

# 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.“<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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.“<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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.“<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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.“<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Ganz allgemein kann man sagen, dass das Entnazifizierungsprogramm „voll von Fehlstarts, Widersprüchen, Fehlinformationen und Ausnahmen“<sup>10</sup> 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.“<sup>11</sup>

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.“<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup>

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 Lehrkräfte<sup>14</sup>, 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

---

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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.“<sup>22</sup>

Ganz allgemein ergab sich nach Kriegsende eine Zusammenarbeit „zwischen den Dienststellen der Alliierten und der politisch-kulturellen heimischen Szene“<sup>23</sup>. 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.<sup>24</sup> 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 Böhm<sup>25</sup> 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.“<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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:<sup>28</sup>

„[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.“<sup>29</sup>

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:<sup>30</sup>

„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.“<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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.“<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

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“<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

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.<sup>39</sup>

„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.“<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup> 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).“<sup>42</sup>

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“<sup>43</sup> 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.“<sup>44</sup>

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.