

Erich Marckhl „Etwas über meine Musik“: Musik, Ideologie und Ästhetik im Nachkriegsösterreich

Susanne Kogler

I. Einleitung

Das Forschungsprojekt, in dem der Aufbau der Musikerziehung in der Steiermark nach dem Zweiten Weltkrieg im Zentrum stand, ging von dem bisher unbearbeiteten Teilnachlass von Erich Marckhl (1902–1980) aus.¹ Marckhl, Komponist, Musikwissenschaftler, Pädagoge und – am Höhepunkt seiner Karriere – Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz von 1963 bis 1971, war wohl die führende Persönlichkeit beim Wiederaufbau der institutionalisierten Musikausbildung in der Steiermark und bei der nachhaltigen Profilierung der Akademie, der heutigen Kunstuniversität Graz. Da Marckhls Karriere schon in den 1930er-Jahren während der NS-Zeit begann, konzentrierte sich die Forschung im Rahmen des Projekts auf Brüche und Kontinuitäten in Hinblick auf frühere Zeiten, insbesondere die 1920er-, 1930er- und 1940er-Jahre. Wir interessierten uns für Marckhls Leben, seine Ideen und das große Netzwerk, welches ihm ermöglichte, seine beruflichen Ziele zu erreichen.

Marckhls Wirken erscheint ambivalent: Viele Kolleginnen und Kollegen aus der Anfangszeit der Akademie sind von seiner ihnen gegenüber untadeligen Persönlichkeit und damit auch seiner persönlichen Integrität überzeugt, wie sie in zahlreichen Gesprächen betonten. Jene wiederum, die sich mit seiner Vergangenheit beschäftigten und daher seine hohen Funktionen im Bildungssystem des nationalsozialistischen Regimes deutlich vor Augen haben, treten dieser Sichtweise vehement entgegen. So hat sich auch die Ansicht verbreitet,

1 Vgl. dazu die Projektseite: <https://archiv.kug.ac.at/projekte/forschung-und-veranstaltungen/erich-marckhl-musikausbildung-in-der-steiermark-nach-1945-brueche-und-kontinuitaeten> (21.01.2020).

Marckhl habe sich nach 1945 gewandelt und vom Nationalsozialismus distanziert. Um hier ein differenzierteres Bild zu gewinnen, sind Marckhls autobiografische Schriften von Interesse, die im Rahmen dieses Projekts erstmals wissenschaftlich ausgewertet wurden. Während sich Julia Mairs Beiträge vor allem mit biografischen Aspekten beschäftigen, wird im vorliegenden Beitrag² nun sein Verständnis von Kunst anhand einer näheren Betrachtung eines autobiografischen Textes zu seinem kompositorischen Œuvre untersucht, wobei methodisch an das Konzept des ‚Close Reading‘ angeknüpft wird.³

Marckhl selbst verstand sich zeitlebens vorrangig als Komponist. Der Text, der einen Überblick über Marckhls Schaffen bietet, seine Werke in eine kompositionsästhetische Entwicklungsperspektive rückt und damit ihre charakteristische Beschaffenheit zu rechtfertigen sucht, ist schon allein was den Umfang betrifft ein wichtiger Teil seines Nachlasses. Zudem kann er auch als Rechenschaftsbericht in weiterem Sinne gelesen werden. Ist er auch oberflächlich nur dem Komponisten Erich Marckhl gewidmet, dessen Schaffen im Vordergrund steht und aus kompositionstechnisch-analytischer Perspektive als sachlich begründet und logisch entwickelt erklärt wird, ist er dennoch vor dem Hintergrund der Diskussionen um Schuld bzw. Mitschuld am Nationalsozialismus in Österreich und Deutschland zu sehen. Debatten wie die „Große Kontroverse“ in der Bundesrepublik Deutschland zwischen dem Exilanten Thomas Mann und jenen, die sich als ‚innere Emigranten‘ zu positionieren versuchten,⁴ können ebenso als Kontext herangezogen werden wie der Opfermythos, der in Österreich offiziell die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit prägte.⁵ Auf künstlerischer Ebene ist bei Zeitgenossen Marckhls eine fatalistische Haltung auszumachen, wie beispielsweise im Schaffen Gottfried von Einems, der Marckhl eng verbunden war. Diese Haltung entsprach ebenfalls der Einstellung jener, die sich nicht mit

2 Der Text entstand für einen Vortrag an der Ján Albrecht Music and Art Academy Banská Štiavnica 2019 und wurde in der Zeitschrift der Akademie in englischer Sprache veröffentlicht. Der vorliegende Text ist eine geringfügig überarbeitete Version des Originals. Für die Übersetzung ins Deutsche danke ich Susanne Göttlich. Vgl. Susanne Kogler, Erich Marckhl, *Some Words About My Music: Music, Ideology and Aesthetics in Post-War Austria*, in: *ars pro toto. Science & Art Journal* 1 (2020), S. 10–16.

3 Vgl. Wolfgang Hallet, *Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading*, in: Vera Nünning / Ansgar Nünning / Irina Bauder-Begerow (Hg.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, Stuttgart: Metzler 2010, S. 293–315.

4 Vgl. u.a. Manfred Weinberg, *Die ‚Große Kontroverse‘ wiedergelesen*, in: *Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 2 (2020), S. 81–96, <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/143649> (29.10.2021).

5 Vgl. Heidemarie Uhl, *Das „erste Opfer“*. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft ÖZP* 1 (2001), S. 19–34, <http://www.oezp.at/oezp/online/online.htm> (14.02.2020).

der eigenen Mitverantwortung am mörderischen Geschehen auseinandersetzen wollten.⁶ Auch die Position der Kritischen Theorie, die mit der Person Theodor W. Adornos ästhetische und zeitgeschichtliche Positionen kritisch zu verbinden intendierte, ist als historischer Kontext von Interesse, ist sie doch, wie in neueren Publikationen anschaulich dargestellt wurde,⁷ genau vor dem Hintergrund jenes Klimas des Schweigens und der Verleugnung entstanden, an dem auch Marckhl teilhatte. Zudem hatte Marckhl über Harald Kaufmann persönlich Kontakt zu Theodor W. Adorno, der am an der Akademie neugegründeten Institut für Wertungsforschung sehr interessiert war, sich in Personalfragen des Instituts aktiv einbrachte und auch selbst in Graz Grundsatzvorträge hielt.⁸

Ohne genauer auf diese Debatten eingehen zu können, intendiert der Beitrag, Marckhls Musikästhetik zu beleuchten. Die zentrale Frage dabei ist: Welche Musikauffassung liegt seiner Rechtfertigungsstrategie zugrunde? Vorausblickend kann bemerkt werden, dass sie eng mit der aus dem 19. Jahrhundert tradierten Vorstellung einer ‚absoluten Musik‘ verbunden ist. Diese im zeitgeschichtlichen Kontext zu thematisieren, erscheint auch deshalb von Interesse, weil sie als ästhetische Auffassung nach wie vor eine nicht unwesentliche Rolle spielt und bisher kaum vor zeithistorischen Hintergründen betrachtet wurde. Gerade im musikpädagogischen Bereich, in dem sich Marckhl bewegte, erscheint jedoch eine Aufarbeitung der Beziehungen zwischen künstlerischen Haltungen, die vermeintlich nichts mit Politik zu tun haben, und politischen Gegebenheiten wichtig. Denn gerade dass Zusammenhänge negiert werden, ermöglicht einen Spielraum, der es leichter erscheinen lässt, sich persönlicher Verantwortung zu entziehen.⁹

Von Erich Marckhls zahlreichen Texten, die seine eigenen Werke zum Inhalt haben, ist *Etwas über meine Musik*¹⁰, Ende der 1970er-Jahre verfasst, zweifellos der wichtigste und umfangreichste. Er umfasst 105 Seiten und ist in 12 Kapitel gegliedert. Diese beschreiben sein Werk teilweise chronologisch, teilweise

6 Siehe dazu u.a. Joachim Reiber, Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null, Wien: Kremayr & Scheriau 2017, S. 75–79.

7 Vgl. u.a. Stuart Jeffries, Grand Hotel Abyss. The Lives of the Frankfurt School, New York [u.a.]: Verso 2016, S. 261–279.

8 Siehe dazu u.a. die Korrespondenz zwischen Harald Kaufmann und Theodor W. Adorno im Harald Kaufmann Archiv an der Akademie der Künste Berlin bzw. den Briefwechsel Theodor W. Adorno / Harald Kaufmann (1967–1969), in: Werner Grünzweig / Gottfried Krieger (Hg.), Harald Kaufmann, Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, Hofheim: wolke, 1993, S. 263–300.

9 Siehe dazu u.a. auch Michael Heinemann, Residuen. Emigration und Verweigerung, in: ders.: Kleine Geschichte der Musik, Stuttgart: Reclam³2013, S. 290–300.

10 Erich Marckhl, Etwas über meine Musik. Unveröffentlichtes Typoskript. UAKUG/TEM_089. Der Text ist auch online verfügbar: https://www.uakug.findbuch.net/php/main.php?ar_id=3745#55414b55472f54454dx154 (21.01.2020).

auch in Hinblick auf Gattungszusammenhänge oder ästhetische Fragen wie die Beziehung der Kunst zum Religiösen. Auffallend ist, dass Marckhl gleich zu Beginn, obwohl er kaum zu realen Lebenssituationen Stellung nimmt, auf einem engen Zusammenhang zwischen Musik und Leben besteht. Nicht zuletzt dadurch wird die Erwartung geweckt, mehr über brisante, mit Marckhls Lebenszeit verbundene Fragen zu erfahren. Diese wird allerdings zunächst enttäuscht, beschränkt sich der Autor doch auf musikalisch formale Probleme. Im Zuge der Lektüre kristallisiert sich jedoch immer deutlicher eine Argumentationslinie heraus, die eine persönliche Position Marckhls erkennen lässt.

Die Fragen, die sich bei der Lektüre stellen, sind nicht nur mit seinem künstlerischen *Ceuvre* verknüpft, sondern beziehen sich vor allem auf seine institutionelle und kulturpolitische Arbeit im Nachkriegsösterreich sowie sein Leben und seine Ausbildung während des Nationalsozialismus. Sie betreffen somit vorrangig Themen, die unausgesprochen quasi ‚zwischen den Zeilen‘ präsent sind: Wie beurteilte Marckhl die NS-Zeit und die Ideologie dieses Regimes? Was ist das Persönliche, das er, wie er sagt, in seinen Kompositionen ausdrücken wollte? Hat seine persönliche Haltung zum Leben und zur Politik seine Musik beeinflusst? Müssen seine eigenen Ansichten berücksichtigt werden, wenn man sein musikalisches Schaffen ästhetisch beurteilt? Was kann über die Gefühle gesagt werden, die er in Bezug auf sein Leben oder seine persönlichen Überlegungen zu seinem Schicksal geäußert hat? Gibt es Zeichen von Wut oder Verzweiflung? Hat er Reue empfunden? Lag ein innerlicher Rückzug vor? Welche kulturellen Prägungen blieben sein ganzes Leben lang erhalten?

Um Antworten dazu in Marckhls Text *Etwas über meine Musik* zu finden, wurde dieser zunächst methodisch nach philologischen Kriterien unter Berücksichtigung der spezifischen autobiografischen Textsorte und des Aufbaus analysiert. Besonders galt es zu unterscheiden, was explizit gesagt, was nur angedeutet und was verschwiegen wird. Für die vorliegenden Fragestellungen erscheinen entgegen der Intention des Autors, die Entwicklung seines kompositorischen Stils darzustellen, um diesen zu rechtfertigen, insbesondere jene Kompositionen von Interesse, die Bezüge zu literarischen Werken beinhalten, welche wiederum hinsichtlich ihres Inhalts interpretiert werden können. Zudem erscheint auch in Bezug auf seine einflussreiche pädagogische Tätigkeit wichtig, welche Auffassung von Künstlertum bei Marckhl auszumachen ist.

Im Folgenden werden fünf Themen herausgegriffen, die sich im Zuge der Textanalyse für Marckhls künstlerischen Standpunkt als zentral erwiesen und die es zugleich erlauben, eine kritische Perspektive darauf zu entwerfen. Sie lassen auch Anknüpfungspunkte an für das 19. und 20. Jahrhundert wichtige ästhetische Debatten erkennen und reichen damit in ihrer Bedeutung über das Werk Marckhls hinaus.

II. *Etwas über meine Musik* – Ein ‚Close Reading‘

II.1 Beziehungen zwischen künstlerischem Schaffen und Leben

Bereits auf der ersten Seite weist der Autor darauf hin, dass dieser Text verfasst wurde, um das Verhältnis zwischen künstlerischer Arbeit und Leben zu verdeutlichen. Er wolle seine grundlegenden und objektiv entfalteten Meinungen und Ansichten präsentieren, welche für sein künstlerisches Schaffen von Bedeutung sind. Wichtig für ihn, laut seiner eigenen Darlegungen, seien der Wille zum Schaffen sowie Selbstbestätigung in den künstlerischen Werken zu finden. Wie Marckhl betont, gebe es seiner Ansicht nach kein autonomes Ethos, das nicht im Charakter des Schöpfers gründe. Die ethische Grundlage des Schaffens liege in jedem Menschen selbst, schreibt Marckhl.

Zunächst werden einige Details zu seiner Jugend offenbart: Im Gegensatz zu seinen national-liberalen Eltern waren für Marckhl, wie er ausführt, Religion und soziale Bindungen wichtig. Er war interessiert an Literatur sowie romantischer und expressiver Lyrik, während er selbst expressionistische Dramen und Romane schrieb. Franz Schmidt, Richard Strauss und Hans Pfitzner waren während seiner Ausbildungsjahre angesehene Komponisten, ebenso wie die Klavierwerke von Debussy und Ravel für ihn von Bedeutung waren. Er selbst war insbesondere beeindruckt von Schönbergs *Pierrot lunaire* und dessen *Kammersinfonie* sowie Milhauds *L'homme et son désir*. Hervorzuheben ist hier, dass Marckhl Schönberg als Vorbild nennt und sich damit in eine Traditionslinie mit vom Regime geächteten Komponisten und der französischen Musik stellt. Diese Verbindung bestimmt auch seine kulturpolitischen Stellungnahmen und Aktivitäten in der Nachkriegszeit. In Bezug auf seine eigenen Werke, welche zwischen 1920 und 1934 entstanden sind – Streichquartette, ein Streichtrio und Sonaten für Violine und Klavier –, spricht er von einem schwierigen Transformationsprozess, der von konventioneller Tonalität zu freier melismatischer Bewegung geführt habe. Unter seiner frühen Kammermusik schätzte er vor allem die Lieder basierend auf Gedichten und Texten von Rilke. Während seiner Tätigkeit als Erzieher in Breitensee, die am 14. September 1936 abrupt endete,¹¹ habe er, so Marckhl, Einblicke in die Gegebenheiten des Seins gewonnen, die sein Leben und Erleben vertieften und seine Energie gestärkt haben. Unter anderem erlangte er Härte und Strenge, sowohl künstlerische als auch menschliche.

11 Den Grund für dieses seine Aktivität als illegaler Nationalsozialist, nennt Marckhl nicht. Siehe dazu auch den Beitrag „Erich Marckhl im Spiegel von Selbst und Fremdzeugnissen“ von Julia Mair im vorliegenden Band.

Eines der Werke, welches er näher erläutert, ist das *Divertissement* für Solo-Violine und Streicher, komponiert im Jahr 1966.¹² Im mittleren Satz wird eine Dur-Tonalität erzeugt. Marckhl vergleicht diese tonale Passage mit dem harmonischen Gerüst seiner *Großen Fuge* für Streichorchester – einem Stück, das ihm 1939 den Preis der Stadt Wien einbrachte und dort 1940 uraufgeführt wurde.¹³ Durch diesen tonalen Abschnitt in seinem späteren Stück wurde er mit der Bezeichnung „wie gehabt“ eingestuft, für einige Kritiker ein Charakteristikum seines Œuvres, „eindeutig und entscheidend endgültig“, wie er sich beklagte.¹⁴ Marckhl fühlt sich von diesen Kritikern missverstanden und gibt daher Einblicke in seine eigenen Ausdrucksvorstellungen, die für ihn mit seinen Lebenserfahrungen in Zusammenhang stehen. Er verteidigt die Tonalität C-Dur, indem er die „Funktion des Elegischen“ betont, die ihm zufolge „ja gleich durch die Härte der Violin-Kadenz bestätigt wird“. Hier werde „wirklich einige Lebenserkenntnis ins Tönen gebracht“. Das „erkannten Spieler und Hörer“. Und Marckhl setzt fort: „Kritiker registrierten Anklänge an Béla Bartók, sprachen von geschickter Montage und wunderten sich über die retrospektive Tendenz, die angesichts der Situation eher Schicksal als Schwäche und schon gar nicht Bequemlichkeit ist.“¹⁵ Bereits hier ist die zentrale Argumentationsstrategie zu erkennen: Einerseits wird eine folgerichtige musikimmanente Entwicklung vom Frühwerk zu den späten Kompositionen gezogen, andererseits wird der spezifische tragische Ausdruck seines Werkes als dem Schicksal, das der Autor erfahren musste, geschuldet dargestellt.

Beim ersten Lesen des Textes ist man enttäuscht, dass sich Marckhl weigert, über sein Leben und seine Zeit direkt zu sprechen und nur an künstlerischen Fragen festhält, die sich vor allem um Probleme der technisch-strukturellen Entwicklung zu drehen scheinen. Nichtsdestotrotz deuten Absätze wie der oben zitierte, insbesondere nach mehrfacher Lektüre und gemeinsamer Betrachtung, an, dass der aus der Retrospektive verfasste Text zugleich als künstlerisches Bekenntnis und menschliche Rechtfertigung verstanden werden kann und wohl auch soll. Was der Autor besonders verteidigt, ist seine retrospektive Sicht. Außerdem ist seine egozentrische Position auffallend. Immer wieder beklagt er sich über die schwierige Situation und Zeit, in der er lebte, aber es fällt kein Wort zu den Millionen von Opfern, die das Regime, dem er als Leiter der Abteilung für Musikpädagogik in führender Position an der Wiener Reichshochschule verbun-

12 Ein Teil des Nachlasses von Marckhl wird an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz aufbewahrt. Das Autograph ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:47473> (13.07.2021).

13 Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:57967> (13.07.2021).

14 Marckhl, Fn. 10, S. 21.

15 Ebd., S. 22.

den und an dessen Kulturpolitik er daher maßgeblich beteiligt war, systematisch ermordete. Diese Haltung des Schweigens wurde vom offiziellen Nachkriegsösterreich geteilt und ging Hand in Hand mit der Politik, das ganze Land als Opfer der Nazis zu stilisieren. Genau eine solche Haltung ist es, gegen die sich Theodor W. Adornos Forderung richtete, dass die Musik auf der Seite der Opfer stehen und primär Leiden zum Ausdruck bringen solle. Oft als historisches Relikt von jenen abgetan, die forderten, diese zeitgebundene Anschauung müsse dringend modifiziert und Adornos Ästhetik diesbezüglich aktualisiert werden,¹⁶ sollte die hier enthaltene ethische Position im Gegenteil hinsichtlich ihrer Aktualität in der Nachkriegsepoche wie auch ihrer heutigen kritisch kontextualisiert werden.¹⁷

II.2 Musik als eine persönliche Sprache

Der sprachliche Charakter der Musik ist ein wichtiger Aspekt für Marckhl.¹⁸ Sein künstlerisches Ideal war Verdichtung, sowohl strukturelle als auch zeitliche. In diesem Sinne gewinnen seine längeren Werke an Bedeutung wie die *Fantasie, Passacaglia und Fuge* (1936) für Klavier zu vier Händen und die *Sonate für Violine und Klavier in A-Dur* (1945).¹⁹ Beide wurden geschrieben

„[...] in Zeiten existenzieller Bedrohung und sozialer Bedrängnis [...]. Es könnte im Ausmaß ihrer Aussage die Tendenz zu Selbstbetäubung vermutet werden. Dem undurchschaubar Chaotischen einer Situation wird der ausführliche Kosmos einer gewollten, strengen, umfassenden, das Konventionelle nicht meidenden Ordnung entgegengestellt.“²⁰

Auch dieser Kommentar stellt die Bedrohung für den Autor in den Mittelpunkt. 1936, als er seiner Position als Erzieher in Breitensee aus ungenannten Gründen enthoben wurde, sowie das Kriegsende 1945 markierten entscheiden-

16 Vgl. Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 319–326.

17 Vgl. dazu auch Lars Rensmann, *Das Besondere im Allgemeinen. Totale Herrschaft und Nachkriegsgesellschaft in den politisch-theoretischen Narrativen von Arendt und Adorno*, in: Dirk Auer / Lars Rensmann / Julia Schulze Wessel (Hg.), *Arendt und Adorno*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 150–198.

18 Vgl. Erich Marckhl, *Sprache und Musik*. Vortrag des Präsidenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, o.Prof.Dr.Erich Markchl, anlässlich der Internationalen Kammermusikwoche 1965 in Oberschützen, unveröffentlichtes Typoskript. UAKUG/TEM_B08_H45_13. Der Text ist auch online verfügbar: https://www.uakug.findbuch.net/pics/N...TEM._~Scans%20Wiederkehr._~B08._~UAKUG_TEM_B08_H45_13.pdf (11.02.2010).

19 Die Autographen, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, sind online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:57381> und <http://phaidra.kug.ac.at/o:48952> (13.07.2021).

20 Marckhl, Fn. 10, S. 27.

de Brüche im Leben Marckhls. Die Ordnung der Musik bot ihm Zuflucht vor dem äußeren Chaos, so seine Darstellung. Trotz seines künstlerischen Ideals – der Verdichtung – charakterisiert Marckhl seine Musik als ausgedehnt. Er erklärt, dass er sich niemals zurückgehalten habe, wenn er etwas ausdrücken wollte. Dennoch betrachtet er seine Musik als schwierig für jene Rezipientinnen und Rezipienten, welche „kulinarischen“ Genuss bevorzugten, durch ihren introvertierten Charakter, der zwar nicht schockt, aber die Hörer nicht beachtet. „Sie ist im Verlauf ihrer Entwicklung vom Melos her mehr und mehr zum Wort, zum Dialog, zum Monolog hingewendet“, schreibt Marckhl.²¹

Seiner Beschreibung zufolge wird Melos in seiner Musik zu Prosa umgewandelt: „als Klang gehörtes Wort“²². Diese Expressivität wird mit der Individualität der Musik verbunden. Jegliche Musik sei das Produkt des ‚Allzumenschlichen‘ und schaffe eine Annäherung an die visionäre Realität, die ihr zugrunde liegt. Was dieses ‚Allzumenschliche‘ und die ‚visionäre Realität‘ konkret sein könnten, lässt der Autor aber offen. Eine eindeutige Stellungnahme wird verweigert, wobei noch dazu unklar bleibt, auf welche Zeit sich der Autor mit solchen Bemerkungen bezieht. Dass der Text generell auf Kontinuität im Schaffen hinzuweisen intendiert, lässt zumindest vermuten, dass sich auch Marckhls Position zur Realität und den mit ihr verbundenen politischen Visionen über die Jahre hinweg nicht verändert haben könnte.

Wenn es Inhalte gibt, die durch Begriffe ausgedrückt werden können, wird dies beispielsweise in seiner 5. Sinfonie mit dem Titel ‚Tragisch‘ signalisiert.²³ Wiederum ist der tragische Moment Marckhl zufolge in diesem Werk kein atmosphärischer oder programmatischer, sondern ein vitaler Zustand, der sich durch eine ästhetisch konzipierte Gestalt artikuliert. Das, was ausdrückbar ist, ist für Marckhl immer „vitale Grundgegebenheit, die sich eben nicht anders fassen läßt als in der ästhetisch begreiflichen Gestalt.“²⁴ Die Frage nach der Expressivität wird hier mit der der Einzigartigkeit verknüpft. Die „Grundgegebenheit“ von Marckhls Leben wird als „tragisch“ charakterisiert.

Zu Marckhls längsten Werken zählen *Vom Fall der Stadt* (1960) und *Die Jagd* (1966), beides Begegnungen mit dem Musiktheater.²⁵ Die Sujets deuten ebenfalls auf eine tragisch-fatalistische Haltung des Komponisten hin.²⁶

21 Ebd., S. 28.

22 Ebd.

23 Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:50057> (13.07.2021).

24 Marckhl, Fn. 10, S. 91.

25 Die Autographen, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, sind online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:51684> und <http://phaidra.kug.ac.at/o:48067> (13.07.2021).

26 Vgl. Marckhl, Fn. 10, S. 91.

II.3 Das Konzept des Unaussprechlichen

In einem anderen Absatz versucht Marckhl zu erklären, dass nicht alles sagbar sei. Dabei präsentiert er sich als jemand, der nicht in der Lage ist, sich vollständig auszudrücken, es aber dennoch mit seiner Musik versucht, soweit es eben möglich ist.

„Ein ungelöster Rest bleibt wohl immer im subjektiven Fühlen des Erzeugers: soweit der Rest des Ungelösten dem kommensurablen Bereich angehört, ist er korrigierbar. Er ist es aber nie in dem Maße, daß er verschwände. Die unlösbaren Schwierigkeiten liegen im Inkommensurablen.“²⁷

Für das Unaussprechliche sind die textgebundenen Gattungen von Interesse, da sich mithilfe der Worte der Inhalt der Musik möglicherweise leichter entziffern lässt. Marckhl verfasste mehrere Werke, welche in diesem Kontext untersucht werden sollten. Ein Autor, den er vor allem schätzte, war Richard Billinger.²⁸ Auf Basis ausgewählter Stücke aus dem Gedichtband *Holder Morgen*, schuf Marckhl eine Kantate, welche für das 100-jährige Jubiläum des Wiener Männergesangsvereins in Auftrag gegeben wurde, das im Jahr 1943 gefeiert wurde.²⁹ Bei der Besprechung dieser Komposition kommentiert Marckhl auch die damalige Situation:

„Weiters aber befand ich mich in einer Zeit bedingten schweren persönlichen Krise. Völlige Desillusion, Widerwille, Resignation beherrschte mich. Das Leben erschien ausweglos und war grauenvoll, obgleich die brüchige Oberfläche des Arbeitsalltags noch hielt. Aber sie würde nicht halten, und unausdenkbar, was kommen würde, wenn sie brach – und gleichzeitig wünschte ich, sie möge endlich brechen und der heroisierten Lüge des Grauens ein Ende bereiten.“³⁰

Sieht man diesen Abschnitt lediglich als typische Rechtfertigungsstrategie an, insofern als der Autor selbst als an den politischen Umständen leidend dargestellt wird, ist damit der Gehalt des Textes noch nicht ausgeschöpft. Denn Marckhl spricht hier explizit von einer unausdenkbaren Zukunft und von Ausweglosigkeit, die mit dem Untergang des ‚Dritten Reiches‘ aus seiner Sicht verbunden sein würden.

27 Ebd., S. 28.

28 Richard Billinger (1890–1965) war ein erfolgreicher österreichischer Poet und Dramatiker, dessen Werke sehr geschätzt wurden, sowohl vor als auch während der NS-Zeit. Nach 1945 war er in der Lage, seine Karriere weiterzuführen, aber sein Ruf verschlechterte sich. Für mehr Informationen über den Autor vgl. Arnold Klaffenböck, Richard Billinger, <https://www.ooegeschichte.at/themen/kunst-und-kultur/literaturgeschichte-oberoesterreichs/literaturgeschichte-ooe-in-abschnitten/1900-1945/richard-billinger/> (23.01.2020).

29 Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:55417> (13.07.2021).

30 Marckhl, Fn 10, S. 57.

Bezüglich der Musik weist Marckhl darauf hin, dass er sich insbesondere in den Solos selbst „gefunden“ habe. Ihm zufolge deutet der Alt, der über das goldene Boot singt, „in dem Traum und Glück dahinschwimmen“, berechtigterweise seine späteren künstlerischen Entwicklungen an. Diese Verzweiflung angesichts des Unumkehrbaren bleibt auch in seiner späteren Musik präsent wie etwa in den Wedekind-Chansons, welche 1968 komponiert wurden. Er selbst charakterisiert die Musik der früheren Kantate als „bukolisch“, „einfach“ und „impressiv“ durch die Verwendung von solistisch eingesetzten Holzbläsern. Ein Hang zur romantischen Naturanbetung prägt die Musik und die Instrumentation. Hier beginne sich das Melos von einer konventionellen Tonalität zu lösen, schreibt er.³¹ Außerdem betont Marckhl den Erfolg der Weltpremiere:

„Die Uraufführung war glanzvoll. Es sangen Frau Frutschnigg (Alt), die dann früh Verstorbene, und Hans Schöffler, es sangen die Wiener Sängerknaben und ein 300 Mann starker Männerchor, gebildet aus Wiener Chorvereinigungen, es spielten die Wiener Philharmoniker, Großmann dirigierte.“³²

Allein die Aufzählung der Mitwirkenden macht unmissverständlich deutlich, welches Ansehen der Komponist in der NS-Diktatur genoss. Das Stück wurde nichtsdestotrotz nochmals in den 1950er-Jahren im Kontext eines IGNM-Festivals in Wiener Neustadt aufgeführt, an seine früheren großen Erfolge konnte Marckhl aber nicht mehr anknüpfen, was wohl maßgeblich zu seiner retrospektiven Haltung beigetragen haben mag.

II.4 ‚Absolute Musik‘, Kunst und Religion

Marckhls Kommentare zu seinen Sinfonien zeigen, inwiefern er seine Musik als ‚absolut‘ betrachtet: Es sei weder eine poetische Idee vorhanden, wie bei Schumann, noch programmatischer Inhalt im Sinne einer musikalisch dargestellten Handlung. Dennoch sei die kohärente Gestaltung von etwas, das ausgedrückt werden soll, von Bedeutung. Mehrere Male betont der Autor, dass sein Hauptziel darin bestand, individuelle, persönliche und menschliche Ansichten als „Gestalt, als klingende Architektur“ zum Ausdruck zu bringen. Bleibende Qualität sei für ihn an den „Gehalt des potentiell Ausdrückbaren“ gebunden.³³ Letztendlich, da es das Ziel der absoluten Musik sei, solle das Publikum berührt und bewegt werden.

Interessant in Bezug auf die Rolle, die die religiöse Dimension in Marckhls Schaffen spielen könnte, ist eine weitere Kantate basierend auf Texten von Paul

31 Ebd.

32 Ebd., S. 59.

33 Ebd., S. 93–94.

Gerhardt,³⁴ welche 1938 komponiert wurde: Es handelt sich um eine geistliche Kantate für Soli, kleinen und großen Chor, Knabenstimmen und Orchester, die ‚Choralmodelle‘ vermeidet und tonale Strenge und subjektiven Ausdruck verschmelzen soll.³⁵ „Vielleicht sollte das Stück ein Zeugnis geben, daß ich auch außerhalb der Konfessionen – ich löste während der Arbeit solche Bindungen – Christ und Humanist bleiben wollte“, schreibt er und betont die damals politisch unpassende Haltung: „Jede Möglichkeit einer Aufführung war angesichts der politischen Verhältnisse abgeschnitten, Versuche das Stück zu zeigen, führten zu weltanschaulich opportunistischer Reaktion, ja, zu Entrüstung und Vorwürfen. Religiöse Textierung war verwerfenswert.“³⁶

Ein weiteres Werk, das von einer religiösen Dimension geprägt ist, wie der Titel schon andeutet, ist die zweite Fantasie für Chor a capella *Drei Lesungen nach Th. Wolfe ‚Schau heimwärts, Engel‘* (1960).³⁷ Die Komposition beginnt mit einem Vortrag, der sich dann in chorische Musik verwandelt. Es ist wohl symptomatisch für die auf das ‚Tragische‘ konzentrierte Lebenseinstellung des Autors, dass der letzte Abschnitt den Titel *Das verlorene Land, die unwiederbringliche Zeit* trägt. Zu den geforderten Aufführungsvoraussetzungen schreibt Marckhl:

„Für ein größeres Publikum anonymer Provenienz ist dieses Stück nicht geeignet. Es setzt wirkliche Gebundenheit und echte Anteilnahme aus echter Gott durchdrungener humanitas voraus, die Hörer und Musizierende zu einer echten Gemeinde binden, was in unserem Konzertbetrieb nur mehr sehr selten der Fall ist. Über die Uraufführung gab es in Wien ein erfreuliches Echo.“³⁸

Die erforderliche Haltung ähnelt auffallend der Rezeptionsweise, die romantische Künstler für die absolute Musik postulierten, die im 19. Jahrhundert die Religion ersetzte.³⁹ In Hinblick auf eine spätere Vertonung des Markus-Evangeliums weist

34 Bezüglich Paul Gerhardt (1607–1676), einem protestantischen Geistlichen, Dichter und Musiker vgl. Joachim Schäfer / Paul Gerhardt, Ökumenisches Heiligenlexikon, https://www.heiligenlexikon.de/BiographienP/Paul_Gerhardt.htm (23.01.2020).

35 Marckhl, Fn. 10, S. 65. Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:46508> (13.07.2021).

36 Marckhl, Fn. 10, S. 65.

37 Das Autograph, Teil des Nachlasses von Marckhl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, ist online verfügbar: <http://phaidra.kug.ac.at/o:64550> (13.07.2021). „Look Homeward, Angel. A Story of the Buried Life“ ist ein autobiografischer Roman des amerikanischen Autors Thomas Wolfe (1900–1938), der 1929 erschien. Es wird als amerikanischer Klassiker betrachtet. Für weitere Informationen vgl.: Thomas Wolfe, <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Wolfe> und Look Homeward, Angel, <https://www.britannica.com/topic/Look-Homeward-Angel> (23.01.2010).

38 Marckhl, Fn 10, S. 74.

39 Vgl. Wilhelm Seidel, Absolute Musik und Kunstreligion um 1800, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Musik und Religion, Laaber: Laaber 1995, S. 91–114.

Marckhl darauf hin, „daß sich ein kleiner Kreis Musizierender – fünf Sänger, ein Pianist – zu einer gleichsam kammermusikalischen Andacht zusammenfindet.“⁴⁰ Mit Johann Gottfried Herder kann der Begriff der Andacht als „bedachtsame Betrachtung der göttlichen Wahrheiten“ oder „eine behutsame Anwendung der Regel des Verstandes in den Sachen des Glaubens und der Gottseligkeit“, verstanden werden.⁴¹ Von den Kritikern als „wie üblich“ bezeichnet, wurde Marckhls Werk von einem kleinen Publikum bei der Uraufführung andächtig rezipiert. Für junge Männer verfasst, ist es, laut Marckhl, „Musik von ganz innen“.⁴² Eindringlich stellt er fest, dass Kunst für ihn notwendigerweise an die religiöse Sphäre gebunden sei: entweder in ihrer Substanz oder in ihrer Funktion und Struktur wie im Falle von geistlicher Musik. Während seines ganzen Lebens habe er sich mit spirituellen Texten auseinandergesetzt, während er erst im späteren Leben geistliche Musik komponierte. „Meiner Meinung nach ist echte Humanität nur aus ihrer Wurzel im Christlich-Religiösen möglich. Scheidet sie sich von dieser, gerät sie in Gefahr der Hybris und in die Versuchung durch das Unmenschliche.“⁴³ Es scheint, als ob der Autor auf diese Position zurückgreift, um seine unbestreitbare Beteiligung am unmenschlichen Regime zu rechtfertigen bzw. wohl auch vor sich selbst zu relativieren. Einerseits passt diese Proklamation sehr gut zu seinem Engagement für Kirchenmusik während seiner Präsidentschaft an der Akademie in Graz.⁴⁴ Andererseits sollte nicht vergessen werden, dass es Akteure der protestantischen Kirche waren, die tief mit dem nationalsozialistischen Regime und dessen Ideen verstrickt waren. Die religiöse Dimension von Marckhls Musik könnte, retrospektiv von ihm hervorgehoben, von einer Art inneren Emigration zeugen, einer musikalisch getragenen Menschlichkeit inmitten des Unmenschlichen.⁴⁵ Zugleich könnte die Hinwendung zum Religiösen als Parallele zu Gottfried von Einem gesehen werden, dem engen Freund Marckhls, dessen späteres Musiktheater nach Texten seiner Frau Lotte Ingrisch sich mit spirituellen Weltbildern beschäftigt.⁴⁶

40 Marckhl, Fn. 10, S. 79.

41 Seidel, Fn. 39, S. 93.

42 Marckhl, Fn. 10, S. 79.

43 Ebd., S. 75.

44 Vgl. unter anderem Erich Marckhl, Rechtfertigung. Referat des Präsidenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz und Landesmusikdirektors von Steiermark o.Prof. Dr. Erich Marckhl anlässlich der Eröffnung der Räume der Abteilung für Kirchenmusik der Akademie am 16. Jänner 1965, unveröffentlichtes Typoskript. UAKUG/TEM_B08_H45_01. Der Text ist auch online verfügbar: https://www.uakug.findbuch.net/pics/N..TEM._~Scans%20Wiederkehr._~B08._~UAKUG_TEM_B08_H45_01.pdf (11.02.2010).

45 Vgl. Michael Heinemann, Kleine Geschichte der Musik, Stuttgart: Reclam³2013, S. 282–283.

46 Vgl. Reiber, Fn. 6, S. 193–213.

Der pessimistische und fatalistische Standpunkt, der Einems Schaffen kennzeichnet wie in *Dantons Tod*, ist mit Marckhls Weltansicht vergleichbar.⁴⁷

Eines seiner wichtigsten Werke stellt Marckhls Einschätzung nach das bereits erwähnte Tanzspiel *Die Jagd* dar.⁴⁸ Auch darin ist eine religiöse Dimension präsent. Es gibt keine Handlung, aber eine Symbolisierung der Lebensbedingungen an sich. Alles, was geschieht, ist in einem imaginären Raum der Seele angesiedelt. Der Tänzer, die Hauptfigur, ist von Anfang an in seinem Untergang gefangen, auf den hin sich alles ausrichtet. Wichtig ist für Marckhl der spielerische Charakter, der das Stück als eine Art Kult kennzeichnet. Die symmetrische Form der Komposition, die strikte Geometrie der Sätze, schafft eine surreal-träumerische Atmosphäre. Bei der Aufführung in Graz sei es gelungen, so Marckhl, das Gefühl der Hoffnungslosigkeit zu beleuchten. Auch hier fallen die Parallelen zu Einem auf. Aber auch Adornos Kritik am Fatalismus, die im Besonderen prominent seine Wagner-Kritik bestimmt, ist als zeitgenössische Gegenposition zu nennen. Der Text wurde 1937 bis 1938 verfasst und im Jahr 1952 veröffentlicht.⁴⁹

II.5 Tradition versus Innovation

Marckhls Ansichten sind immer mit der Zeit verbunden, in der der Text verfasst wurde, nämlich hier den späteren Lebensjahren, und sie lassen eine starke Verbindung zwischen Ästhetik, Politik und persönlichem Weltbild erkennen. Kritik an der zeitgenössischen Avantgarde der 1960er-Jahre prägt an vielen Stellen seine Betrachtungen der Vergangenheit, z.B. wenn er attestiert, dass die Wiener Schule, welche eindeutig sein Vorbild darstellt, eine desillusionierende Haltung zeige, aber nicht den Willen zu schockieren. Wenn er sich von seinen jüngeren Kollegen distanziert, welche sich in den 1960er-Jahren deutlich radikaler gegen musikalische Traditionen auflehnten, reflektiert er zugleich seine eigene jugendliche Rebellion: „Und sind in der Jugend heute nicht wieder Stimmen laut, die die Zerstörung des Bestehenden durch Terror verlangen, damit ein Neues entstehe, das gut sein werde, weil es anders sein werde, obgleich sie es nicht kennen: kannten wir es 1918, 1927, 1933?“⁵⁰ Mit der Auf-

47 Vgl. Susanne Kogler, Neue Musik auf österreichischen Bühnen: Kritische Anmerkungen zum aktuellen Repertoire, in: *The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*, Ljubljana Festival 2019, S. 17–56.

48 Marckhl, Fn. 10, S. 27.

49 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin [u.a.]: Suhrkamp 1952 (Gesammelte Schriften 13). Für den politischen Hintergrund von Adornos Schrift vgl. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*. Zu dem Buch, das so viele Diskussionen entfesselte, in: *Zeit* 41 (1964).

50 Marckhl, Fn. 10, S. 14.

zählung dieser Jahreszahlen, die das Ende des Ersten Weltkrieges und der Monarchie in Deutschland und Österreich, den Brand des Wiener Justizpalastes sowie die Machtergreifung Hitlers in Deutschland oder auch den sogenannten Dollfuß-Putsch miteinander in Verbindung bringt, bezeichnet Marckhl gewaltsame Brüche, die jeweils als Anbruch einer neuen Ära gesehen werden können. Dennoch ist auch hier keine eindeutige Interpretation hinsichtlich der politischen Positionierung des Autors möglich. Vielmehr werden alle diese Ereignisse in der Absicht genannt, die Naivität der Jugend hervorzuheben, die er auch der 68er-Generation attestiert. Dass damit auch seine eigene Begeisterung für Hitler zu relativieren versucht wird, erscheint naheliegend.

In den 1970er-Jahren grenzte sich Marckhl deutlich vom Musikleben seiner Zeit ab. Für ihn war Tradition nötig, um die gesellschaftliche Bindung zur Musik zu wahren, wie es bei Brahms, Bruckner und Strauss der Fall gewesen war. Doch die Tradition zu Marckhls Zeiten war, so seine Auffassung, verloren gegangen: Das moderne anonyme Konzertleben klammerte sich einerseits an die Sensation, andererseits an Konventionen. Wie diese Aussage exemplarisch zeigt, unterstreicht der Autor immer wieder seine rückwärtsgewandte Position. Dass er mit seiner Kritik am öffentlichen Konzertleben eine Anschauung vertritt, die auch der der Kritischen Theorie nahestehende Harald Kaufmann, Freund und Verbündeter Marckhls, zumindest teilweise teilte, zeigt die Komplexität der gesellschaftlichen Situation, die sich nicht mit Schwarz-weiß-Zeichnungen darstellen lässt.⁵¹

In Bezug auf seine Kammermusik spricht Marckhl von einer völlig unpathetischen, minnesängerischen Haltung, aber auch von einer romantischen und retrospektiven Dimension: Einige der Werke seien in einem „schwerelosen Raum gleich starker Anziehungskräfte zwischen Vergangenheit und Zukunft“⁵² verortet und streben eher ein reflektiertes Spielen als ein hoffnungsvolles Anhören an. Die Bemerkung, dass die Dominanz, aber nicht die Attraktivität der Zukunft immer mehr Raum gewinnt, schließt eine Kritik an zeitgenössischen experimentellen Strömungen in der Musik ein, aber auch Gesellschaftskritik klingt an. Diese Entwicklungen bedeuten für Marckhl das Ende eines „aufgeklärten Humanismus“. Wie er schreibt, solle die Entwicklung „nach so vielem rationalistischen Hochmut und so großen Blamagen der Humanität auf ein neue Art der Gottgebundenheit“ hinführen.⁵³ Eine Abkehr von Sensation und eine Hinwendung zum Inneren müsste diese Entwicklung einleiten, was allerdings noch nicht stattgefunden habe. Diese Bemerkung ist die Einzige im

51 Vgl. Barbara Boisits, Harald Kaufmann, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kaufmann_Harald.xml (23.01.2020). Vgl. dazu auch den Beitrag von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

52 Marckhl, Fn. 10, S. 44.

53 Ebd., S. 45.

gesamten Text, die eine Kritik an der NS-Zeit zumindest anklingen lässt. Sie verschmilzt mit der Kritik an der zeitgenössischen Musik.

Wiederum zeigen sich Parallelen zu Einem, steht doch diese kritische Haltung zur Gegenwart der Fähigkeit gegenüber, erfolgreich zu sein, sich im Leben zu behaupten und dabei von vielen Vorteilen zu profitieren, die sowohl Marckhl als auch Einem zweifellos besaßen.⁵⁴ Darüber hinaus tritt ein weiterer Unterschied zur gesellschaftskritischen Position der Kritischen Theorie hervor: Auch wenn Adorno versucht, „mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“ solidarisch zu sein, wie er es im berühmten Schlusssatz der *Negativen Dialektik*⁵⁵ formulierte, postulierte er jedoch nie einen religiösen Standpunkt.

III. Fazit

Marckhl ist in mehrfacher Hinsicht seiner Zeit gegenüber kritisch eingestellt. Daher kommt seine Position ähnlichen nahe, die sich mit der Oberflächlichkeit und Dominanz des Kapitalismus in der Nachkriegsgesellschaft befassten. Die Kritische Theorie stellt die wohl bekannteste dar. Dennoch scheinen die Gründe für solch gemeinsame Positionen ziemlich unterschiedlich zu sein. Marckhl bezeichnet sich selbst als jemanden, der „aus der Zeit gefallen“ ist: Seine persönliche Verteidigung geht daher Hand in Hand mit seiner Kritik an sozialen und künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit, die ihm den als jungen Mann angestrebten und erhofften Erfolg und das Ansehen als Komponist verweigerten.

Oftmals präsentiert sich Marckhl als ‚einsamer Wolf‘, der kollektive Gruppen ablehnte und eher typisch romantische Ideen, wie die des Künstlers als Ausgestoßener, teilt. Die stets präsente Klage – Kritiker hielten seine Musik für zu rational, für ‚Hirnmusik‘ – erinnert an Schönbergs Zurückweisung ähnlicher Vorwürfe.

Bei der Analyse von Marckhls ästhetischen Vorstellungen trat vor allem die Idee der Autonomie der Musik hervor. Dabei wurde deutlich, dass gerade Personen wie Marckhl und deren Auffassung von Musik das Konzept der musikalischen Autonomie als problematisch erscheinen lassen, auch wenn es bis heute großen Einfluss auf die Musikausbildung ausübt. Marckhls Ästhetik führt den romantischen Begriff der absoluten Musik fort. Niemals verbindet er direkt die politische Lage mit seinen Kompositionen, welche er als autonom begreift. Die

54 Vgl. Thomas Eickhoff, Mit Sozialismus und Sachertorte ... – Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006, S. 85–100.

55 Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 6), S. 400.

für ihn als Komponist wichtige „Lebensbedingung“ war dennoch zweifellos stark in der politischen Lage verwurzelt. Die ständige Erwähnung des Unausprechlichen beleuchtet die problematische Seite der musikalischen Autonomie, insbesondere wenn es Fragen der politischen Verantwortlichkeit und ideologischer Mitwirkung betrifft. Auch in Entnazifizierungsverfahren diente die Autonomie der Musik als Entlastungsargument.⁵⁶ In Hinblick auf die Kritische Theorie stellt sich wiederum die Frage, ob Adornos bekanntes Konzept einer Musik als „autonom“ und dennoch zugleich „fait social“⁵⁷ auch kritisch mit diesem zeitgenössischen, anscheinend apolitischen Begriffsverständnis verbunden ist, indem es sich als dessen Korrektiv begreift.

Marckhl zeigt in seinem Schaffen Kontinuitäten und Brüche auf. Dabei lässt er anspielungsweise Beziehungen zum sogenannten österreichischen Opfermythos und eine fatalistische Einstellung erkennen, wie sie für die Nachkriegszeit in Deutschland und Österreich typisch war. Die Probleme, die Marckhl teilweise mit seinen Zeitgenossen erlebte, und die Anfeindungen, denen er sich ausgesetzt sah, betrafen zunächst seine Musikauffassung, was mit einer aus seiner Sicht nicht ausreichenden Anerkennung seiner kompositorischen Fähigkeiten einherging. Diese Brüche betreffen jedoch auch die grundlegend andere Weltsicht der Generation, die um 1968 eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und den die Gesellschaft nach wie vor bestimmenden im Nationalsozialismus involvierten Personen forderte.

Bei der Lektüre von Marckhls Text gewinnt man den Eindruck, dass für ihn das Fehlen einer öffentlichen Anerkennung als Komponist gleichzusetzen war mit der fehlenden Akzeptanz für seine persönliche Situation, deren Tragik er in seinem Schaffen zum Ausdruck zu bringen versuchte. Die historische Lage als ins NS-Regime eingebundener Künstler und Pädagoge belastete ihn sein ganzes Leben lang, was ihn aber nicht daran hinderte, eine Schlüsselfigur im Musikausbildungssystem der Nachkriegssteiermark zu werden – mit erheblichem Einfluss auf das gesamte Musikleben.⁵⁸

Während er seine offiziellen Tätigkeiten im nationalsozialistischen Musikausbildungssystem in keiner seiner Schriften erwähnte, hob er seine Tätigkeit

56 Vgl. Reiber, Fn. 6, S. 63; vgl. auch Michael Custodis / Friedrich Geiger, Netzwerke der Entnazifizierung: Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel, Waxmann Münster: Waxmann 2013 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik).

57 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 7), S. 15.

58 Bezüglich Marckhls Freunde und Feinde beinhaltet der Nachlass des österreichischen Musikkritikers und Musikologen Harald Kaufmann, der im Archiv der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt wird, wichtige Informationen. Vgl. dazu im Besonderen das Konvolut Kaufmann 447.

als Komponist hervor, ermöglichte sie es doch, sich als weitgehend unpolitischer Künstler darzustellen. Das Tabu, nicht über die Vergangenheit zu sprechen, wurde von seinen Feinden nur sehr selten gebrochen. Die mit der politischen Situation verbundene Problematik erscheint jedoch nicht primär eine Frage der persönlichen Reue zu sein, sondern Marckhl beklagt primär eine vielversprechende abgebrochene Karriere als Komponist. Viele Formulierungen im Text lassen vermuten, dass die Vergangenheit, die Marckhl beschäftigt, die Blütezeit seiner Jugend war, in der eine erfolversprechende Karriere als junger Komponist begann, welche sich aber durch den Sturz der Nazis abrupt veränderte und unwiederbringlich beendet wurde.

Um den Gehalt von Marckhls Schaffen zu verstehen, sind nicht nur seine Schriften hilfreich, sondern auch Vokalwerke und Texte, die er vertonte. Insbesondere die autobiografischen Parallelen, die gefunden werden können, wie zum Beispiel zu Wolfe, dessen Roman *Look Homeward, Angel* auch als Künstlerroman rezipiert wird. Oder es stechen biografische Parallelen zu Billinger hervor, dessen Werdegang in wesentlichen Punkten dem Marckhls ähnelt.

In gewisser Weise scheint die ästhetische Diskussion um Innovation und Tradition in diesem Kontext auch eine der unterschiedlichen Perspektiven auf die Geschichte zu sein, eine Diskussion darüber, wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft betrachtet und beurteilt werden sollen. Indem sie diese Frage berührt, überschreitet die Nachkriegsästhetik die Idee der musikalischen Autonomie. Ein genaueres Lesen des Textes und die Kontextualisierung von Marckhls musikalischem Œuvre zeigen, dass sowohl Musik als auch Ästhetik in der Lage sind, politische Ansichten darzulegen. Gleichzeitig bietet die Idee einer absoluten Musik noch immer eine Möglichkeit, sich aus der Gegenwart zurückzuziehen, um eine neue religiöse Innerlichkeit herzustellen sowie offen nicht vermittelbare Sichtweisen zu kommunizieren – eine Tatsache, die auch zu einer breiteren historisch-kritischen Kontextualisierung rein analytischer Musikstudien im Rahmen der Musikwissenschaft und der Musiktheorie führen sollte.