenen Liederbuchs *Lieder fürs Leben* beigelegt. Aber nicht nur neue Drucke, sondern auch sogenannte alte Meister wurden den Lehrpersonen gezielt für den Unterricht angeboten, wie etwa ein Sonderdruck von Werken Johann Josef Fux', ebenfalls im dritten Jahrgang. Das Niveau der Beilagen stieg zusehends, auch wurden die Chorsätze bald um Instrumentalstücke, meist für ein Soloinstrument mit Klavierbegleitung oder für Streichquartett, erweitert. Innerhalb der Beilagen entwickelten sich auch kleine Reihen, die über einen längeren Zeitraum bestimmte Themenbereiche abdeckten. Der Aspekt der Fortbildung bezog sich nicht nur auf inhaltliche Fragen, sondern auch auf die musikalischen Anforderungen an die Lehrperson. So findet man zum Beispiel als Beilage des zweiten Heftes im siebten Jahrgang Karl Scheits *Lehr- und Spielbuch für Gitarre*,

5 Wilhelm Rohm, Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Lebensbild, dargestellt für zehn- bis vierzehnjährige Schüler, in: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege* 9/2 (1955), S. 100–103, hier S. 100.

erschienen im Österreichischen Bundesverlag. Beilagen wie diese ermöglichten kostengünstige Weiterbildung und führten zu einer Bereicherung des Musikunterrichts.

Der schnelllebige Charakter des Formats Zeitschrift ermöglichte eine zeitgerechte Auseinandersetzung mit relevanten fachdidaktischen Themen wie dem Einsatz von Medien, Lehrplanerneuerungen und deren Umsetzung in Verbindung mit aktueller fachdidaktischer Forschung. Beispielhaft sei hier die Schallplatte angeführt, die im 11. Jahrgang als Medium des Musikunterrichts besprochen wurde. Die Auseinandersetzung beginnt mit einem Vortrag von Jörn Thiel mit dem Titel *Möglichkeiten musisch-technischer Integration in der deutschen Bildungsarbeit*, den er 1957 auf der Bundesschulwoche in Hamburg hielt und der folgendes Ziel hatte:

„Die Beschäftigung mit der Frage der Vereinbarkeit schöpferischer Erziehungsmethoden mit technisch vermittelter Musik sollte das Thema Technische Mittel aus jenem zwiebelichteten Dasein am Rande herausheben, das es noch heute in der Fachliteratur der deutschen Musikerziehung und auf deren Kongressen führt.“⁶

Thiel geht in der Folge darauf ein, dass audiovisuelle Medien im deutschsprachigen Raum bisher für den Unterricht kaum bis gar nicht in Erwägung gezogen wurden, ganz im Unterschied zu den USA. Er schreibt, dass

„im deutschen Handbuch [Anm.: 1954 in Berlin von Hans Fischer herausgegeben] sieben Beiträge den Rundfunk als ‚Verwüster, Vernichter und Verführer‘ figurieren lassen, während vier Autoren dem Massenmedium im Vorbeigehen immerhin die Rolle einer neuartigen Bildungsmöglichkeit, die Funktion eines modernen Traditionsträgers und die Wirksamkeit einer riesigen Laienschule zubilligen.“⁷

Ein Kritikpunkt im Bezug auf die Verwendung von Schallplatten im Unterricht sei die dadurch befürchtete Verdrängung des Selbst-Tuns – der bislang einzige Weg, Musik im Unterricht hörbar zu machen. In neuen Techniken sieht der Vortragende aber auch positive Seiten. Das Mikrofon beispielsweise eröffne neue Wege des Musikmachens im Unterricht, die sich etwa am Format einer Radiosendung orientierten. Des Weiteren betont er zum Beispiel die Möglichkeit, die Schallplatte an die Anforderungen des Unterrichts z.B. durch die Verwendung von Kennspiegeln anzupassen, durch welche man gezielt einzelne Stellen in den Werken abspielen könne, oder beigelegte Kommentare und Zu-

6 Jörn Thiel, *Möglichkeiten musisch-technischer Integration in der deutschen Bildungsarbeit*, in: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege* 11/3 (1958), S. 139–145, hier S. 139.

7 Ebd.

satzmaterialien, die zur vertiefenden Beschäftigung mit der Musik im Unterricht herangezogen werden können. Als problematisch und den Unterricht behindernd sieht Thiel das Urheberrecht an, das es nicht erlaube, die Radio- und Fernsehsendungen mitzuschneiden, um sie im Unterricht zu verwenden.⁸

Diesem Text folgen Beiträge, die sich nun spezifisch auf die Situation in Österreich und das österreichische Schulsystem im Speziellen beziehen, dazu kommt ein wissenschaftlicher Text mit dem Titel *Wissenswertes über Schallplatten*. Anton Dawidowicz schreibt über *Schallplatten im Musikunterricht* und mit einem konkreten Beispiel für den Unterricht, nämlich *Schallplatten und Literatur für den Musikerzieher, Folge 1: Anton Bruckner – Franz Schmidt* wird der Schwerpunkt beendet.

Dawidowicz beginnt seinen Beitrag ähnlich wie Thiel – mit der Sorge um den negativen Einfluss der Schallplatte.

„Es sei hier nur am Rande vermerkt, wie die Massenproduktion sogenannter leichter, in Wirklichkeit aber seichter Musik durch Funk, Film und Schallplatte das gesunde natürliche musikalische Empfinden breiter Volksschichten zu zersetzen vermag. Diesem Zersetzungsprozeß in geeigneter Form prophylaktisch zu begegnen, ist in erster Linie Aufgabe des Lehrers und Musikerziehers, der bei der Jugend den Sinn für das Edle und Schöne wecken muß, um sie dadurch zu befähigen, echte Kunst von Kitsch zu unterscheiden.“⁹

Auch er betont, dass das eigene aktive Musizieren und das Musizieren der Lehrperson oder andere Musiker der Schallplatte vorzuziehen seien, „wobei festgestellt werden muß, daß sie heute für die Gestaltung eines zeitgemäßen und modernen Musikunterrichtes tatsächlich unerlässlich ist und kaum ein Lehrer mehr darauf verzichten kann.“¹⁰ Es liege jedoch an der Lehrperson, das Gleichgewicht zu finden. Besonders geeignet sieht Dawidowicz die Schallplatte für Werkbesprechungen und Instrumentenkunde, aber auch für Themen wie die menschlichen Stimmlagen und Formenlehre bzw. Stilkunde. Diese Einsatzbereiche hätten zudem den Vorteil, dass eine einzige Schallplatte für mehrere davon verwendet werden kann und dadurch kein großer Kostenaufwand entstehen würde. Außerdem weist er auf gut ausgestattete Archive hin, die zu Studienzwecken auch Partituren bereitstellen und damit eine gute Ressource für den Musiklehrenden darstellen. Weitere Vorteile sieht er in der Gestaltung von Feiern, denn „es können damit Lücken in der Programmgestaltung ausgefüllt werden, die mit eigenen Kräften kaum zu schließen wären.“¹¹ Das Beispiel *An-*

8 Vgl. ebd., S. 139–144.

9 Anton Dawidowicz, *Die Schallplatte im Musikunterricht*, in: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege* 11/3 (1958), S. 151–153, hier S. 151.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 152.

ton Bruckner – Franz Schmidt stellt den Anfang einer Reihe dar, die „versucht, dem Musikerzieher bei dem Aufbau einer Schallplatten- und Studienbibliothek an die Hand zu gehen. [...] Die Redaktion bittet die Leser, Anregungen und Wünsche für die Fortführung dieser Rubrik bekanntzugeben.“¹²

Ein paar Jahre zuvor, nämlich im ersten Heft des dritten Jahrgangs, äußerte sich ein nicht namentlich genannter Autor gänzlich gegensätzlich zum Thema *Musikerziehung und Rundfunk* und kommt zu dem Schluss, „daß der Rundfunk an und für sich kaum als ein Instrument der Musikerziehung angesehen werden kann. Im Gegenteil, hier überwiegen zweifellos die Nachteile gegenüber dem Nutzen, den die Rundfunkmusik zu schenken vermag.“¹³ Auch hier wird, wenn auch durchaus humorvoll, mit dem Wert von (deutscher) Kunstmusik und der Haltung, die der Rezeption dieser Musik gebührt, argumentiert. „Wenn man die Beethoven-Symphonien sozusagen zum Frühstückskaffee ins Bett geliefert bekommt, kann man kaum von ihrer Erhabenheit sonderlich überzeugt werden.“¹⁴ Nichtsdestotrotz werden Medien und ihr Gebrauch regelmäßig erwähnt. Auch Neue und moderne Musik werden spätestens ab dem dritten Jahrgang regelmäßig thematisiert. Erich Marckhl verfasste im dritten Heft des dritten Jahrgangs den ersten Artikel zum Thema Jazz.

Wie bereits an den beiden Beispielen deutlich erkennbar, wurden die aktive Mitarbeit und somit die Vernetzung der Leserinnen und Leser wurden von der Schriftleitung vom ersten Jahrgang an gefördert und mittels Anzeigen wie folgender angeregt: „Im 3. Heft (1.6.1948) wird das Problem der Privatmusikerziehung in den Vordergrund gestellt. Zahlreiche Anregungen sind bereits eingegangen. Wir bitten weiterhin um rege Beteiligung. Einsendeschluß ist am 15.4.1948.“¹⁵ Am Ende jeden Heftes gab es zudem Platz für Wortmeldungen und Austausch zu konkreten zuvor aufgeworfenen Fragen. In einer Zeit, in der der Austausch mit Lehrpersonen außerhalb des unmittelbaren Umfeldes nicht so einfach möglich war, bot die Zeitschrift also eine Plattform zur Kommunikation und die Möglichkeit zur gegenseitigen Unterstützung während des Wiederaufbaus des Schulsystems. Dies war vermutlich gerade in einem Fach, das sich so grundlegend neu definieren musste wie der Musikunterricht, besonders wichtig.

Nicht nur die Auswahl der abgedruckten Inhalte an sich ist interessant, sondern auch die Begründungen für diese und die Art und Weise der Vermittlung,

12 o.A., Die Schallplatte im Musikunterricht, in: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege* 11/3 (1958), S. 153.

13 o.A. *Musikerziehung und Rundfunk*, in: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege* 3/1 (1949), S. 37.

14 Ebd.

15 o.A., in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* 1/2 (1948), Inhaltsverzeichnis.

sagen sie doch etwas über die Bedürfnisse der Lehrpersonen aus. Dabei muss auch beachtet werden, dass in der Redaktion die Landesebene der AGMÖ stark repräsentiert war, deren Vertreter ebenfalls entweder der Schulpolitik nahe oder sogar aktiv darin tätig waren. Die Begründung, die z.B. für Rohms Aufarbeitung von Wolfgang Amadeus Mozarts Person gegeben wird, gibt auch darüber Aufschluss, wie der Musikunterricht auf bildungspolitischer Ebene diskutiert wurde. Denn selbst wenn es keine direkte Weisung für diesen Bericht von politischer Seite gab, prägten die tätigen Personen die Bildungspolitik mit ihren eigenen Einstellungen bestimmt maßgeblich mit. Bildungspolitische Elemente lassen sich oft auch in den einleitenden Worten zu den einzelnen Hefte finden.

Die ersten Hefte und Jahrgänge widmen sich auch aus bildungspolitischer Sicht der Kontextualisierung des Musikunterrichts im österreichischen Schulsystem und den hier eingeführten Neuerungen. Trotz der eindeutigen Abwendung vom nationalsozialistischen Gedankengut ist eine national orientierte Ausrichtung nicht zu übersehen. Schon im Geleitwort zum allerersten Heft fällt der Satz „Wir Österreicher haben ein großes musikalisches Erbe überliefert bekommen und sind stolz darauf; aber was tun wir heute, um dieses Erbes würdig zu sein?“¹⁶ Die Antwort liege in der Musikerziehung:

„Ein Kreis verantwortungsvoller Musikerzieher aus ganz Österreich hat sich daher zusammengeschlossen, um planvoll eine Neuordnung der Musikerziehung herbeizuführen. [...] Laßt uns zusammen wieder die Musen in unsere bescheiden gewordenen Hütten führen, auf daß sie unser hartes Leben erheitern, verklären und vertiefen.“¹⁷

Dass damit nicht die populäre Musik, sondern vielmehr die als hochwertig angesehene Kunstmusik gemeint ist, wird mehrmals klargestellt. Es zieht sich also nicht nur das Bestreben der Vermittlung der „richtigen“ Musik durch die Hefte, sondern auch die Begründung des Handelns, die bis zum Ende des 20. Jahrhunderts die Sonderstellung Österreichs als Musikland ist.

Trotz des deutlichen Schwerpunkts auf die klassischen Komponisten Mozart, Beethoven, Bach und Schubert werden auch zeitgenössische österreichische Komponisten besprochen. Dies geschieht weniger konsequent und eher in zeitlich begrenzten kurzen Serien, etwa in Form eines mehrteiligen Artikels, wie es bei dem Text *Österreichische Komponisten der Gegenwart* von Kurt Nemetz-Fiedler, der im vierten Jahrgang abgedruckt wurde, der Fall ist. Neben den Lebensbildern von Komponisten werden auch Personen, die in dieser Zeit für die Musikpädagogik wichtig waren, vorgestellt, einiger wird in einem Nach-

16 Rudolf Dechant, Vom Sinn der Kunst, in: Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs 1/1 (1947), S. 2.

17 Ebd.

ruf gedacht. Interessant ist dabei, dass selbst im Inhaltsverzeichnis oft auch die aktuelle oder ehemalige Funktion der Persönlichkeiten genannt wird.

Im Verlauf der ersten zehn Jahre nehmen die national-politisch orientierten Beiträge stark ab. Sie dominierten zwar in den ersten Ausgaben die Hefte, dieser Platz wird aber nach und nach mit Berichten über nationale und internationale Tagungen zu für Lehrpersonen relevanten Themen gefüllt. Die (personellen) Neuerungen innerhalb der AGMÖ und ähnliche Mitteilungen werden stets am Ende der Ausgaben verlautbart. Parallel dazu ist zeitweise eine Abnahme der Berichterstattungen über internationale Schulsysteme zu sehen. Sehr konsequent ist aber das Thema der Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten und der Lehrpläne in der Musiklehrer- und Lehrerinnenausbildung zu finden.

Anton Dawidowicz, ab 1950 Leiter der Abteilung Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten, druckte einen Entwurf der Lehrstoffverteilung für Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten im vierten Jahrgang ab. Er betont, dass dieser „jeweils nach Bekanntgabe der neuen, provisorischen Lehrpläne ausgearbeitet, praktisch erprobt und in den folgenden Jahren mehrfach korrigiert“¹⁸ wurde und als Grundlage für eine Reflexion über das persönliche Auslegen des Lehrplans sowie für Diskussionen darüber dienen solle. Das Ziel dieser Lehrpläne und der Ausbildung sei „stets das praktische Musizieren, die Erziehung des künftigen Lehrers zum ‚musikalischen Mittelpunkt‘ der Dorf- und Kleinstadtgemeinschaft.“¹⁹ Nicht die Verpflichtung Österreichs zum qualitativ hochwertigen Musikunterricht, sondern das altbekannte Bild des Dorfmusiklehrers und Organisten ist hier der Hintergrund. Der Fokus liegt dabei auf dem eigenen Musizieren als aktivem Gegenpol zu den sinkenden musikalischen Anforderungen an die Lehrpersonen kurz vor und während des Zweiten Weltkriegs. „Grundsätzlich wird in jeder Stunde gesungen und musiziert – der Vorwurf einer Überbetonung der musiktheoretischen Teilgebiete auf Kosten der praktischen Musikbetätigung wäre unberechtigt.“²⁰ Im ersten Jahrgang schreibt Sigmund Schnabel retrospektiv über die Thematik: „Die alten Lehrpläne, nach unserer Auffassung wohl verbesserungsbedürftig, haben doch die alten guten Lehrer-Musiker bilden geholfen; die Musikerzieher von heute sind ebenso gut wie ihre Kollegen von früher.“²¹ Nicht der Lehrplan ist laut Schnabel also das Problem, sondern die geringeren Anforderungen an die Anwärter. Er betont in dieser abgedruckten Rede, die er auf der Gründungstagung der AGMÖ in

18 Anton Dawidowicz, Musikerziehung an der LBA. Entwurf einer Lehrstoffverteilung, in: Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege 4/2 (1950), S. 104–106, hier S. 104.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Sigmund Schnabel, Die Musikerziehung in der Pflichtschule und an der Lehrerbildungsanstalt, in: Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs 1/1 (1947), S. 13.

Wien im Juli 1947 hielt, die Wichtigkeit der musikalisch gut fundierten Ausbildung des Musiklehrers, denn „das Ziel der Erziehung ist der gute, edle Mensch. Der Musikerzieher ist vor allen berufen, mittels der göttlichsten der Künste dieses Erziehungsziel erreichen zu helfen.“²²

Es werden also über mehrere Jahre ähnliche Grundideen diskutiert: Der Musikunterricht und somit die Lehrperson spielen eine zentrale Rolle in der Persönlichkeitsentwicklung. Dafür ist eine ausgezeichnete musikalische Ausbildung (die in weiterer Folge eine ausgezeichnet ausgebildete Persönlichkeit mit sich bringt) die Voraussetzung. Mit der Zeit löst sich diese Anforderung allerdings von ihrem national-politischen Hintergrund und das österreichische Erbe wird nicht mehr als einzig ausschlaggebender Grund für einen guten Musikunterricht angesehen.

Neben den Motiven, die zur Gründung der AGMÖ führten, findet genau dieses österreichische Erbe in den Geleitworten der ersten Hefte fast jedes Mal Erwähnung. Im zweiten Heft des ersten Jahrgangs ist es für Heinrich Peter die Wiederbelebung der Kultur- und Bildungseinrichtungen, die zur „neuen Erhebung des österr. Volkes“²³ führte. Im dritten Heft desselben Jahrgangs begründet Max Haager seine Neuerungsvorschläge unter anderem damit, dass „Österreich, man hört es aus aller Munde, so reich an musikalischer Begabung ist, daß sich wenige Völker mit ihm darin messen können.“²⁴

Schließlich findet sich noch ein Themenbereich, dem ab dem zweiten Jahrgang jedes Jahr ein besonderer Schwerpunkt gewidmet ist: Das Österreichische Jugendsingen. Bereits die Ankündigung im Einlageblatt des ersten Heftes im zweiten Jahrgang kündigt dies an – wieder in Verbindung mit einem Aufruf zur allgemeinen Diskussion: „In der vorliegenden Nummer ist das Österreichische Jugendsingen, das tausende Menschen – Lehrer und Schüler – beschäftigt hat, besonders berücksichtigt und den Erörterungen und Vorschlägen breiterer Raum gegeben.“²⁵

Das Österreichische Jugendsingen brachte 1948 ungefähr 30.000 SängerInnen, verteilt auf ca. 1.000 Chöre, zusammen, die in den folgenden sechs Kategorien antraten: nicht konzertierende Kinderchöre, nicht konzertierende Frauenchöre, konzertierende Oberchöre, Männerchöre, nicht konzertierende

22 Ebd.

23 Heinrich Peter, Musikerziehung im Ganzen der österreichischen Schulerneuerung, in: Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs 1/2 (1948), S. 1.

24 Max Haager, Gedanken und Vorschläge zum Aufbau des Musikunterrichtes an der Mittelschule, in: Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs 1/3 (1948), S. 1–6, hier S. 2.

25 O.A., Einlageblatt, in: Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs 2/1 (1948).

gemischte Chöre und konzertierende gemischte Chöre. Unter den ausgezeichneten Gruppen waren in diesem Jahr hauptsächlich Schulchöre, darunter auch Chöre der Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten, aber auch Ensembles der Katholischen Jugend, die Wiener Kantorei, Jung Wien und die Wiltener Sängerknaben. Im Anschluss an die Auflistung der Preisträger werden Vorschläge auf Basis der Erfahrungen der ersten Ausführung besprochen. Leo Rinderer nennt die öffentliche Präsentation der Chorarbeit als einen positiven Aspekt, der an dieser Stelle besonders hervorgehoben werden soll, denn „nun kann zweckentsprechend und zielbewußt mit planmäßiger Aufbauarbeit eingesetzt werden.“²⁶ Demnach war ein Grund für die Durchführung des Jugendsingens der österreichweite Vergleich, der in keiner anderen Form möglich gewesen wäre. In diesem Sinne wurde auch von der jährlichen Abhaltung des Jugendsingens abgesehen, „um eine ruhige musikalische Entwicklung der Chöre gewährleisten zu können.“²⁷ Aufgrund dieser Information könnte man denken, dass gerade in den Ausgaben direkt nach einem Jugendsingen ein Schwerpunkt auf (Chor-)Gesang erkennbar wäre. Dies ist in manchen Jahrgängen der Fall, jedoch so unregelmäßig, dass es nicht zwingend als Muster angesehen werden kann.

Die Ziele der *Musikerziehung*, nämlich die Abbildung und Förderung aktueller fachdidaktischer und schulpolitischer Diskussionen, der Fortbildungscharakter für die Lehrpersonen, die Zeitschrift als Ressource für den Unterricht und als Medium zur Verbreitung der Mitteilungen der AGMÖ (u.a. über das Jugendsingen und personelle Änderungen innerhalb der Arbeitsgemeinschaft) ermöglichten einen besser vernetzten Wiederaufbau und dadurch eine maßgebliche qualitative Verbesserung des Musikunterrichts in der Nachkriegszeit. Denn dieser musste, wie die Redaktion der Zeitschrift erkannte, zuerst über die Weiterbildung der Lehrpersonen, die diese Änderungen aktiv umsetzen mussten, und erst in weiterer Folge über neue Schulbücher und Lehrpläne erfolgen.

26 Leo Rinderer, Vorschläge zum Jugendsingen, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* 2/1 (1948), S. 36–41, hier S. 37.

27 O.A., Österreichisches Jugendsingen 1949, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* 2/4 (1949), S. 49–54, hier S. 49.

Künstler, Pädagoge, Organisator

Leitbilder von Musikpädagog_innen im 20. Jahrhundert

Johanna Trummer

I. Einleitung

Für Erich Marckhl war Musikerziehung ein zentrales Thema, als Direktor des Grazer Landeskonservatoriums und erster Präsident der daraus entstandenen Akademie gestaltete er die Ausbildung von Musikpädagog_innen in der Steiermark über viele Jahre mit. In einem Artikel in der von der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) herausgegebenen Zeitschrift *Musikerziehung* betonte er die Wichtigkeit der „Musikerziehung als der Quelle musikkulturellen Lebens“¹. Musikpädagogik nimmt demzufolge eine wesentliche Stellung in Entwicklungen der Musikkultur eines Landes ein. Analog dazu steht im Zentrum musikpädagogischer Entwicklungen die Lehrperson, da Veränderungen in der Musikpädagogik meist mit der Ausbildung der Lehrenden begannen. Im Verlauf des letzten Jahrhunderts wurden daher an diese – je nach gesellschaftlichen Anforderungen, Ideologien, bildungstheoretischen Überlegungen – unterschiedliche Erwartungen gestellt.

Im Folgenden wird versucht, innerhalb dieser Entwicklungen Leitbilder sowie deren Veränderung herauszuarbeiten. Der untersuchte Zeitraum umfasst dabei das 20. Jahrhundert, mit besonderem Fokus auf der Nachkriegszeit, und zieht vereinzelt Verbindungslinien zum 21. Jahrhundert. Die Entwicklungen der Nachkriegszeit werden dabei insbesondere anhand von im Rahmen des Forschungsprojektes ‚Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten‘ durchgeführten Zeitzeug_innen-Interviews

1 Erich Marckhl, Musikerziehung und musikalisches Leben. Aufgaben und Planungen. Ein Bericht aus Steiermark, in: *Musikerziehung*. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs 6 (1952/53), H.2, S. 104–108, hier S. 104.

(im Sinne einer Oral History, aber auch mit Verweisen auf die heutige Praxis) und in der *Musikerziehung* erschienenen Artikeln erläutert. Diese werden um ausgewählte Positionen aus der Literatur ergänzt. Es zeigt sich dabei ein vielfältiges Spektrum an Rollenzuschreibungen wie ‚Volksbildner‘, ‚Künstler‘, ‚Pädagoge‘ und in neueren Entwicklungen auch ‚Organisator‘.²

II. Die Ausbildung von Musikpädagog_innen bis 1945

Das Berufsbild Musiklehrer_in „im Sinne einer durch Ausbildung ermöglichten Tätigkeit mit Lebensperspektive“³ entstand Anfang des 19. Jahrhunderts. Für Gymnasiallehrer_innen wurde beispielsweise 1810 im Königreich Preußen ein Staatsexamen eingerichtet, während Volksschullehrer in Lehrerseminaren ausgebildet wurden.⁴ Dadurch bildeten sich „zwei sorgsam gegeneinander abgeschottete Systeme, die sich selbst reproduzierten: Volksschule/Lehrerseminar und Gymnasium/Universität“⁵, in denen auch soziale Unterschiede der beiden Lehrertypen deutlich wurden. Lehrende an Volksschulen, damalige „Dorfschulmeister“, waren in der Schule für die Beaufsichtigung der Kinder zuständig, während sie ihnen „das Nötigste beibringen“⁶ sollten und hatten meist auch Kirchendienste (als Organisten oder Kantoren) über. Diese außerschulischen musikalischen Aufgaben waren wohl auch der Hauptgrund für eine umfangreiche musikpraktische Ausbildung auf mehreren Instrumenten; der Musikunterricht in der Schule zielte hingegen rein auf das Aneignen von Liedern,⁷ das in Form „mechanischen, repetierenden Lernens“⁸ stattfand.

Wesentliche Veränderungen fanden in der Weimarer Republik in den 1920er-Jahren statt; eine Schlüsselfigur dabei war Leo Kestenbergr. Mit dem Ziel, „den Musikunterricht über den bloßen Gesangunterricht hinaus zum Ver-

2 Der Artikel basiert dabei auf einem bereits im Laufe des Projekts ‚Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten‘ vorgestellten, für die Publikation ergänzten Workshopbeitrag und stellt eine Erweiterung desselben dar. Im Fokus stehen Musikpädagog_innen sowohl an Musikschulen wie auch an allgemeinbildenden Schulen.

3 Thomas Ott, Probleme der Musiklehrerausbildung damals und heute, in: Hans-Christian Schmidt (Hg.), Geschichte der Musikpädagogik. Handbuch der Musikpädagogik, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1986, S. 461–501, hier S. 465.

4 Ebd., S. 465.

5 Ebd., S. 468.

6 Ebd., S. 469.

7 Ebd., S. 470.

8 Ebd., S. 475.

stehen und zum Eindringen in die Musiktheorie zu führen“⁹, sollte die Ausbildung der Lehrenden erweitert werden. An musikpädagogischen Akademien sollten unter anderem „Pädagogik, Psychologie, praktisches Studium, Methodik, Forschung, Musikwissenschaft, rhythmische Gymnastik“¹⁰ Teil der Ausbildung aller zukünftigen Musiklehrenden sein. Dies war politisch allerdings nicht durchzusetzen; bei der Reichsschulkonferenz 1920 wurden sowohl die Möglichkeit eigenständiger Institutionen als auch der Vorschlag, musikpädagogische Institute an bereits bestehende Universitäten und Hochschulen anzuschließen, diskutiert.¹¹ Da keine Einigkeit erreicht wurde, kam es in den einzelnen Ländern zu unterschiedlichen Lösungen.¹² „In diesen neuen Institutionen war erstmals eine akademische Ausbildung gewährleistet, die sowohl fachlich-künstlerisch als auch wissenschaftlich-pädagogisch begründet war“¹³, resümiert Winfried Gruhn diese Entwicklungen, weist aber darauf hin, dass der Diskurs in der Schulpraxis immer noch hauptsächlich von Gesangsthemen dominiert war. Darin zeige sich, „wie stark die Lehrerschaft noch am Gesangunterricht alter Art festhielt“.¹⁴

Eine derartige Kontinuität in der Unterrichtspraxis kann laut Thomas Ott auch in Österreich festgestellt werden; das liege daran, dass in der Zeit des Kaiserreiches ausgebildete Lehrende noch lange bis in das 20. Jahrhundert hinein tätig waren,¹⁵ beziehungsweise daran, dass der Prozess bei Reformen, von deren Beschluss bis zur Institutionalisierung und schließlich zur Auswirkung auf die Schulpraxis sehr langsam sei.¹⁶ Entwicklungen in der Schulpraxis sind damit stark von den einzelnen Lehrenden, ihrer Ausbildung, Fortbildungen und eigenen Reflexion theoretischer Überlegungen abhängig.

Ähnlich wie im damaligen Deutschen Reich gab es auch in Österreich nach dem Ersten Weltkrieg Überlegungen zur strukturellen Gestaltung der Ausbildung von Lehrenden. Ein Vorschlag des Sozialdemokraten Otto Glöckel von 1919 sah ein einheitliches Jahr für alle zukünftigen Lehrenden vor, nach dem eine Differenzierung – je nach angestrebtem Lehramt: Volksschule, Fachlehrer für Unter- oder Obermittelschule – stattfinden sollte. Dieser wurde allerdings aufgrund der Regierungsübernahme der christlich-sozialen Partei im Jahr 1920

9 Winfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim: Wolke Verlag 1993, S. 238.

10 Aus Kestenbergs Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk 1923, zitiert nach: Gruhn, Fn. 9, S. 238.

11 Ott, Fn. 3, S. 484.

12 Gruhn, Fn. 9, S. 241.

13 Ebd., S. 243.

14 Ebd., S. 248.

15 Ott, Fn. 3, S. 470.

16 Ebd., S. 478.

nicht umgesetzt.¹⁷ Insgesamt standen sich Anfang der 1920er-Jahre Ideen der Christlich-Sozialen für „pädagogische Oberschulen im Sinne von reformierten Lehrerbildungsanstalten“ und daran anschließende „Lehrerakademien“, der Sozialdemokraten für „Hochschulen mit der Einrichtung von Pädagogischen Instituten in Wien, Graz und Innsbruck“ sowie der Großdeutschen Partei für „Lehrerhochschulen in allen Bundesländern“ gegenüber.¹⁸

1936 stellte Franz Hörburger, damaliger Landesschulinspektor in Salzburg und Leiter der dortigen Lehrerbildungsanstalt, ein Konzept für eine sechsjährige Ausbildung der Volksschullehrer vor, das „von Berufsethos, Österreicher-tum, Beherrschung der didaktischen Mittel und neuen Wegen der Gesinnungs-, Willens- und Charakterbildung“¹⁹ gekennzeichnet sein sollte, aber wegen des bald darauf folgenden ‚Anschlusses‘ Österreichs an das Deutsche Reich nicht umgesetzt wurde.²⁰

III. Musikerziehung und Lehrende im Dienst der Nationalsozialistischen Indoktrination

Der Nationalsozialismus machte sich die Schulen und damit die Lehrenden als wichtiges Mittel der Indoktrination zunutze. Es kam zu einer Gleichschaltung auf struktureller Ebene, während die „Lehrerschaft [...] für die Ideologie besonders wichtig [war] und [...] in vielen Schulungen auf das neue System eingeschworen“²¹ wurde. Die Ideen der musischen Erziehung, die mit der Jugendbewegung beziehungsweise Jugendmusikbewegung und der Singbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts einen Aufschwung erhalten hatte, boten dabei Anknüpfungspunkte. Die Aufgaben der Lehrenden waren vor allem an Erlernen volkstümlicher Lieder und Leiten sogenannter „Offener Singstunden“ gebunden.²² Die Ausbildung der Volksschullehrenden fand an „Hochschulen für Lehrerbildung“, später an „Lehrerbildungsanstalten“ – welche eine frühere Indoktrination der Jugendlichen ermöglichten – statt,²³ wobei „zu den allgemeinverbindlichen Studiengebieten [...] Erziehungswissenschaft, Charakter- und Ju-

17 Peter Kostner, Vom Singlelehrer zum Musikerzieher. Musikunterricht und Lehrerbildung der Pflichtschule in Österreich am Beispiel Tirol 1945–2000, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2006, S. 66.

18 Ebd., S.69–70.

19 Ebd., S.84.

20 Ebd. S.87.

21 Ebd., S.88.

22 Ott, Fn. 3, S.488.

23 Ulrich Günther, Musikerziehung im Dritten Reich – Ursachen und Folgen, in: Hans-Christian Schmidt (Hg.), Geschichte der Musikpädagogik. Handbuch der Musikpädagogik, Kassel/Basel/London: Bärenreiter 1986, S.85–173; S.121.

gendkunde, Vererbungslehre, Rassenkunde, Volkskunde sowie allgemeine und besondere Unterrichtslehre [gehörten]. Dazu trat ein Wahlgebiet, zu dem auch Musik gehören konnte. Hier bezog sich die fachliche Ausbildung im wesentlichen auf Singschulung und Gemeinschaftsmusizieren.“²⁴

An den Gymnasien herrschte währenddessen ein starker Mangel an Lehrenden, da es nach der Reform der 1920er-Jahre nur wenige geprüfte Musikstudienräte gab; der Großteil waren stattdessen ehemalige Volksschullehrende, die sich zu Gesanglehrenden für höhere Schulen ausbilden hatten lassen. Daher dürfte man die Möglichkeit, das Singen gegenüber (in der Reform der 1920er-Jahre vermehrt geforderten) fachlichen Inhalten zu bevorzugen, begrüßt haben. Ulrich Günther meint, dass es vor und nach 1933 im Deutschen Reich hinsichtlich „Schulorganisation, Lehrplänen, Arbeitsmitteln und Personen mehr Kontinuität als Wechsel gab.“²⁵ Außerdem erfuhren die Lehrenden gemeinsam mit der Musikerziehung selbst wohl eine Wertsteigerung. „Das wachsende Ansehen der Musikerziehung empfanden sie als eine Steigerung auch ihres persönlichen Ansehens, zumal sie, bis dahin minderrangige Oberschullehrer, Mitte der 30er Jahre zu Studienräten ernannt wurden.“²⁶ Der Fokus des Nationalsozialismus lag laut Winfried Gruhn allerdings auf „der Volksschule als Trägerin der allgemeinen, breiten Volkserziehung“.²⁷ Gleichzeitig standen Lehrende unter einem gewissen „Anpassungsdruck durch die Aufforderung zur Parteimitgliedschaft und die Umschulungsmaßnahmen [...] in Schulungslagern.“²⁸ In der Privatmusikerziehung wurden „Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter“, die später als „Seminare für HJ-Musikerzieher“ weitergeführt wurden, unter der Leitung von Wolfgang Stumme etabliert.²⁹ Auch in Hitlerjugend und BDM spielte Musikerziehung eine zentrale Rolle. Neben der Vereinnahmung der Schule als Institution sowie der Lehrenden erfolgte die Indoktrination damit vor allem durch die „Durchdringung aller Lebensbereiche mit den Erziehungsmaßnahmen der Reichsjugendführung, die Musik zur „ersten Staatskunst des Volkes“ (Stumme) erhoben hatte.“³⁰

IV. Musikpädagog_innen als Volksbildner

Nach 1945 stand die Musikpädagogik vor allem vor Problemen wie Personalmangel, Raumnot und mangelnder Ausstattung, konzeptionelle Überlegungen waren nachrangig; in Österreich gab es zwar als Reaktion auf die nationalsozia-

24 Gruhn, Fn. 9, S.257.

25 Günther, Fn. 23, S. 121.

26 Ebd., S. 121–122.

27 Gruhn, Fn. 9, S. 258.

28 Ebd., S. 278.

29 Ebd., S. 259.

30 Ebd., S. 278.

listische Zeit Bestrebungen, „das Österreichische“³¹ hervorzukehren, dennoch gab es in der Schulpraxis mehr Kontinuitäten als Brüche, indem sich der Unterricht immer noch vorrangig um Gesang drehte. In einer Untersuchung der Entwicklung der Lehrer_innenausbildung nach 1945 anhand von Lehrplänen stellt Peter Kostner allerdings fest, dass die „Ausbildung der Pflichtschullehrer [...] im Lauf der Jahrzehnte einen geringer werdenden Anteil der Musikerziehungsstunden und einen abnehmenden Stellenwert der musikalischen Ausbildung zugunsten einer umfassenden Allgemeinbildung“ aufweist.³²

In den 1950er-Jahren wurde in Artikeln in der *Musikerziehung* an Lehrende an allgemeinbildenden Schulen öfter die Forderung nach einem über den rein schulischen Kontext hinausreichenden Engagement im Sinne eines Dorflehrers oder Volksbildners formuliert. Anton Dawidowicz, in den 1950er-Jahren Lehrer am Mozarteum Salzburg, später Fachinspektor für Musikerziehung für Salzburg, Tirol und Vorarlberg, weist etwa auf die Notwendigkeit einer musikalischen Bildung weiter Bevölkerungsschichten, nicht zuletzt als zukünftiges Publikum, hin.³³ Ihm zufolge habe „der Lehrer nicht nur die Jugend musikalisch zu erziehen, sondern ist darüber hinaus gerade infolge seiner Vorbildung, und weil er unter der Jugend die geeignete Auslese für den Nachwuchs treffen kann, prädestiniert, als Organist, Chorleiter, Leiter von Volksmusikgruppen und von Blechkapellen erziehend und führend tätig zu sein.“³⁴ Die Funktion als „Dorfschullehrer“ war in den 1950er-Jahren durchaus noch üblich,³⁵ als gebildete Person, die gleichzeitig für die „musikalische Dorfkultur“ wichtig war, stand er dabei in einem Spannungsfeld „zwischen Hochkultur und Volkskultur“.³⁶ Das Idealbild eines Lehrers als Volksbildner beschrieb Rudolf Nardelli, der seine Tätigkeit als AHS-Lehrer in den 1950er-Jahren begann und auch in der AGMÖ aktiv war:

„Diese Funktion entsprechend der alten Schule noch, was hat ein Lehrer, sagen wir im 17., 18. Jahrhundert, machen müssen? Er war der wichtigste Mann für den Kirchenchor, er musste die Orgel spielen, zu verschiedensten Gelegenheiten, zur Messe, zur Hochzeit, zur Trauer und zu anderen verschiedenen Festtagen, musste parat sein, er musste für die Gemeinde tätig sein, er musste sich in der Steuer auskennen, er war der Gemeindeschreiber, denn er war ja des Schreibens und des Lesens kundig – das war ja nur ein geringer Prozentsatz, in früheren Jahrhunderten – das alles spielt eine große Rolle; und somit war also

31 Kostner, Fn. 17, S. 93.

32 Ebd., S. 109.

33 Vgl. Anton Dawidowicz, Der Lehrer, Träger der Musikkultur, in: *Musikerziehung* 6 (1952/53), H. 1, S. 36–38.

34 Anton Dawidowicz, Die Musikerziehung in der Lehrerbildungsanstalt, in: *Musikerziehung* 1 (1947/48), H. 2, S. 4–6, hier S. 4.

35 Kostner, Fn. 17, S. 106.

36 Ebd., S. 107.

gerade der Musiklehrer oder auch der Lehrer allgemein, für eine Volksschule, sagen wir, für eine Primärschule, eine wichtige Person, eine ganz wichtige Instanz der Kulturvermittlung.³⁷

Im Gespräch mit Rudolf Nardelli wurde zudem deutlich, dass er selbst versuchte, nach diesem Vorbild in die Breite zu wirken und dass auch von außen – etwa von der Elternschaft – ein derartiges Engagement erwartet wurde. Neben Kooperationen zwischen AHS und Musikschule in Bruck an der Mur in den 1960er-Jahren, die zum musikalischen Profil der Region in dieser Zeit beigetragen zu haben scheinen, erzählte Rudolf Nardelli auch von seiner Unterrichtspraxis, wobei sein Bestreben, junge Menschen nachhaltig für Musik zu öffnen und zu begeistern, kurzum sein Sendungsbewusstsein, erkennbar war. Dennoch spricht er auch die berufliche Sicherheit an, die eine Anstellung im pädagogischen Bereich mit sich brachte und vor allem vonseiten seines Vaters als wichtig erachtet wurde. In ähnlicher Weise erwähnten Eduard Lanner, Leiter des Johann-Joseph-Fux Konservatoriums, und Wolf Peschl, ehemaliger Vorsitzender der AGMÖ, den Faktor der Absicherung bei der beruflichen Entscheidung für den pädagogisch-künstlerischen Bereich.³⁸ Gleichzeitig bestätigt Nardelli aber, dass zu seinem Engagement hinsichtlich Mehraufwand für den Musikunterricht auch ein gewisser Idealismus dazugehörte. Dabei sei außerdem eine gefestigte musikalische Persönlichkeit wichtig, in der er sogar eine mögliche Kompensation für etwaige methodische Defizite sieht:

„Ich würde auch sagen, ich kenne viele pädagogisch gebildete Leute, die nach strengen didaktischen Voraussetzungen etwas angehen, aber: Wenn jemand dann mit einer bestimmten Verbissenheit etwas macht und gar nicht das eigentlich emotionelle Rüstzeug dazu hat, sondern nur das geistige, weiß er zwar ganz genau, was zu tun sei und dass es opportun wäre, da an dieser Schnittstelle so und so weiterzugehen, dennoch ist das im Vergleich nicht zwangsläufig besser; der andere macht meinetwegen didaktische Fehler oder methodische Fehler, hat aber so viel Ausstrahlung, dass das keine Rolle spielt.“³⁹

37 Rudolf Nardelli am 07.06.2019 im Interview mit Susanne Kogler und Johanna Trummer, (00:38:35). Die im Rahmen des Projektes ‚Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten‘ geführten Interviews werden im Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz aufbewahrt.

38 Eduard Lanner am 20.09.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer, (00:16:13); Wolf Peschl am 25.06.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer, (00:01:20).

39 Rudolf Nardelli, Fn. 37, (1:13:55).

Im Bereich der Musikschularbeit finden sich Ende der 1950er-Jahre unter anderem auch bei Hans Bachl Aussagen über die „menschliche Grundhaltung“⁴⁰ und den „große[n] Idealismus“⁴¹, die Lehrpersonen mitbringen müssten. Hans Bachl zufolge sind diese sogar wichtiger als technische Voraussetzungen, zumal Lehrende an Musikschulen aufgrund der Freiwilligkeit des Besuchs sensibler zwischen Lehren und Unterhaltung manövrieren müssten, als Lehrende an allgemeinbildenden Schulen. Hier geht es vielfach um Persönlichkeitseigenschaften, die nicht erlernt werden können. Ähnlich äußerte sich auch der bereits zitierte ehemalige Ministerialrat Heinrich Peter:

„Es muss sich daher jeder Musikerzieher darüber klar sein, daß dort, wo das pädagogische Berufsethos fehlt, keine noch so hohe künstlerische Begabung und kein Virtuositentum eine erfolgreiche musische Bildung vermitteln kann. Oder sprechen nicht die Leistungen jener großen Musikpädagogen, an denen unser Land zum Glück so reich ist, deutlich für die Notwendigkeit einer starken pädagogischen Haltung, die auch noch zur musikalischen Genialität hinzutreten muß, um andere „emporbilden“ zu können, wie es Pestalozzi so anschaulich ausdrückt?“⁴²

Dieser Auffassung nach bildet musikalisches Können also gemeinsam mit einer pädagogischen Veranlagung die Basis des Lehrberufs. Zudem wird die Aufgabe der Lehrenden die Vermittlung musischer Bildung (die terminologisch die musische Erziehung abgelöst hatte).

V.1 Künstler oder Pädagoge?

Im Artikel „Der Schulmusiker – Lehrer und Erzieher“⁴³ geht Anton Dawidowicz vom Typus ‚Künstler‘ und dem ihm gegenüberstehenden Typus ‚Lehrer‘ aus und plädiert dafür, sich der Vorteile beider Typen bewusst zu sein, statt diesen Dualismus in der Musikpädagogik als Problem zu sehen. Hinsichtlich des ‚Künstlers‘ nennt er etwa Kreativität und Improvisationsvermögen, was den Unterricht verlebendigen könne, hinsichtlich des ‚Lehrers‘ nennt er unter anderem strukturiertes Arbeiten und Verantwortungsgefühl für die Rolle in der Gesamterziehung, wodurch ein zielführender Unterricht erreicht werden

40 Hans Bachl, Die Singschularbeit als eine Grundlage der Musikerziehung, in: *Musikerziehung* 13 (1959/60), H. 4, S. 198–204, hier S. 202.

41 Ebd., S. 202.

42 Heinrich Peter, Musikerziehung in der Schule. Das Berufsethos des Lehrers der musikalischen Bildungsfächer in unseren Schulen, in: *Musikerziehung* 6 (1952/53), H. 4, S. 297–299, hier S. 299.

43 Vgl. Anton Dawidowicz, Der Schulmusiker – Lehrer und Erzieher, in: *Musikerziehung* 10 (1956/57), H. 4, S. 176–180.

könne. Eberhard Schweighofer, ehemaliger Musikschuldirektor und Stadtmusikdirektor in Judenburg, meint, zu seiner Anfangszeit, in den 1960er- und 1970er-Jahren, „war die Teilung nicht Musiker oder Pädagoge, sondern das war damals eigentlich diese alte Art und Weise: Natürlich war man auch Klavierlehrer; Waldemar Bloch hat im Tonsatz dann immer gesagt: ‚Entweder Sie heiraten eine Bierbrauerstochter, oder Sie kriegen sechs Stunden an der Musikschule Söding.‘ Also das war etwa der Zugang damals, die Trennung war eher die Frage: Wirst ein Schulmusiker oder ein Musiker?“⁴⁴

Zur Thematik ‚Schulmusiker oder Musiker‘ findet sich in der *Musikerziehung* ein Artikel von Karl Lustig-Prean, dem damaligen Direktor der Musiklehranstalten der Stadt Wien, welcher jedoch hinsichtlich der untersuchten schriftlichen Quellen in dieser extremen Ausprägung nicht die Mehrheitsmeinung abbildet:

„Die Straße jedes Instrumentallehrers macht eines Tages eine scharfe Biegung. Der junge Mensch sieht sich als künftigen Virtuosen, die Virtuosenlaufbahn aber ist heute noch viel schwieriger als früher, die Aussichten sind gering, die ganze Umschichtung in der sozialen und wirtschaftlichen Struktur hat dies noch verschärft. Der verhinderte Virtuose sieht den Musiklehrerberuf als Übergang, die Hoffnung, daß sein Virtuosität eines Tages erkannt werde, bleibt, bis sie eines Tages zerbricht.“⁴⁵

Ähnlich beurteilte Thomas Ott bereits die Situation der ‚Musikstudienräte‘ an Gymnasien in der Zwischenkriegszeit, die mit der Einführung einer Prüfungsordnung für Lehrer an höheren Schulen 1922 zwar eine Gleichstellung mit ihren Kolleg_innen⁴⁶ erfahren, sich gleichzeitig aber in der Situation eines „merkwürdiges Doppelwesen“ befunden hätten, da sie sich als Künstler verstehen, aber auch die „wissenschaftliche Seite hervorkehren können“ mussten.⁴⁷ „Künstler und Wissenschaftler, und in beidem auch Pädagoge – auf die Dauer mußte sich das als Überforderung erweisen, zumal ja das Studium des zweiten Unterrichtsfachs noch hinzukam.“⁴⁸ Er geht davon aus, dass viele Studierende damals eigentlich nicht den Lehrerberuf als Ziel hatten und sich in der Schule „als Fachmann zweiter Klasse [fühlten]; Lehrer zu sein ist für den, der eigentlich Künstler sein möchte, außerordentlich kränkend.“⁴⁹

44 Eberhardt Schweighofer am 17.01.2020 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer, (00:35:28).

45 Karl Lustig-Prean, Es begann in Hirschwang ... Der Musiklehrer und die Allgemeinbildung, in: *Musikerziehung*, 11 (1957/58), H. 2, S. 96–99, hier S. 97.

46 Ott, Fn. 3, S. 479.

47 Ebd., S. 481.

48 Ebd., S. 482.

49 Ebd., S. 483.

Anton Dawidowicz meinte allerdings in den 1950er-Jahren, „[di]e Ansicht, daß ein Musikerzieher einerseits ein Musiker untergeordneten Ranges – im Vergleich zum eigentlichen Künstler, oder andererseits ein nicht voll zu nehmender Mittelschullehrer – infolge seines Lehrfaches und mangels akademischer Ausbildung – ist, gehört zu den Restbeständen einer verfloßenen Zeit“⁵⁰ In diesem Zusammenhang wies er wiederum auf eine Wertsteigerung durch die Akademisierung der Ausbildung im Bereich der Schulmusik hin. Auch ein Ausschnitt aus dem schriftlichen Interview mit Walter Rehorska, ehemaliger Präsident der AGMÖ und Lektor an der KUG, zeigt eine bewusste, freie Entscheidung für die Pädagogik – im Musikschulbereich – aufgrund eines Sendungsbewusstseins gegenüber einer bildungsfähigen Jugend und Bevölkerung:

„Eine Weichenstellung zwischen einer technischen und eben künstlerisch-pädagogischen Ausbildung erfolgte relativ spät, etwa mit dem 20. Lebensjahr. Das Fundament dafür war die Begeisterung für das ‚Hobby‘ Musik und das jugendliche Musizieren in verschiedenen Ensembles oder in der Blasmusik des Heimatortes. Die ausschlaggebende Weichenstellung erfolgte aber erst bei der ohne große Absicht meinerseits absolvierten Aufnahmeprüfung an der damaligen Musikhochschule Graz, bei der nur ganz wenige Kandidierende, darunter auch ich, aufgenommen wurden. Ich wurde in eine Zeit hineingeboren, in der eine Orchesterkarriere durchaus real erreichbar war und dieser Weg auch mir nach erfolgtem Probespiel offenstand. Ich entschied mich aber für die Leiterstelle der neu gegründeten Musikschule in Mureck, weil die Herausforderung der musikalischen Jugendarbeit und des Aufbaus einer Kulturszene mir als reizvolle und befriedigende Aufgabe erschien. Bis heute vertrete ich hier die Meinung, dass unbürokratische Freiräume in jedem Beruf für die Berufszufriedenheit ausschlaggebend sind.“⁵¹

Während die Musikpädagogik sowohl in der Musikschule als auch in der allgemein bildenden Schule pädagogische und künstlerische Aspekte umfasst, bringt Bernhard Gritsch, Dozent für Musikpädagogik an der Kunstuniversität Graz, mit Verweis auf Gerhard Wanker die Unterschiede dabei in einer Metapher zum Ausdruck:

„Mein Vorgänger hat immer so den Begriff geprägt: Der Schulmusiker ist ein geländegängiger Wagen. Das gefällt mir eigentlich gut, das Bild. Der fährt überall, der fährt im Schlamm, der fährt auf Asphalt, der fährt auf Schotter, der fährt auf dem Berg, der fährt überall. Das heißt, er ist so breit gebildet, dass man überall irgendwo fahren kann. Während der Konzertfach-Studierende halt ein Formel-1-Wagen ist. Der fährt auf einer Formel-1-Strecke, aber da natürlich unglaublich schnell, gut und toll. Das ist meines Erachtens ein recht schönes

50 Anton Dawidowicz, Dreiklang der Musikerziehung (Familie – Schule – Musikschule), in: Musikerziehung 6 (1952/53), H. 4, S. 300–305, hier S. 303.

51 Walter Rehorska im schriftlichen Interview am 27.10.2019, S. 2–3.

Bild; und das ist auch eine Philosophie hinter der Ausbildung unserer Leute, dass wir versuchen, sie möglichst in die Breite zu bilden; musikalisch, tänzerisch, sängerisch, ensembleleiterisch [...] medial und so weiter und so fort; und natürlich kann man dann, wenn's in die Breite geht, nicht in einem einzelnen Bereich diese Spitze erreichen, die ein Instrumentalist erreicht, das ist klar, aber trotzdem versuchen wir, die Qualität auch in dieser Breite immer stärker anzuheben, sodass man da einfach in unterschiedlichen Bereichen Qualität bieten kann.“⁵²

Auch in der Ausbildung der Privatmusiklehrer_innen beobachtet Werner Lackner, ehemaliger Direktor der Musikschule Kindberg, einen Anstieg der Anforderungen hinsichtlich der Aufnahmeprüfung.⁵³ Innerhalb des Studiums betonten mehrere Interviewpartner_innen der im Sinn der Oral History Befragten vor allem eine formelle Wertsteigerung des Instrumentalstudiums durch die Einführung des Magisterstudiums sowie einer „ernstzunehmenden“ Lehrbefähigungsprüfung, die davor nur ein „Abfallprodukt“⁵⁴ und dienstrechtlich nicht optimal⁵⁵ gewesen sei; und schließlich durch die Umstellung der Studien im Sinne des Bologna-Prozesses. Hinsichtlich allgemeinbildender Schulen meint Eduard Lanner, dass auch hier eine Niveausteigerung stattgefunden habe, da vermehrt Personen, welche früher ein Konzertsach- oder IGP-Studium angestrebt hätten, auch das Lehramt-Studium ergreifen.⁵⁶

V.2 Symbiose künstlerischer, pädagogischer und wissenschaftlicher Aspekte

Neben künstlerischem und pädagogischem Aspekt, die einander also oft gegenübergestellt werden, umfasst musikpädagogische Tätigkeit auch eine wissenschaftliche Seite. Im Sinne von wissenschaftlich-fachlichem Inhalt des Musikunterrichts wirft diese ein eigenes Problemfeld auf. Der Wissens- und Lernstoff nahm Dawidowicz zufolge auch in der Musikpädagogik enorm zu, analog zur allgemeinen Tendenz der steigenden Wichtigkeit Wissensstoff-basierter Fächer. Diese Thematik taucht auch in Marckhls Reden und Schriften immer wieder auf; er spricht sich dabei deutlich gegen ein reines Ansammeln von Stoffwissen aus. Insbesondere kritisierte er 1958 den neuen Musiklehrplan an Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten:

52 Bernhard Gritsch am 18.07.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer, (Aufn. 1, 00:29:12).

53 Werner Lackner am 13.12.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer, (00:26:09).

54 Schweighofer, Fn. 44, (00:32:17).

55 Rehorska, Fn. 51, S. 5.

56 Lanner, Fn. 38, (00:07:15).

„Kein Wort wird verloren über die Zielsetzung, musikalisch befähigte Pädagogen zu erziehen, welche als Menschen und Könnern in die Lage versetzt sind, die Beziehung zur Musik in einer jungen Generation erfolgversprechend anzubahnen, und über das Wie eines solchen Vorhabens. Aber auch nach dem Kapitel ‚Lehrziel‘ folgt nichts als Stoff. [...] Mit keinem Wort wird angedeutet, was mit diesem ganzen Stoff in Hinblick auf den zu bildenden Menschen, auf den auszubildenden Lehrer zu geschehen habe, es sei denn, ihn zu bewältigen.“⁵⁷

Zudem stehe „[n]irgends [...] im ganzen Lehrplan, daß der Lehramtskandidat ein Instrument lernt, um es zu können.“⁵⁸ Insgesamt spreche der Lehrplan Österreich das Recht ab, Musikland genannt zu werden; wohingegen die Volksmusikschulen, um die sich Marckhls im Besonderen bemühte, ein positiveres Bild gäben.⁵⁹

Die Kritik an reinem Stoffwissen, welches seiner Meinung nach aufgrund von utilitaristischem, rationalistischem Denken zu sehr betont wurde, war ein häufig wiederkehrendes Thema in Marckhls Reden. Friedrich Korčak, als erster Rektor der damaligen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz Nachfolger Marckhls, meinte 1971 in seiner Inaugurationsrede, dass wissenschaftliches Fachwissen für Musiker_innen und Pädagog_innen durchaus wichtig sei, da „es heute keinem Künstler mehr möglich [ist], ohne das Wissen um die Dinge – nur auf sein Fach spezialisiert – auszukommen.“⁶⁰ Dennoch stehe das Künstlerische im Vordergrund, denn: „Der Musiker muß auch als Lehrer Künstler sein, um Kunst als solche vermitteln zu können.“⁶¹

Bernhard Gritsch, Dozent für Musikpädagogik an der KUG und Delegierter der Landesgruppe Steiermark der AGMÖ, sieht heute die drei Aspekte, die drei Säulen der musikpädagogischen Ausbildung, wie er es formuliert, als gleichwertig an, merkt jedoch ebenfalls an, dass im Schulunterricht vor allem die künstlerische Seite von Lehrpersonen evident werde und somit – wie bereits erwähnt – einen Einfluss auf das Gelingen des Unterrichts haben könne; zudem nehme die künstlerische Ausbildung auch mehr Zeit und Aufwand im Rahmen der Ausbildung in Anspruch als die anderen Aspekte.⁶² Eine angestrebte Gleichwertigkeit der drei Aspekte ist bereits bei „Kestenbergs Idee von der Symbiose

57 Erich Marckhl, Zur Situation der Musikerziehung. Anlässlich der Direktoren-Konferenz der Steiermärkischen Volks-Musikschulen am 25. Februar 1958, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 1: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz [1962], S. 67–79, hier S. 73.

58 Ebd., S. 74.

59 Ebd., S. 75.

60 Friedrich Korčak, Aufgaben und Probleme der Musikhochschule. Inaugurationsrede, Juni 1971, in: Musikerziehung 25 (1971/72), H. 2, S. 62–66, hier S. 65.

61 Ebd.

62 Gritsch, Fn. 14, (00:23:05).

künstlerischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Qualifikationen“ in den 1920er-Jahren zu finden.⁶³

Wissensstoff müsse in ein ausbalanciertes Verhältnis zum aktiven künstlerischen Tun im Musikunterricht gestellt werden, so Dawidowicz in den 1950er-Jahren. „Konzentration und Klarheit im Vortrag, ein Aufzeigen der großen Entwicklungslinie in Formen-, Stilkunde und Musikgeschichte werden den wohlabgewogenen Ausgleich zwischen der auf das praktische Musizieren gerichteten Erziehungsarbeit und der Vermittlung des Wissens- und Lernstoffes ergeben.“⁶⁴ Dabei seien Lehrende gefordert, „sich auf den Kern des Stoffgebietes, auf das Tatsächliche und Wesentliche zu konzentrieren; sie werden den Zug auf das Herausarbeiten großer Entwicklungslinien einhalten müssen und damit viel zur Klärung des Wissensstoffes beitragen“⁶⁵, so Dawidowicz. Helmut Reichenauer beschreibt beispielsweise 1974 in der *Musikerziehung*, wie wenige musikgeschichtliche Daten und Querverbindungen einen besseren Kontext schaffen können, als eine Anhäufung möglichst vieler geschichtlicher Details.⁶⁶ Leonore Donat, Präsidentin der AGMÖ, beschreibt aus heutiger Sicht ihre Erfahrungen damit, Inhalte für den Schulunterricht aufzubereiten, und betont die Verknüpfung mit eigenem musikalischen Aktivwerden der Schüler_innen:

„Das Studium ermöglichte mir eine breite Wissensbasis, die Umsetzung für den Unterricht musste ich mir allerdings erarbeiten. Sehr hilfreich war das Unterrichtspraktikumsjahr, in dem ich in jedem Fach ein Jahr lang eine Klasse unterrichten durfte und gleichzeitig je eine Betreuerin hatte, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen. Dieses Erfolgsmodell ‚Unterrichtspraktikum‘ wurde ja mit der neuen Pädagog_innen-Bildung aufgegeben und durch ein (vermutlich billigeres) Mentor_innen-Modell ersetzt. Ich habe mich von Anfang an mit Didaktik auseinandergesetzt und viele Fortbildungen besucht. Stichworte waren handlungsorientierter Unterricht und Lehr- und Lernziele. Mir war die starke aktive Einbeziehung der Schüler_innen immer wichtig, mein Unterricht war stets auf Gruppenarbeiten, offene Lerneinheiten und selbstbestimmtes Lernen ausgerichtet. In meinem Musikunterricht habe ich mit meinen Schüler_innen immer viel gesungen und musiziert – von Pop bis Klassik. Die Unterrichtsinhalte orientierten sich am Lehrplan, selbstverständlich zu Beginn meiner Lehrtätigkeit auch an den vorhandenen Musikbüchern, und reichten vom Singen, Musizieren und Tanzen über Musiktheorie bis zur Musikgeschichte.“⁶⁷

63 Gruhn, Fn. 9, S. 287.

64 Dawidowicz, Fn. 33. S. 38.

65 Ebd., S. 38.

66 Helmut Reichenauer, Schulmusikerziehung heute – Probleme und Aspekte, in: *Musikerziehung* 27 (1973/74), H. 3, S. 103–105, hier S. 104.

67 Leonore Donat im schriftlichen Interview am 18.07.2019, S. 2–3.

VI. Die (musikalische) Identität der Lehrenden

Hinsichtlich künstlerisch-praktischer Aspekte als Voraussetzung erfolgreicher musikpädagogischer Arbeit und Vermittlung spricht Gritsch von einer musikalischen Identität, welche die zukünftigen Lehrenden herausbilden müssen:

„Im Musikpädagogikstudium zum Beispiel, ich hab wirklich sämtliche Stilrichtungen zugelassen, jetzt, also kann man die klassischen Instrumente studieren, man kann Jazz- und Populärmusik-Instrumente studieren, man kann Gesang auf klassisch, Jazz und Populärmusik machen, man kann auch Volksmusikinstrumente studieren; das ist mir sehr wichtig. Und wir haben damit auch sehr große Erfolge und, ehrlich gesagt, viele Leute attrahiert in unser Studium, die dann auch das wieder als musikalische Identität erleben, in der sie sich selbst wohlfühlen, aus der sie kommen und die sie aus dieser Tradition heraus auch wieder entsprechend weitergeben; [...] wenn das Selbstkonzept, das Selbstvertrauen dieser Leute, die musikalischen Identitäten dieser Leute stimmen, dann ist auch die Wahrscheinlichkeit relativ groß, dass sie das auch entsprechend gut vermitteln können.“⁶⁸

Eine vergleichbare Sichtweise motivierte wohl bereits Marckhls Aussage, im Rahmen einer Rede 1957, in der er der Frage nach Begabung und Können nachgeht: dass es „nicht so maßgeblich [sei], in welcher Technik sich eine Persönlichkeit ausspricht, als daß sie sich in einer voll beherrschten ausspricht“.⁶⁹ Marckhl scheint dabei eher auf Methodik zu zielen, stellt aber auch die Persönlichkeit der Lehrenden in den Mittelpunkt.

Die Ausbildung der Musiklehrenden erfuhr in den 1970er-Jahren eine konzeptionelle Veränderung durch die von den USA ausgehende Curriculumtheorie, die das allgemeine Bildungsverständnis veränderte und den Fokus auf wissenschaftlich abgeleitete Lernziele und die damit verbundenen Lernprozesse legte. Damit und aufgrund der gleichzeitig im Alltagsleben ständig präsenten und relevanten technischen Ausbreitung von Musik wurde in den 1970er-Jahren unter anderem die Hörerziehung in den Fokus gerückt.

Die wissenschaftsbasierte Idee des Curriculum führte auch zu einer „verwissenschaftlichten Lehrerausbildung“ und in deren Folge mitunter zu einem „Praxischock“ beim Eintritt der Studierenden in das Berufsleben.⁷⁰ Die daraus

68 Gritsch, Fn. 52, (Aufn.1, 00:15:00).

69 Erich Marckhl, Auszüge aus den Eröffnungreden der Wochen der Musikerziehung 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 1: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz [1962], S. 152–164, hier S. 153.

70 Karl-Jürgen Kemmelmeier, Sozialpsychologische Probleme im Musikunterricht heute, in: Hans-Christian Schmidt (Hg.), Geschichte der Musikpädagogik. Handbuch der Musikpädagogik, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1986, S. 413–461, hier S. 436.

folgende „Unsicherheit und Angst“ mancher Lehrenden habe in unterschiedliche Richtungen ausschlagende Kompensationsmechanismen (etwa „Rückzug auf die Lehrerrolle“ im Sinn einer Distanzierung von den Schüler_innen, „Verbrüderung mit den Schülern“ oder ein „kühles Durchstehen“) zur Folge, so Karl-Jürgen Kemmelmeier.⁷¹ Als Lösung sieht er eine Stärkung der eigenen Identität – hier ist allerdings nicht die musikalische Identität, sondern die Identität der Lehrperson als Persönlichkeit gemeint: „Als Lehrer haben wir Schülern den Weg unseres eigenen täglichen Lernens und unsere in der Vergangenheit liegende Lernerfahrung mit anzubieten. Das umfaßt auch die Stärkung des Subjekts, die Arbeit an der eigenen Identität, das Persönliche und Private.“⁷²

VII. Fachlehrer_innen oder Klassenlehrer_innen?

Wie stark Musik in der eigenen Identität verankert ist, hat im Bereich der Volksschule einen wichtigen Einfluss darauf, ob sie im Unterricht eine mehr oder weniger präzente Rolle im Unterricht spielt, da hier das Klassenlehrerprinzip herrscht. Deshalb plädierte der Deutsche Musikrat in der *Denkschrift zur Musikerziehung in Volksschule und Lehrerbildung* 1959 neben strukturellen Überlegungen für einen Musikanteil in allen Stufen der Lehrendenausbildung, „damit ein durchgehender Musikunterricht gewährleistet bleibe.“⁷³ In Österreich warnte Dawidowicz davor, in der Volksschule eigene Musik-Fachlehrende einzuführen. „In diesem Vorschlag ist jedoch die große Gefahr enthalten, daß der Musikunterricht aus dem Gesamtverband der Lehr- und Bildungsfächer ausgeklammert würde, daß er isoliert erscheint.“⁷⁴ Auch Herbert Saxinger sprach sich in der *Musikerziehung* nicht für Fachlehrende, sondern für eine bessere musikalische Ausbildung von Pflichtschullehrenden aus.⁷⁵

Robert Schollum hingegen sah fachspezifische Lehrpersonen auch in der Grundstufe als notwendig an, da musikalische Weiterbildungen allgemeiner Lehrender versäumt worden seien.⁷⁶ Roland Geister wies 1971 auf eine noch ausständige Entscheidung in dieser Diskussion hin.⁷⁷ Walter Kral meinte dies-

71 Ebd., S. 437.

72 Ebd., S. 442.

73 Gruahn, Fn. 9, S. 288.

74 Dawidowicz, Fn. 43, S. 177.

75 Herbert Saxinger, Kritische Gedanken zur Situation der Musikerziehung an unseren Schulen, in: *Musikerziehung* 24 (1970/71), H. 5, S. 217–219, hier S. 218.

76 Robert Schollum. Das Kapitel Massenmedien, in: *Musikerziehung* 25 (1971/72), H. 4, S. 171–174, hier S. 171.

77 Roland Geister, Ansätze zu einer neuen Didaktik der Musikerziehung (I). Versuch eines Überblicks, in: *Musikerziehung* 25 (1971/72), H. 2, S. 52–56, hier S. 52.

bezüglich, dass die „kleinsten Kinder die besten Musiklehrer“⁷⁸ brauchen. Auch Ende der 1980er forderte beispielsweise Thomas Ott Fachlehrer_innen auch in der Volksschule, da er es als „Strukturfehler“ des Bildungssystems ansah, „daß man nämlich jeden Lehrer musikalisch qualifizieren wollte.“⁷⁹ Dennoch hat sich in Österreich bis heute das Klassenlehrerprinzip durchgesetzt, wobei die Studierenden im Rahmen ihres Studiums aus einer Vielfalt an Schwerpunktbereichen wählen können.

In der Sekundarstufe sind Fachlehrer_innen, die in mindestens zwei Fachgegenständen ausgebildet sind, tätig. Während oftmals inhaltliche Überschneidungen verschiedener Fächer und Möglichkeiten für fächerübergreifenden Unterricht erwähnt werden, spricht sich die Mehrheit der Interviewten in der Ausbildung aus schulpraktischen und organisatorischen Gründen für eine Kombination von Musik mit einem „Trägerfach“⁸⁰ beziehungsweise einem Fach mit einer „ausgewogenen Aufteilung“⁸¹ und einem geringeren Aufwand⁸² aus, da Musikunterricht physisch sehr fordernd⁸³ und mit einer solchen Kombination eine Vollanstellung besser zu erreichen sei. Hinsichtlich des physischen Einsatzes erwähnte Wolf Peschl zudem, dass er die Sprecherziehung im Rahmen seines Studiums für die spätere Unterrichtssituation sehr schätzte.

VIII. Veränderte Familienstruktur und Jugendkultur als Herausforderungen

Während Dawidowicz in den 1950er-Jahren grundsätzlich noch von der Mutter als zentraler Erziehungsperson spricht – ein Bild, das sich auch in den frühen musikalischen Erfahrungen Bernhard Gritschs widerspiegelt, der gemeinsam mit seiner Mutter Blockflöte spielte –, haben sich Familienkonzepte seitdem stark gewandelt. Im Artikel „Dreiklang der Musikerziehung (Familie – Schule – Musikschule)“ beschreibt allerdings Dawidowicz selbst bereits 1953 einen Rückgang des häuslichen Musizierens. Für viele sei der einzige Berührungspunkt mit Musik(pädagogik) die Schule. „Dadurch wird der Lehrer an den Pflichtschulen zum Musikerzieher der großen Masse unseres Volkes“⁸⁴. Die

78 Walter Kral: „Musische“ Erziehung in der Pflichtschule. Gedanken zu Referaten bei der ISME-Konferenz 1970, in: *Musikerziehung* 24 (1970/71), H. 5, S. 224–225, hier S. 225.

79 Ott, Fn. 3, S. 495.

80 Gritsch, Fn. 52, (00:09:43).

81 Klaus Dorfegger am 13.09.2019 im Interview mit Juliane Oberegger und Johanna Trummer, (00:20:58).

82 Wolf Peschl am 25.06.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer, (00:06:39).

83 Gritsch, Fn. 52, (00:13:00).

84 Dawidowicz, Fn. 50, S. 302.

Auswirkungen veränderter Familienkonzepte auf das Musizieren der Kinder beschreibt auch Walter Rehorska.

„Beide Eltern sind heute in der Regel berufstätig und deren Kinder sind häufig sich selbst überlassen. Doch nach wie vor besuchen die Kinder in der Woche nur für eine Stunde die Musikschule und in den restlichen 167 Stunden der Woche ist selten jemand da, der den Kindern in musikalischen Lernprozessen beisteht. Der Versuch, dieses Manko durch ganztägige Schulformen auszugleichen, steckt immer noch in der Phase des improvisierten Probierens, wobei das instrumental-vokale ‚Musik-Lernen‘ seitens des Staates Österreich leider unberücksichtigt bleibt. Es fehlt im Schulwesen an Raum und Zeit für Musik lernende Kinder.“⁸⁵

Die Verlagerung der frühkindlichen Prägung weg vom Elternhaus zeigt sich auch in Erwartungen an Volksschullehrende in Deutschland, das Singen wieder mehr in den Unterricht zu integrieren sowie ein vielfältiges musikalisches Angebot – im Hören, Verstehen und Erleben von Musik – zu bieten, wie sie in der Bundesschulmusikwoche 1979 geäußert wurden. Demgegenüber argumentierte Hans Christian Schmidt, die Schule könne nicht alles ausgleichen, wenn im Elternhaus nicht musiziert werde.⁸⁶ Statt durch häusliches Musizieren kamen Jugendliche durch populäre (kommerzielle) Musik vorgeprägt in die Schule,⁸⁷ wodurch für Lehrende ein Konflikt entstand, so Kemmelmeyer:

„Den Lehrern – und gerade den Musiklehrern – fällt dabei die schwere Aufgabe zu, den Gegensatz von Kultur und Subkultur selbst in sich auszutragen. Zum einen sehen sie sich in ihrer Institution Schule mit den Lernzielforderungen der Gesellschaft konfrontiert, zum anderen stehen sie in täglichem Kontakt mit der subkulturell geprägten Lebenskonzeptsuche ihrer Schüler.“⁸⁸

In diesem Spannungsfeld sei es wichtig, dass Lehrende ihre eigene Persönlichkeit und durch Erfahrung gebildeten Sichtweisen als „Identifikationsangebot“⁸⁹ in den Unterricht einbringen.

85 Rehorska, Fn. 51, S. 6.

86 Bernhard Binkowski, Musikpädagogik und Öffentlichkeit, in: Hans-Christian Schmidt (Hg.), *Geschichte der Musikpädagogik. Handbuch der Musikpädagogik*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1986, S. 356–375, hier S. 371.

87 Kemmelmeyer, Fn. 70, S. 417.

88 Ebd., S. 434.

89 Ebd., S. 423.

IX. Neue Unterrichtsprinzipien und Eigenverantwortlichkeit – Lehrende als Organisatoren

In die Zeit der 1970er- und 1980er-Jahre fällt auch das Entstehen neuer Unterrichtsprinzipien und didaktischer Sichtweisen. So zielte beispielsweise der Lehrplan für die Hauptschule 1979 unter anderem darauf ab, „die Schüler zu einer selbstständigen und kritischen Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen vor allem österreichischer und europäischer Musik aus Vergangenheit und Gegenwart“⁹⁰ anzuleiten. Das geht mit dem damals aufkommenden Prinzip der Schülerorientierung einher, das Lernende „zum Subjekt ihres eigenen Lernprozesses“⁹¹ macht und im Unterricht beispielsweise ein Anknüpfen an die Alltagserfahrungen der Schülerinnen und Schüler anregt. Gruhn zufolge bedeutet es auch, dass „Unterrichtsziele des Lehrers in Handlungsziele der Schüler übersetzt werden.“⁹² Hier findet sich eine Verbindung zum Prinzip der Handlungsorientierung, die davon ausgeht, dass „Denken aus dem Tun hervorgeht“⁹³, weshalb Lehrende – mithilfe dementsprechend gestalteter Schulbücher – Anregungen zu Fragen, Reflexionen und eigener Aktivität der Lernenden geben sollten. Didaktische Überlegungen beispielsweise zur auditiven Wahrnehmungserziehung, ästhetischen Erziehung oder erfahrungserschließenden Erziehung weisen eine Vielfalt an Ansätzen in der didaktischen Neuorientierung der Musikpädagogik dieser Zeit auf,⁹⁴ die „den Lehrern die Orientierung schwermachte, ihnen aber eine große didaktische Entscheidungsfreiheit und Verantwortung übertrug, nicht in blinder Aktualitätssucht modischen Trends zu folgen, sondern die curricularen Entscheidungen im Rahmen der vorgegebenen Richtlinien nach rationalen und möglichst objektiven Kriterien zu treffen.“⁹⁵ Welcher konkrete didaktische Weg verfolgt wird, liegt also im Ermessen der Lehrenden.

Eigenverantwortlichkeit setzt sich auch in der Umwandlung der ehemaligen Pädagogischen Akademien in Pädagogische Hochschulen 2007 fort, nimmt Kostner 2006 vorausblickend an: „Der Lehrer in der Lehrerbildung wird sich vom reinen Vermittler von Fachwissen und Fertigkeiten mehr zum Betreuer in einem selbstgeleiteten Studium entwickeln müssen, um einerseits die Pflichtstundenanzahl von Studierenden reduzieren zu können, andererseits eine geforderte Wissenschaftlichkeit mit klarer Berufsorientierung zu ermöglichen.“⁹⁶ Um eine hohe Pflichtstundenanzahl senken zu können, sei also mehr Eigenverantwortung der Stu-

90 Lehrplan der Hauptschule 1979, zitiert nach Kostner, Fn. 17, S. 30.

91 Gruhn, Fn. 9, S. 326.

92 Ebd., S. 326.

93 Ebd., S. 327.

94 Vgl. Gruhn, Fn. 9, S. 333–345.

95 Ebd., S. 348.

96 Kostner, Fn. 17, S. 155.

dierenden notwendig, wodurch Lehrende an den Pädagogischen Hochschulen mehr zu Coaches werden. In ähnlicher Weise sind auch Lehrende in allgemein bildenden Schulen gefordert, anhand durchdachter didaktischer Konzepte Schülerinnen und Schüler anzuleiten und dabei ständig sich wandelnde äußere Umstände im Blick zu behalten. Wie Walter Kral 1975 schrieb, passen sich daher auch Leitbilder ständig an und sei lebenslange Fortbildung notwendig;⁹⁷ ebenso betonte Lew Barenboim 1971 als wichtige Fähigkeit eines Lehrenden, an sich selbst zweifeln zu können.⁹⁸ Sowohl Dorfegger als auch Lanner erinnern sich durchaus positiv an auf Frontalunterricht ausgelegte Stunden während ihrer eigenen Schulzeit, Letzterer meint, dass heute eventuell zu viel Augenmerk auf Methode statt Inhalt gelegt werde.⁹⁹ Gleichzeitig müsse sich die Methode der Vermittlung immer wieder an Neues anpassen, denn: „Die Menschen ändern sich; alles ist im Fluss; und das heißt, auch wir müssen unsere Vermittlung und unser Eingehen auf die junge Generation durchaus hinterfragen und auch wandeln.“¹⁰⁰ Erik Werba formulierte in diesem Sinn die für den Lehrberuf notwendige Geisteshaltung so: „Der Musik-erzieher hat – im Großen und im Kleinen – Ideenreichtum, Modulationskraft seines pädagogischen Talents, Improvisationsbereitschaft nötig, um allen Situationen seines Musiklehrerlebens gewachsen zu sein.“¹⁰¹

X. Conclusio

Während Musiklehrer_innen anfangs meist hauptsächlich für Gesang, Einlernen von Liedern und Gemeindeaktivitäten wie Kirchendienste verantwortlich waren, veränderte sich dieses Bild im Laufe des 20. Jahrhunderts. Die Schlagworte „Künstler“ und „Pädagoge“ wurden dabei weniger als einander gegenüberstehende, sondern als zu integrierende Bestandteile der Rolle von Musikpädagog_innen gesehen. Neben künstlerischen, pädagogischen und wissenschaftlichen Aspekten in der Ausbildung, hat sich auch die Anforderung einer (musikalischen) Identität der Lehrenden als Voraussetzung musikalischer Vermittlung herausgebildet. Zunehmend veränderte sich aber auch die Rolle vom reinen „Vermittler“ hin zum „Organisator“ von Unterricht, der – in Fortsetzung neuer Unterrichtsprinzipien – Schüler_innen bei deren eigenverantwortlichem Lernen unterstützend zur Seite steht.

97 Walter Kral, *Lehrerbildung und Lehrerfortbildung im Wirkungsbereich der Hauptschule*, in: *Musikerziehung* 29 (1975/76), H. 2, S. 61–64, hier S. 61.

98 Lew Barenboim, *Einige Überlegungen zur Musikpädagogik*, in: *Musikerziehung* 24 (1970/71), H. 3, S. 99–103, hier S. 101.

99 Lanner, Fn. 38, (00:23:59).

100Ebd., (00:23:30).

101Erik Werba, *Entscheidende Kulturarbeit. Kapfenbergs städtische Volks-Musikschule*, in: *Musikerziehung* 8 (1954/55), H. 3, S. 158–160, hier S. 159.

Stellenwert und Aufgaben der Musikpädagogik in der Nachkriegszeit

Johanna Trummer

I. Einleitung

Der folgende Beitrag untersucht den Stellenwert und die Aufgaben der Musikpädagogik im Verlauf der Nachkriegszeit, wobei die Darstellung bei der Zeit des Nationalsozialismus ansetzt, um Verbindungslinien und Kontraste aufzuzeigen. Da Erich Marckhl, ehemaliger Landesmusikdirektor der Steiermark und Direktor des ehemaligen Steiermärkischen Landeskonservatoriums sowie Präsident der daraus entstandenen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, der Aufbau der Volksmusikschulen ein großes Anliegen war, beschäftigt sich der erste Abschnitt des Beitrages mit einer Rekonstruktion von Marckhls Sichtweise auf die Geschichte des Steirischen Musikschulwerks. Der zweite Teil hat Aufgaben und Ausrichtung der Musikpädagogik der allgemeinbildenden Schule in der Nachkriegszeit, die Wertvorstellungen über musikalische Bildung erkennen lassen, zum Inhalt. Neben Fachliteratur werden zur Erweiterung der Darstellung der Nachkriegszeit auch Artikel aus der von der AGMÖ herausgegebenen Zeitschrift *Musikerziehung* sowie Interviews mit Zeitzeug_innen herangezogen.

II. Musikschulen

II.1 Marckhl über das ‚Erste Musikschulwerk‘

Insbesondere die instrumentale Musikausbildung war Erich Marckhl ein Anliegen. Neben der Leitung und der Entwicklung der städtischen Musikschule in Kapfenberg war ihm der Wiederaufbau eines steirischen Musikschulwerks



wichtig. In seinen Reden zum Steirischen Musikschulwerk 1970 beziehungsweise 1971 ging er auf dessen Geschichte, Entwicklung und Herausforderungen ein. Dabei zeigt sein Rückblick auf die Jahre der NS-Zeit, dass er seine Überzeugungen und Ansichten hinsichtlich künstlerischer Bildung durchgängig und konsequent vertrat, diese allerdings nicht mit problematischen ideologischen und politischen Ansätzen dieser Zeit in Verbindung sah. In seiner Laudatio zur Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der AGMÖ an Marckhl 1974 bezeichnet Rudolf Schwarz Marckhls Konzept als „über Ideologien hinaus gültig“ und seine Ansichten mit den Worten Erik Werbas als „gegen die Zeit gerichtet“.¹

Das erste Musikschulwerk der Steiermark sei 1945 im „allgemeinen Unheil eines Weltkrieges“² untergegangen, erläutert Marckhl. Obwohl Aspekte des davor vorherrschenden politischen Systems auch Probleme mit sich brachten, seien es insbesondere der Zentralismus³ sowie die „Hochschätzung des Geistigen“⁴, die jedenfalls nach außen hin so wirken sollten, auch wenn die Zeit weit von Geistigem entfernt gewesen sei, die den Aufbau des ersten Musikschulwerks ermöglichten. Marckhl sieht im NS-Regime zwar eine organisatorische, aber nicht qualitative Beeinflussung des Musikschulwerks. Kunst sei dauerhafter als Diktaturen⁵ und dem Musikschulwerk könne nicht Mitschuld am System gegeben werden.⁶ Dabei blendete er die ideologische Vereinnahmung der Musikerziehung im Nationalsozialismus gänzlich aus. Die Funktionalisierung von Musik und Musikerziehung war jedoch der Grund, weshalb diese überhaupt zentral organisiert und geschätzt wurde.

Auch sogenannte ‚Offene Singen‘ waren Teil dieser Vereinnahmung, indem sie dem Nationalsozialismus als Deckmantel dienten. Suppan betrachtet Volksliedsingen im Nationalsozialismus im Allgemeinen kritisch, da dieses „als eine Art Opium für das Volk mitgeholfen hatte, es einzulullen, von der Realität abzulenken, den turgor vitalis in eine bestimmte, vorprogrammierte Richtung, nämlich den des Rassenhasses, des Feindhasses der Kriegseuphorie, zu lenken.“⁷ Musik wäre in diesem Sinn ein Deckmantel, der Normalität simulierte. Vielleicht kam es auch deshalb zu einer notwendig erscheinenden „Begriffsberei-

1 Rudolf Schwarz, Laudatio auf Erich Marckhl, in: *Musikerziehung* 28 (1974/75), H. 1, S. 27.

2 Erich Marckhl, *Entwicklung und Situation des Steirischen Musikschulwerkes*. Rede vor den Direktoren und Leitern des Steirischen Musikschulwerks (30.1.1970), in: Erich Marckhl, *Musik und Gegenwart*, Bd. 3: Auswahl an Reden und Referaten, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975, S. 34–44, hier S. 35.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 34.

6 Ebd., S. 36.

7 Wolfgang Suppan, *Volksmusik im Unterricht – musikdidaktische und musikethnologische Überlegungen zum Thema*, in: *Musikerziehung* 32 (1978/79), H. 2, S. 66.

nigung⁸ unter anderem durch Ernst Klusen, der den Begriff ‚Volkslied‘ durch ‚Gruppenlied‘ zu ersetzen versuchte.⁹ Marckhl hingegen schien seine künstlerischen Überzeugungen losgelöst von (partei-)politischen Tendenzen zu sehen und stellte die strukturellen Vorteile, die das nationalsozialistische System dem Musikschulwerk brachte, in den Vordergrund. Werner Lackner¹⁰ beschreibt das einzige Mal, bei dem er Marckhl auf die Vergangenheit ansprach, wie folgt:

„Ich hab ihn einmal bei einem Spaziergang auf den Grazer Schlossberg gefragt; da sind wir irgendwie zum Reden gekommen, eben auf die NS-Zeit. Und ich hab ihm die Frage gestellt: ‚Ich kann mir eines nicht vorstellen, da gibt es Leute, intelligente Leute, gebildete Leute, die eigentlich an einem System festgehalten haben, wo schon rundherum alles zusammenbricht.‘ Und da ist er stehen geblieben, hat mich angeschaut, hat mir die Frage gestellt: ‚Hältst du mich für einen Idioten?‘ Naja, was soll ich da sagen, kann ich ja nicht... Sagt er: ‚Und ich habe auch festgehalten.‘“¹¹

Auch Eberhardt Schweighofer¹² erinnert sich an die hierarchische Art Marckhls, die dennoch nicht parteipolitisch schien.

„Dazu kommt, dass Erich Marckhl aus einer anderen Geschichtsepoche stammt, mit seinem ganzen Weltbild [...]. Und, was soll ich sagen, das war ihm natürlich anzumerken; obwohl, zitatnmäßig ist mir bei Erich Marckhl nie was aufgefallen. [...] Aber die Art und Weise, wie er da diesen Stall regiert hat, die war eindeutig.“¹³

Nach dem Zweiten Weltkrieg sah Marckhl einige Probleme, die einen Wiederaufbau erschwerten, vor allem im Mangel an leistungsfähigen Lehrern und fehlenden Sachmitteln.¹⁴ Zudem sei Musik entwertet und zu einer Freizeitbeschäftigung herabgesetzt worden und aus der Verpflichtung der Öffentlichkeit

8 Robert Schollum: Rund um den Begriff „Volkslied“, in: *Musikerziehung* 27 (1973/74), H. 3, S. 120.

9 Schollum bezieht sich auf Ernst Klusen, *Volkslied. Fund und Erfindung*, Köln: Gerig 1969.

10 Ab 1969 Musikschuldirektor der Musikschule Kindberg, i.R.; seit 1950 Bekanntschaft mit Erich Marckhl, der ihn als Cellisten förderte.

11 Werner Lackner am 13.12.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer, (00:11:50). Die in diesem Beitrag zitierten Interviews befinden sich im Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

12 Studierte Querflöte, Gesang und Musikologie in Graz, ab 1972 Musikschuldirektor in Judenburg, ab 1990 Mitbegründer und Verantwortlicher des Musikfestivals Judenburger Sommer; Stadtmusikdirektor a.D.

13 Eberhardt Schweighofer am 17.01.2020 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer, (00:26:02)

14 Marckhl, Fn. 2, S. 36.

gerutscht.¹⁵ Auch an anderer Stelle ist diese Verpflichtung der Öffentlichkeit ein wiederkehrendes Thema bei Marckhl; etwas Soziales als Geschäft aufzufassen, würde das Künstlerische „verkrebsen“.¹⁶

II.2 Das ‚Zweite Musikschulwerk‘ nach 1945

Dass musikalische Bildung nicht als Geschäft aufzufassen sei, hat Marckhl zufolge auch direkte Auswirkungen auf die Musikschulen, die ihre Kosten daher nicht durch Schulgelder zu decken haben:

„Dieser Standpunkt hat nicht nur Bedeutung wirtschaftlicher und sozialer Art. Durch ihn wird eindeutig zum Ausdruck gebracht, daß Musikerziehung kein Gewerbe ist, sondern eine sozial-kulturelle Verpflichtung, in welcher die öffentlichen Träger des Schulwesens alle privaten Initiativen auf dem Boden einer autonomen Sachlichkeit aufzufangen haben. Musikerziehung ist ein *F a k t o r*, aktivierte Beziehung zur Musik ein *E r g e b n i s* menschlicher Allgemeinbildung und nicht nur eine Entwicklung artistischer Fertigkeiten.“¹⁷

1954 wurde ein Statut für Volksmusikschulen erlassen, welches Marckhl zufolge drei Grundsatzbestimmungen festlegte:

„Es löste den Begriff Musikerziehung von dem einer Gewerbetätigkeit, indem es das Einheben von Schulgeldern zu einem nicht notwendigen, die Substanz der Schule nicht berührenden nebensächlichen Faktor erklärte. Es sicherte die Existenz der Lehrenden durch die Verpflichtung, mit ihnen mindestens Verträge abzuschließen oder sie zu pragmatisieren. Und es legte den Kreis der Rechte und Pflichten der Leiter und Lehrenden zwar ziemlich allgemein aber unmißverständlich fest, sowohl was die Organisation der Schule, als auch die Festlegung der Lehre auf planmäßige Ordnung betrifft. Auch das Verhältnis der Schulträger zu Gemeinden, welche Zweigstellen der Schulen unterhalten wollten, wurde geregelt. Zur Sicherung dieser qualitativen Bestimmungen wurde eine Fachaufsicht installiert, der weiterhin die Rolle eines Sprechers und Mah-

15 Erich Marckhl: Das Steirische Musikschulwerk. Vortrag gehalten am 22. Jänner 1971, in: Marckhl, Fn. 2, S. 51–59, hier S. 56.

16 Erich Marckhl, Symptome der Erstarrung. Ein Epilog zur Diskussion über das „Österreichische in der Musik der letzten 50 Jahre“ anlässlich der Kulturtage in Kapfenberg 1957, am 10. Oktober 1957, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 1: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz [1962], S. 51–66, hier S. 54; vgl. zur Haltung, die Förderung des Künstlerischen als öffentliche Pflicht zu sehen, auch: Erich Marckhl, Auszüge aus den Eröffnungreden der Wochen der Musikerziehung 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, in: Marckhl, Fn. 16, S. 152–164, hier S. 156.

17 Erich Marckhl, Probleme unseres Musiklebens. Vortrag in Radio Graz am 9. Februar 1967, in: Erich Markhl (Hg.), Musik und Gegenwart II, 1967, S. 117–124, hier S. 118.

ners für die Volks-Musikschulen gegenüber Land und Trägern ohne tatsächlich rechtliche Funktion zukam.“¹⁸

Diese Rolle nahm Marckhl als Landesmusikdirektor von 1952 bis 1970 ein. Heute stellt sich die Thematik einer Fachaufsicht laut Klaus Dorfegger problematisch dar, da es „keine spezifische Schulaufsicht [...] im Sinne eines Landesschulinspektors“¹⁹ dafür gebe. „Die Musikschulen sind einerseits im Bildungswesen natürlich verankert, dadurch, dass sie vom Ministerium, vom Bundesministerium das Öffentlichkeitsrecht verliehen bekommen, andererseits fallen sie oft ein bisschen heraus“,²⁰ da sie beispielsweise nicht in die Bildungsdirektion aufgenommen worden seien. Dorfegger wünscht sich hier mehr Integration.

Trotz der offiziellen Regelungen des Statuts von 1954 blieben die „Landeshilfen gegenüber den rasch wachsenden Kosten der Schulen“²¹ zurück, wie Marckhl berichtet, was ein „Sterben der Zweigstellen“, ein „Steigen der Schulgelder“ und eine „Trübung des Verhältnisses zwischen Schule und Träger“²² zur Folge hatte. Marckhl warnt in diesem Zusammenhang vor vermeintlich billigeren Lösungen als dem Volks-Musikschulwerk, die nur Zeichen einer „freche[n] Selbstüberhebung“²³ seien, und nimmt Gemeinden und Schulträger in die Pflicht, beispielsweise auch zuvor eröffnete Zweigstellen weiterhin zu erhalten.²⁴ Schweighofer meint, dass die Musikschulen heute hinter den 1954 festgelegten Standard zurückgefallen seien.²⁵ Ihm war als Leiter der Musikschule Judenburg stets daran gelegen, Musikschulen den allgemeinbildenden Schulen – im Erscheinungsbild und damit auch in der Wertigkeit – anzugleichen.²⁶

II.3 Musikschulen als Zentren musikalischen Lebens

„Die Jahre des Aufbaues und das Wirken der Volks-Musikschulen dürften weit- hin Klarheit darüber geschaffen haben, daß diese Volks-Musikschulen Instru- mente eines n e u e n Musiklebens sind und nicht Handlanger eines überalterten Traditionalismus, und daß die Bereitschaft, mit allem zusammenzuarbeiten, was

18 Marckhl, Fn. 2, S. 41.

19 Klaus Dorfegger am 13.09.2019 im Interview mit Juliane Oberegger und Johanna Trummer, (00:34:30).

20 Ebd., (00:34:52)

21 Marckhl, Fn. 2, S. 42.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Erich Marckhl: Eröffnungsansprache zur Woche der Musikerziehung 1963 in Graz am 5. April 1963, in: Marckhl, Fn. 17, S. 7–13, hier S. 12.

25 Schweighofer, Fn. 13, (00:54:27).

26 Ebd., (01:20:40).

in einer Landschaft an Willen zu musikalischer Aktivität vorhanden ist, besteht aus einer fest umrissenen Idee der Sachlichkeit. Diese Idee gilt in erster Linie der Jugend und dem Laien überall dort, wo sein Wollen echt und Musik sein Ziel ist. Die Volks-Musikschulen sind aktive Zentren des Musiklebens [...].“²⁷

Musikschulen als musikalische Zentren einer Landschaft sind ebenfalls ein stets wiederkehrendes Thema in Marckhls Aussagen. Das Profil einer Landschaft werde somit durch sie, spezifisch durch ihre Leiter_innen und Lehrer_innen, geprägt. Auch für Walter Rehorska war der mögliche Aufbau ein wesentlicher Motivationsfaktor in der Entscheidung, die Leiterstelle der neu gegründeten Musikschule Mureck zu übernehmen.²⁸ Deutlich werden Haltung und Stil einer Musikschule laut Marckhl in der verwendeten Unterrichtsliteratur sowie in Programmen von Veranstaltungen.²⁹ Dies mache auch ihren Wert für das Musikleben in der Landschaft aus.

„In kleinen und abgelegenen steirischen Provinzorten gibt es heute Abonnementreihen wertvoller Konzerte, gibt es leistungsfähige einheimische Ensembles, gibt es Gemeinden der Musik. Man frage doch die Menschen einmal nach dem Wert unseres Tuns und nicht örtliche Finanzreferenten, was es kostet.“³⁰

II.4 Die Expositur Oberschützen

Die Funktion eines Zentrums in der Landschaft übernimmt auch die 1965 in Oberschützen geschaffene Expositur der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz. Zweck der Expositur war dabei die „Erfassung des Begabtenpotentials einer Landschaft mit dem Ziel der künstlerischen und künstlerisch-pädagogischen Ausbildung“, und es ging dabei auch „um diese selbst, also um einen vorakademischen und akademischen Bereich der Studienorganisation.“³¹ Ziel war schließlich „der Berufsmusiker, der Musikpädagoge oder der aktive Musikliebhaber im hohen Sinn als Träger der Tradition eines Musiklandes.“³²

Mehrfach spricht Marckhl von der Landschaft, insbesondere von musikalischen Zentren in der Landschaft. Diesen Begriff definiert er 1969 als „Einheit des Räumlichen, Religiösen, Volklichen, Klimatischen, Sozialen, Psychischen,

27 Marckhl, Fn. 16, S. 154; vgl. auch: Marckhl, Fn. 17, S. 119.

28 Walter Rehorska im schriftlichen Interview am 27.10.2019, S. 2.

29 Marckhl, Fn. 2, S. 39.

30 Erich Marckhl, Das Steirische Musikschulwerk. Vortrag gehalten am 22. Jänner 1971, in: Marckhl, Fn. 2, S. 51–59, hier S. 56.

31 Erich Marckhl, Fünf Jahre Expositur. Rede gehalten am 10. November 1969 in Oberschützen, in: Marckhl, Fn. 2, S. 29–33, hier S. 29.

32 Ebd., S. 30.

die sich durch ein überwiegend Gemeinsames in den Gegebenheiten von nachbarlichen Strukturen anderer, ähnlicher oder nicht ähnlicher Gemeinsamkeiten abhebt.“³³ Landschaft sei dabei aber nicht statisch, sondern könne beispielsweise durch „zivilisatorische Kommunikationsmöglichkeiten“ Beeinflussung und Veränderung erfahren.³⁴ Dies sieht Marckhl nicht als „Überfremdung von Kulturen durch eine bestimmte Kultur, ein Anheimfallen von Landschaften einer Landschaft, sondern [als] ein[en] Wandlungsprozeß in den Landschaften selbst.“³⁵ Wogegen er sich allerdings stellt, sind „klingende Klischees“³⁶ der Unterhaltungsbranche, die „landschaftlich gebunden“³⁷ sein wollen. „Das ist Darstellung. Darstellung ist nicht Landschaft, weder geographisch noch sozial noch seelisch. Landschaft ist Natur, psychische oder soziale Realität, und Darstellung ist Theater.“³⁸ Auch wenn dieses den „Geschmack der Masse trifft, für die es bestimmt ist“, weigere er sich, „es als wesentlich österreichisch anzusehen.“³⁹ Hier trifft Marckhl eine Wertung, die er an den Begriffen ‚landschaftlich gebunden‘ beziehungsweise ‚österreichisch‘ festmacht. Auch hier zeigt sich ein wiederkehrendes Thema Marckhls – das ‚Geistige‘, wobei er ausführt, dass das „Abendländische in der geistigen Struktur der Menschen zu finden“⁴⁰ sei.

Hinsichtlich der Expositur erwähnt Marckhl auch den engen Kontakt zur Akademie in Graz, der vor der „Gefahr einer landschaftlichen Verengung der Vorstellungen von künstlerischer Ausbildung“⁴¹ schütze. Dieser Kontakt äußerte sich beispielsweise in gemeinsamen Prüfungsabteilungen und dem Austausch zwischen unterschiedlichen Fachabteilungen beziehungsweise Instituten.

II.5 Vernetzung von Musikschulen und Akademie

Neben dem Zusammenwirken von Akademie und Expositur sah Marckhl auch die Kooperation zwischen Akademie und dem Musikschulwerk als wesentliche Aufgabe der Zukunft, wie aus einer Rede aus dem Jahr 1963, in dem auch die Erhebung zur Akademie stattfand, hervorgeht.

„Das Institut stützt sich nicht zuletzt auf die musikalische Kapazität der Landschaft, die es zunächst vertritt und die in den letzten Jahrzehnten im steirischen

33 Erich Marckhl, *Landschaften im Musikleben*. Vortrag am 5.7.1969 in Oberschützen, in: Marckhl, Fn. 2, S. 22–28, hier S. 22.

34 Ebd., S. 23.

35 Ebd.

36 Marckhl, Fn. 16, S. 56.

37 Ebd., S. 55.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 61.

41 Marckhl, Fn. 31, S. 29.

Musikschulwerk einen eindrucksvollen Beweis ihrer kulturellen Produktivität erbracht hat. Es wird eine Hauptaufgabe für die Akademie sein, die Kontakte mit diesem Musikschulwerk nicht zu verlieren, sondern zu intensivieren.“⁴²

In der gleichen Ansprache äußert sich Marckhl auch zu den Aufgaben der Landesmusikschule, der Vorläufer-Institution des heutigen Konservatoriums in Graz. Diese „müßte eine Art Lebenszentrum des steirischen Volks-Musikschulwerkes werden“ sowie „verstärkt die Aufgaben musikalischer Elementarerziehung übernehmen, welche die Pflichtschule auch in Hinkunft nicht übernehmen wird“. In seiner Antrittsrede als neuer Rektor der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1971 bedauerte Korčak, dass ein Zusammenwirken der Musikschulen, des Konservatoriums sowie der Hochschule – im Sinne einer aufbauenden Ausbildung sowie einer Abdeckung von breiter Basis und Spitzenausbildung – bisher fehle.⁴³ Eduard Lanner sieht ein erfolgreiches Ineinandergreifen dieser Institutionen sowie vor allem Kooperationen zwischen dem Johann-Joseph-Fux-Konservatorium und der Universität für Musik und darstellende Kunst (etwa mit dem gemeinsam getragenen Volksmusik-Studium) heute als durchaus vorhanden. Er definiert die Funktion des Konservatoriums als Musikschule in der Jugendlichen- sowie Erwachsenenbildung als eine Art Brücke zwischen Musikschulen und Kunstiniversität.⁴⁴

Zum Verhältnis von allgemeinbildender Schule und Musikschule schrieb Roland Geister 1971, dass eine klare Aufgabentrennung nötig sei, da er sonst die Gefahr sehe, dass Kürzungen in Lehrplänen hinsichtlich des Musikunterrichts an allgemeinen Schulen mit Verweis auf die musikalische Ausbildungsmöglichkeit an Musikschulen stattfinden könnten.⁴⁵

42 Marckhl, Fn. 24, S. 9–10.

43 Friedrich Korčak, Aufgaben und Probleme der Musikhochschule. Inaugurationsrede, Juni 1971, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs* 25 (1971/72), H. 1, S. 64.

44 Eduard Lanner am 20.09.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer (00:09:36).

45 Roland Geister, Ansätze zu einer neuen Didaktik der Musikerziehung (I). Versuch eines Überblicks, in: *Musikerziehung* 25 (1971/72), H. 2, S. 53.

III. Allgemeine Schule

III.1 Musikerziehung im Dienste nationalsozialistischer Prägung

Im Nationalsozialismus wurde der Musikerziehung ein hoher Stellenwert beigemessen, weil sie als Mittel zur Indoktrination gesehen wurde. Neben der Vereinheitlichung der Ausbildung von Lehrenden setzte die Einflussnahme insbesondere bei Liederbüchern, „Offenen Singstunden“ sowie der Einrichtung von „Musikschulen für Jugend und Volk“ an.⁴⁶ Die Bedeutung der Musikerziehung zeigte sich auch in der fast durchgängigen Umsetzung von zwei Wochenstunden in der Schule und „Sing- und Spielscharen sowie die vielen musikalischen Beiträge zu Festen und Feiern.“⁴⁷

Dabei wurde „das musisch geprägte Singen und Musizieren wegen seiner betonten Gemeinschaftspflege aufgegriffen und das Musische zur staatstragenden Idee erhoben“.⁴⁸ Die Musische Erziehung, vertreten insbesondere durch die Jugendmusikbewegung und Singbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts, ging vom Zusammenwirken unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen aus, war von gemeinschaftlichem Gesang geprägt und bezog ihr Repertoire vor allem aus alten Volksliedsammlungen sowie Chorwerken. Rückblickend ermöglichte diese „irrationale Gemeinschaftsideologie mit sentimentaler Vergangenheitsverklärung und bündisch organisierter Unterwerfungsstruktur unter einem Führungsprinzip“ einen „gleitend[den] Übergang aus dieser Bewegung in die nationalsozialistischen Jugendbünde“, urteilt Winfried Gruhn.⁴⁹

„Mit einem einfachen terminologischen Trick wurde dabei die gesamte Musikerziehung usurpiert. Denn das gemeinschaftsbildende Singen kämpferischer Lieder wurde nun zum zentralen Inhalt musikalischer Erziehung bestimmt und diese unversehens mit künstlerischer Erziehung ineins gesetzt, indem man das *Singen* meinte und von einer aus neuen Seelentiefen aufsteigenden *Kunst* sprach.“⁵⁰

46 Ulrich Günther, Musikerziehung im Dritten Reich – Ursachen und Folgen, in: Hans-Christian Schmidt (Hg.), Geschichte der Musikpädagogik. Handbuch der Musikpädagogik, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1986, S. 85–173, hier S. 97–98. Zum Aufbau des „Steirischen Musikschulwerks“ vgl. auch: Helmut Brenner, Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945, Graz: Weisshaupt 1992. Brenner erläutert den durchstrukturierten, hierarchischen Aufbau des „Steirischen Musikschulwerks“, hinter dessen unpolitischem Namen sich ein politisch motiviertes Erziehungsziel verbarg.

47 Ebd., S. 103.

48 Winfried Gruhn, Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung, Hofheim: Wolke Verlag 1993, S. 252.

49 Ebd., S. 221.

50 Ebd., S. 267.

Unter dem Deckmantel des Kunstanspruchs wurde so die Musikerziehung und innerhalb derer das Singen zu einem Instrument der Manipulation vereinnahmt. Bernhard Binkowski bezeichnet die Entwicklungen von Lehrerbildung und Schule im Nationalsozialismus dabei als „böartige Karikatur ihres Zustandes vor 1933“.⁵¹

In ab 1935 als „Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter“ eingerichteten Seminaren in Berlin-Charlottenburg, Weimar und Graz wurden Führungskräfte für die Hitlerjugend ausgebildet. Musik diente im Unterricht dabei nicht künstlerischer Bildung, sondern der „musische[n] Formung neben der soldatischen Erziehung und weltanschaulichen Schulung“.⁵² Daher müsse sie „in letzter Konsequenz als eine Kriegs-Musikerziehung bezeichnet werden, die weder den Menschen noch der Musik diene, sondern der Politik und der Staatsideologie“⁵³, zieht Günther sein Fazit.

III.3 Nachkriegsjahre – Wiederaufgreifen musischer Erziehung und Betonung des Singens

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde die Vereinnahmung der Musikerziehung, insbesondere des Singens, durch den Nationalsozialismus kaum thematisiert. Von der Musischen Erziehung sei „wie von einem Zauberwort, einer Beschwörungsformel überall und immer wieder die Rede“⁵⁴ gewesen, schreibt Günther über die Situation in Deutschland. Parallelen zum Nationalsozialismus wurden dabei meist ignoriert. Bernhard Binkowski spricht in Hinblick auf die 3. Bundesschulmusikwoche 1959 in München von einer dort verbreiteten, „unzeitgemäß gestrigen Ideologie des Musischen“⁵⁵, Thomas Ott von „weltfremde[n], romantisierende[n] Vorstellungen von Volk und Volkskultur“⁵⁶ vor allem in der Musikpädagogik, die beispielsweise auch das Volkslied im Unterricht in den Vordergrund stellten, während das Alltagsleben zunehmend von technischem Fortschritt und populärer Musik geprägt wurde.

Obwohl in der österreichischen (Schul-)Politik nach 1945 durch eine Betonung des „Österreichischen“ eine Abgrenzung zur Vergangenheit erzielt werden sollte,⁵⁷ lässt sich anhand von Artikeln in der *Musikerziehung* der 1950er-

51 Thomas Ott, Probleme der Musiklehrerausbildung damals und heute, in: Schmidt Fn. 46, S. 461–501, hier S. 490.

52 Günther, Fn. 46, S. 98.

53 Ebd., S. 100.

54 Ebd., S. 150.

55 Gruhn, Fn. 48, S. 283.

56 Ott, Fn. 51, S. 491.

57 Peter Kostner, Vom Singlelehrer zum Musikerzieher. Musikunterricht und Lehrerbildung der Pflichtschule in Österreich am Beispiel Tirol 1945–2000, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2006, S. 93–94.

Jahre beobachten, dass auch hier weiterhin der Fokus auf (Volks-)Liedern und dem eigenen musikalischen Tun lag; als Ziel der Musikerziehung in der Schule wurde außerdem die Bildung für ein zukünftiges Publikum angesehen.⁵⁸ Obwohl die Vereinnahmung von Liedern und Musischer Erziehung durch den Nationalsozialismus kritisch zu reflektieren gewesen wäre, habe sich in der Praxis anfangs nichts verändert, beurteilt auch Wolfgang Suppan die Situation rückblickend im Jahr 1978.⁵⁹ Bis in die 1960er-Jahre reichte somit eine gewisse Kontinuität hinsichtlich des schulpraktischen Umganges mit Liedern.

„Der Neubeginn in den fünfziger Jahren hätte ein deutlicheres Abheben von den reformpädagogischen Vorstellungen bringen müssen; aber in Theorie und Praxis des Faches Musik fühlte man sich in besonderem Maße verpflichtet und geradezu beauftragt, das weiterzuführen, was nach 1933 bzw. 1938 gewaltsam unterbrochen worden war. Das Erarbeiten, das Singen und Musizieren von Volksliedern und volksliedgebundener Spielmusik sowie der Versuch, über die musikkundliche Arbeit am Volkslied Verständnis für das große Musikwerk anzubahnen, standen auch weiterhin eindeutig im Mittelpunkt nicht nur der musikunterrichtlichen Arbeit der Grundstufe, sondern der Volksschule insgesamt und wirkten richtungsweisend auch in den Musikunterricht der höheren Schulen hinein.“⁶⁰

Im Fokus standen dabei das Volkslied und die Volksmusikpflege. Während es erst in Publikationen und Artikeln der 1970er-Jahre zu einem grundsätzlichen Hinterfragen und einer Neubeurteilung des Volksliedes und seiner Definition kam⁶¹ und auch der Wunsch nach der Herausgabe von in Archiven lagernden sowie der Komposition neuer Volkslieder geäußert wurde,⁶² geht Ernst Weidmann hinsichtlich der Nachkriegsjahre sogar so weit, von einem „sich selbst genügenden, gleichsam ‚blinden‘ Musizierbetrieb“⁶³ zu sprechen. Dabei wurden weder Liedgut, noch die Stellung der Musikerziehung im ‚Dritten Reich‘ ausreichend reflektiert.

Bereits 1952 übte allerdings Theodor W. Adorno Kritik an der Musischen Erziehung, welche sich auf die „falsche Gemeinschaftsideologie der Jugend-

58 Vgl. z. B. Hermann Gassner, Der österreichische Privatmusiklehrer, in: *Musikerziehung* 1 (1947/48), H. 3, S. 11–12.

59 Wolfgang Suppan, Volksmusik im Unterricht – musikdidaktische und musikethnologische Überlegungen zum Thema, in: *Musikerziehung* 32 (1978/79), H. 2, S. 66.

60 Ernst Weidmann, Volksmusik im Schulmusikunterricht, in: *Musikerziehung* 25 (1971/72), H. 3, S. 118–119.

61 Vgl. Robert Schollum, Rund um den Begriff „Volkslied“, in: *Musikerziehung* 27 (1973/74), H. 3, S. 119–124; Franz Eibner, Der Begriff Volksmusik. Zur Definition und Abgrenzung, in: *Musikerziehung* 29 (1975/76), H. 5, S. 214–215.

62 Viktor Korda, Das zertrampelte Volkslied. Kommentar zu zwei Hörfunksendungen, in: *Musikerziehung* 28 (1974/75), H. 2, S. 71.

63 Ebd., S. 122.

und Singbewegung“, die „ästhetische und künstlerische Regression“ der von ihm so genannten „musikpädagogischen Musik“, den „Musikantentypus“ und eine Parallele zum Faschismus (im Sinne der Gemeinschaftsbetonung) bezog.⁶⁴ Diese Kritik wurde allerdings von vielen Vertretern der ehemaligen Jugendmusikbewegung nicht verstanden oder zurückgewiesen.

III.4.1 Veränderte Wirklichkeiten und Hörerziehung

Zu einem Bruch in der Unterrichtspraxis schien es im Laufe der 1970er- und frühen 1980er-Jahren zu kommen. Einerseits wurde dabei von manchen eine Abkehr von der musischen Erziehung angestrebt, andererseits forderten auch äußerliche Entwicklungen wie die immer stärkere Verbreitung von technischen Mitteln und Rundfunk eine Veränderung in der Sichtweise auf den Musikunterricht.

Aufgrund des zum Teil des Alltags gewordenen Rundfunks erlebten Kinder und Jugendliche (viel früher) ein mitunter breiteres, jedenfalls aber anderes Spektrum an Musik. Wissenstransfer und Erfahrungen fanden vermehrt auch außerhalb der Schule statt, die dadurch weniger stark an institutionelle Bildung gebunden waren, sodass die Schule ihre „Monopolstellung“⁶⁵ verlor und Bildung einen vermehrt „mosaikhafte[n] Charakter“⁶⁶ aufwies. Somit entstand auch eine Diskrepanz zwischen schulischen und außerschulischen musikalischen Wirklichkeiten.⁶⁷ Sowohl Beispiele von Lehrenden- als auch von Schüler_innen-Befragungen zeigten, dass Musikunterricht mitunter als uninteressant wahrgenommen wurde, da er nicht mit der Wirklichkeit, die außerhalb der Schule erlebt wurde, korrelierte.⁶⁸

Roland Geister vertrat die Meinung, dass jedes Kind das Recht habe, dass auf seine Musik eingegangen werde; gleichzeitig müsse aber eine Bildung zu einer kritischen Hörerschaft erfolgen.⁶⁹ Bezüglich der Volksschule kritisierte er, dass trotz technischer Entwicklungen stattdessen an einer „didaktisch isolier-

64 Vgl. Gruhn, Fn. 48, S. 291.

65 Walter Kral, Musikerziehung und aktuelle Lehrerbildung, in: *Musikerziehung* 27 (1973/74), H. 2, S. 58.

66 Irmgard Bontinck, Musikerziehung in der Schule und außerschulische musikalische Erfahrung (I), in: *Musikerziehung* 33 (1979/80), H. 2, S. 51.

67 Vgl. z.B. Robert Schollum, Das Kapitel Massenmedien, in: *Musikerziehung* 25 (1971/72), H. 4, S. 171–174.

68 Otto Bruckner, Singen in der Schule – noch aktuell?, in: *Musikerziehung* 25 (1971/72), H. 5, S. 202; Helmuth Hopf, Musikpädagogische Planung in einer musikgesättigten Gesellschaft, in: *Musikerziehung* 28 (1974/75), H. 4, S. 159.

69 Roland Geister, Ansätze zu einer neuen Didaktik der Musikerziehung (II), in: *Musikerziehung* 25 (1971/72), H. 3, S. 102.

ten, dem kindlichen Schonraum angeblich angepaßten Musik“, festgehalten werde, und nannte dabei namentlich „Volkslied, Volksmusik und Hausmusik“. ⁷⁰ Robert Schollum plädierte ebenfalls dafür, auch die ‚Wirklichkeit‘ der Schüler_innen in Form von der im Rundfunk gehörten Musik aufzugreifen und als Teilbereich der musikalischen Wirklichkeit in den restlichen Unterricht zu integrieren. ⁷¹ Weidmann sieht in diesem Zusammenhang auch die Volksmusik als Teil einer breiteren ‚Wirklichkeit‘ ⁷², die daher weiterhin auch im Unterricht Platz finden sollte. Rudolf Nardelli ⁷³, der ab den 1950er-Jahren als AHS-Lehrer tätig war, berichtete explizit von der Einbeziehung populärer Musik in den Unterricht und erzählte auch von seinen positiven Erfahrungen mit der Kombination verschiedener Medien, wie beispielsweise Bild und Ton. Auch Weidmann erläuterte die Vorteile multimedialer Vermittlungsweisen. ⁷⁴ Erich Marckhl dagegen kritisierte vor allem den durch die Medien verbreiteten von ihm so bezeichneten „verpopten Jazz“ ⁷⁵, der über Rundfunk und Schallplatte Verbreitung fand. Ansätze, populäre Musik im Unterricht aufzugreifen, gab es also durchaus; dennoch sahen Musikpädagog_innen aufgrund der „Allgegenwart der Musik“ und des dadurch entwickelten „passiven Hörverhaltens beim Durchschnittshörer“ ⁷⁶ auch zunehmend ihre Aufgabe darin, Jugendliche zu kritischer Reflexion anzuleiten. Zumal für die damalige Elterngeneration die technischen Entwicklungen selbst neu waren, sodass sie, so Walter Kral, keinen erfahrenen Umgang damit vorleben konnten.

„Wie sollen sie aber erprobte Maßnahmen setzen können, wenn Kinderwagen und Fernsehapparat zur selben Zeit angeschafft werden und ihre eigenen Erfahrungen mit dem Medium nicht älter sind als ihr Kind. Müssen doch sogar Experten zum Themenkreis Kind und Bildschirm immer wieder ihre Meinun-

70 Geister, Fn. 45, S. 53.

71 Robert Schollum, Das Kapitel Massenmedien, in: *Musikerziehung* 25 (1971/72) H. 4, S. 172.

72 Weidmann, Fn. 60, S. 119.

73 Rudolf Nardelli studierte Klavier und Germanistik in Wien; war AHS-Lehrer in Bruck a.d.Mur und Mürzzuschlag, Delegierter der AGMÖ (Steiermark) in den 1970er- und Lehrbeauftragter am Mozarteum in Salzburg in den 1980er-Jahren (Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg, Jahresbericht Studienjahr 1981/82, S. 5; Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg, Jahresbericht Studienjahr 1989/90, S. 65).

74 Helmut Reichenauer, Neue Ergebnisse der Lernforschung und ihre Anwendbarkeit im musikpädagogischen Bereich, in: *Musikerziehung* 31 (1977/78), H. 2, S. 119.

75 Marckhl, Fn. 30, S. 58.

76 Bernhard Binkowski, Musikpädagogik und Öffentlichkeit, in: Schmidt Fn. 46, S. 356–375, hier: S. 362.

gen korrigieren, da oft Untersuchungsergebnisse durch neue Erfahrungen und Vergleiche in Frage gestellt werden.“⁷⁷

Die Herausforderung im Umgang mit der durch technische Entwicklung ständig verfügbar gewordenen Musik heraus, bildete die Hörerziehung als wesentliches Element der Musikpädagogik; ihre Aufgabe sah sie darin, Kritikfähigkeit hinsichtlich des großen Musikangebots zu stärken.

III.4.2 Bildungstheoretische Überlegungen und Curriculumreform

Neben technischen Entwicklungen und deren Auswirkungen auf die musikalische Alltagswelt waren in den späten 1960er-Jahren auch bildungstheoretische Überlegungen Grund für eine Veränderung der Konzeption von Musikpädagogik und ihrer Bedeutung in der Gesellschaft. Anstöße kamen dabei von Sigrid Abel-Struth, die in der *Musikalischen Grundausbildung* (1967) das „Musikalisch-Werden“ und das „Musik-Lernen“, also praktische Aktivitäten und fachliche Inhalte, als integrierte – statt als kontrastierende – Ziele der Musikpädagogik definierte,⁷⁸ von Helmut Segler und Lars U. Abraham mit einer Neupositionierung von *Musik als Schulfach* (1966) sowie von Soul B. Robinsohn, der im Hinblick auf das allgemeine Bildungswesen, das Konzept des Curriculums im deutschen Sprachraum initiierte. Im Curriculum werden ausgehend von Lernprozessen und gesellschaftlichen Gegebenheiten wissenschaftlich abgeleitete Lernziele definiert; somit ist ein Curriculum an sich verändernde Gegebenheiten anpassbar.⁷⁹ Als „Kriterien für die Ziele und Inhaltsbestimmungen“ sollten „die Bedeutung eines Gegenstandes im Gefüge der Wissenschaft“, „die Leistung eines Gegenstandes für Weltverstehen“ und „die Funktion eines Gegenstandes in spezifischen Verwendungssituationen des privaten und öffentlichen Lebens“ herangezogen werden. Daher wurden im Musikunterricht „neue, gesellschaftlich relevante Ziele wie Kommunikationsfähigkeit und Selbstbestimmung, Veränderungsbereitschaft und Kritikfähigkeit“ wesentlich.⁸⁰

Herbert Saxingers Feststellung, das „Leitbild der musischen Erziehung als Gegensatz und Ausgleich gegenüber der Technik dürfte sich auch nicht mehr länger halten lassen“, sei es doch „unbedingt notwendig, daß sich auch die Musikerziehung die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse zugrunde legt und nicht selbstherrlich an veralteten Ideen festhält“⁸¹, wie er in einem Arti-

77 Kral, Fn. 65, S. 60.

78 Gruhn, Fn. 48, S. 302.

79 Ebd., S. 303.

80 Ebd., S. 304.

81 Herbert Saxinger, Kritische Gedanken zur Situation der Musikerziehung an unseren Schulen, in: *Musikerziehung* 24 (1970/71) H. 5, S. 218.

kel in der *Musikerziehung* schreibt, entspricht der Einstellung Abel-Struths, sich nicht mehr an Musischer Erziehung als Kontrast zu wissenschaftlich-sachlichen Inhalten zu orientieren, und zeigt außerdem das Bedürfnis nach einer wissenschaftlich fundierten Basis der Ausrichtung von Musikpädagogik.

Robert Schollum berichtete 1972 von einer Debatte um allgemeine Bildungsfragen von Professoren und Studierenden im Rahmen der damaligen Neueinführung der Studienrichtung AII, Instrumentalmusikerziehung, an der Wiener Musikhochschule. Es wurde gefordert, dass einzelne durch Bildung ihr Leben „frei, verantwortlich und sinnvoll“ gestalten sowie „ökonomische, gesellschaftliche und kulturelle Prozesse“ verstehen und aktiv daran teilnehmen können sollten.⁸² Die Gesellschaft dürfe sich dadurch unter anderem erwarten, dass Einzelne „bereit und befähigt [sind] zur kritischen Verarbeitung des kulturellen Erbes“.⁸³ Musikalische Bildung hat demnach einen individuellen sowie einen gesellschaftlichen Wert.

Als Gegenbewegung zur wissenschaftlich-fachlichen Erweiterung der Musikpädagogik kam es laut Gruhn wiederum zu einem „postmodernen Pragmatismus“, der sich in verschiedensten musikalischen Aktivitäten „vom home recording bis zum Jugend-Musiziert Training“ äußerte (Schlagwort „anything goes“).⁸⁴

„Die Gefahr jedoch, daß die Frustration über die Wissenschaftswende wieder in neomusisches Tun münden könnte, hatte Heinz Antholz schon mit Blick auf die in den siebziger Jahren modisch gewordenen Klangexperimente und Schallaktionen in der Pointe gefaßt, daß sich der ‚Trallalismus‘ der Singbewegung in einen ‚Schallalismus‘ auditiver Kommunikationsspiele zu verkehren drohe.“⁸⁵

Gruhn kritisierte dabei, dass die „ungeheure Pluralität [...] in Beliebigkeit umzuschlagen“ drohte. In den 1980er-Jahren kam es im Sinne des eigenen musikalischen Tuns zu einem „Aufleben von Veranstaltungen, in denen sich schulische Musikerziehung der Öffentlichkeit präsentiert“.⁸⁶ Bernhard Gritsch berichtete davon, dass er sich als AHS-Lehrer (ab 1989) vonseiten der Schulleitung vorrangig insofern unterstützt fühlte, als musikalische Projekte oder Ausflüge begrüßt wurden, da sie auch zu einer positiven Außenwirkung der Schule beitrugen.⁸⁷

82 Robert Schollum, Zur Reform der Ausbildung der Musikerzieher an AHS. Das Konzept der Wiener Musikhochschule, in: *Musikerziehung* 26 (1972/73), H. 2, S. 52.

83 Ebd.

84 Gruhn, Fn. 48, S. 358.

85 Antholz 1973; zit.n. Gruhn, Fn. 48, S. 351.

86 Gruhn, Fn. 48, S. 352.

87 Bernhard Gritsch am 18.07.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer (Aufn. 2, 00:04:45).

III.5 Musikerziehung im Verhältnis zu anderen Bildungsbereichen in den 1960er-/1970er-Jahren

Der Stellenwert der Musikpädagogik innerhalb der allgemeinbildenden Schule zeigt sich vor allem im Vergleich mit anderen Gegenständen. Erich Marckhl kritisierte eine Überbetonung naturwissenschaftlich-realistischer Bildung gegenüber einer humanistischen. Da er Musik als das Eigentliche des Menschseins verstand, argumentierte er, dass eine Vernachlässigung von Künstlerischem und Humanistischem zu einer „Insektivierung der Gesellschaft“⁸⁸ führen könne.

Außerdem seien für einen künstlerischen – gemeint ist ein professionell musikalischer – Bildungsweg frühe Förderung sowie genügend Übungsmöglichkeiten nötig, was durch die Interessen der ‚Massengesellschaft‘ verhindert werde, indem es keine frühe Differenzierung im Schulsystem gebe.⁸⁹

Heute sieht Eduard Lanner ein frühes musikalisches Angebot des Bildungswesens als umso wichtiger an, da im familiären Umfeld seltener gesungen und musiziert werde. Auch das sollte seiner Meinung nach aber gestärkt werden.

„Das kann früher beginnen, mit Früherziehung, Eltern-Kind-Musizieren. [...] Das Singen ist, glaube ich, etwas, das zuhause viel mehr gepflegt werden sollte: dass Kinder auch noch Volkslieder kennen oder zumindest populäre Lieder können. Ich denke, das macht unsere westliche Kultur aus, dass Singen einen Stellenwert hat. [...] Der Trend zum Singen geht genauso zurück wie der Trend zum Bücher lesen. [...] Deswegen kommt dem Schulischen viel [Verantwortung] zu. Und man müsste eigentlich damit im Kindergarten beginnen.“⁹⁰

Zudem forderte Marckhl einen eigenen Oberstufenzweig mit künstlerischem Schwerpunkt. Auch Friedrich Korčák wies noch 1971 auf das Fehlen eines Musikgymnasiums hin.⁹¹

Ein ungleiches Verhältnis der Einzelnen Gegenstände beziehungsweise Bereiche zeigte sich laut Marckhl auch anhand der zur Verfügung gestellten Stundenanzahl.

„Dennoch ist der Entwicklung der Fähigkeit zur Einschau in alle Bereiche des Wissens durch die allgemeinbildende höhere Schule eine ungleich größere Möglichkeit geboten als der Entwicklung künstlerischer Begabung. Das drückt sich schon im rein Quantitativen aus, wenn man die Zeiträume vergleicht, die in der allgemeinbildenden höheren Schule einzelnen Bildungsbereichen zur Verfügung stehen.“⁹²

88 Erich Marckhl, Allgemeine und künstlerische Bildung. Referat anlässlich der Leiter- und Direktorenkonferenz am 5. Februar 1965, in: Marckhl, Fn. 17, S. 52–60, hier S. 54.

89 Ebd., S. 58–59.

90 Lanner, Fn. 44, (00:37:20).

91 Korčák, Fn. 43, S. 64.

92 Marckhl, Fn. 88, S. 53.

Die Kritik am Fokus auf „Bereiche des Wissens“ betraf aber nicht nur die Unterschiede zwischen Fächern; auch innerhalb der Musikpädagogik warnte Marckhl vor „Stoffutilitarismus“ beziehungsweise dem Ansammeln von reinem „Stoffwissen“.

Im Hinblick auf eine sich anbahnende Einführung der Fünftagewoche in der Schule wurde von vielen – sollte die Stundendauer und -anzahl beibehalten werden – die Ganztagschule als wahrscheinliche Konsequenz angesehen.⁹³ Die AGMÖ nahm in einer Sondernummer der *Musikerziehung* 1977 Stellung dazu und sah insbesondere den Gesangs- und Instrumentalunterricht davon betroffen. Da dieser teilweise in Räumlichkeiten von Schulen abgehalten werde, würde sich ein organisatorisches Problem ergeben; zudem würden vor allem die Möglichkeiten für Unterrichtsstunden sowie Übezeiten sehr eingeschränkt.⁹⁴ Hansjörg Putschek warnte zudem davor, dass auch die Stellung des Musikunterrichts in der allgemeinbildenden Schule darunter leiden könnte, da Musikstunden womöglich vermehrt auf den Nachmittag verlegt und auch Freifächer wie Chorsingen erschwert würden.⁹⁵ Marckhl sah die mögliche Einführung einer Fünftagewoche mit einer notwendigen zeitlichen Reduktion des Unterrichts verbunden, wodurch wiederum eine Auswahl folgen – diese sah er kritisch, da eine klare „geistige Haltung“ und ein klares Ziel fehlen würden und es somit zu einem „Stoffgedränge“⁹⁶ komme. Die AGMÖ schloss ihre Stellungnahme folgendermaßen: „Die Fünftagewoche, die unter der Devise „mehr Freizeit“ steht, stellt gleichzeitig die Erziehung in Frage, die zur sinnvollen Nutzung der neuentstandenen Freizeit anleitet.“⁹⁷ Der Wert der Musikausbildung wird dabei in der Anleitung zur Freizeitgestaltung gesehen.

III.6 Begründungen für Musikunterricht: Ausgleich – Gleichgewicht – Transfereffekte

Geht man der Frage nach dem Stellenwert der Musikpädagogik nach, findet sich immer wieder die Begründung von Musik als Ausgleich. Aufgrund der von Marckhl oft thematisierten Überbetonung des Wissensstoffes, sah er dabei

93 Hansjörg Putschek, Fünftagewoche und Musikerziehung, in: *Musikerziehung* 30 (1976/77), H. 5, S. 224.

94 Die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs zur geplanten Einführung der Fünftage-Schulwoche, in: *Musikerziehung* 30 (1976/77), Sondernummer, S. 30.

95 Putschek, Fn. 93, S. 225.

96 Erich Marckhl, Zur Situation der Musikerziehung (anlässlich der Direktoren-Konferenz der Steirischen Volks-Musikschulen am 25. Februar 1958), in: Marckhl, Fn. 16, S. 67–78, hier S. 70.

97 Die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, Fn. 94, S. 30.

die Gefahr, dass Musik nur als Erholung gesehen werde.⁹⁸ Bernhard Gritsch spricht aus heutiger Sicht vom „Faktor Freude“⁹⁹, der mit Musik verbunden und durchaus legitim sei. Allerdings habe sich daraus in der Vergangenheit auch „eine Sinnkrise ergeben [...] Musik ist ein Entertainment-Fach, Edutainment“, woraus sich die Frage ergab: „Wozu ist denn dann Musik eigentlich überhaupt da?“¹⁰⁰

Winfried Gruhn geht bei der Beantwortung dieser Frage 1993 auf drei Zugangsweisen ein. Aus ökologischer Perspektive habe sich ein Verständnis entwickelt, dass ein Gleichgewicht „biologischer, sinnlicher, affektiver und rationaler, vernunftgesteuerter Verhaltensweisen“ nötig sei;¹⁰¹ aus anthropologischer Sicht hinsichtlich der Funktionalität des menschlichen Gehirns sei ebenfalls begründbar, dass beide Gehirnhälften zusammenwirken müssten;¹⁰² aus bildungstheoretischer Sicht geht er auf Klaus Haefners Einschätzung (1982) ein, dass aufgrund der maschinellen Übernahme mechanischer Routinearbeiten und computerisierter Informationsverarbeitung die Aufgabe der Schule sich dahingehend verlagern werde, „den jungen Menschen gerade in den Bereichen zu qualifizieren, die ‚jenseits der Leistung der Informationstechnik‘ [so Haefner] liegen“.¹⁰³ Gruhn erachtet als problematisch, dass Musikpädagogik nur eine „sozialtherapeutische Kompensationsfunktion“ zukomme, die ökonomisch begründet sei; das anthropologisch begründete Gleichgewicht wäre dabei nicht gegeben.¹⁰⁴

Aus der Frage nach einem ‚Wozu‘ der Musikpädagogik erklären sich auch Argumentationen, die sich auf Transfer-Effekte berufen. So berichtete beispielsweise Heide Gotta 1979 in der *Musikerziehung* von Modellklassen in Bayern, bei denen eine Begleitstudie den intensivierten Musikunterricht kausal mit einer Intelligenzsteigerung in Verbindung brachte.¹⁰⁵ Walter Rehorska¹⁰⁶ weist dieses Argument heute zurück, da es falsch sei, „humanistische Werte nach kapitalistischen Maßstäben messen zu wollen“¹⁰⁷. Zwar habe er beobachtet, „dass

98 Erich Marckhl, Der Weg zur AGMÖ, in: *Musikerziehung* 31 (1977/78), Sondernummer, S. 6.

99 Bernhard Gritsch am 18.07.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer (Aufn.1, 00:35:30).

100 Gritsch, Fn. 87, (Aufn.2, 00:01:29).

101 Gruhn, Fn. 48, S. 366.

102 Ebd., S. 367.

103 Ebd., S. 369.

104 Ebd., S. 370.

105 Heide Gotta, Intelligenter durch Musik, in: *Musikerziehung* 32 (1978/79), H. 5, S. 218.

106 Begründete 2001 die neue Musikschulstatistik Österreichs; seit 2003 Lehrtätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz; seit 2006 Mitglied im Bundesvorstand des Österreichischen Musikrates; Präsident der AGMÖ 2006–2014.

107 Walter Rehorska im schriftlichen Interview am 27.10.2019, S. 2.

Musik im Schulwesen generell positive Auswirkungen auf Lernprozesse haben kann [...]. Insbesondere die ganzheitlich angelegte, instrumental-vokale Arbeit in ‚Musikklassen‘, professionell im Teamteaching von Musik- und Pflichtschul-lehrkräften vorbereitet und durchgeführt, wirkt sich weit über die Musikstunden hinaus positiv auf den Schulalltag aus.“¹⁰⁸ Doch darin liege nicht der Wert künstlerischer Bildung; vielmehr sei dieser auf humanistischer Ebene zu verorten, wobei er, wie Marckhl ehemals, von einer sonst drohenden Gefahr der „Insektivierung der Gesellschaft“ spricht.

„Der Wert künstlerischer Bildung liegt in ihrer komplementären Funktion zu den rational-ökonomischen Ausbildungsinhalten. Ihr Wert ist zwar nicht ökonomisch fassbar, aber sehr wohl von humanistischer Bedeutung. Auf den Punkt gebracht: Erst durch Kunst, Kreativität und Kultur unterscheidet sich unsere Humangesellschaft vom funktionalen Insektenstaat.“¹⁰⁹

Sowohl Rehorska als auch Lanner sprechen sich dafür aus, dass das Bildungssystem heute zumindest allen ein „künstlerische[s] Basiswissen“¹¹⁰ vermitteln sollte beziehungsweise dass alle „mit Musik in Berührung kommen“¹¹¹ und die Chance auf instrumentale Ausbildung haben sollten. In Bezug auf die instrumentale Ausbildung nennt Rehorska jedoch häufige Hemmnisse wie Einkommen oder Auslastung durch die allgemeinbildende Schule.¹¹²

Neben einer breiten Basis braucht es allerdings auch eine Spitze in Form von Berufsmusiker_innen und Musikpädagog_innen, da sich ein System ohne Spitze selbst abschaffe, wie Lanner formuliert.¹¹³ Außerdem müsse diese Erneuerung unter anderem aus der Steiermark selbst kommen.

Marckhl wies jedoch auch darauf hin, dass das Kleine nicht zugunsten des Großen vernachlässigt werden dürfe – da sonst mit der Zeit auch das Große verloren gehe;¹¹⁴ zudem warnt er vor einer „Attrappenwirtschaft des Kulturlebens“¹¹⁵, in der zwar beispielsweise große Opernhäuser erhalten werden, die Basis aber vernachlässigt werde. Mit einem ähnlichen Argument blickte Lew Barenboim kritisch auf Wettbewerbe, die zwar Aktivität fördern, aber die Gefahr einer Spitze ohne Breite mit sich bringen würden.¹¹⁶

108 Ebd.

109 Ebd., S. 4.

110 Rehorska, Fn. 28, S. 4.

111 Lanner, Fn. 44, (00:36:30).

112 Rehorska, Fn. 28, S. 4.

113 Lanner, Anm. 44 (00:48:16).

114 Marckhl, Fn. 2, S. 77.

115 Ebd., S. 76.

116 Lew Barenboim, Einige Überlegungen zur Musikpädagogik, in: Musikerziehung 24 (1971/72), H. 3, S. 101.

III.7 Musik als eigenständiger, kultureller Wert

Erich Marckhl vertrat die Position, dass Kunst nicht „Beigabe zum Leben“ ist, sondern vielmehr „Leben der Luxus ist, der sich aus der Notwendigkeit der Kunst ergibt“¹¹⁷. Daraus ableitend verstehe, wer das begreift, auch „das Wesen der Kunst, selbst wenn er ihre Erscheinungen nicht begreift oder mißbilligt, und wird danach handeln, wenn er ihrer Existenz damit helfen kann.“¹¹⁸ Neben dieser Verantwortung Einzelner nannte Marckhl in seinen Reden und Schriften auch immer wieder die Verpflichtung der Öffentlichkeit in Hinblick auf musikalische Erziehung. Der Zweck sei dabei ausschließlich in der Kunst selbst sowie der Beziehung zu ihr zu suchen:

„Ich halte es für höchst müßig, irgendwelche Begründungen für ein erzieherisches Tun im Dienste der Kunst, in Sonderheit der Musik zu suchen, die nicht eben die Kunst, die Musik und die Beziehung zu ihr an sich betreffen. Der Utilitarist wird daher mit derlei nichts anfangen können. [...] Kunst ist letzten Endes nicht zu irgendetwas, sondern sie ist, weil sie ist. Sie mag alles ausdrücken können und bleibt doch ein hermetisches Phänomen ohne allen Ausweg in fremde Zweckhaftigkeiten.“¹¹⁹

Aus diesem Selbstzweck der Kunst ergab sich aus Marckhls Sicht die Aufgabe der Musikerziehung, welche er nicht in einem musikalischen Tun um des Tuns willen, sondern in einer „Übung an Kunstgestalt“ sah. Sein Kunstverständnis bezog sich dabei auf musikalische Werke – wodurch er populärer Musik beispielsweise kaum Raum einräumte.

„Das Ziel heutiger Musikerziehung muß die Herstellung voller Klarheit in der zuvor zu erreichenden Beziehung der Menschen zur Musik sein. Das Werk wird wieder eindeutig Aufgabe der Musikpraxis. Nicht um des Musizierens, um der Werke willen sollen wir Musik üben. Nicht bloße Ausfüllung eines Raumes im Leben, sondern Verwesentlichung des Lebens durch Übung an Kunstgestalt ist die einzige Aufgabe, die Musikerziehung rechtfertigt.“¹²⁰

Auch Friedrich Korčak argumentierte in seiner Antrittsrede als Rektor der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1971, dass Musik ein wesentlicher Teil des Menschen und die Frage nach einem Wozu daher nicht

117 Erich Marckhl, Symptome der Erstarrung. Ein Epilog zur Diskussion über das „Österreichische in der Musik der letzten 50 Jahre“ anlässlich der Kulturtag in Kapfenberg 1957, am 10. Oktober 1957, in: Marckhl, Fn. 16, S. 51–66, hier S. 63–64.

118 Ebd., S. 64.

119 Marckhl, Fn. 96, S. 67.

120 Erich Marckhl, Aufgabe und Standort. Bemerkungen zur Musikerziehung (anlässlich des Beginnes des Schuljahres 1958/59), in: Marckhl, Fn. 16, S. 79–92, hier S. 88–89.

sinnvoll sei.¹²¹ Viktor Korda, der in Musik gewissermaßen auch einen Selbstzweck sah, interpretierte sie als „Befriedigung des schöpferischen Triebes“¹²² und kritisierte das passive Verlangen einer Konsumgesellschaft nach immer neuen Erscheinungen, da diese „auf künstlerischem Gebiet absurd“¹²³ seien. Marckhl kritisierte ebenfalls die konsumorientierte Gesellschaft seiner Zeit, die er als Massengesellschaft bezeichnete. Musik sei dabei ein Faktor, der „Persönlichkeit im Zeitraum normhafter Nivellierung“¹²⁴ erhalte. Als Teil österreichischer Kultur sollte Musikpädagogik in der Allgemeinbildung auch laut Korčák einen hohen Stellenwert einnehmen.

„Aufgabe einer echten Bildungsforschung, die hoffentlich wie jede echte Forschung unbeeinflusst von Interessensgruppen bleiben wird, wird es sein, festzustellen, welche Werte für die allgemeine Grundausbildung des Menschen unerlässlich sind, will man weiterhin von Bildung sprechen. Gerade in Österreich aber dürfte man an einem für die Kultur unseres Landes so wichtigen Gebiet nicht einfach vorbeisehen, sondern es muß ein wesentliches und zentrales Anliegen einer wissenschaftlichen Bildungsforschung sein.“¹²⁵

Auch Dorfegger meint, das Schlagwort ‚Musikland‘ Österreich werde gerne zur Repräsentation genutzt, obwohl die Höhe von tatsächlichen Förderungen oft nicht damit einhergehe.¹²⁶ Mit Verweis auf „österreichisches Kulturgut“ legten Eltern früher laut Peschl ebenfalls großen Wert auf musikalische Bildung, was sich allerdings verändert habe – er vermutet einen Zusammenhang mit der zunehmenden Technisierung aller Lebensbereiche.¹²⁷

IV. Resümee

Erich Marckhl setzte sich – unter anderem in seiner Funktion als Landesmusikdirektor von 1952 bis 1970 – für die künstlerisch-musikalische Ausbildung ein, indem er im Steirischen Musikschulwerk eine Vernetzung von Landeskonservatorium beziehungsweise Akademie mit den Volksmusikschulen förderte. Im Rückblick auf die Zeit des Nationalsozialismus hob er die zentralisierte Ver-

121 Friedrich Korčák, Aufgaben und Probleme der Musikhochschule. Inaugurationsrede, Juni 1971, in: Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs 25 (1971/72), H. 1, S. 64.

122 Viktor Korda, Höchst zeitgemäße Betrachtungen. Über Kunst und Künstler, Insbesondere die Musik angehend, in: Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs 30 (1976/77), H. 3, S. 105.

123 Ebd., S. 107.

124 Marckhl, Fn. 16, S. 53.

125 Korčák, Fn. 43, S. 64.

126 Dorfegger, Fn. 19, (00:03:17).

127 Wolf Peschl am 25.06.2019 im Interview mit Julia Mair und Johanna Trummer (00:02:50).

waltung und einheitliche Struktur der damaligen ‚Musikschulen für Jugend und Volk‘ positiv hervor, ohne dabei auf die ideologische Vereinnahmung der gesamten musikalischen Erziehung einzugehen.

Auch im Bereich der allgemeinbildenden Schule kam es zunächst nach dem Zweiten Weltkrieg zu keinem starken Bruch. Die Vorrangstellung des Singens und musische Ideen waren in der Unterrichtspraxis weiterhin stark präsent; erst im Laufe der 1970er-Jahre fanden grundlegende Veränderungen infolge technischer Entwicklungen und bildungstheoretischer Überlegungen statt. Durch eine zunehmende Wissenschaftsorientierung ergaben sich neue Unterrichtsprinzipien, aber auch ein Legitimationsdruck der Musikpädagogik. Der Stellenwert von Musik wurde im Zuge dessen etwa im Sinn eines Gleichgewichts naturwissenschaftlicher und humanistischer Bildung begründet.

Auswahlbibliografie zur Thematik des Forschungsprojektes

Wolfgang Madl, Juliane Oberegger

Schriften von Erich Marckhl (1902–1980)

- Marckhl, Erich, Mozart und die Gegenwart, Graz: Leykam, 1956
- Marckhl, Erich, Musik und Gegenwart, Bd. 1: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz [1962]
- Marckhl, Erich, Musik und Gegenwart, Bd. 2: Ansprachen, Vorträge, Aufsätze 1963–1967, hg. von den Steiermärkischen Volks-Musikschulen, Graz 1967
- Marckhl, Erich, Musik und Gegenwart, Bd. 3: Auswahl an Reden und Referaten, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975
- Marckhl, Erich, Werden und Leistung der Akademie für Musik und darstellenden Kunst in Graz, Graz: Adeva 1972

Quellen aus nationalsozialistischer Zeit

- Birtner, Herbert, Die landschaftlichen Aufgaben der Musikwissenschaft in der Steiermark, Graz 1941
- Hasse, Karl, Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland, Regensburg: Bosse 1933–1936
- Oberborbeck, Felix, Gegenwartsaufgaben der Musikhochschule, Berlin-Lichterfelde: Vieweg o. J.
- Oberborbeck, Felix, Landschaftlicher Musikaufbau dargestellt am Beispiel der Steiermark, in: Musik im Ostalpenraum, Graz 1940 (Das Joanneum. Beiträge zur Naturkunde, Geschichte, Kunst und Wirtschaft des Ostalpenraums 3)
- Papesch, Josef, Musik im Ostalpenraum, Graz: Steirische Verlagsanstalt 1940
- Raabe, Peter / Morgenroth, Alfred (Hg.), Von deutscher Tonkunst: Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag, Leipzig: Peters 1942
- Raabe, Peter, Die Musik im Dritten Reich: kulturpolitische Reden und Aufsätze, Regensburg: Bosse 1935
- Reusch, Fritz, Musik und Musikerziehung im Dienste der Volksgemeinschaft, Osterwieck/Harz [u.a.]: Zickfeldt 1938



- Stumme, Wolfgang (Hg.), Musik im Volk: Grundfragen der Musikerziehung, Berlin: Vieweg 1939
- Wamlek, Hans, 125 Jahre Musikver. für Steiermark, in: Das Joanneum 3 (1940)
- Wamlek, Hans, Aus der Musikgeschichte der Steiermark, Wien 1937
- Zur festlichen Eröffnung der staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Graz durch Reichsinnenminister Bernhard Rust, 10. u. 11. Mai 1940, Graz: Steirerdruck 1940

Musik und Nationalsozialismus

- Arnbom, Marie-Theres, „Swing tanzen verboten“: Unterhaltungsmusik nach 1933 zwischen Widerstand, Propaganda und Vertreibung, Wien: Armin Berg Verlag 2015
- Bejarano, Esther, Erinnerungen: vom Mädchenorchester in Auschwitz zur Rap-Band gegen Rechts, Hamburg: Laika-Verl. 2013
- Berger, Anna Maria, Regionale Kultur und Nationalsozialismus: Männergesangsvereine in Fohnsdorf, Graz, Univ., Dipl.-Arb., 2014
- Brenner, Helmut, Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945, Graz: H. Weishaupt 1992
- Currid, Brian, A national acoustics: music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany, Minneapolis, Minn. [u.a.]: Univ. of Minnesota Press 2006
- Dompke, Christoph, Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung, Neumünster: von Bockel 2011
- Drüner, Ulrich / Günther Georg, Musik und „Drittes Reich“: Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik, Wien [u.a.]: Böhlau 2012
- Dümling, Albrecht (Hg.), Das verdächtige Saxophon: „Entartete Musik“ im NS-Staat – Dokumentation und Kommentar, Regensburg: ConBrio Verl.–Ges. 2015
- Eisel, Stephan, Politik und Musik: Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch, München: Verl. Bonn Aktuell 1990
- Fackler, Guido, „Des Lagers Stimme“ – Musik im KZ: Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936; mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-, Mediographie, Bremen: Ed. Temmen, 2000. Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1997
- Feldhoff, Svea Regine / Wald-Fuhrmann, Melanie, „... und war es an der Zeit, dass Lübeck nicht zurückblieb“: zur Geschichte der professionellen Musikausbildung in Lübeck seit 1911, Lübeck: Musikhochsch. Lübeck 2011
- Felleitner, Michael, Jazz im Nationalsozialismus, Linz, Univ., Dipl.-Arb., 2000
- Fischer-Defoy, Christine, „Kunst, im Aufbau ein Stein“: die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit, Berlin: Hochsch. der Künste 2001
- Fischer-Defoy, Christine, Kunst, Macht, Politik: die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin, Berlin: Elefanten-Press 1988
- Foerster, Isolde von (Hg.), Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus: Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000), Mainz: Are Musik-Verl. 2004
- Geiger, Friedrich: Quellenkritische Anmerkungen zum „Fall Eggebrecht“, in: Musik und Ästhetik 7 (2013), S. 38–55
- Giannini, Juri / Haas, Maximilian / Strouhal, Erwin (Hg.), Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht: die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus, Wien: Mille-Tre-Verl. 2014

- Gillum, Marion / Wyrchow, Jörg, Politische Musik in der Zeit des Nationalsozialismus: ein Verzeichnis der Tondokumente (1933–1945), Potsdam: Verl. für Berlin-Brandenburg, 2000
- Goltz, Maren, Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik / die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945, Stuttgart: Steiner, 2013 (Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte; Bd. 46)
- Günther, Ulrich, Die Schulmusikerziehung von der Kestenbergr-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches, Darmstadt 1967
- in: Musik und Ästhetik 07 (201), S. 56–76
- Jacob, Paul W., Musica prohibida – verbotene Musik: ein Vortrag im Exil, hg. v. Fritz Pohle, Hamburg: Hamburger Arbeitsstelle für Dt. Exilliteratur, 1991
- Jürgens, Birgit, „Deutsche Musik“: das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner, Hildesheim [u.a.]: Olms, 2009
- Karner, Johanna, Musik als Form der Kommunikation in Opposition und Widerstand, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2004
- Kater, Michael H., Composers of the Nazi era: eight portraits 1937–, New York [u.a.]: Oxford Univ. Press, 2000
- Kater, Michael H., Die mißbrauchte Muse: Musiker im Dritten Reich 1937–, München [u.a.]: Piper, 2000
- Kater, Michael, H. / Riethmüller, Albrecht, Music and nazism: art under tyranny, 1933–1945, Laaber: Laaber-Verl. 2004, 2. Aufl.
- Klee, Ernst, Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main: Fischer, 2009
- Kolleritsch, Otto, Die Wiener Schule und das Hakenkreuz: das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts, Wien [u.a.]: Universal Ed., 1990
- Kurtz, Birgit Christine, Neue Musik im Nationalsozialismus anhand von Konzerten im Wiener Konzerthaus, Wien, 2001 (Univ. für Musik u. Darst. Kunst, Dipl.-Arb., 2001)
- Lamprecht, Niko, Musik im Nationalsozialismus: Ideologie, Propaganda, Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verl., 2015
- Levi, Erik (Hg.), The Impact of Nazism on Twentieth-Century Music, Wien [u.a.]: Böhlau, 2014
- Martynkewicz, Wolfgang, Salon Deutschland: Geist und Macht. 1900–1945, Berlin: Aufbau-Verl., 2009
- Maurer-Zenck, Claudia, Der „Fall Eggebrecht“ aus biographischer Sicht. Eine Kritik.
- Nemec, Jürgen, Musik und Publizistik im Nationalsozialismus: eine Analyse nazistischer Kunst- und Musikideologie anhand der „Musikbetrachtung“ in der Wiener Ausgabe des Völkischen Beobachters, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2004
- Nöckler, Markus, Die Macht der Musik: zwischen Zensur und sozialpolitischer Relevanz, Innsbruck, Univ., Dipl.-Arb., 2003
- Ottner, Carmen, Musik in Wien 1938–1945: Symposium 2004, Wien: Doblinger, 2006
- Painter, Karen, Symphonic aspirations: German music and politics, 1900–1945, Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press, 2007
- Peri, Arndt (Hg.), Lebenswege von Musikerinnen im „Dritten Reich“ und im Exil, Hamburg: von Bockel, 2000
- Permoser, Manfred, Die Wiener Symphoniker im NS-Staat, Frankfurt am Main, 2000
- Petit, Elise / Giner, Bruno, Entartete Musik: musiques interdites sous le IIIe Reich, Paris: Bleu Nuit Ed., 2015

- Pleschberger, Eva-Maria, Cesar Bresgen und Fritz Jöde – Das Mozarteum und die Musikpädagogik zur Zeit des Nationalsozialismus, Salzburg, Univ. Mozarteum, Dipl.-Arb., 2006
- Potter, Pamela Maxine, Die deutsche der Künste: Musikwissenschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reiches, aus dem Amerikanischen von Wolfram Ette, Stuttgart: Klett-Cotta 2000
- Prieberg, Fred K., Musik im NS-Staat, Frankfurt am M.: Dittrich 1982
- Rásky, Béla / Pawlowsky, Verena (Hg.), Partituren der Erinnerung / Scores of Commemoration. Der Holocaust in der Musik / The Holocaust in Music – Simon Wiesenthal Conference 2011, Wien: new academic press og 2015 (Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts für Holocaust-Studien 1)
- Riethmüller, Albrecht (Hg.), Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust, Stuttgart: Steiner 2006
- Schlüter, Bettina, Musik und „Volksgemeinschaft“: Die Entwicklung politischer Programmatik von der Kaiserzeit bis zum Nationalsozialismus und die formierende Kraft der Musik, in: Erik Fischer (Hg.), Deutsche Musikkultur im östlichen Europa, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012, S. 3–22
- Schmutz, Eva, Musik in Linz unter erschwerten Bedingungen — Vom Nationalsozialismus in die Zweite Republik, in: Anton-Bruckner-Institut Linz (Hg.), Musikstadt Linz – Musikland Oberösterreich / Bruckner-Symposium, Linz 1993, S. 289–295
- Schuberth, Dietrich (Hg.), Kirchenmusik im Nationalsozialismus: zehn Vorträge, Berlin [u.a.]: Merseburger 1995
- Sillaber, Alois, „... nicht Rot und nicht Schwarz, sondern Weiß-Grün ist die Losung!“ Kulturpolitik in der Steiermark zwischen 1945 und 1960, Graz 1999
- Sonntag, Brunhilde (Hg.), Die dunkle Last: Musik und Nationalsozialismus, Köln: Bela-Verl. 1999
- Splitt, Gerhard, Richard Strauss 1933–1935, Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft, Pfaffenweiler: Centaurus 1987
- Werba, Erik, Joseph Marx. Eine Studie, Wien: Lafite 1962 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 1)
- Werr, Sebastian, Heroische Weltsicht: Hitler und die Musik, Köln [u.a.]: Böhlau 2014
- Wolfsgruber, Bernhard, Musik im Widerstand gegen den Nationalsozialismus, Graz, Univ. für Musik u. darst. Kunst, Dipl.-Arb., 2005
- Wulf, Joseph, Musik im Dritten Reich: eine Dokumentation 1912–1974, Gütersloh: Mohn 1963

Geschichte der Musik (Schwerpunkt Musik nach 1945)

- Boisits, Barbara / Harer, Ingeborg (Hg.), Alte Musik in Österreich. Forschung und Praxis seit 1800, Wien: Mille Tre 2009
- Borio, Gianmario (Hg.), Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Freiburg im Breisgau: Rombach 1997
- Flotzinger, Rudolf (Hg.), Kontakte Österreichischer Musik nach Ost und Südost: Jahrgabe der „Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft“ für 1975, Graz: Akad. Dr.- u. Verl.-Anst. 1978
- Flotzinger, Rudolf (Hg.), Musikgeschichte Österreichs, Bd. 2: Vom Barock zur Gegenwart Wien [u.a.]: Styria 1979

- Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hg.), Musikgeschichte Österreichs, Bd. 3: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart, Wien [u.a.]: Böhlau 1995
- Grassl, Markus (Hg.), Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit, Wien: Mille-Tre-Verl. 2006
- Haslmayr, Harald, „Klingende Farbenspiele“ – Zu Geschichte und Gegenwart der Musik in Graz, in: Karl Acham (Hg.), Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz, Wien [u.a.]: Böhlau 2009 (Kunst und Wissenschaft aus Graz 2), S. 375–392
- Herrmann, Matthias (Hg.), Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert: Bericht über das vom Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik und vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden veranstaltete Kolloquium vom 7. bis 9. Oktober 1996 in Dresden, Laaber: Laaber-Verl. 1999
- Iddon, Martin, New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez, Cambridge: Cambridge University Press 2013
- Phleps, Thomas (Hg.), Heimatlose Klänge. Regionale Musiklandschaften – heute, Karben: Coda 2002
- Stephan, Rudolf (Hg.), Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse; 1946–1996, Darmstadt: Internationales Musikinstitut 1996
- Wilhelm, Rita, Oper und zeitgenössisches Musiktheater 1951 bis 1994: Uraufführungskritiken von Wolf-Eberhard von Lewinski. Analyse – Interpretation, Berlin: wvb, Wiss. Verl. 2014
- Wolbert, Klaus (Hg.), That's Jazz: der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main: Bochinsky 1990

Institutions- und Wissenschaftsgeschichte

- Abert, Anna Amalie / Pfannkuch, Wilhelm (Hg.), Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1963
- Acham, Karl (Hg.), Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz. Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter: vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende, Wien [u.a.]: Böhlau 2009
- Acham, Karl, Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften, Bd. 5: Sprache, Literatur und Kunst, Wien: Passagen-Verl. 2003
- Antonicek, Theophil / Flotzinger, Rudolf / Wessely, Othmar (Hg.), De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972, Kassel: Bärenreiter 1975
- Aringer, Klaus (Hg.), 50 Jahre Expositur und Institut Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Dokumente, Erinnerungen, Bilder, Graz: Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Inst. Oberschützen 2015
- Auhagen, Wolfgang (Hg.), Systematische Musikwissenschaft: Ziele, Methoden, Geschichte, Laaber: Laaber-Verl. 2011
- Bimberg, Guido / Bimberg, Siegfried, Musikwissenschaft und Musikpädagogik – Perspektiven für das 21. Jahrhundert, Essen: Verl. Die Blaue Eule 1997
- Blanke, Inga Liane, Zwischen biederen Fugen und atonalen Ausschweifungen: neue Musik an den Hochschulen für Musik der DDR in den 1960er Jahren, Frankfurt am Main: Lang 2013
- Blomann, Ulrich (Hg.), Kultur und Musik nach 1945: Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges; Kongressbericht Hambacher Schloss 11.–12. März 2013, Saarbrücken: Pfau 2015

- Breunlich, Ewald (Hg.), Zur Geschichte der Abteilung Musikpädagogik. 1947–1997; 50 Jahre Abteilung Musikpädagogik, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien, Wien: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien 1997
- Drexel, Kurt, Musikwissenschaft und NS-Ideologie: dargestellt am Beispiel der Universität Innsbruck von 1938–1945, Innsbruck, Univ., Diss., 1993
- Federhofer, Hellmut, Musikgeschichtsschreibung und Neue Musik des 20. Jahrhunderts, Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1987 (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 39)
- Federhofer, Hellmut, Musikwissenschaft und Musikpraxis, Wien [u.a.]: Böhlau 1985
- Festschrift für Erich Schenk, Graz [u.a.]: Böhlau 1962 (Studien zur Musikwissenschaft 25)
- Fischer-Defoy, Christine, „Kunst, im Aufbau ein Stein“. Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit, Berlin: Hochsch. der Künste 2001
- Flotzinger, Rudolf, Musikwissenschaft an der Universität Graz: 50 Jahre Institut für Musikwissenschaft, Graz: Univ., Inst. für Musikwiss. 1990
- Förner, Johannes / Hochschule für Musik Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig (Hg.), 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993. Festschrift, Leipzig: Verl. Kunst und Touristik 1993
- Gerhard, Anselm (Hg.), Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2000
- Gervink, Manuel (Hg.), Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden 1856–2006, Dresden: Sandstein 2005
- Grasberger, Franz, Erich Schenk, ein Nachruf, Wien, 1976, Sonderabdruck aus dem Almanach der Österr. Akademie der Wissenschaften, 125. Jg. (1975), S. 503–519
- Günningmann, Manfred, Werner Korte und die Musikwissenschaft an der Universität Münster 1932 bis 1973, Münster: Aschendorff 2015
- Huber, Andreas, Die Schule im Nationalsozialismus – Sieben Jahre nationalsozialistische Propagandapädagogik im damaligen Österreich, Linz: Pädag. Hochsch., Bachelor-Arb., 2014
- Huber, Andreas, Universität und Disziplin. Angehörige der Universität Wien und der Nationalsozialismus, Wien [u.a.]: Lit 2011
- Huschke, Wolfram, Zukunft Musik. Eine Geschichte der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Wien [u.a.]: Böhlau 2006
- Kaufmann, Harald, Fingerübungen: Musikgesellschaft und Wertungsforschung, Wien: Lafite 1970
- Kaufmann, Harald, Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, hg. v. Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim: Wolke 1993
- Kirsch, Dieter (Hg.), Hochschule für Musik in Würzburg. Vom Collegium Musicum zur Musikhochschule; 200 Jahre akademische Musikausbildung in Würzburg; Festgabe für das Jubiläumsjahr 1997, Würzburg: Hochschule für Musik 1997
- Klauk, Stephanie (Hg.), Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus: deutsch-italienische Perspektiven, Sinzig: Studio-Verl. 2015
- Kolleritsch, Otto, Hier wird's Ereignis. Kritische Ästhetik zwischen künstlerischer Praxis und Forschung mit der Kunst: zur Universität für Musik und darstellende Kunst in Österreich, Graz: Leykam 2014
- Kunkel, Michael / Musik-Akademie der Stadt Basel / Hochschule für Musik (Hg.), Ordnung und Chaos. Die Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel im 100. Jahr ihres Bestehens, Saarbrücken: Pfau 2005
- Müller-Blattau, Joseph, Von Wesen und Werden der neueren Musikwissenschaft: Festvortrag gehalten am 11. November 1959 anlässlich der feierlichen Eröffnung des Rektoratsjahres 1959/60, Saarbrücken 1966

- Nemeth, Michael (Hg.), Im Jahrestakt. 200 Jahre Musikverein für Steiermark, Wien [u.a.]: Böhlau 2015
- Neumann, Friedrich (Hg.), Beiträge zu Gegenwartsfragen der Musik H. 1., Landsberg/Lech: Hohler, Wien: Goll 1955
- Ochs, Ekkehard, Entwicklung an der Peripherie – zur Geschichte von Musik und Musikwissenschaft an der Greifswalder Universität, in: Ekkehard Ochs (Hg.), *Musica Baltica*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1997, S. 13–28
- Österreichische HochschülerInnenschaft (Hg.), Österreichische Hochschulen im 20. Jahrhundert. Austrofaschismus, Nationalsozialismus und die Folgen, Wien: Facultas 2013
- Pape, Mathias, Erich Schenk – ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee, in: *Die Musikforschung* 10–12 (2000), Jg. 53., H. 4, S. 413–431
- Rothkamm, Jörg / Schipperges, Thomas (Hg.), Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik: Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland, München: ed. text + kritik 2015
- Schenk, Erich (Hg.), Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien. Mozartjahr 1956 3.–9. Juni, Graz: Böhlau 1958
- Schenk, Erich, Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerks [Vortrag gehalten in der feierlichen Sitzung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien am 25. Mai 1949], Wien: [Rohrer] 1950, in: *Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Jg. 99 (1949), S. 170–189
- Schenk, Erich, Das Weltbild Joseph Haydns. Vortrag in der feierlichen Sitzung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am 3. Juni 1959, Wien: Rohrer in Komm., 1960, Sonderabdruck aus dem *Almanach 1959 der Österr. Akad. d. Wiss.*, S. 245–272
- Schenk, Erich, Joseph Marx. Nachruf, Wien: Kommissionsverl., 1967, Sonderdr. aus: *Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Jg. 116 (1966), S. [254]–277
- Schenk, Erich, Zur Beethovenforschung der letzten zehn Jahre, Kassel: Bärenreiter, 1970 (Sonderdr. aus: *Acta musicologica*, 42, H. 3–4 (1970), S. 83–109)
- Schenk, Erich: *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*, Graz [u.a.]: Böhlau 1967 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 7)
- Schmitt, Stephan (Hg.), *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München. Von den Anfängen bis 1945*, Tutzing: Schneider 2005 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 1)
- Schönafinger, Barbara, *Das Grazer philosophische Institut 1920–45 und seine Verstrickung in den Nationalsozialismus*, Graz, Univ., Dipl.-Arb., 1994
- Siegmund-Schultze, Walther (Hg.), *Tradition und Aufgaben der hallischen Musikwissenschaft: Eine Samml. v. Aufsätzen anl. des 50jähr. Bestehens des Instituts f. Musikwiss.*, Halle [u.a.] 1963
- Silli, Mona, *Chronik des Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums: die musikgeschichtliche Entwicklung der Instrumentalmusikerziehung von 1815 bis zur Gegenwart*, Graz, Univ. für Musik und darstellende Kunst, Diss., 2009
- Stahelin, Martin (Hg.), *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beitr. zu ihrer Geschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987
- Stahnke, Wolfgang, *Musik – nicht ohne Worte: Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft*, Hamburg: Bockel 2000
- Staudinger, Michael, „Finstere Dämonen“. Zur Geschichte der Musikwissenschaft an der Universität Wien in den Jahren 1938–1945, in: Carmen Ottner (Hg.), *Musik in Wien 1938–1945*, Wien: Döblinger 2006, S. 239–255
- Wessely, Othmar, Erich Schenk (1902–1974), in: *Die Musikforschung* 28. Jg., H. 1 (1975), S. 2–4

- Wessely, Othmar, Erich Schenk in Memoriam, in: Studien zur Musikwissenschaft 28 (1977), S. 7–11
- Wickert, Hartmut (Hg.), 75 Jahre Schauspielschule in Zürich. Vom Bühnenstudio zur Zürcher Hochschule der Künste: Geschichte und Gegenwart der Schauspielausbildung in Zürich 1937 bis 2012, Zürich: Museum für Gestaltung 2012
- Zott, Regine, Klangvoller Auftakt – stilles Finale: ein Institut für Musik im Rahmen der Max-Planck-Gesellschaft; die Geschichte einer Idee in den Jahren 1965–1972; Dokumentation einer Akte aus dem Archiv zur Geschichte der Max-Planck-Gesellschaft, Berlin: Wissenschaftlicher Verl. 2015

Schriften zur Geschichte der Musikpädagogik

- Abel-Struth, Sigrid, Grundriß der Musikpädagogik, Mainz [u.a.]: Schott 1985
- Antholz, Heinz / Gundlach, Willi, Musikpädagogik heute. Perspektiven – Probleme – Positionen, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1975
- Antholz, Heinz, Unterricht in Musik. Ein historischer und systematischer Aufbau seiner Didaktik, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1972
- Bastian, Hans Günther / Klöckner, Dieter, Musikpädagogik. Historische, systematische und didaktische Perspektiven. Heinz Antholz zum 65. Geburtstag, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1982
- Bollenbeck, Georg, Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt am Main: suhrkamp 1996
- Gieseler, Walter (Hg.), Kritische Stichwörter zum Musikunterricht, München: Wilhelm Fink Verlag 1978
- Hönigschnabl, Paul Christian, Musikerziehung in Österreich: 1947–2017. Die Mediatisierung des Faches, dargestellt in den Beiträgen des Fachmagazins Musikerziehung, Wien, Universität für Musik und Darstellende Kunst, Univ. Diss., 2019
- Kaiser, Hermann Josef, Die Bedeutung von Musik und musikalischer Bildung, in: Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik (Mai 2002), S. 14–18
- Kestenberg, Leo, Musikerziehung und Musikpflege, Leipzig: Quelle&Meyer 1921
- Korčák, Friedrich, Musik und Erziehung. Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung in Österreich nach 1945, hg. von der AGMÖ, Wien: VWGÖ 1986
- Kostner, Peter, Vom Singlelehrer zum Musikerzieher. Musikunterricht und Lehrerbildung der Pflichtschule in Österreich am Beispiel Tirol 1945–2000, Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2006 (Innsbrucker Hochschulschriften / Serie A: Musikpädagogik)
- Mayer, Gustav, Bericht über den I. Musikpädagogischen Kongreß. Wien, 20. bis 23. April 1911, Wien [u.a.]: Universal-Edition 1911
- Oebelsberger, Monika / Reinstadler, Wolfgang / Haid Gerlinde (Hg.), Musikpädagogik. Tradition und Herausforderung. Festschrift für Josef Sulz zum 65. Geburtstag, Salzburg [u.a.]: Verlag Müller-Speiser 1996
- Ott, Thomas, 45 Jahre Unterricht in Musik – Versuch einer Rekonstruktion, in: Jens Knigge / Anne Niessen (Hg.), Musikpädagogik und Erziehungswissenschaft, Münster [u.a.]: Waxmann 2016 (Musikpädagogische Forschung 37), S. 33–34
- Peschl, Gabriele (Hg.), AGMÖ 1947–1997. Musikerziehung in Österreich, Wien: Holzhausen 1997
- Rieger, Eva, Frau, Musik & Männerherrschaft: zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung, Kassel: Furore-Verl. 1988, 2. Aufl.

- Riemer, Otto, Einführung in die Geschichte der Musikerziehung, Wilhelmshaven [u.a.]: Heinrichshofen 1970
- Sacher, Hans, Über den Gesangsunterricht, insbesondere das Treffenlehren, Wien [u.a.] 1887
- Schmidt, Hans-Christian (Hg.), Geschichte der Musikpädagogik. Handbuch der Musikpädagogik Bd. 1, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1986, S. 31–84
- Seebauer, Renate, Erneuerungsversuche der Musikerziehung der Österreichischen Pflichtschule der Zehn- bis Vierzehnjährigen. Vom Reichsvolkschulgesetz bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Wiens, in: Studien zur Musikwissenschaft 35, Wien: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich 1984
- Seebauer, Renate, Erneuerungsversuche der Musikerziehung der Österreichischen Pflichtschule der Zehn- bis Vierzehnjährigen. Vom Reichsvolkschulgesetz bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Wiens: Zweiter Teil, in: Studien zur Musikwissenschaft 36, Wien: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich 1985
- Steinberger, Clivia, Der Steirische Tonkünstlerbund, Graz, Universität für Musik und darstellende Kunst, Dipl.-Arb., 2002
- Wallbaum, Christopher / Vogt, Jürgen / Rolle, Christian / Kaiser, Hermann J. / Jünger, Hans / Heß, Frauke / Barth, Dorothee (Hg.), Bildungsoffensive Musikunterricht? Das Grundsatzzpapier der Konrad-Adenauer-Stiftung in der Diskussion, Regensburg: ConBrio 2006

Grazer und Steirische Musikgeschichte

- Anglberger, Heinrich, Haus für Musik und Musiktheater in Graz: Musik und Theaterwerkstatt – Graz, Innsbruck, Univ., Dipl.-Arb., 1998
- Aringer, Klaus / Aringer-Grau, Ulrike / Habla, Bernhard (Hg.), Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn, Wien: Klimant 2009
- Aschauer, Michael, Musikalische Institutionen in Graz – Das Musikleben der steirischen Landeshauptstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Andrea Harrandt / Erich Wolfgang Partsch (Hg.), „Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“. Institutionen im Biedermeier. Musikwissenschaftliche Tagung 6. bis 7. Oktober 2012 Ruprechtshofen, N. Ö., Tutzing: Schneider 2014
- Baumgartner, Ulrich, Grazer Mozartfest 1956, gemeinsam veranst. v. den Vereinigten Bühnen Stadt Graz – Land Steiermark u. dem Musikverein f. Steiermark; Mozart und Graz; Eine kleine Zsstellung v. Zeugnissen d. Mozartverehrung, -pflege u. -forschung in Graz, Graz 1956
- Bischoff, Ferdinand, Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark, in: Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark 37, Graz: Leuschner & Lubensky 1889
- Blumauer, Manfred, Festa teatrale: Musiktheater in Graz mit einer chronologischen Übersicht (Leporello-Faltung) und einem Grundrissplan, Graz: Strahalm 1998
- Brixel, Eugen: Der Grazer Musikverlag Stanberg. Von der Ersten zur Zweiten Republik: Grazer Verlagsaktivitäten im Dienste der (steirischen) Populärmusik, in: Friedrich Körner. Festschrift zum 65. Geburtstag, Graz: Akad. Druck- und Verlagsanstalt 1996 (Jazzforschung 28), S. 173– 203
- Der Grazer Männer-Gesang-Verein in den Jahren 1846 bis 1896, Graz: Selbstverlag des Vereines 1896
- Eisbacher, Erika, Das Grazer Konzertleben von 1815 bis März 1839, Graz, Univ., Diss., 1956

- Fasching, Ewald, Die Chronik der Markt- und Stadtmusikkapelle Bad Waltersdorf: mit Beiträgen zur Musikgeschichte von Bad Waltersdorf, Graz, Hochschule f. Musik u. darst. Kunst, Magisterarb., 1992
- Fasching, Stefan, Kulturgeschichte von Fischbach, Graz, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Magisterarb., 1998
- Federhofer, Hellmut, Grazer Musiknotendrucke aus alter Zeit, in: ders., Musik und Geschichte, Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften, Hildesheim: Olms 1996, S. 184–189
- Federhofer, Hellmut, Musikleben der Steiermark, in: Die Steiermark – Land, Leute, Leistung, Graz 1956
- Filevych, Lidiya, Das Musikleben in Graz und Lemberg im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Opern und Musikvereine, Graz, Universität für Musik und darst. Kunst, Bakkalaureatsarb., 2007
- Flotzinger, Rudolf (Hg.), Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980, Graz: Styria 1980
- Frass, Werner, Die Situation des Musikschulwesens in der Steiermark. Eine Analyse, Graz, Hochschule für Musik u. darst. Kunst, Dipl.-Arb., 1996
- Glanz, Christian, Die Grazer Akademische Sängerschaft „Gothia“ und die Rolle der Musik in ihrer Geschichte, Band 1 & 2, Graz, Univ., Dipl.-Arb., 1984
- Grassl, Markus, Bibliographie zur Musik in Österreich 1945–2006, in: Markus Grassl / Reinhard Kapp / Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit, Wien: Mille Tre 2006 (= ANKLAENGE. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft 1), S. 121–185
- Grazer Mozart-Fest 1956, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Band 5 1956, Salzburg: Internat. Stiftung Mozarteum 1956, S. 14–15
- Grazer Mozartiana, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Band 2, Salzburg 1919, S. 94–96
- Grazer Mozart-Tempel restauriert, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Band 5, Salzburg: Internat. Stiftung Mozarteum 1956, S. 12–13
- Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Hg. vom Inst. für Musikwissenschaft der Universität Graz unter Leitung von Rudolf Flotzinger, Graz: Akad. Druck- u. Verl.-Anst.
- Haas, Wolfgang, Das Grazer Städtische Orchester, Chronik und Konzertkalender 1900–1950, Graz: Hochschule für Musik und darst. Kunst., Magisterarb., 1997
- Hafner, Ottfried, Das große Erzherzog Johann Buch: Kulturpolitik des Vormärz im Spiegel der Steirischen Landwirtschaftsgesellschaft, Graz: Weishaupt 1992
- Harer, Ingeborg, Unter Musik und Trommelschlag, musikalisch-chronologische Streiflichter der Ereignisse in Graz um 1848, in: Barbara Boisits (Hg.), Musik und Revolution: die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49, Wien: Hollitzer 2013, S. 101–120
- Heger, Wolfgang, Die Grazer Kulturpolitik im Zeitalter des Liberalismus und Nationalismus (1867–1914), Wien, Univ., Diss., 1971
- Heppner, Harald / Reisinger, Nikolaus (Hg.), Steiermark: Wandel einer Landschaft im langen 18. Jahrhundert, Wien [u.a.]: Böhlau 2006
- Hermann, Karl, Aus dem Musikleben in Feldbach. Beiträge zur Musikgeschichte der letzten hundertfünfzig Jahre, Graz, HS für Musik und darst. Kunst, Magisterarbeit, 1989.
- Hirschegger, Günther, Musikleben in Allerheiligen im Mürtal: historische Fakten und Beiträge zur Musikgeschichte des Ortes, Graz, Univ. für Musik und darstellende Kunst, Schriftl. Prüfungsarb., 2007

- Hubmann, Klaus, ...mit lieben, ungeschminkten Gesichtern: Alte Musik in Graz vor 1938, in: Barbara Boisits (Hg.), *Alte Musik in Österreich: Forschung und Praxis seit 1800*, Wien: Mille Tre 2009, S. 135–150
- Iincic, Johann, Maximilian Hendl, *Neue Musik in der Steiermark*, Graz, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Schriftl. Prüfungsarb., 1985
- Jud, Wolfgang, *Das Musikleben in Stallhofen*, Graz, Hochschule für Musik u. darstellende Kunst, Magisterarb., 1998
- Kanzian, Theresia, *Das Grazer Varieté Orpheum (1899–1936)*, Volkskultur und Unterhaltung, Graz, Univ., Dipl.-Arb., 1994
- Kaufmann, Harald, Modelle regionale Musikgeschichtsschreibung, in: ders., *Fingerübungen: Musikgesellschaft und Wertungsforschung*, Wien: Lafite 1970, S. 128–163
- Kaufmann, Harald, *Neue Musik in Steiermark. Ein kritisch-chronistischer Versuch*, Graz: Stiasny 1957
- Koch, Irmgard, *Musikverein der Pfarrgemeinde Blumau: mit Beiträgen zum musikalischen Leben von Blumau*, Graz, Hochschule für Musik u. darst. Kunst., Magisterarb., 1996
- Koini, Helmut, *Akkordeonkomponisten in der Steiermark*, Graz, Hochschule für Musik u. darst. Kunst., Dipl.-arb., 1993
- Kos, Axel, *Entwicklungskonzept Schloßberg Graz: Jazzaußenstelle der Universität für Musik und Darstellende Kunst; „über den Dächern von Graz“*, Graz, Techn. Univ., Dipl.-Arb., 1999
- Kreppele, Erika, *Anfänge der Grazer Konzertgeschichte. Beiträge und quellenkundliche Nachweise bis zur Gründung des Steiermärkischen Musikvereines im Jahre 1815*, Graz, Univ., Diss., 1950
- Kurath, Harald, *Haus der Musik und Kunst: Pfauengarten*, Graz, Techn. Univ., Dipl.-Arb., 1999
- Latzko, Walter, *Beiträge zur Musikgeschichte von Frohnleiten und die Musikschule Frohnleiten von 1947–1988*, Graz, HS für Musik u. darst. Kunst., Diplomarbeit, 1989
- Leitner, Thomas, *Die Bedeutung privater Musikschulen in der Steiermark für Studierende der Kunstuniversität Graz*, Graz, Univ. für Musik und darstellende Kunst, Masterarb., 2014
- Lugitsch, Alois, *Die Chronik der Stadtkapelle Hartberg: mit Beiträgen zur Musikgeschichte der Stadt Hartberg*, Graz, HS für Musik u. darst. Kunst., Dipl.-Arb., 1987
- Marsoner, Karin / Harer, Ingeborg, *Künstlerinnen auf ihren Wegen: ein „Nachtrag“ zur Geschichte des Grazer Musiklebens im 19. Jahrhundert*, Graz: Leykam 2003
- Marsoner, Karin, *Grazer Oper, Wegweiser in die Freiheit*, in: „Graz 1955“. *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 34–35 (2005), S. 435–455
- Miesbacher, Harald, *Grazer „Dreigroschenkunstverstand“*. Die Aufführung von Brecht/Weills „Dreigroschenoper“ im Jahr 1929. Des Theaterskandals zweiter Teil, in: *Historischen Verein für Steiermark (Hg.), Blätter für Heimatkunde*, Bd. 80–81 (2006–2007), S. 101–116
- Nair, Angelika, *Waldemar Bloch, ein Polyhistor im Grazer Musikleben nach 1945*, Graz, Univ., Diss., 2009
- Pacher, Brigitte, *Das Musikleben in Graz zwischen 1787 bis 1826: Personen, Musikalien und Spielpläne*, Graz, Univ., Diss., 2014
- Pfaller, Clara, *Musikdirektoren, Programmgestaltung und Archivbestände des Steirischen Musikvereines von 1839–1890*, Graz, Univ., Dipl.-Arb., 2011
- Pilz-Slapan, Kornelia, *Die Grazer Oper*, Graz, Univ., Dipl.-Arb., 1986
- Plank, Johann, *Die Musikkapelle von Haus: mit Beiträgen zur Musikgeschichte des Marktes Haus/Ennstal*, Graz, HS für Musik und darstellende Kunst, Prüfungsarbeit, 1988

- Podbreznik, Claudia, Das Musikleben in Mooskirchen, Graz, Hochschule für Musik u. darst. Kunst., Magisterarb., 1996
- Pösner, Martin, Die Geschichte und der Stellenwert des Jazz und der Populärmusik an den Musikschulen der Steiermark, Graz, Univ. für Musik und darstellende Kunst, Dipl.-Arb., 2004
- Reisinger, Heinrich, Der Stellenwert des Unterrichtsgegenstands Instrumentalunterricht aus schulischer und hochschulischer Perspektive am Beispiel Steiermark, Graz, Univ. für Musik und darstellende Kunst, Dipl.-Arb., 2014
- Reisinger, Heinrich, Kooperationschancen zwischen Pflicht- und Musikschule ausgehend von ausgewählten Projekten in der Steiermark, Graz, Univ. für Musik und darstellende Kunst, Bakkalaureatsarb., 2012
- Rom, Bernd, Die Chronik des Musikvereins Admont und Umgebung mit Beiträgen zur Musikgeschichte Admonts, Graz, HS für Musik und darstellende Kunst, Magisterarb., 1988
- Schmidt, Bernd, Die Grazer Oper von A–Z, Graz: Vereinigte Bühnen Graz 1998
- Schwab, Angelika, Streichernachwuchs in der Steiermark, Graz, Univ. für Musik und darst. Kunst., Dipl.-Arb., 1999
- Schwarzl, Petra, Zeitgenössische Gitarrenmusik in der Steiermark. Komponisten, Werke, Analysen, Graz, Univ. für Musik und darstellende Kunst., Dipl.-Arb., 2002
- Schweighofer, Eberhardt, Die Steiermark als musikalische Inkubationslandschaft: von Ulrich von Liechtenstein zu Luigi Dallapiccola, Graz, Univ. für Musik und darstellende Kunst, Bakkalaureatsarb., 2006
- Schweighofer, Eberhardt, Traditionelle Elemente im musikalischen Vereins- und Gemeinschaftsleben der Gegenwart im Gebiet des politischen Bezirkes Judenburg, Graz, Univ., Diss., 1975
- Schwinger, Johann / Paulik, Hans, Grazer kaufmännischer Gesangverein. Bericht über die Thätigkeit des Vereines während seines 10jährigen Bestandes (etc.), Graz: Leykam-Josefsthäl 1882
- Stadler, Elisabeth, Das Grazer Musikleben zwischen 1886 und 1914 im Spiegel der Musikkritik, in: Peter Stachel (Hg.), Urbane Kulturen in Zentraleuropa um 1900, Wien: Passagen 2004, S. 147–181
- Stadler, Elisabeth, Musik in der Steiermark 1900–1945, in: Stefan Karner, Die Steiermark im 20. Jahrhundert: Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, Graz: Styria 2000.
- Stadler, Elisabeth, Stadt(leit)bilder: Imaginationen und Konzepte der modernen Stadt um 1900, in: Moritz Csáky / Astrid Kury / Ulrich Tragatschnig (Hg.), Kultur – Identität – Differenz. Zentraleuropa in der Moderne (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 4) Innsbruck [u.a.]: StudienVerlag 2004, S. 129–163
- Stadler, Elisabeth, Wilhelm Kienzls Berufung zum artistischen Direktor des Steiermärkischen Musikvereins – Ein Sieg der Wagnerianer?, in: Graz um 1900. Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 27/28 (1998), S. 621–640
- Staudacher, Ilse M., Musik in Graz, in: Walter Brunner (Hg.), Kirche – Bildung – Kultur, Graz: Eigenverl. der Stadt Graz 2003 (Geschichte der Stadt Graz 3), S. 661–728
- Strahalm, Werner, Graz, eine Stadtgeschichte, hg. von Wilhelm Steinböck mit Beitr. zur Kunst- und Kulturgeschichte ab 1945 von Eva Schäffer, Graz: Strahalm 1994
- Suppan, Wolfgang, Schulebildende Persönlichkeiten in der Grazer Musikgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in: Wilhelm Steinböck (Hg.), 850 Jahre Graz, Graz [u.a.]: Styria 1978, S. 207–222
- Titz, Walter, Das Steirische Musikschulwerk: Ein Beitr. zur landschaftl. Musikgeschichte, zsgest. u. red. v. Walter Titz, Graz: Inst. f. Musikfolklore u. Archiv f. das Steir. Musikschulwerk an d. Akad. f. Musik u. darst. Kunst in Graz 1966

Auswahlbibliografie zur Thematik des Forschungsprojektes

- Trummer, Johann / Flotzinger, Rudolf (Hg.), Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux. Bericht über d. Symposion anläßl. d. 58. Bachfestes d. Neuen Bachges., 24.–29. Mai 1983 in Graz, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1985
- Ulrich, Markus, Der Wildoner Männergesang: mit Beitr. zur Musikgeschichte des Marktes Wildon, Graz, HS für Musik und darstell. Kunst, Prüfungsarb., 1988
- Werner, Gerhard, Musikalische und ökonomische Untersuchungen zur gegenwärtigen alpenländischen Populärmusikszene in der Steiermark, Graz, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Schriftl. Prüfungsarb., 1985
- Zitzenbacher, Walter, 1928–1996 (Hg.), Landeschronik Steiermark: 3000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern, Wien: Brandstätter 1988

Abstracts

Thomas Hochradner: Eberhard Preußner – ein Pendant zu Erich Marckhl?

Ihr berufliches Profil gibt Anlass, die Lebenswege der Professoren und späteren Akademiepräsidenten Erich Marckhl und Eberhard Preußner miteinander zu vergleichen. Beide engagierten sich nachhaltig in administrativen Belangen, und beide legten dabei besonderes Augenmerk auf die Zukunft der musikpädagogischen Ausbildung. Bei näherer Betrachtung zeigen sich allerdings bedeutende Unterschiede – sowohl in der politischen Verortung zur Zeit des Nationalsozialismus als auch später in den Schwerpunkten ihres akademischen Wirkens.

The professional profiles of two professors, and later academy presidents, Erich Marckhl and Eberhard Preußner, provide us with the opportunity to compare the paths of both their lives. The two professors were consistently involved in administrative matters, whereby they paid particular attention to the future of music pedagogy education. Upon closer examination, however, significant differences are revealed – not only by way of the political situation at the time of National Socialism, but also through the focus of their later academic work.

Antje Kalcher: ‚Violin-Schlüssel-Erlebnisse‘ – Max Rostal und sein Nachlass

Max Rostal (1905–1991) war einer der erfolgreichsten Violinpädagogen der Nachkriegszeit. Bis heute sind zahlreiche Schüler und Enkelschüler tätig, die ihm in seiner pädagogischen Spur folgen. Als Lehrer wirkte er in Berlin, London, Köln und Bern, als Virtuose und Kammermusiker in aller Welt. Seine ebenso große Bedeutung als Geiger und Bratscher bleibt in der öffentlichen Wahrnehmung bislang noch zu wenig beachtet. Die Berliner Universität der Künste verwahrt als Nachfolgerin der traditionsreichen Akademischen Hochschule für Musik seinen Nachlass. Rostal unterrichtete hier bis 1933. Der Aufsatz lädt ein, den Musiker, Pädagogen und Menschen Max Rostal im Spiegel der Dokumente aus seinem Nachlass kennenzulernen.

Max Rostal (1905–1991) was one of the most successful violin teachers of the post-war period. Following in his pedagogical footsteps, many of his pupils, as well as his grand-pupils, are still active today. As a teacher, he worked in Berlin, London, Cologne, and Bern; and as a virtuoso and chamber musician, worked all over the world. So far, his great importance as a violinist, and equally, as a viola player, has been neglected in the public's perception. As successor to the tradition-steeped Akademischen Hochschule für Musik, the Universität der Künste in Berlin currently retains the custody of his estate. Through the image which forms in the mirror of the estate's documents, the essay invites you to encounter the musician, the educator, and the human being that is Max Rostal.

Susanne Kogler: Die Aufgaben der Musikakademie „in der Landschaft“ – Profilierung, Ziele und Hintergründe

Seit den 1960er-Jahren, als das damalige Steiermärkische Landeskonservatorium zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz und damit in eine Institution des Bundes umgewandelt wurde, sind Beziehungen zu südosteuropäischen Nachbarstaaten, im Besonderen Kroatien und Slowenien, von besonderer Bedeutung. Bis heute werden sie als wichtiges Element der institutionellen Profilbildung der Kunstuniversität betrachtet. Der Beitrag intendiert eine detaillierte Darstellung dieser Beziehungen anhand bisher unbearbeiteter archivalischer Quellen im Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität, darunter Reden des Präsidenten der Akademie Erich Marckhl. Studierendenaustausch, internationale Lehrende und künstlerische Veranstaltungen, aber auch die wissenschaftliche Forschung stehen im Zentrum. In Kooperation mit der

Karl-Franzens-Universität Graz wurden beispielsweise regelmäßig sogenannte Balkanologen-Tagungen veranstaltet. Ziel ist es, ein wissenschafts- und kulturgeschichtliches Kapitel der steiermärkischen Institutionengeschichte erstmals zu beleuchten und dabei Brüche und Kontinuitäten, die von den 1940er-Jahren bis in die Gegenwart reichen, kritisch zu reflektieren.

Since the 1960s, when the Steiermärkische Landeskonservatorium was changed into the Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, and thus into a federal institution, relations with neighbouring countries in south-eastern Europe, especially with Croatia and Slovenia, have been of particular importance. To this day, these relations are regarded as an essential element to the institutional profile of the Kunstuniversität Graz. This article intends to offer a detailed presentation of these relationships, on the basis of previously unprocessed archival sources at the Archive of the Kunstuniversität Graz, including speeches by the President of the Academy, Erich Marckhl. Student exchanges, international teachers, and artistic events, as well as academic research remain the focus. For example, through cooperation with the Karl-Franzens-Universität Graz, so-called “Balkanologist” conferences were regularly organised. The aim is to shed light for the first time on an academic and cultural chapter of the institutional history of Styria, as well as to reflect critically on the breaks and continuities that extend from the 1940s to the present.

Susanne Kogler: Erich Marckhl „Etwas über meine Musik“: Musik, Ideologie und Ästhetik im Nachkriegsösterreich

Die divergierende Einschätzung des kompositorischen Œuvres Erich Marckhls, der sich selbst zeitlebens in erster Linie als Komponist verstand, obwohl ihm seine Musik nicht den erhofften öffentlichen Erfolg brachte, führt die problematische Trennung von ästhetischer Wertung und historischem Kontext deutlich vor Augen. Schätzten seine Weggefährten und Freunde auch seine Musik und brachten sie immer wieder zur Aufführung, darunter namhafte Künstler und Kritiker wie Erik Werba, Gottfried von Einem und Harald Kaufmann, wurde sie von der nachfolgenden Generation als zu konservativ kritisiert und ist heute aus den Konzertsälen verschwunden. Ausgehend von Marckhls autobiografischen Texten zu seinem Œuvre verbindet der Beitrag kompositionstechnisch-ästhetische und musikhistorische Fragen, wobei Marckhls individuelle Ziele, Maßstäbe und ästhetische Positionierungen im Kontext der historischen Situation sowie musikhistorischer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts beleuchtet werden. Dabei soll nicht vorrangig eine ästhetisch-kompositorische

Wertung des Komponisten Marckhl vorgenommen, sondern vielmehr erörtert werden, inwieweit ein künstlerisches Werk Auskunft über das Leben des Autors, vor allem auch in Hinblick auf nicht direkt zur Sprache gebrachte Positionen und Anschauungen, geben und damit als zeitgeschichtliches Dokument angesehen werden kann bzw. auch muss. Über Erkenntnisse zum Fall Erich Marckhl hinausgehend, wird damit aus historischer Perspektive ein Beitrag zur musikphilosophischen Debatte nach Möglichkeit und Grenzen von Autonomie der Kunst geleistet, womit auch eine methodenkritische Diskussion über die Notwendigkeit einer engeren Verbindung von kompositionstechnischer Analyse und historischer Kontextualisierung in der institutionellen Musikausbildung und -forschung angeregt werden soll.

The divergent assessment of Erich Marckhl's compositional *œuvre* clearly illustrates the problematic separation between aesthetic evaluation and historical context. Even though his music did not bring him the public success he had hoped for, Marckhl primarily saw himself as a composer throughout his life. While his companions and friends, including renowned artists and critics such as Erik Werba, Gottfried von Einem, and Harald Kaufmann, appreciated his music and performed it again and again, his music was regarded as too conservative by the following generation, and today, has disappeared from concert halls entirely. Based on Marckhl's autobiographical texts, this article combines aesthetic, compositional questions with musical, historical ones, and also examines Marckhl's individual goals, standards, and aesthetic positions, in context of the historical situation, and the developments of music history in the 20th century. The aim is not to primarily make an aesthetic and compositional evaluation of the composer, Marckhl, rather, to discuss the extent to which an artistic work can, or must, provide information about the life of the author, especially with regard to positions and views that are not directly mentioned, and to what extent an artistic work can thus be regarded as a document of contemporary history. Going beyond findings of the Erich Marckhl case, a contribution is made, from a historical perspective, to the music-philosophical debate in regards to the possibility and limits of the autonomy of art, thus stimulating a method-critical discussion on the need for a closer connection between compositional analysis and historical contextualization in institutional music education and research.

Susanne Kogler: Erich Marckhl und Harald Kaufmann: Bruchstücke eines Netzwerks

Der Beitrag beruht auf Forschungen im Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Der dort verwahrte und bisher nicht ausgewertete Nachlass des Musikwissenschaftlers, Publizisten und Gründer des Instituts für Wertungsforschung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, Harald Kaufmann, vermittelt Einblicke in lokale und internationale Netzwerke, kulturpolitische Aktivitäten und deren Hintergründe. Die Recherchen widmeten sich im Detail den Unterlagen, die über die Verbindung von Harald Kaufmann und Erich Marckhl Auskunft geben. Sie sind im vorliegenden Rahmen von besonderem Interesse, vermitteln sie doch einen Einblick darin, welche kultur- und bildungspolitische Debatten in den 1950er- und 1960er-Jahren in der Steiermark von Bedeutung waren. Korrespondieren viele der Themen, die die beiden besprachen, auch mit denjenigen, die in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts nach wie vor dominieren, werden zugleich Kontinuitäten und Brüche zu den 1920er- und 1930er-Jahren sichtbar. Zudem zeigt sich, inwieweit die beiden Protagonisten in unterschiedliche kulturpolitische Netzwerke eingebunden waren.

The article is based on research at the archive of the Akademie der Künste in Berlin. The estate of Harald Kaufmann, a musicologist, journalist, and founder of the Institut für Wertungsforschung at the Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, which is stored at the university, and has not yet been evaluated, provides insights into local and international networks, cultural, and political activities, as well as their backgrounds. The research focuses, in detail, on the documents which provide information about the connection between Harald Kaufmann and Erich Marckhl. These documents are of particular interest in the presented context, as they provide an insight into the importance of cultural and educational policy debates in Styria in the 1950s and 1960s. While many of the topics discussed by the two correspond to those which still dominate the music historiography of the 20th century, continuities and breaks with the 1920s and 1930s become apparent. It also shows to what extent the two protagonists were involved in different cultural-political networks.

Susanne Kogler: Erziehung zur Humanität: ein problematisches Ziel? Anmerkungen zum Verhältnis von Gesellschaftspolitik, Kritischer Theorie und Musikpädagogik nach 1945

Liest man Erich Marckhls Bemerkungen über Musikerziehung, die auf Bildung zu Autonomie und Humanität abzielen, kann man sich eines gewissen Unbehagens nicht erwehren, welches mit der Biografie des Autors in Zusammenhang steht, war er doch maßgeblich in einem inhumanen Regime an Schaltstellen der Bildungspolitik tätig. Ein solches Unbehagen charakterisierte in den Nachkriegsjahren auch die Aktivitäten der Kritischen Theorie in Deutschland. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer waren aus dem Exil in den USA zurückgekehrt, um eine Gesellschaft vorzufinden, die von kollektivem Verdrängen gekennzeichnet war. Darauf beruht ein Großteil ihrer Arbeit, die bei Adorno auch Überlegungen zur Musikerziehung einschließt. Der Beitrag untersucht vor diesem Hintergrund ausgewählte musikpädagogische Schriften Adornos in Hinblick darauf, wie sie die auch von Marckhl mitgetragene gesellschaftspolitische Situation widerspiegeln. Dabei geht es nicht darum, die beiden Personen wertend miteinander zu vergleichen. Vielmehr soll die von der musikwissenschaftlichen Adorno-Exegese nicht immer explizit wahrgenommene, geschweige denn gewürdigte zeitgeschichtliche Verankerung der Kritischen Theorie hervorgehoben und zugleich deren gesellschaftspolitische Aktualität zur Diskussion gestellt werden.

If one reads Erich Marckhl's remarks about music education, remarks which attempt to educate on autonomy and humanity, one cannot help but feel a certain uneasiness connected to the author's biography, as he was instrumental to an inhumane regime at the control points of educational policy. Such discomfort also characterized the activities of Critical Theory in Germany in the postwar years. Theodor W. Adorno and Max Horkheimer had returned from exile in the USA to find a society characterized by collective repressions. This is the basis for much of their work, and in Adorno, includes considerations on music education, as well. Against this background, the article examines selected music pedagogical writings by Adorno with regard to how they reflect the socio-political situation bore by Marckhl. It is not a question of comparing the two persons judiciously however, rather, the contemporary historical anchoring of Critical Theory, which is not always explicitly perceived and acknowledged by the musicological exegesis of Adorno, will be emphasized, and at the same time, its socio-political relevance will be discussed.

Markus Helmut Lenhart: Musikpädagogik in der Steiermark zur Zeit des Nationalsozialismus: Institutionen und Personen

Im diesem Beitrag werden die Kontinuitäten und Brüche in der Musikausbildung in der Steiermark nachgezeichnet. Der Bogen spannt sich dabei vom Ende des sogenannten ‚Ständestaates‘ über die NS-Zeit bis hin in die unmittelbare Nachkriegszeit, wobei bei aller Konzentration auf die regionale Geschichte, deren Einbettung in einen größeren Kontext thematisiert wird. Auch auf die Bedeutung der in der NS-Zeit angestoßenen Entwicklungen für die Gegenwart soll aufmerksam gemacht werden, um sich des Erbes dieses Kapitels der Geschichte bewusst zu werden.

Markus Helmut Lenhart's article traces the continuities and breaks within Styrian music education. The arc stretches from the end of the so-called ‚corporate state,‘ advances through the time of national socialism, and leads into the immediate post-war period. Although the focus is on regional history, its embedding is set within a larger context. In order to shed light on the inheritance of that chapter of history, as well as the implications for the present time, developments which were initiated during the Nazi period are brought into focus.

Julia Mair: Bildungs- und Kulturpolitik in der Steiermark der Nachkriegszeit

In der Zeit nach 1945 spielten die Künste bei den Restaurationsbemühungen eine wichtige Rolle. Der Einfluss der Besatzungsmächte und der Kalte Krieg hatten zur Folge, dass sich die künstlerischen Institutionen je nach Gesinnung in zwei Lager spalteten: kommunistisch oder rechts geprägt. Viele Musikschaffende, die aus dem Exil zurückkehrten, taten sich schwer damit, ihren Platz im Arbeits- und Kulturleben zu finden, und viele Exilantinnen und Exilanten wurden gar nicht darum gebeten, zurückzukehren. Institutionen, die während der NS-Zeit gegründet worden waren oder ihre Blütezeit erlebt hatten, wurden nun mit Misstrauen betrachtet, und das zu Recht: Die Entnazifizierung im Bereich Kunst und Kultur war durchaus fehlerbehaftet, und es gab auch Bemühungen, ehemaligen Nationalsozialisten wieder auf ihre Posten zu verhelfen.

In the time after 1945, the arts played an important role in restoration efforts. The influence of the occupying powers, as well as the Cold War, had the consequence of splitting artistic institutions, depending on their beliefs, into two camps: communist or right wing. Many musicians who returned from exile

found it difficult to find their place in the work and cultural life, and many exiles were never asked to return. Institutions which had been founded during the Nazi era, or had experienced their prime during this time, were now viewed with suspicion, and rightly so: denazification in the field of art and culture was quite flawed, and also present, were efforts to help former National Socialists back into their positions.

Julia Mair: Erich Marckhl als Landesmusikdirektor, Direktor des Konservatoriums und Präsident der Akademie

Dieser Beitrag zeichnet die institutionelle Karriere Erich Marckhls nach und damit die Entwicklung jener Bildungseinrichtungen, in denen er Leitungsfunktionen bekleidete. Marckhl übernahm 1952 das Amt des Landesmusikdirektors und wurde zeitgleich zum Direktor des Steiermärkischen Landeskonservatoriums bestellt. Am 3. Juni 1963 feierte man die Erhebung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums zur Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, was einen weiteren Karriereschritt für Marckhl bedeutete: Er wurde zum Akademiepräsidenten und Professor ernannt.

This article traces the institutional career of Erich Marckhl, and thus the development of the educational institutions in which he held leading positions. In 1952, Marckhl took over the office of the Regional Music Director and was appointed Director of the Steiermärkische Landeskonservatorium (State Academy of Music) at the same time. On June 3, 1963, the elevation of Steiermärkisches Landeskonservatorium to the Akademie für Musik und darstellende Kunst (Academy of Music and Art) in Graz was celebrated, which meant another career step for Marckhl: he was appointed Academy President and Professor.

Julia Mair: Erich Marckhl im Spiegel von Selbst- und Fremdzeugnissen: Biografie, Persönlichkeit und Wirken nach 1945

Erich Marckhls Biografie ist für die wissenschaftliche Darstellung und die zeitgenössische Rezeption seines kulturpolitischen und musikpädagogischen Wirkens in der Nachkriegszeit nicht unwesentlich. Kontakte und Ereignisse seiner frühen Ausbildungsjahre prägten seine Arbeit und geben Hinweise auf die Netzwerke, die ihm eine nahezu kontinuierliche Tätigkeit während des Krieges und danach ermöglichten. Der Beitrag bietet einen Überblick über die biografischen Eckpunkte von Marckhls Leben (1902–1980), das anhand unter-

schiedlicher Quellen betrachtet wird, wobei der Perspektivenwechsel zwischen Selbst- und Fremdbild Aufschluss über Konflikte und Kompromisse, die seine Entscheidungen prägten, gibt. Im am Archiv der Kunstuniversität Graz verwahrten Teilnachlass Marckhls befinden sich mehrere Typoskripte, in denen er selbst detailliert über sein Leben berichtet. Sie enthalten zahlreiche, nachträglich geschwärzte oder abgeänderte Stellen, die zeigen, dass Marckhl sehr genau darauf achtete, was er in welcher Form hinterließ: Während er seine Kindheit und Jugend sehr flüssig und geordnet beschrieb, häufen sich bei der Beschreibung späterer Zeiten, besonders in Bezug auf den Nationalsozialismus, die Schwärzungen. Laut Zeitzeugen wirkte Marckhl autoritär, entschieden und durchsetzungsstark. Es waren wohl vor allem diese Eigenschaften, die es ihm ermöglichten, seine Karriere nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend ungehindert fortzusetzen und den Weg für die Akademie und spätere Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz zu bereiten.

Erich Marckhl's biography is indeed important to the academic presentation and contemporary reception of his cultural-political and music-pedagogical work in the post-war period. The contacts and events in the years of his early education shaped his work and provide clues to the networks that enabled him to remain employed, almost continuously, during and after the war. The article provides an overview of the biographical cornerstones of Marckhl's life (1902–1980), examined from a variety of sources, which, through the change of perspective between self-image and foreign image, shed light on the conflicts and compromises that shaped his decisions. Marckhl's partial estate, kept at the archives of the Kunstuniversität Graz, contains several typescripts in which he himself gives a detailed account of his life. Numerous passages, later blackened or modified, indicate that Marckhl paid great attention to what he left behind, and in what form. While he described his childhood and youth very fluently and orderly, the blackening accumulates in the description of later times, particularly in relation to National Socialism. According to contemporary witnesses, Marckhl seemed authoritarian, decisive, and assertive. It was possibly that these qualities were the ones which enabled him to continue his career largely unhindered after the Second World War and prepared the way for the Academy and later, the Kunstuniversität Graz.

Julia Mair: Erich Marckhls Engagement für Neue Musik: gesellschaftspolitischer Kontext und ideologische Ambivalenzen

Marckhls Einsatz für die zeitgenössische Musik in der Steiermark ist untrennbar mit dem von ihm ins Leben gerufenen Studio für Probleme zeitlich naher Musik verbunden. Ziel des Studios war die Erweiterung des nach Marckhls Ansicht programmatisch sehr begrenzten Grazer Musikspektrums. Während die steirischen Komponisten im Studio primär eine Möglichkeit sahen, ihre Werke zur Aufführung zu bringen, wollte Marckhl den musikalischen Horizont des Grazer Publikums explizit auch durch Kompositionen nicht-steirischer Herkunft erweitern. Dies führte einerseits zu Konflikten mit einzelnen Persönlichkeiten, andererseits forderte der gesamte Steirische Tonkünstlerbund Marckhls Absetzung. Nicht zu vernachlässigen ist allerdings auch, dass Marckhl mit der Organisation des Studios in Graz an Aktivitäten anknüpfte, die bereits seine Tätigkeit an der Abteilung für Musikpädagogik der Wiener Reichshochschule in den 1940er-Jahren prägten.

Marckhl's commitment to contemporary music in Styria is inseparably linked to the studio he created which was dedicated to the questions of music composed closer to the present day. The aim of the studio was to expand the programmatic music spectrum in Graz, which Marckhl considered to be very limited. While Styrian composers primarily saw in his studio an opportunity to have their works performed, Marckhl wanted to expand the musical horizon of the Graz audience by explicitly adding compositions of non-Styrian origin. On the one hand, this led to conflicts with individual personalities, on the other hand, the entire Styrian Tonkünstlerbund demanded Marckhl's dismissal. It should not be neglected that by organizing the studio in Graz, Marckhl tied in with activities that had already shaped his work at the Department of Music Pedagogy of the Vienna Reichshochschule in the 1940s.

Julia Mair: Marckhl und die Debatte um Musik, Gesellschaft und Bildung

Die Themen Musik, Gesellschaft und Bildung sowie die Verbindungen dieser Bereiche untereinander waren Erich Marckhl als Landesmusikdirektor und später als Akademiepräsident nicht nur aus beruflicher, sondern auch aus persönlicher Perspektive ein großes Anliegen, wie zahlreiche seiner Schriften und Reden belegen. Mit dieser Themenstellung knüpft er an Debatten an, die die steirische Kulturpolitik der Nachkriegszeit prägten und die sich auch, unter veränderten Vorzeichen, bis in die Jahrzehnte zuvor zurückverfolgen lassen. Musik wird von Marckhl als eine bildende Kraft beschrieben. Zugleich müssen die Zuhörerinnen und Zuhörer jedoch auch über einen gewissen Bildungsstand verfügen, damit die Kraft der Musik wirksam werden kann. Musik ist nichts, was nebenbei zur Zerstreuung oder als Freizeitbeschäftigung konsumiert werden sollte, sondern immer das Wichtigste und Wesentlichste im Augenblick. Musik verlangt die volle Aufmerksamkeit und Konzentrationsleistung der Hörenden, aber auch der ausführenden Musikerinnen und Musiker. Marckhl beklagt die Einseitigkeit und fehlende innere Harmonie der Menschen: den zu großen Erfolgsdruck im Berufsleben im Gegensatz zur Freizeit, die man nur der Entspannung zu widmen habe.

As the Regional Music Director, and later, Academy President, the subjects of music, community, and people, as well as the connections between them, were of great concern to Erich Marckhl, not only from a professional, but, as many of his writings and speeches indicate, also from a personal perspective. With these topics, he ties into debates which shaped Styrian cultural policy in the post-war period, and which, under changing circumstances, can be traced back to the previous decades. Music is described by Marckhl as a formative force. At the same time, however, listeners must have a certain level of education in order for the power of music to be effective. Music is not something that should be consumed as a distraction, or leisure time activity, but should always be the most important and essential feature of the moment. Music demands the full attention and concentration of the listeners, but also of the performers. Marckhl bemoans listeners' one-sidedness and lack of inner harmony: the pressure to succeed in working life, which is opposed to leisure that is simply dedicated to relaxation.

Juliane Oberegger: Aspekte der Musikerziehung nach 1945: Fachdidaktische Theoriebildung, Organisationen und Begriffsproblematik

In der Nachkriegszeit ist deutlich das Streben nach einer fachdidaktischen Theoriebildung erkennbar, wie die Publikationen zu Themen des Musikunterrichts im deutschsprachigen Raum zeigen. Diese theoretischen Auseinandersetzungen bestimmten einerseits die Entwicklungen des Fachs mit, indem sie wichtige Anstöße für die Praxis gaben, lassen für den österreichischen Raum aber auch erkennen, in welchen Bereichen diese von der Wissenschaft entwickelten Theorien in der Praxis nicht umsetzbar waren oder nicht umgesetzt wurden. Zudem treten Differenzen zwischen Österreich und Deutschland hervor. Der Beitrag bietet einen Überblick über die fachdidaktische Theoriebildung in der Nachkriegszeit, stellt für die Entwicklung des Faches in Österreich wichtige Organisationen vor, die die institutionelle Ausbildung ergänzten, und behandelt schließlich die Begriffsproblematik bei der Benennung des Faches, die bis heute zur Diskussion steht. Als Grundlage dient die zwischen 1960 und 1985 publizierte Literatur, in der eine Vielzahl an für die Nachkriegszeit aufschlussreichen Studien und Beiträgen erschien und in der die bis heute grundlegende Theoriebildung ihren Anfang nahm.

In the post-war period, as publications on the subject of the teaching of music in German-speaking countries indicate, a striving for the development of a didactic theory is clearly perceptible. On the one hand, these theoretical discussions influenced the field's development by providing important impulses for practice, however, they also reveal that for certain Austrian areas, these theories developed by the humanities were either not practical, or were simply not implemented. Further differences between Austria and Germany appear. The article provides an overview of the didactic theory formation in the post-war period, introduces organisations which complemented institutional education and were important for the development of the subject in Austria, and finally, deals with the problem of terminology in naming the subject, which is still under discussion today. The basis for the overview is the literature published between 1960 and 1985, in which a large number of revealing studies and contributions to the post-war period appeared, and in which the basic formation of the theory, still fundamental to this day, began.

Juliane Oberegger: Die Zeitschrift *Musikerziehung* als Medium im Wiederaufbau des Musikunterrichts nach 1945

Die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) publizierte bereits kurz nach der Gründung die erste Ausgabe der Zeitschrift *Musikerziehung*. Die Zeitschrift druckte - und druckt bis heute - sowohl Texte von Wissenschaftlern und Bildungspolitikern als auch Beiträge von Lehrpersonen, die aktiv in verschiedenen Schultypen tätig waren. Sie ist darum eine ausgezeichnete Quelle, will man die Situation des Faches in der Nachkriegszeit genauer beleuchten und einen Einblick in die praktische Umsetzung der politischen Entwicklungen gewinnen. Als Medium, das den Musiklehrer einfach erreichte und Austausch und Weiterbildung ermöglichte, ist sie eine der wichtigsten Informationsquellen für den Wiederaufbau des Musikunterrichts nach Kriegsende. Sie stellt zudem eine gewisse Kontrollinstanz zur fachwissenschaftlichen Literatur dar, ermöglicht sie doch direkte Einblicke in die Probleme und Anforderungen der Praxis, die in der Fachliteratur oftmals unbeachtet bleiben. Der rege Austausch und die Diskussion der aktuellen Schulpraxis wurden von der Schriftleitung ab dem ersten Heft angeregt und gefördert. Die Zeitschrift wurde bisher nur in Hinblick auf die Medienverwendung im Musikunterricht im Detail wissenschaftlich ausgewertet. Der Beitrag konzentriert sich dagegen auf allgemeine Fragen der Fachentwicklung, die anhand ausgewählter Artikel im Überblick dargestellt werden.

Shortly after its founding, The Association of Austrian Music Educators (AGMÖ) published the first issue of the journal, *Musikerziehung*. The printed journal - still printed today - features texts by academics and educational policy makers, as well as contributions by teachers active in a variety of schools. The journal is therefore an excellent source for shedding more light on the situation of the field in the post-war period, and for gaining insight into the practical implementation of political developments. As a medium which easily reached the music teacher, enabled exchange and further education, it is one of the most important sources of information for the reconstruction of music education after the end of the war. It also useful as a type of control mechanism over the academic literature, as it provides direct insight into the problems and requirements of practice that are often ignored in the specialist literature. From the first issue, the lively exchange and discussion of up-to-date school practice was stimulated and promoted by the editorship. Up until now, academically speaking, the journal has only been evaluated in terms of the use of media in music lessons. In contrast, this article focuses on general questions regarding the development of the field, presented in an overview on the basis of select articles.

Dietmar Schenk: Rückkehr für ein paar Wochen. Leo Kestenbergs Deutschland-Reise im Sommer 1953

Leo Kestenbergs (1882–1962), Pianist und Pädagoge, Sozialist und Jude, erwarb sich als Musikreferent im preußischen Kultusministerium während der Weimarer Republik Verdienste. Nach der nationalsozialistischen ‚Machtergreifung‘ 1933 musste er aus Deutschland fliehen und ging schließlich nach Palästina und lebte bis zu seinem Tod in Tel Aviv. Nur einmal kam er für ein paar Wochen nach Deutschland zurück: im Sommer 1953. Er verbrachte Ferien im Schwarzwald und fuhr dann nach West-Berlin. Dort regelte er Angelegenheiten der ‚Entschädigung‘, konnte aber auch die Berliner Festwochen besuchen. Beim Wiedersehen mit Freunden und früheren Weggefährten, von Charlotte Pfeffer bis Heinz Tietjen, sowie beim Aufenthalt in der Stadt seines früheren Wirkens, die noch die Spuren der Zerstörung trug, zeigt sich viel Zwiespältigkeit. Eberhard Preußner, bis 1932 ein enger Mitarbeiter Kestenbergs und in den 1950er-Jahren ihm wieder persönlich verbunden, war sowohl ein Zeuge dieser Vorgänge als auch ihr Interpret. Der vorliegende Beitrag beschreibt diese Wochen, in denen sich Gegenwart und Vergangenheit verschränkten.

Leo Kestenbergs (1882–1962), pianist and pedagogue, socialist and Jew, earned his reputation as a music advisor in the Prussian Ministry of Culture during the Weimar Republic. After the Nazi ‘seizure of control’ in 1933, he was forced to flee Germany, finally moving to Palestine, and lived in Tel Aviv until his death. He returned only once to Germany, for a few weeks in the summer of 1953. He spent his holiday in the Black Forest and then went to West Berlin. There, he settled matters of ‘compensation,’ but was also able to attend the Berliner Festwochen. The reunion with friends and former companions, from Charlotte Pfeffer to Heinz Tietjen, as well as his stay in the city of his former activities, a city which still bore the traces of destruction, raises a great deal of ambiguity. Eberhard Preußner, a close associate of Kestenbergs until 1932, and personally linked to him again in the 1950s, was both a witness and an interpreter of these events. The present article describes these weeks in which present and past intertwined.

Johanna Trummer: Künstler, Pädagoge, Organisator. Leitbilder von Musikpädagog_innen im 20. Jahrhundert

In Artikeln der von der AGMÖ herausgegebenen Zeitschrift *Musikerziehung* der 1950er- bis 1980er-Jahre sowie in Interviews mit Zeitzeug_innen, die den Zeitraum bis zur Gegenwart erweitern, werden vielfältige Erwartungen an Musikpädagog_innen deutlich. Allgemeine Tendenzen umfassen ein gewisses Berufsethos, eine breit gefächerte Ausbildung sowie die Fähigkeit zum Heranbilden einer musikalisch aktiven oder interessierten Jugend beziehungsweise Gesellschaft.

Articles in the journal, *Musikerziehung*, from the 1950s to the 1980s, published by the AGMÖ, as well as interviews with contemporary witnesses that extend from that period to the present, reveal a wide range of expectations from music educators. General tendencies include a certain professional ethos, a broad range of education, and the ability to create a musically active or interested youth, and perhaps, society.

Johanna Trummer: Stellenwert und Aufgaben der Musikpädagogik in der Nachkriegszeit

Anhand von Aussagen verschiedener Zeitzeug_innen zu Definition und Bedeutung von Musikerziehung, die Einsichten in unterschiedliche gesellschaftliche und bildungspolitische Auffassungen und deren Wandel im Laufe der Zeit vermitteln, werden Kontinuitäten und Brüche herausgearbeitet. Die Position Erich Marckhls, der sich beispielsweise stark für den damaligen Aufbau der Volks-Musikschulen sowie die Möglichkeit, am steiermärkischen Landeskonservatorium die Lehramtsprüfung im Fach Schulmusik abzulegen, einsetzte, bildet dabei einen Vergleichs- und Ausgangspunkt.

Through statements on the definition and meaning of music education by contemporary witnesses, statements which provide insights into the various social and educational conceptions and their changes over time, continuities and breaks are presented in detail. The position of Erich Marckhl, for example, who at the time strongly supported the establishment of folk music schools, and also supported offering the opportunity to take a teacher's degree in school music at the Steiermärkisches Landeskonservatorium, forms both a point of comparison and a starting point.

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

Thomas Hochradner, Dr., ao. Univ.-Prof. für Historische Musikwissenschaft an der Universität Mozarteum Salzburg; seit 2011 Leiter des „Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte“, Mitglied des „Instituts für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte“ (Mitbegründer und erster Leiter 2006–2011), von 2014 bis 2021 Leiter des Departments für Musikwissenschaft. Lehrveranstaltungen und Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts mit Schwerpunkten in den Bereichen Musikphilologie, Barockmusik, Kirchenmusik, Rezeptionsgeschichte, Salzburger Musikgeschichte und Volksmusikforschung, darunter zahlreiche Herausgaben sowie das Thematische Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (Band 1, 2016). Conference Chair der 16th Biennial International Conference on Baroque Music (Universität Mozarteum Salzburg, 9.–13. Juli 2014). Mitglied im Advisory bzw. Editorial Board der Zeitschriften *Anuario musical* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona), *Muzikološki Zbornik* (Univerza v Ljubljani, Ljubljana/Laibach), *Musicalia* (Narodní Muzeum, České Muzeum Hudby, Praha) und *TheMA* (Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien).

Antje Kalcher studierte Archivwissenschaft und Dokumentation in Potsdam. Seit 2000 Mitarbeiterin des Archivs der Universität der Künste Berlin. Sie führte mehrere wissenschaftliche Vorhaben durch, u.a. die Erschließung der Nachlässe von Joseph Joachim und Max Rostal sowie das Projekt „Archive zur Musikkultur nach 1945“ (dazu erschienen: „Verzeichnis und Texte“ in der Schriftenreihe *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit*, München 2016). Zu ihren Publikationen zählt die Edition der Autobiografie Max Rostals *Violin-Schlüssel-Erlebnisse. Erinnerungen* (Berlin 2007). Darüber hinaus verfasste sie Artikel für das Online-Lexikon verfolgte Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit.

Susanne Kogler ist Universitätsprofessorin für Musikwissenschaft und Vordirektorin des Instituts für Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz. Sie studierte Klassische Philologie (Latein) und Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz und Musikpädagogik an der Kunstuniversität Graz (Mag. art. 1994, Promotion Dr. phil. 2001 zum Thema *Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen* (Wien: Universal Edition, 2003). 2012 Habilitation an der Karl-Franzens-Universität Graz zum Thema *Adorno versus Lyotard: moderne und postmoderne Ästhetik* (Freiburg: Alber, 2014). 2012–2020 leitete sie das Universitätsarchiv der Grazer Kunstuniversität. Lehrtätigkeit an Universitäten im In- und Ausland (Kunstuniversität Graz, Karl-Franzens-Universität Graz, New York City University, Université Paris 8, Universität Wien, Universität Klagenfurt, Universität Ljubljana). Zahlreiche Publikationen zur Musikästhetik und Musikgeschichte des 19.–21. Jahrhunderts.

Markus Helmut Lenhart, Studium der Kunstgeschichte, Geschichte, Religionswissenschaft und Pharmazie an der Karl-Franzens-Universität Graz; Promotion in Kunstgeschichte; seit 2020 Archivar am Archiv der Congregatio Jesu, Mitteleuropäische Provinz, München; 2017–2019 Senior Scientist am Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz; 2011–2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der UB Graz und der Zentralen österreichischen Forschungsstelle Nachkriegsjustiz Wien–Graz; 2008–2010 Institutslektor am Österreichzentrum der Hebräischen Universität, Jerusalem; 2006–2019 Lehrbeauftragter an der Karl-Franzens-Universität Graz.

Julia Mair studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Musikologie an der Karl-Franzens-Universität Graz und der Kunstuniversität Graz. Bachelor und Master in Musikologie mit Arbeiten zu Musik im Nationalsozialismus. 2019–2021 Universitätsassistentin im vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank geförderten Projekt „Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten“ am Archiv der Kunstuniversität Graz.

Juliane Oberegger studierte Lehramt Sekundarstufe für Musik und Deutsch und studiert nun im Masterstudium Musikologie an der Karl-Franzens-Universität Graz und der Kunstuniversität Graz, im Bachelorstudium Historische Streich- und Violininstrumente am Institut für Alte Musik der Kunstuniversität Graz sowie Kirchenmusik am Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese Graz-Seckau. Ihre Bachelorarbeit verfasste sie zum Thema Entwicklungen in der Musikausbildung im 20. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung der Steiermark. 2019–2021 Studentische Mitarbeiterin im Projekt „Erich Marckhl

– Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten“ am Archiv der Kunstuniversität Graz.

Dietmar Schenk, Dr. phil, leitet das Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin, das er in seiner heutigen Form aufbaute. Er führte zahlreiche Projekte durch, zuletzt „Vorbilder – Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin, 1850–1930“ (BMBF-Projekt). Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Archivtheorie und Archivgeschichte, Themen im weiteren Umkreis der Geschichte der Universität der Künste und der Bestände ihres Archivs. Musikgeschichtliche Veröffentlichungen u.a. *Archive zur Musikkultur nach 1945. Verzeichnis und Texte* (2016, Hg., gemeinsam mit Antje Kalcher); *Leo Kestenberg: Briefwechsel* (2 Bde. 2010 und 2012, Hg.); *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik* (2004).

Johanna Trummer studiert Musikologie an der Kunstuniversität Graz und der Karl-Franzens-Universität Graz; an Letzterer hat sie zudem das Ergänzungsfach Medienwissenschaften absolviert. Nach Abschluss ihres Bachelorstudiums (Titel der BA-Arbeit: „Gansch & Breinschmid. Zur Stilistik des Duos anhand ausgewählter Beispiele“) beschäftigt sie sich nun im Rahmen des Masterstudiums (Schwerpunkt Ethnomusikologie) mit Selbstbild, Motivation und dem Begriff Tradition im Kontext steirischer Blasmusik. 2019–2021 Studentische Mitarbeiterin im Projekt „Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten“ am Archiv der Kunstuniversität Graz.

