

Susanne Prucher, Silvia Herkt, Susanne Kogler,
Severin Matiasovits, Erwin Strouhal (Hg.)

Auf dem Weg zur Kunstuniversität: das Kunsthochschul- Organisationsgesetz von 1970

Jahrgang 1970

54. Bundesgesetz: Kunsthochschul-Organisationsgesetz
55. Verordnung: ABERMALIGE Änderung der Landeslehrer-Dienstrechtsüberleitungs-
56. Verordnung: Änderung des Sprengels des Bezirksgerichtes Judenburg
57. Verordnung: Änderung des Sprengels des Bezirksgerichtes Deutschlandsberg
58. Verordnung: Änderung der Sprengel der Bezirksgerichte Raabs an der Thaya
59. Verordnung: Internationale Markenregistrierung

HOLLITZER



gesetz vom 21. Jänner 1970 § 2. Verwaltung
von Kunsthochschulen
isationsgesetz)
(1) Die Hochschul-
tragenen Angelegen-
Teil in einem sta-
autonomen Wirk-
(2) Im staatl-
ane der H-
iniste

Susanne Prucher, Silvia Herkt, Susanne Kogler,
Severin Matiasovits, Erwin Strouhal (Hg.)

Auf dem Weg zur Kunstuniversität:
das Kunsthochschul-Organisationsgesetz von 1970

Veröffentlichungen zur Geschichte
der Universität Mozarteum Salzburg
Band 15

**Auf dem Weg zur Kunstuniversität:
das Kunsthochschul-
Organisationsgesetz von 1970**

herausgegeben von
Susanne Prucher, Silvia Herkt, Susanne Kogler,
Severin Matiasovits, Erwin Strouhal

HOLLITZER



Für den Inhalt der Beiträge sind die Autor*innen verantwortlich.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung ersucht.

Umschlaggestaltung: Nikola Stevanović unter Verwendung eines Ausschnitts des
Bundesgesetzblattes zum Kunsthochschul-Organisationsgesetz

Layout und Satz: Nikola Stevanović

Hergestellt in der EU



di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

ISBN 978-3-99012-929-6 (pdf)
ISSN 2617-2550

Alle Rechte vorbehalten
© Hollitzer Verlag, Wien 2021
www.hollitzer.at

Inhaltsverzeichnis

Geleitworte der Rektor*innen	8
Timeline	10
Vorwort der Herausgeber*innen	17
Einleitung	19

I. Vorgeschichte(n)

<i>Freia Hoffmann</i> Auf dem Weg zur Hochschule. Institutionelle Ausbildung im deutschsprachigen Raum	24
<i>Erwin Strouhal</i> Musikalische Hochschulen – Utopien des 19. Jahrhunderts	36
<i>Severin Matiasovits</i> Das große Scheitern – Die (Fach-)Hochschule für Musik und darstellende Kunst (1924–1931)	55

II. Aus Akademien werden Hochschulen

<i>Susanne Prucher</i> Die Akademie Mozarteum wird Hochschule: Strukturänderungen im Kontext von Kunst, Wissenschaft und Demokratisierung	86
<i>Susanne Kogler</i> Von der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz zur Hochschule: Hintergründe, Ziele, Persönlichkeiten	108
<i>Severin Matiasovits</i> Die Hochschulwerdung der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien – 50 Jahre Kunsthochschul-Organisationsgesetz	129

Silvia Herkt 147
Universität für angewandte Kunst Wien / Die Angewandte und das
Kunsthochschul-Organisationsgesetz (KHOG): Weg und Wirkung

Heinz P. Adamek 173
Die ‚Hohe Schule‘ der angewandten Kunst – Im Wandel der
Gesetzeslandschaft Österreichs seit 1945

III. Vielfältige Entwicklungen – Neue Perspektiven

Julia Mair 188
Entwicklung von Kunst und Wissenschaft in den frühen
1970er-Jahren: die Grazer Spezialforschungsgebiete zwischen
Wissenschaft und Kunst

Michael Kahr 204
Jazz in Graz in den frühen 1970er-Jahren: Institutionen,
Personen, Entwicklungen

Ingeborg Harer 221
Vera Schwarz (1929–1980) oder 1970 und die Folgen. Ein
Bericht aus der Perspektive einer weiblichen Führungskraft an
der damaligen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in
Graz

Elisabeth Nutzenberger 250
Die erste Institutsgründung an der Hochschule für Musik und
darstellende Kunst Mozarteum – Das Institut für musikalische
Grundlagenforschung

Hildegard Fraueneder 264
Die Gründung der Abteilung für Kunsterziehung an der Hochschule
Mozarteum. Hintergründe – Ziele – Resonanzen

Thomas Ballhausen, Eugen Banauch 298
„Bitte nicht vergessen“: Ausblick *für* künstlerische Forschung als
künstlerische Forschung

IV. Quellen und Dokumente

Inaugurationsrede von Paul Schilhawsky, Hochschule Mozarteum, am 19. Juni 1971	310
Inaugurationsrede von Carl Unger, „Weg und Ziele der Hochschule für angewandte Kunst“, am 3. Dezember 1971 im Österreichischen Museum für angewandte Kunst	318
Auszüge der Inaugurationsrede von Georg Pirckmayer, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, am 20. Oktober 1971	330
Aufgaben und Probleme der Kunsthochschule: Aus der Inaugurationsrede des Rektors der Musikhochschule Graz, Prof. Korčák	332
Auszüge aus einem Interview mit dem Altrektor der mdw, Gottfried Scholz, betreffend das Kunsthochschul-Organisationsgesetz	335
Die Anfänge der Grazer Hochschule: Friedrich Korčák und Hermann Becke erinnern sich	340

V. Anhang

Kurzbiografien der Autor*innen	348
--------------------------------	-----

Erwin Strouhal

Musikalische Hochschulen – Utopien des 19. Jahrhunderts

Einleitung

Folgen wir dem geflügelten Wort Lord Byrons von der Vergangenheit als bester Prophetin für die Zukunft und blicken wir von 1970, ausgehend von der Hochschulwerdung der Akademien für Musik und darstellende Kunst in Graz, Salzburg und Wien, 100 Jahre in der Geschichte zurück:

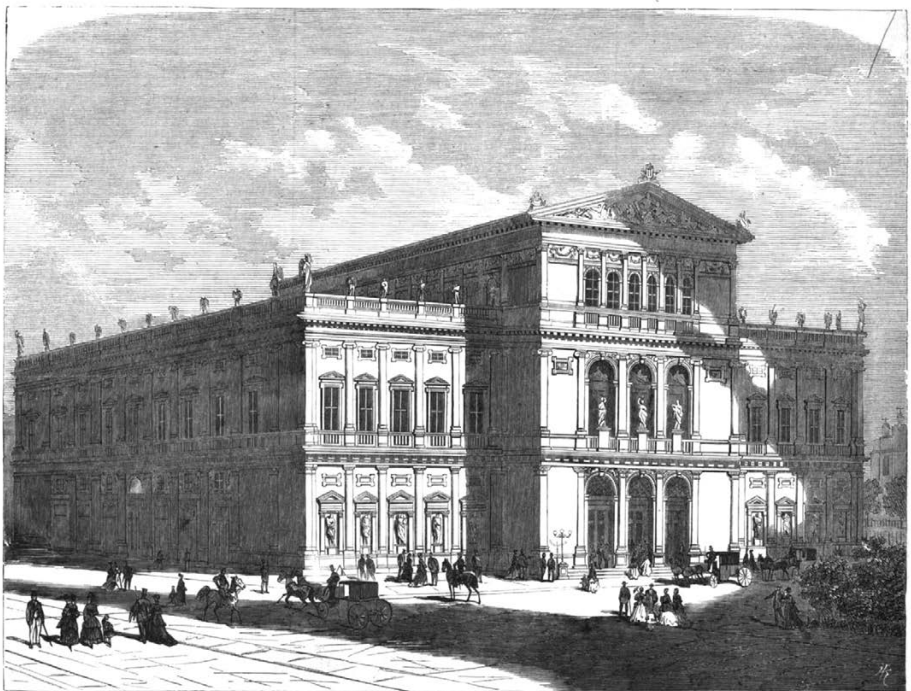


Abb. 1: Musikvereinsgebäude, Zeichnung von Vinzenz Kätzler (1870), in: *Illustrierte Zeitung*, 05.03.1870, S. 168; Anno/ONB

Zu Beginn des Jahres 1870 lud die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zur Eröffnung ihres neu erbauten Hauses:¹ Mit berechtigtem Stolz konnte sie der Öffentlichkeit das Gebäude präsentieren. Das von der Gesellschaft geführte Konservatorium war bereits mit Anfang des Schuljahres eingezogen, doch nicht nur räumlich gab es eine Veränderung für die Ausbildungsstätte, wie aus einer in mehreren Tageszeitungen erschienenen Meldung der Gesellschaftsdirektion zu den Neuerungen am Konservatorium ersichtlich wird:

Diese von der ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘ gegründete, seit dem Jahre 1817 bestehende Unterrichtsanstalt tritt durch die Uebersiedelung in das neue Gebäude der Gesellschaft in Verhältnisse, welche sie in den Stand setzen, den Anforderungen an eine ‚Hochschule‘ der Tonkunst in vollstem Maße gerecht zu werden. Im Besitze zahlreicher eigens zu dem Zwecke adaptirter, mit allem Comfort ausgestatteter Lehrräume, eines komplett eingerichteten Uebungstheaters, einer großen Orgel, zwei der größten und prachtvollsten Concertsäle der Residenz, mit einer der reichhaltigsten Bibliotheken, konnten nunmehr alle erforderlichen Disciplinen eingeführt werden, welche die Anstalt befähigen, ihr Programm: vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik als Kunst und Wissenschaft den Unterricht-Suchenden zu gewährleisten, zur That werden zu lassen. [...]²

Als ‚Hochschule der Tonkunst‘ wurde das Konservatorium ebenso wie ähnliche Einrichtungen in anderen Städten schon seit Längerem gerne bezeichnet und bereits im „Schul-Programm des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates für das Schuljahr 1868–69“ war festgeschrieben worden, dass die Institution in eine „Elementarschule“ und eine „Hochschule“ gegliedert war.³

Auf den folgenden Seiten sollen anhand der Geschichte der als Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates gegründeten mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Einblicke in die im 19. Jahrhundert geführten Diskurse, die den Entwicklungsprozess der Konservatorien begleiteten, gegeben werden.

-
- 1 Die Schlusssteinlegung erfolgte am 5. Jänner 1870, am Tag darauf fand das erste Konzert statt.
 - 2 Die Direktion [der Gesellschaft der Musikfreunde]: „Conservatorium der Musik in Wien“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 20.08.1869, S. 268.
 - 3 „Schul-Programm des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates für das Schuljahr 1868–69“, in: *Signale für die musikalische Welt* 27 (1869), Heft 19, S. 289–292, hier S. 292.

Schul-Programm des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates für das Schuljahr 1868—69.

I. Elementarschule.

- A. Instrumentale (dreijähriger Lehrcurs): Clavier und sämtliche Streich- und Blasinstrumente. Obligate Nebenfächer im dritten Jahrgang: Gesang, Anfangsgründe des Generalbasses, Uebungen in der Orchesterschule. Clavierbegleitung.
- B. Gesangschule (zweijähriger Lehrcurs): Unterricht im Gesang, Uebung im Notenlesen; allgemeine Vorbildung zum Verständniß der Musik.

II. Hochschule.

- A. Clavier-, Streich- und Blasinstrumentenschule (dreijähriger Lehrcurs). Obligate Nebenfächer: Harmonielehre, Contrapunct, Compositionslehre, Uebungen in der Orchester- und Kammermusikschule. Clavierbegleitung. Chorgesang.
- B. Orgelschule (zweijähriger Lehrcurs): Orgelspiel und allgemeine Kenntniß des Orgelbaues. Obligate Nebenfächer: Harmonielehre, Contrapunct, Compositionslehre.
- C. Gesangschule (vierjähriger Lehrcurs): Concert- und Operngesang. Obligate Nebenfächer: Harmonielehre, Clavierbegleitung, Chorgesang, Declamation, Mimik, Literaturgeschichte, italienische Sprache.
- D. Schule für Musiktheorie (dreijähriger Lehrcurs): Harmonielehre, Contrapunct, Formenlehre, Instrumentation, praktische Compositionsübungen im Vocal- und Instrumentalsatz. Obligate Nebenfächer: Clavierspiel, Partiturspiel, Uebungen (insbesondere im Dirigiren), in der Orchester- und Kammermusikschule und Schule für dramatischen Gesang.

(Die Errichtung einer Harfenschule als Hauptfach und die Einführung des Unterrichtes in der Aesthetik und Geschichte der Musik, Poetik und Mythologie als obligate Nebenfächer der Hochschule sind noch in Aussicht genommen).

III. Prüfungen.

1. Die Aufnahmeprüfungen werden von den Fachlehrern unter Aufsicht der Direction vorgenommen.
2. Am Schlusse eines jeden Schul-Semesters finden in Gegenwart eines Mitgliedes der Gesellschaftsdirection nicht öffentliche Classenprüfungen statt.
3. Am Schlusse des Schuljahres findet eine öffentliche Production der vorzüglichsten Zöglinge aller Classen statt.
4. Nach vollständig absolvirtem Lehrcurs erhalten die Schüler ein Abgangszeugniß mit Angabe der Studienzzeit, Fleiß, Ausbildung u.

IV. Aufnahmetaxe, Schulgeld.

1. Die Aufnahmetaxe beträgt 2 fl. ö. W. sowohl beim Eintritt in die Elementarschule als beim unmittelbaren Eintritt in die Hochschule.

II II II

Abb. 2: Schul-Programm des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates für das Schuljahr 1868—69, in: *Signale für die musikalische Welt* 27 (1869), Heft 19, S. 292; Anno/ONB

Die ideellen Wurzeln der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und der Gründung des Konservatoriums liegen in einem erstarkenden Bürgertum,⁴ der zentralen Stellung, die Musik im Bildungsideal dieser Gesellschaftsschicht einnahm⁵ und in einem erstarkenden Patriotismus nach den napoleonischen Kriegen, der sich nicht zuletzt in der Bezugnahme auf musikalische Traditionen äußerte.⁶

Das Vorhaben des 1812 gegründeten Vereins, ein Konservatorium zu errichten, wurde als „der schönste und wichtigste Zweck von allen“⁷ bezeichnet, es war jedoch auch ein sehr kostenintensives Unterfangen, weswegen der Grundstein für die spätere mdw 1817 zunächst mit der Eröffnung einer Singeschule gelegt wurde.

Ab 1819 setzte mit der Anstellung eines Lehrers für Violine⁸ der sukzessive Ausbau durch die Erweiterung des Unterrichtsangebots in Orchesterinstrumenten ein, so folgten in den 1820er-Jahren Violoncello (1820), Flöte, Oboe, Klarinette und Horn (1821), Trompete (1827) und schließlich Kontrabass und Posaune (1831).⁹ „Von besonderer Wichtigkeit“ war für die Erweiterung des Fächerangebots „die Heranbildung von Schülern für Blasinstrumente, da

-
- 4 Lynne Heller: „Das Konservatorium für Musik in Wien zwischen bürgerlich-adeligem Mäzenatentum und staatlicher Förderung“, in: *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, hg. von Michel Fend und Michel Noiray, Bd. 1, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, S. 206–207.
 - 5 Lena Drazic: „[...] den guten, geläuterten musikalischen Geschmack in der bürgerlichen Gesellschaft zu verbreiten [...]“. Das Konzept musikalischer Bildung in den Ego-Dokumenten des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, in: *„Be/Spiegelungen“. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien als kulturvermittelnde bzw. -schaffende Institution im Kontext der Sozial- und Kulturgeschichte* (= Anklänge. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft 2017), hg. von Cornelia Szabó-Knotik und Anita Mayer-Hirzberger, Wien: Hollitzer, 2018, S. 61–82, hier S. 67.
 - 6 Beate Hennenberg: *Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Konzepte zur musikalischen Bildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wien: Praesens, 2013, S. 44–45 bzw. Heller: „Konservatorium“, S. 207–208.
 - 7 Abdruck einer Rede Joseph Sonnleithners („Vortrag an die Bevollmächtigten des großen Dilettanten-Vereins, als Einleitung zu ihren Berathschlagungen über die festzusetzenden Statuten“), gehalten am 15.03.1813, in: [k. A.]: „Großer Dilettanten-Verein in Wien“, in: *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, 19.02.1814, S. 85–88, hier S. 86.
 - 8 Joseph Böhm (1795–1876) unterrichtete am Konservatorium von 1819 bis 1848.
 - 9 Otto Biba: „Die Gründungsidee der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, in: *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Basel/London/New York/Praha: Bärenreiter, 2013 (= Zürcher Festspiel-Symposien, Bd. 4), S. 116–127, hier S. 122.

hierin seit Jahren in den Orchestern ein auffallender Mangel war.“¹⁰ Dementsprechend wurde in der ersten gedruckten *Instruction* von 1832 als Ziel der Institution definiert, „tüchtige Chor- und Orchester-Mitglieder zu bilden“¹¹.

Einen wichtigen Schritt stellte 1829 der Erwerb und anschließende Umbau des Hauses „Zum rothen Igel“ in den Tuchlauben¹² dar, in dem die Gesellschaft und ihr Konservatorium bereits seit 1822 untergebracht waren.

Zusammengefasst kann die Geschichte des Konservatoriums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Phase des Aufbaues charakterisiert werden. Diese war stets auch von Geldproblemen begleitet, die schließlich 1848 im Gefolge der Revolution auch die Schließung des Konservatoriums mit sich brachten.

Die Wiedereröffnung 1851 war in mehrfacher Hinsicht ein Neuanfang: sie markiert den Beginn einer Phase der Reformen, des Ausbaues des Unterrichts und, insgesamt betrachtet, der Konsolidierung. Die sogenannte „Goldene Ära“¹³ in der Geschichte des Hauses ist eng mit der Person Josef Hellmesbergers des Älteren¹⁴ verknüpft, der 1851 als Direktor eingesetzt wurde und das Konservatorium bis 1893 leiten sollte.

Mit der 1852 veröffentlichten *Instruction* wurde der Zweck der Institution dahingehend neu definiert, „musikalischen Talenten durch systematischen Unterricht und bewährte Lehrmethode, so wie durch Uebungen im Gesange, Orchester- und Quartett-Spiele die geeigneten Mittel zur höheren Entwicklung und Vervollkommnung zu verschaffen, damit wahre Künstlerschaft, so weit sie durch tüchtige theoretische, so wie praktische Unterweisung in allen Zweigen der Musik gefördert werden kann, erzielt werde“¹⁵.

10 C[arl] F[erdinand] Pohl: *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien: Braumüller, 1871, S. 40.

11 „Instruction für das, von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, zu Wien gestiftete Conservatorium“, zit. nach Eusebius Mandyczewski: *Zusatz-Band zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten*, Wien: Holzhausen, 1912, S. 226.

12 Damals Konskriptionsnummer 558, heute Tuchlauben 12.

13 Ernst Tittel: „Chronik“, in: *Festschrift 1817–1967*, hg. von Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien: Verlag Elisabeth Lafite, 1967, S. 103–111, hier S. 104.

14 Josef Hellmesberger (1828–1893), 1851–1893 Direktor des Konservatoriums, unterrichtete 1851–1877 Violine.

15 *Instruction für das von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien gestiftete Conservatorium*, [hg. von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates], Wien: [k. A.], 1852, S. 3.



Abb. 3: Musikvereinsgebäude in den Tuchlauben (1830); ONB

Hervorzuheben ist die Zielsetzung der ‚theoretischen Unterweisung‘, die jedoch zunächst kaum umgesetzt wurde: So wurde der 1853 eingeführte Unterricht in Musikgeschichte bereits 1855 wieder eingestellt und selbst Anfang der 1860er-Jahre fehlten trotz deren „unläugbaren Erwünschlichkeit“¹⁶ noch „Vorträge über Physik des Tons, Geschichte der Musik und andere fachverwandte Stoffe“¹⁷.

Dies lag auch darin begründet, dass es dem Konservatorium an dafür notwendigen Räumen fehlte, weswegen dem 1869 bezogenen Neubau des Gesellschaftsgebäudes besondere Bedeutung zukam, mit dem die für die Abhaltung des Unterrichts notwendige Infrastruktur zur Verfügung stand. Mit dem Schul-Programm¹⁸ und dem Grundverfassungs-Statut¹⁹ wurde zudem eine neue inhaltliche Basis für die Unterrichtserteilung geschaffen.

Aus der zweiten Jahrhunderthälfte zu nennende ‚Meilensteine‘ in der Entwicklung der Institution sind unter anderem die Einführung eines Spezialkurses für Operngesang (1853),²⁰ die Einführung von Klavier als Hauptfach (1856),²¹ „Praktische Komposition“ (1861),²² die Gründung der Schauspielschule (1874)²³ und die Einführung der ‚Lehrerbildungscourse‘ (1896).²⁴

16 *Jahresbericht des Konservatoriums der Musik. Schuljahr 1861–1862*, [hg. von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates], [Wien: Wallishausser], S. 4.

17 Ebd., S. 4.

18 „Schul-Programm des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates für das Schuljahr 1868–69“, in: *Signale für die musikalische Welt* 27 (1869), Heft 19, S. 289–292, hier S. 292.

19 *Grundverfassungs-Statut des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (§. 22 der *Gesellschaftsstatuten vom 26. Februar 1869*), [hg. von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates], Wien: [k. A.], 1869.

20 Richard von Perger und Robert Hirschfeld: *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien: [k. A.], 1912, S. 104.

21 Siehe dazu: Lynne Heller: „Vom Nebenfach zur Meisterschule: Klavierunterricht am Konservatorium für Musik in Wien“, in: *Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe. International Conference*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 42/1–2, hg. von Mária Eckhardt, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001, S. 47–64.

22 Die Einrichtung der Klasse wurde 1860 beschlossen (siehe Perger und Hirschfeld: *Geschichte*, S. 105), Otto Dessoff wurde aber erst 1861 angestellt (siehe *Jahresbericht des Konservatoriums der Musik. Schuljahr 1861–1862*, S. 13).

23 G[eorg] v[on] G[yurkovic]: *Die Schauspielschule des Wiener Conservatoriums 1874–1876*, Wien: Beck, 1876, S. 7.

24 Siehe dazu: Lynne Heller: „Vorläufer der Abteilung Musikpädagogik 1896–1947“, in: *Zur Geschichte der Abteilung Musikpädagogik 1947–1997. 50 Jahre Abteilung Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*, hg. von Ewald Breunlich, Wien: Universal Edition, 1997, S. 1–58.

Die sich steigenden staatlichen Subventionen, verbunden mit der damit einhergehenden Zunahme des Einflusses seitens des Staates, führten schließlich am Anfang des 20. Jahrhunderts zur Verstaatlichung des Konservatoriums.

„Ob diese Anstalt nun Conservatorium, oder Odeon, oder Akademie der Musik genannt werden soll, kann völlig gleichgültig seyn“²⁵

Mit der Verstaatlichung wurde das Konservatorium 1909 zur Akademie für Musik und darstellende Kunst. Es ist bemerkenswert, dass Ignaz von Mosel bereits 1811 in seiner „Skizze“²⁶ diese Bezeichnung für eine „vom Staate feyerlich instituierte, und geleitete Anstalt, in welcher die Musik, sowohl ihrer Theorie, und Ästhetik, als ihrer Ausübung nach [...] gründlich gelehrt [...]“²⁷ wird, vorgeschlagen hatte: „Ob diese Anstalt nun Conservatorium, oder Odeon, oder Akademie der Musik genannt werden soll, kann völlig gleichgültig seyn; doch scheint die letztere Benennung dem gegenwärtigen Plane am angemessensten.“²⁸

Die Bezeichnung ‚Konservatorium‘ wurde schließlich in Anlehnung an Paris, Mailand und Prag gewählt²⁹ und für die ab Beginn des 19. Jahrhunderts gegründeten Ausbildungsstätten zum geläufigen Begriff. Die Institutionen dieses Namens bildeten jedoch keine homogene Gruppe, sondern gingen mit unterschiedlichem (Selbst-)Verständnis und divergierenden Zielsetzungen an ihre Tätigkeit. Dies beflügelte vor allem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts den Diskurs über Sinn und Funktion dieser Einrichtungen und mögliche Organisations(re)formen.

Beispielhaft dafür ist der 1855 in der Gesellschaft der Musikfreunde in Bewegung gekommene Diskussionsprozess um eine Neuorientierung des Konservatoriums.³⁰ Die Bestrebungen wurden von Beiträgen Selmar Bagges³¹ in der Monatschrift für Theater und Musik flankiert, der zunächst in einem

25 Ignaz von Mosel: „Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt für die Haupt- und Residenzstadt des österreichischen Kaiserstaats“, in: *Vaterländische Blätter*, 02.02.1811, S. 57–59, hier S. 58.

26 Mosel: „Skizze“, S. 58.

27 Ebd., S. 57–58.

28 Ebd., S. 58.

29 Hans Sittner: „Vom Konservatorium zur Hochschule. Grundsätzliche Betrachtungen anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Akademie für Musik und darstellende Kunst als staatliches Institut in Wien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 14 (1959), Heft 1, S. 24–30, hier S. 24.

30 Hennenberg: *Konservatorium*, S. 358–361.

31 Selmar Bagge (1823–1896) unterrichtete von 1851–1855 Harmonielehre und Komposition am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Artikel jene Aufgaben umriss, die seiner Meinung nach ein Konservatorium zu erfüllen hätte.³² In neun Punkten fordert er darin unter anderem, dass das Unterrichtsangebot Gesang, Soloinstrumente (er nennt Streichinstrumente, Klavier und Orgel) und Komposition beinhalten sollte und die Ausbildung auf wenige Personen – und zwar solche, die die Musik zum „wirklichen Berufe“³³ gewählt haben – beschränkt bleiben müsse, um die Bildung eines „Kunstproletariats“³⁴ zu verhindern. In einem weiteren Artikel widmete er sich konkret dem Wiener Konservatorium, zu dem er unter anderem die folgenden Fragen stellte:

Ist die Anstalt da, um die Orchester der Theater mit Musikern zu versehen? – Gut! Dann nenne man sie ‚Schule für Theatermusiker‘, aber nicht ‚Conservatorium‘. Oder wie! Nimmt das Clavier vielleicht einen so unbedeutenden Platz in der Musikwelt ein, – kann man es etwa so nebenbei lernen? Oder ist der Unterricht auf demselben im Allgemeinen so ausgezeichnet bestellt, daß eine Musterschule am ersten Conservatorium der österreichischen Staaten unnöthig erscheint?³⁵

Eine in der Gesellschaft der Musikfreunde eigens eingerichtete Kommission erarbeitete einen Reformvorschlag, der der Generalversammlung vorgelegt wurde. Insgesamt sollte mit Maßnahmen wie der Abschaffung des Elementarunterrichts (ausgenommen in Blasinstrumenten und Kontrabass) bewirkt werden, das Konservatorium zu einer hohen Schule der Kunst umzubilden.³⁶ Die Generalversammlung „welche so stürmisch gewesen sein soll, wie nur irgend eine Parlamentssitzung in London, wenn über eine Reformbill diskutiert wird“ folgte jedoch nicht den vorgeschlagenen Neuerungen, sondern stimmte mehrheitlich dem Gegenantrag zu, das Konservatorium „in bisheriger Weise weiterzuführen.“³⁷

Eine der Forderungen Bagges – die Einrichtung einer Klavier-Hauptfachklasse – sollte jedoch bereits im darauffolgenden Jahr erfüllt werden.

32 Selmar Bagge: „Ueber die Aufgabe eines Conservatoriums“, in: *Monatschrift für Theater und Musik* 1 (1855), S. 29–31.

33 Bagge: „Aufgabe“, S. 30.

34 Ebd., S. 30.

35 Selmar Bagge: „Das Wiener Conservatorium“, in: *Monatschrift für Theater und Musik* 1 (1855), S. 130–136, hier S. 132.

36 Hennenberg: *Konservatorium*, S. 358.

37 [k. A.]: „General-Versammlung der Gesellschaft der Musikfreunde“, in: *Monatschrift für Theater und Musik*, 1855, S. 592–593, hier S. 592.

„*Wohin soll das noch führen?*“³⁸

Seit der Gründung des Konservatoriums war die Ausbildung weiblicher Zöglinge lange Zeit auf Gesang beschränkt geblieben, einzig die 1833 eingerichtete Klavierschule, die jedoch nur als Nebenfach zu besuchen war, durfte auch von Mädchen und Frauen frequentiert werden. Bereits in den 1860er-Jahren tauchen in den Jahresberichten des Konservatoriums neben den Gesangsschülerinnen vereinzelt die Namen von Frauen auf, die Violine oder Cello lernten, die weitaus größere Gruppe bildeten jedoch die Schülerinnen der 1856 eingeführten Klavier-Hauptfachklassen. Um 1870 machten sie bereits über 30 Prozent aller Schüler*innen des Konservatoriums aus, innerhalb der Klavierklassen betrug der Frauenanteil stolze 69,1 Prozent³⁹ und sollte auch weiterhin ansteigen.

Diese Entwicklung thematisierend stellte das *Neuigkeits Welt-Blatt* 1880 der Meldung „Das Wiener Conservatorium hat in diesem Schuljahre an 400 zahlende Klavierschüler aufgenommen, wovon mehr als 350 dem weiblichen Geschlechte angehören“ die Frage nach „Wohin soll das noch führen?“⁴⁰ und gegen Ende der Dekade wurde das Konservatorium im gleichen Medium scherzhaft als „Pianofortbildungsschule“⁴¹ bezeichnet. Dies kam nicht von ungefähr, denn auch 1890/91 bestand die knapp die Hälfte (49,46%) der insgesamt am Haus in Ausbildung befindlichen Personen aus Klavierschüler*innen, von denen 91 Prozent weiblich waren.

Der hohe Zustrom wurzelte in mehreren Phänomenen: den Zuordnungen der Instrumente zu den Geschlechtern, dem Ausschluss von Frauen aus den Orchestern, bürgerlichen Bildungsidealen (einschließlich der Verbesserung von Chancen auf dem Heiratsmarkt) ebenso wie der Tatsache, dass sich – wohl auch als eine Folge der Summe all dessen – das Klavier schlichtweg zu einem Modeinstrument entwickelte und die, wie Eduard Hanslick es in einem Artikel nannte, „Clavierseuche“⁴² um sich griff. In diesem Beitrag kritisierte er die Aufnahmepraxis des Wiener Konservatoriums, mahnte, nur wenige, besonders Talentierte auszubilden und nannte als positives Beispiel dafür das Pariser Conservatoire.⁴³ Auch Hedwig von Friedländer-Abel konstatierte

38 [k. A.]: „Das Wiener Konservatorium“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt*, 21.03.1880, 4. Bogen [S. 7].

39 Quelle: Zählungen aus den Jahresberichten über die Schuljahre 1869/70 und 1870/71.

40 [k. A.]: „Das Wiener Conservatorium“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt*, 21.03.1880, 4. Bogen [S. 7].

41 [k. A.]: „Zug der Zeit“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt*, 12.02.1889, 4. Bogen [S. 8].

42 Eduard Hanslick: „Ein Brief über die ‚Clavierseuche‘“, in: *Die Gartenlaube* 35 (1884), S. 572–575.

43 Hanslick: „Clavierseuche“, S. 574.

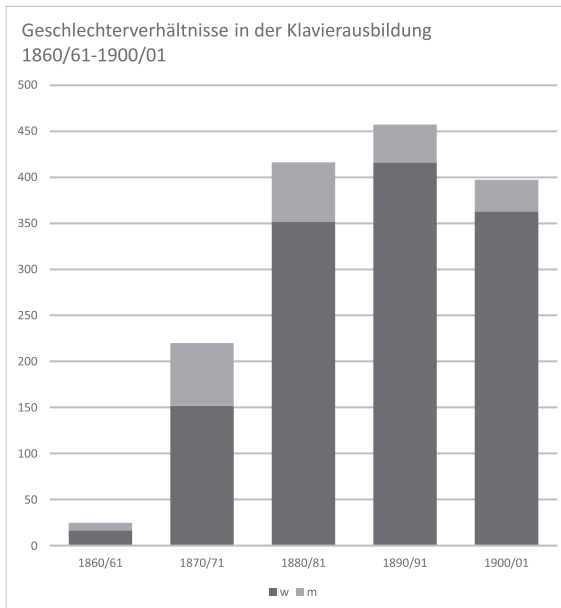


Abb. 4: Statistik der Geschlechterverhältnisse in der Klavierausbildung 1860/61–1900/01

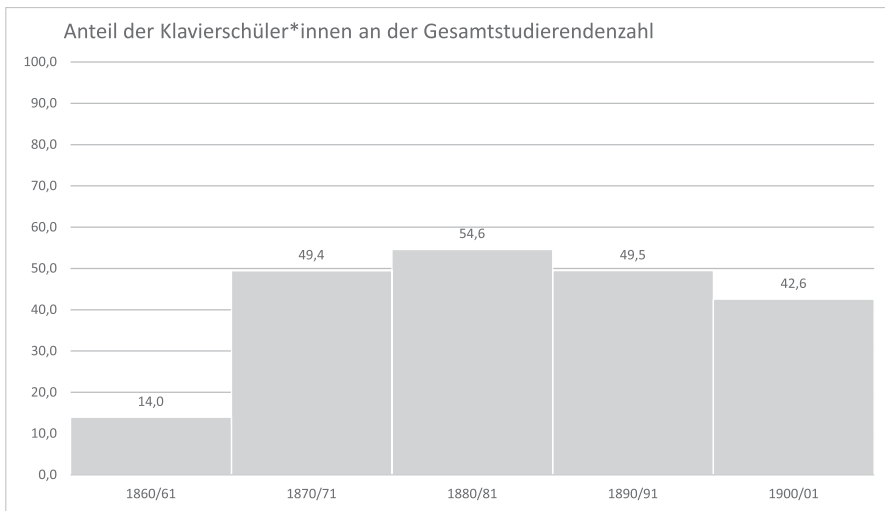


Abb. 5: Anteil der Klavierschüler*innen an der Gesamtstudierendenzahl

noch am Ende des 19. Jahrhunderts, das – im Gegensatz zur seinem Pariser Pendant – „zumeist mit finanziellen Nöthen ringende Wiener Konservatorium nimmt Alles auf, was nur zahlungsfähig ist“⁴⁴.

44 Hedwig von Friedländer-Abel: „Muss man denn Klavier spielen lernen?“, in: *Pester Lloyd*, 22.09.1899, S. 2–3.

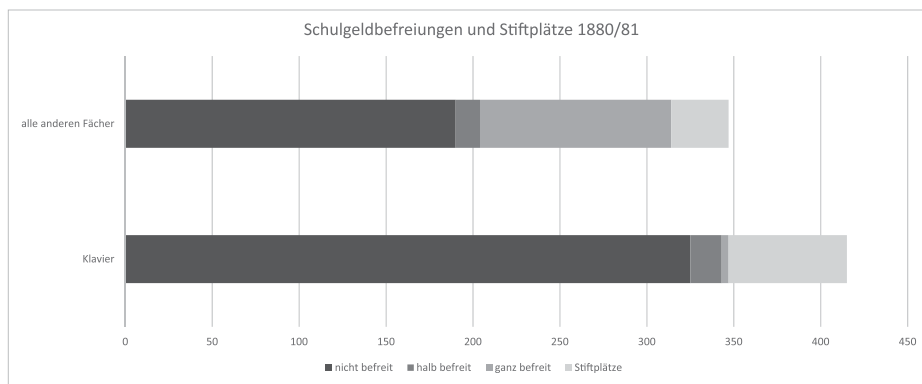


Abb. 6: Schulgeldzahlungen und Stiftplätze 1880/81

Die für die privat geführten Institutionen oftmals notwendige Praxis, sich mit der Ausbildung mehrheitlich voll zahlender Klavierschüler*innen über finanzielle Probleme hinwegzuhelfen, war nicht nur in Wien ein probates Mittel, und gab auch in Deutschland oftmals Anlass, das Wirken der Konservatorien zu kritisieren.⁴⁵

Einen Vorschlag zur Abhilfe hatte Guido Adler bereits 1882 gemacht: eine Klavierschule als „Neben-Institut“ des Konservatoriums zu führen – wie er zugab, ein Gedanke, „welcher nur dem Wunsche nach einer festeren Consolidierung der eigentlichen Hochschule entsprungen ist“⁴⁶. Gleiches schlug auch August Angenetter 1895 vor, damit das „Konservatorium zu einer wirklich musikalischen Hochschule“ werde.⁴⁷

Die parallele Erfüllung unterschiedlicher Aufgaben, nämlich zum einen für die Ausbildung des Orchesternachwuchses zu sorgen, zum anderen Bildungsstätte für das Bürgertum zu sein – also sowohl der Erziehung von Professionellen wie Dilettant*innen zu dienen –, eröffnete neben der grundsätzlichen Frage, ob die Konservatorien ein Ausbildungsspektrum von der Elementarschule bis zur höchsten Stufe bieten sollten, ein breites Feld für Diskussionen um deren Ziele und Aufgaben.

45 Yvonne Wasserloos: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehung- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2004, S. 49–50.

46 Guido Adler: „Zur Reform unserer Musikpädagogik“, in: *Die Presse*, 11.04.1882, Zweites Abendblatt, S. 1–2, hier S. 2.

47 Alpha [August Angenetter]: „Wiener Musikfragen II., Konservatorium und Singverein“, in: *Neuigkeits-Weltblatt*, 21.05.1895, 3. Bogen [S. 10].

„Pflanzschulen des musikalischen Proletariats“⁴⁸

Diese schlossen auch die Frage danach ein, welche beruflichen Aussichten sich der steigenden Anzahl von an den Konservatorien Ausgebildeten eröffneten und inwieweit die Institutionen für das Entstehen eines musikalischen Proletariats verantwortlich zu machen seien.

In seiner 1855 publizierten, sehr ausführlichen Befassung mit dieser Thematik versuchte Franz Josef Kunkel den Vorwurf zu widerlegen und veröffentlichte darin unter anderem ein Schreiben der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, mit dem seine Frage, ob Absolvent*innen des Konservatoriums bekannt seien, die „Proletarier geworden wären“⁴⁹ beantwortet worden war:

Viele von diesen haben sich in der Folge einem anderen Berufe gewidmet und als Staatsbeamte, Militärs, Kaufleute u.s.w. die Musik als Erholung fortbetrieben und zur Verbreitung gründlicher Kenntnisse und guten Geschmackes in ihren Kreisen beigetragen. Von Jenen aber, welche die Tonkunst zum Lebensberufe wählten, haben beinahe Alle einen anständigen Erwerb, theils als Solo- und Chorsänger, als Orchestermitglieder bei Hof-, Militär- und Theaterkapellen, theils auch als Kapellmeister, Directoren, Concertmeister, Componisten, Professoren und Privatlehrer gefunden. [...] Dem Proletariate dürften nur sehr Wenige verfallen sein und gewiss nicht Mehrere als in jeder anderen Erwerbsklasse, da es in jedem Stande Leute gibt, welche [...] in ihren Verhältnissen herabkommen und der Armuth verfallen.⁵⁰

Die Direktion berichtete weiters, dass „jährlich 30 bis 40 Schüler nach vollendetem Unterrichte austreten“. Die Zahl erscheint im Vergleich mit späteren Jahren vergleichsweise hoch (in den für die Erhebung der Zahlen von Studierenden und Absolvent*innen (siehe Grafik 4) herangezogenen Jahresberichten sind die Abschlüsse nicht ersichtlich).

Mag das Problem nach Ansicht der Direktion in den 1850er-Jahren noch nicht bestanden haben, so änderte sich die Lage innerhalb der nächsten Jahrzehnte – nicht zuletzt auch beeinflusst durch die steigende Zahl der an Konservatorien

48 Franz Josef Kunkel: *Die Verurtheilung der Conservatorien zu Pflanzschulen des musikalischen Proletariats durch Herrn A. Schindler, seine Begründung hierzu, zusammengestellt und durch kritische Beleuchtung und historische Nachweisungen zu widerlegen versucht*, Frankfurt: Heinrich Keller (Schmerber'sche Buchhandlung), 1855.

49 Kunkel: *Verurtheilung*, S. 30.

50 Ebd., S. 35.

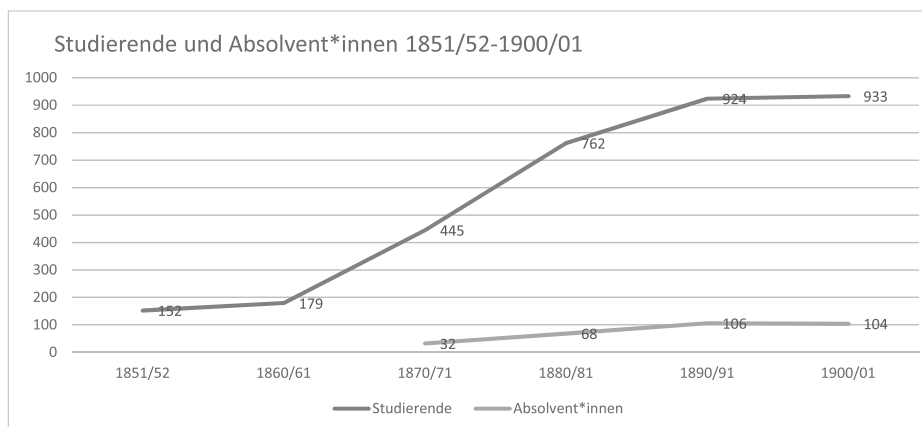


Abb. 7: Studierenden-/Absolvent*innenzahlen Konservatorium 1850 bis 1900

ausgebildeten Musiker*innen. Diese fanden sich auf einem sich parallel dazu verändernden beruflichen Markt innerhalb der Unterhaltungsindustrie wieder.⁵¹ Wie Hanslick es in ebenso prägnanten wie spitzen Worten mit Blick auf die Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde und ihres Konservatoriums formulierte:

Indem die Dilettanten dafür sorgten, daß es in Wien niemals an zahlreichen und tüchtigen Fachmusikern jedes Instrumentes fehle, machten sie sich selbst für die Zukunft überflüssig. Man darf bezweifeln, ob sie sich darüber klar waren, rühmlich in hohem Grade bleibt es immer [...].⁵²

Damit beschrieb er in aller Kürze den Prozess der Professionalisierung des Musiklebens, der die Entwicklung der Institution begleitete bzw. der durch deren Ausbildungstätigkeit überhaupt erst ermöglicht wurde.

Der sich wandelnde Markt für die Berufsmusik brachte jedoch die Stimmen, die die Konservatorien für die Entstehung eines musikalischen Proletariats verantwortlich machten, nicht zum Verstummen. Denn auch der Abschluss einer Ausbildung am Konservatorium war kein Garant für ein geregeltes Einkommen oder soziale Sicherheit. In der zweiten Jahrhunderthälfte verschlechterte sich die soziale Lage für Musiker*innen zusehends, was sich auch an der Gründung von Interessensvertretungen festmachen lässt: 1872

51 Georg Schinko: *Differenzierungen von Musizieren und Singen. Österreich 1918–1938*, Diss., Universität Wien, 2015, S. 19–20.

52 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Braumüller, 1869, S. 164.

formierte sich unter der Leitung des ehemaligen Schülers des Konservatoriums Josef Scheu⁵³ mit dem Wiener Musikerbund die erste österreichische Gewerkschaft auf musikalischem Gebiet. Vor allem die Orchester waren seit der Jahrhundertmitte zunehmend von der Konkurrenz durch Militärkapellen bedrängt worden, deren Zahl sich in Wien seit den 1840er-Jahren von zwei auf über 20 zum Ende der 1860er-Jahre erhöht hatte,⁵⁴ Ernst Kobau spricht sogar von bis zu 60 aus Militärmusikern gebildeten Ensembles, die in Vergnügungsetablissemments auftraten.⁵⁵

„Die Militärkapellen engagierten sich gute Musiker (freiwillige), denen eine Titular-Charge und eine verhältnismäßig hohe Zulage verliehen wurde, waren durch den Staat der Sorge um Nahrung, Kleidung und Wohnung überhoben und konnten deshalb zu Preisen eine gute Musik herstellen, um welche es den Zivilkapellen auch nicht annäherungsweise möglich war.“⁵⁶

In der Folge wurden Stellen in Theaterorchestern immer begehrt, die steigende Konkurrenz wirkte sich wiederum – nicht zuletzt aufgrund des Mangels einer Tarifordnung – negativ auf die Bezahlung aus. 1886 wurde von drei Absolventinnen der Klavierklassen des Konservatoriums der Verein der Musiklehrerinnen⁵⁷ ins Leben gerufen,⁵⁸ da die Pädagoginnen „unter der starken, oft unbefugten Konkurrenz“⁵⁹, schlechter Entlohnung, der Unsicherheit des Einkommens, dem Fehlen gesetzlicher Regelungen und sozialer Fürsorge

53 Josef Scheu (1841–1904) wurde 1855/56–1857/58 in der Hornschule von Richard Lewy am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ausgebildet.

54 [k. A.]: „Die Militär-Musikkapellen als Geschäftsunternehmungen“, in: *Österreichische Musiker-Zeitung*, 16.11.1875, S. 1–3, hier S. 1.

55 Ernst Kobau: *Die Wiener Symphoniker. Eine sozialgeschichtliche Studie*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1991, S. 26.

56 [k. A.]: „Militär-Musikkapellen“, S. 1–2.

57 Ab 1934: Club der Wiener Musikerinnen.

58 Marie von Grünzweig (verh. Schneider-G.) (1866–1938) war 1885/86–1886/87 Schülerin von Anton Door, Olga von Hueber (verh. H.-Mansch) (1869–1956) war 1879/80–1886/87 Schülerin von Josef Weidner und Robert Fischhof, Rosa Lutz (1864–1905) war 1882/83–1886/87 Schülerin von Josef Weidner und Wilhelm Schenner. Alle drei wurden beim Abschluss ihrer Ausbildung 1887 mit einem Diplom ausgezeichnet, Olga Hueber erhielt darüber hinaus die Gesellschafts-Medaille. Da unterschiedliche Lebensdaten kursieren: zu Geburts- und Sterbedatum von Rosa Lutz siehe die Eintragung im Sterbebuch der Dompfarre St. Stephan, Bd. 48 (1899–1915), fol. 164, Nr. 15 (<https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/01-st-stephan/03-48/?pg=167>), zum Geburtsdatum von Marie Schneider-Grünzweig siehe das Geburtsmatrikel der Pfarre St. Pölten-Franziskaner, Bd. 6, fol. 103, Nr. 47 (<https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/st-poelten/st-poelten-franziskaner/01-06/?pg=105>), zum Sterbedatum siehe: *Signale für die musikalische Welt* 96 (1938), Heft 49, S. 671.

59 Marie Schneider-Grünzweig: „Die Musiklehrerin“, in: *Österreichische Frauen-Rundschau* 10 (1912), Heft 102, S. 3–4, hier S. 4.

litten.⁶⁰ – Probleme, die sie mit ihren männlichen Kollegen teilten.⁶¹ Auch an der Spitze des 1895 als Dachverband gegründeten Österreichisch-ungarischen Musikerverbandes stand mit Johann Mörth⁶² ein am Konservatorium ausgebildeter Musiker. „Im Namen der Humanität, der Gerechtigkeit und nicht zuletzt im Rahmen der Kunst“ setzte er sich dafür ein, „die weitere Verelendung, ja den drohenden Untergang eines ganzen Standes aufzuhalten.“⁶³

„Wir denken uns dabei eine musikalische Universität [...]“⁶⁴

Parallel zu den Veränderungen des Musiklebens bzw. des Musikbetriebs verdichteten sich mit der Einrichtung einer Reformkommission für das Mailänder Konservatorium 1861, dem Organisationsvorschlag Richard Wagners für München 1865,⁶⁵ der Neuaufstellung des Wiener Hauses 1868/69 und der Einsetzung einer Reformkommission in Paris 1870, ab Beginn der 1860er-Jahre im zentraleuropäischen Raum die Veränderungen auch auf dem Gebiet der Musikausbildung. Die Konservatorien wurden zunehmend als Hochschulen gedacht, was sich auch an der Namensgebung der 1869 gegründeten Königlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin ablesen lässt.

Beispielhaft für Vordenker des Reformprozesses sollen Beiträge von Eduard Krüger aus 1847⁶⁶ und Flodoard Geyer aus 1848⁶⁷ herangezogen werden, um einen Einblick in Vorstellungen über die Ideale von musikalischen Hochschulen zu geben. Beide sahen es als Aufgabe der öffentlichen Hand, eine umfassende Ausbildung anzubieten: Krüger wollte das in einem dreistufigen Modell (technisch – poetisch-ideal – wissenschaftlich) realisiert wissen, in dem alle Instrumente und bereits ab der untersten Stufe zusätzlich Einfüh-

60 Susanne Wosnitzka: „Gemeinsame Not verstärkt den Willen“ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg: BIS-Verlag, 2016 (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), S. 131–148, hier S. 137.

61 Siehe dazu z. B. Anton Huber: „Zur Musikunterrichtsfrage. Ein offenes Wort über das Musikerelend und die Hilfsmittel dagegen“, in: *Die Lyra. Wiener allgemeine Zeitschrift für die literarische und musikalische Welt*, 15.06.1887, S. 1–2.

62 Johann Mörth (1848–1904) studierte 1862/63–1864/65 Oboe bei Alexander Petschacher am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde.

63 Präsidium des Oesterr.-ungar. Musikerverbandes: *Die gewerbliche Thätigkeit der Militärkapellen und deren Folgen für die Civil-Musiker*, S. 2, zit. nach Kobau: *Symphoniker*, S. 30.

64 [k. A.]: „Wien, die Musikstadt“, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, 25.11.1865, S. 737–739, hier S. 739.

65 Richard Wagner: *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*, München: Christian Kaiser, 1865.

66 Eduard Krüger: *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1847, S. 258–275 („Musikalische Hochschulen“).

67 Flodoard Geyer: „Die Musik als sociale Kunst“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 2 (1848), Heft 31, S. 233–235.

rungen in Geschichte und Literatur der Kunst unterrichtet werden sollten.⁶⁸ Im „Landes-Conservatorium“ Geyers sollten „alle Zweige der theoretischen und praktischen Musik“⁶⁹ vertreten sein.

Über das breite Bildungsangebot hinausgehend käme den Konservatorien – so Krüger – auch die Funktion zu, „daß vermittelt ihrer Schüler verbreitet werde was ächt und wahr ist“⁷⁰ bzw. hatte Geyer die Schaffung einer musikalischen Instanz im Sinn, bei der das Hoheitsrecht über die Beurteilung der Qualität von Werken zu liegen hätte. Dadurch würden die Konservatorien als „Beschützer und Pfleger der Kunst“ wirken, wie „auch zugleich Mittel werden, Kunstgenuss, Kunstkenntniss, Sinn und Geschmack für die Kunst in das Volk zu bringen.“⁷¹

Geyer wünschte sich:

Keine Krüppelpflanze mit zwei oder drei Lehrern, [...] oder mit einem Anführer, der Alles ohne Ausnahme verdammt und verflucht, was nicht zu seiner Fahne schwört; sondern eine Musik-Universität, Universitas artium musicarum! Von dieser Sonne müssen die Strahlen erleuchtend und erwärmend nach allen Richtungen ausströmen.⁷²

Der Wunsch nach einer kollegial gewählten Leitung erschien bereits in Ignaz von Mosels Skizze von 1811, der als Gremium einen Senat und einen aus bzw. von diesem gewählten Präsidenten vorschlug⁷³ und taucht auch in späteren Jahren immer wieder auf. Zeitgleich mit Geyer sprach z. B. Adolf Bernhard Marx 1848 von einem dreiköpfigen Direktorium „das sich im Vorsitz und der Oberleitung in bestimmten Zeitfristen auf den Grund von Wahlen der sachverständigen Behörden und aller Lehrer des Konservatoriums“ ablösen sollte⁷⁴ und Julius Alsleben ebenso wie Wilhelm Langhans wollten 1870⁷⁵ bzw. 1873⁷⁶ Rektoratsverfassungen, angeglichen an jene der Universitäten. Für Alsleben sollte eine

68 Krüger: „Beiträge“, S. 266–267.

69 Geyer: „Musik als soziale Kunst“, S. 233.

70 Krüger: „Beiträge“, S. 264.

71 Geyer: „Musik als soziale Kunst“, S. 234.

72 Ebd., S. 233.

73 Mosel: „Skizze“, S. 58.

74 Adolf Bernhard Marx: „Denkschrift über Organisation des Musikwesens im preußischen Staate“, in: *Berliner Musikzeitung*, 06.09.1848, S. 249–256, hier S. 251.

75 Julius Alsleben: „Einige Kapitel über die Stellung der Tonkunst im Staate. II. Was soll eine ‚Hochschule für die Tonkunst‘ bedeuten? (Fortsetzung)“, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde*, 22.04.1870, S. 257–260.

76 Wilhelm Langhans: *Die königliche Hochschule für Musik zu Berlin*, Leipzig: E.W. Fritzsche, 1873, S. 19.

Hochschule für die Tonkunst [...] nicht nur die ‚hohe Schule‘ für praktische Musiker und Virtuosen sein, sie muss in dem uns geläufigen Begriffe eine ‚Universität‘ für die Musiker sein, allerdings noch ein unerhörter Begriff, aber für die Kunst gleichberechtigt wie für die Wissenschaft.⁷⁷

Der Reigen der Utopien soll mit einer auf das Wiener Konservatorium bezogenen Zukunftsvorstellung abgeschlossen werden, die Mitte der 1860er-Jahre in den *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* publiziert wurde:

Wir denken uns dabei eine musikalische Universität im wahren Sinn des Wortes. Weit entfernt, in einem mehr oder minder mechanischen Lehrsystem ihr Heil zu suchen, richtet sie ihre Ziele auf die Leitung des Musiklebens überhaupt. Ihr Einfluß auf alle Fragen der Kunst ist bestimmend und wirkt reinigend und veredelnd auf die weitesten Kreise. [...] Die Anstalt, welche den eigentlichen Elementarunterricht ausschließt, begibt sich deßhalb nicht ihres Einflusses auf die erste musikalische Bildung, sie hat zweckmäßig organisierte Pädagogen-Kurse zur Verbreitung rationeller Unterrichtsmethode, und erhält dadurch einst gut vorgebildete Zöglinge, von denen sie nur wirkliche Talente aufnimmt. Sie sorgt für allgemeine humane Bildung ihrer Zöglinge, für intelligente Auffassung des Künstlerberufes. Auch die Veröffentlichung besonders gelungener Werke läßt sie sich angelegen sein, und manches Andere, was zur Förderung von Kunst und Künstlern gehört. – Dies sind Wünsche, die vielleicht bald ihrer Verwirklichung nahen.⁷⁸

‚semper reformanda‘

In den sehr vielschichtigen und sich über lange Jahre erstreckenden Diskurs über die Aufgaben und Ziele von Konservatorien – wen sie wie auf welchen Niveaus auszubilden hätten und wie sie zu führen seien – konnte nur ein kleiner, auszugsweiser Einblick gegeben werden. Die teilweise geäußerten Positionen wirken aus heutiger Sicht oft überraschend modern, und nahmen bereits einiges vorweg, was 1970 mit der Hochschulwerdung der österreichischen Akademien für Musik und darstellende Kunst umgesetzt wurde.

77 Alsleben: „Einige Kapitel“, S. 146.

78 [k. A.]: „Wien, die Musikstadt“, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, 25.11.1865, S. 737–739, hier S. 739.

„Universitas semper reformanda“ galt nicht nur für jene Institutionen, die den Hochschulstatus bereits hatten, sondern auch für die Konservatorien des 19. Jahrhunderts, die auf eine wesentlich kürzere Geschichte zurückblickten – möglicherweise gerade deswegen mit besonderer Intensität. Die sich vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte verdichtenden Veränderungen des Musikbetriebes, die Trennung in professionell Musizierende und kulturkonsumierendes Publikum,⁷⁹ und die damit verbundene Neuentwicklung eines Berufsstandes (einschließlich dessen sozialer Probleme) stellen ein sich veränderndes Bezugssystem dar, innerhalb dessen die Konservatorien sich bewegten. Die Dynamik ihres Umfeldes machte permanente Neuanpassungen erforderlich und so pflasterten zahlreiche Reformen – von Lehrplanänderungen bis zu umfassenden Einschnitten in der Verfassung – den Weg, den die Institutionen in dieser Zeit beschritten.

Angesichts der bewegten Entwicklung erscheint es als ein passendes Schlusswort, Adolf Bernhard Marx zu zitieren, der den Konservatorien 1855 Folgendes mit auf den Weg gab:

Mögen sie dann, weil es einmal eingeführt ist, ‚Konservatorien‘ heißen! Sie müssen etwas Höheres sich zum Ziel setzen, [sic] als das knappe ‚Erhalten‘. Konservativ nennt man in unsern [sic] um Stichworte nicht verlegnen [sic] Tagen den Sinn, der ‚das Bestehende‘ festhält. Allein das Bestehende ist [...] nicht immer das Beste. Ja es ist in der That niemals das Beste. Denn die Menschheit ist auf Leben das heisst auf Bewegung und Fortschritt angewiesen; nur das Todte ‚besteht‘ [...].⁸⁰

79 Kobau: *Symphoniker*, S. 16.

80 Adolf Bernhard Marx: *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855, S. 565–566.