

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.

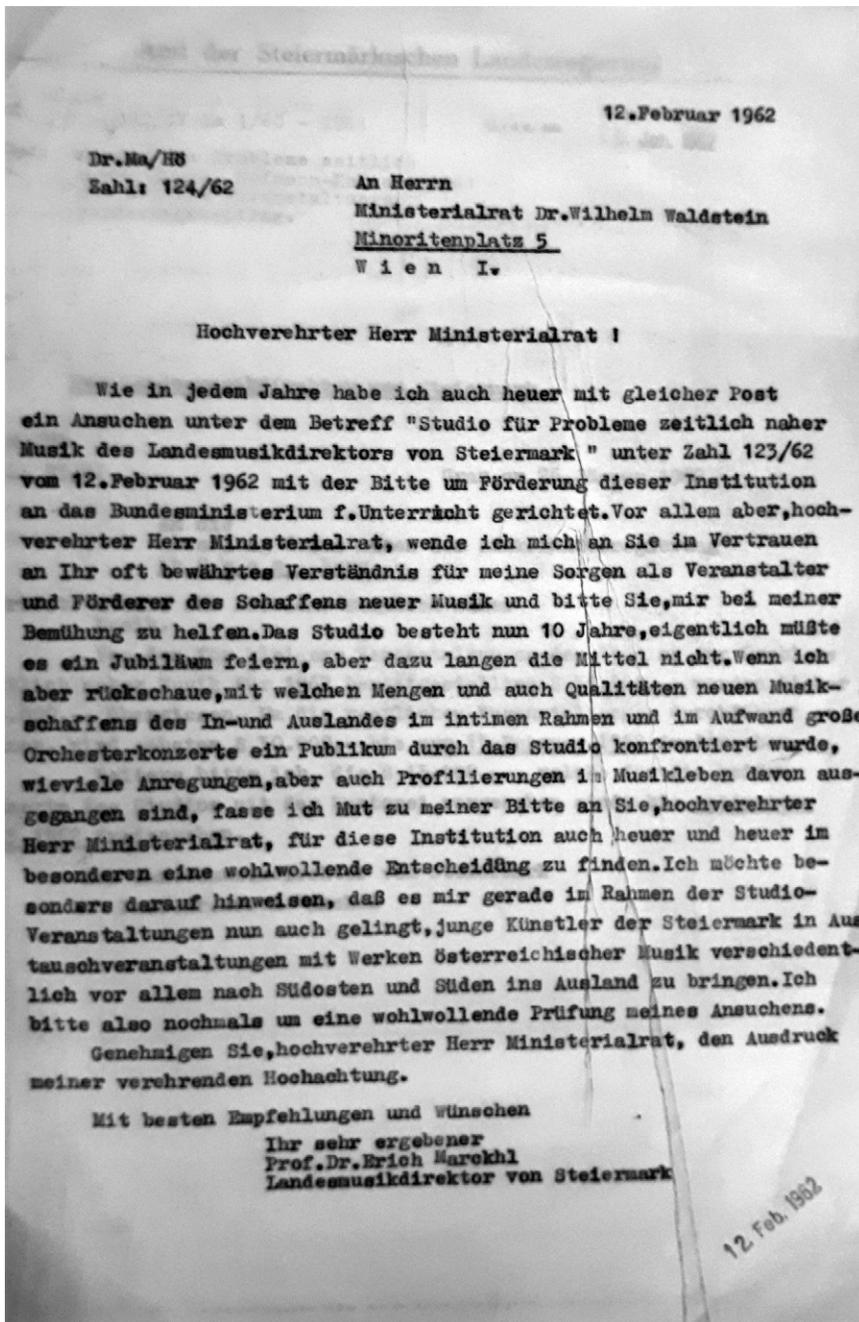


Abb. 1: Brief Erich Marckhls an den Ministerialrat Dr Wilhelm Waldstein mit der Bitte um Subventionen. [UAKUG/AK/AV/B30/H121]

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.