

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, Skrjabin, 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: Stiasny 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 führunglos 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.