

Beate Hennenberg

# Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Konzepte zur musikalischen Bildung in der  
1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

prae  
sens

digi  
BOOK

prae  
sens

digi  
BOOK



Beate Hennenberg

Das Konservatorium der  
Gesellschaft der  
Musikfreunde in Wien

Beiträge zur musikalischen Bildung  
in der ersten Hälfte  
des 19. Jahrhunderts

PRAESENS VERLAG

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN Print: 978-3-7069-0754-5

ISBN ebook: 978-3-7069-0769-9

Digitale Konvertierung: Praesens VerlagsgesmbH

© Praesens Verlag  
<http://www.praesens.at>  
Wien 2013

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
1.	
Konzepte der musikalischen Lehre zu Beginn des 19. Jahrhunderts	14
1. 1.	
Ideen zu einer Bildungsreform	14
1. 2.	
Ignaz Mosels Bestandsaufnahme des Wiener Musiklebens 1808	19
1. 3	
Idee und Form des Konservatoriums	22
1. 4.	
Frühe musikalische Ausbildungsstätten	26
2.	
Impulse der patriotischen Bewegung	33
2. 1.	
Wege zu Konservatorien in Österreich	33
2. 1. 1.	
Die Gründung des Konservatoriums in Prag	33
2. 1. 2.	
Ignaz Mosels Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt	37
2. 2.	
Der Begriff des „Vaterländischen“ und die Musik	41
2. 2. 1	
Restauration kontra Josephinismus	41
2. 2. 2.	
Musik im Zeichen des Patriotismus und die Vaterländischen Blätter	43

3.	Die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde	49
3. 1.	Wesen und Funktion des Dilettanten	49
3. 2.	Professionelle und Dilettanten-Konzerte in Wien	54
3. 2. 1.	Tonkünstler-Sozietät und Adelige Liebhaber-Concerte	54
3. 2. 2.	Die Gesellschaft adeliger Frauen und die Aufführung von Händels Timotheus 1812	57
3. 3.	Der Aufbau der Gesellschaft der Musikfreunde	60
3. 3. 1.	„Hauptzweck Konservatorium“	63
3. 3. 2.	Die Leitungsstruktur	67
3. 3. 3.	Die Initiatoren Joseph Sonnleithner und Ignaz Mosel	70
3. 3. 4.	Konzerttätigkeit	76
3. 3. 4. 1.	Öffentliche Konzerte (Musikfeste)	77
3. 3. 4. 2.	Gesellschaftskonzerte	79
3. 3. 4. 3.	Abendunterhaltungen	84
3. 3. 4. 4.	Repertoire	86
3. 4.	Aristokratie, „zweite Gesellschaft“ und Beamtenschaft	92

4.	Vorschläge für ein Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde	101
4. 1.	Entwurf eines Plans für ein Konservatorium 1813	101
4. 2.	Die Konservatoriums-Vorlage von 1815	106
4. 2. 1.	Bildungsziel und Vorbilder	109
4. 2. 2.	„Artistische Verwaltung“	112
4. 2. 3.	Der Weg der Ausbildung	124
4. 2. 4.	Ökonomische Verwaltung	135
5.	Chorübungsanstalt und Singschule der Gesellschaft der Musikfreunde	141
5. 1.	Die Chorübungsanstalt	141
5. 2.	Die Singschule	146
5. 3.	Funktionen Antonio Salieris	157
6.	Die Einrichtung des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde	163
6. 1.	Die Struktur des Konservatoriums	164

6. 1. 1.	
Erweiterung der Singschule und Subskription	164
6. 1. 2.	
Die Instruktion von 1821	168
6. 1. 3.	
Die Lehrkräfte	174
6. 1. 4.	
Die Vorstände	177
6. 1. 4. 1.	
Raphael Georg Kiesewetter	177
6. 1. 4. 2.	
Vinzenz Hauschka	183
6. 1. 4. 3.	
Eduard Freiherr v. Lannoy	186
6. 2.	
Prüfungen	190
6. 3.	
Prämienverteilung	200
6. 4.	
Zöglingkonzerte	207
6. 5.	
Präparandenausbildung	217
7.	
Zirkumpolare musikpädagogische Aktivitäten in Österreich	225
7. 1.	
Musikausbildung in Wien	226
7. 1. 1.	
Kirchlichenmusikvereine und die Normal-Hauptschule von St. Anna	226
7. 1. 2.	
Privat-Musikschulen	233

7. 1. 3. Akademie der Tonkunst	239
7. 2. Die Kronländer	247
8. Die Entwicklung des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in den dreißiger Jahren	254
8. 1. Das neue Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde	254
8. 2. Die Instruktion von 1832	258
8. 3. Zur Struktur des Unterrichts	267
8. 4. Gedanken zur Errichtung eines Konservatoriums von Joseph Fischhof	276
9. Struktur- und Finanzprobleme	280
9. 1. Der Direktor des Konservatoriums	280
9. 2.1 Bemühungen um Subskriptionen und Donationen	290
9. 3. Einsatz von Franz Grillparzer und Ignaz Franz Castelli	292
9. 4. Eingaben an Kaiser Ferdinand I.	297
9. 5. Untersuchungskomitee und Kompetenzstreit	300
9. 6. Jährliche Staatsunterstützung ab 1844	307
9. 7. Die Erhebung von Unterrichtsgeld	310

9. 8.	
Organisationsfragen und Personalstand	313
10.	
Von der Schließung zur Wiedereröffnung	318
10. 1.	
Die Revolution von 1848 und ihr Widerschein auf die Musik	318
10. 2.	
Das Konservatorium im Strudel der Revolution	324
10. 3.	
Streitigkeiten mit Professoren und Behörden	333
10. 4.	
Die Neuordnung der Gesellschaft der Musikfreunde	343
10. 5.	
Johann Vesque v. Püttlingens Rettungsversuche	350
10. 6.	
Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde nach der Wiedereröffnung	356
11.	
Die Fachdisziplinen in ihrem historischen Umfeld	363
11. 1.	
Die Organisierung des Unterrichts	363
11. 2.	
Gesangsunterricht	368
11. 3.	
Die Wiener Streicherschule	395
11. 4.	
Blasinstrumente	408
11. 5.	
Ausbildung im Klavierspiel	416
11. 6.	
Generalbass und Harmonielehre	430
Literaturverzeichnis	440

## Vorwort

Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates ist zum einen das Resultat einer Neuorientierung der musikalischen Bildung um die Wende zum 19. Jahrhundert, und andererseits nahm es, einmal ins Leben getreten, nachhaltig darauf Einfluss. Als eine wesentliche Triebkraft wirkte die gesellschaftliche Umschichtung mit ihren politischen Konsequenzen.

Der Prozess der Verbürgerlichung, der neuartige Institutionen wie Musikvereine, womöglich mit angeschlossenen Ausbildungsstätten, hervorbrachte, vollzog sich keineswegs geradlinig; auch verwischen sich die Grenzen zwischen den Klassen und Ständen. Die Aristokratie erwies sich als wandlungsfähig und nahm liberales Gedankengut auf; die Idee einer musikalischen Bildung quer durch die Volksschichten im Sinne humanistischer Veredelung fand hier einflussreiche Förderer. Andererseits sammelte sich das Bürgertum in den Befreiungskriegen übergreifend unter dem Zeichen des Patriotismus. Als in den Jahrzehnten der Restauration die Ideale zu verbleichen drohten, formierte sich eine Gegenbewegung, wiederum aus allen Schichten.

In dem Zusammenschluss von Dilettanten in Musikvereinen zu selbsttätigem Musizieren drückt sich ein kreativer Zugang zur Musik aus. Wenn Ausbildungsstätten angeschlossenen sind, so ist damit eine Anhebung des Niveaus durch Institutionalisierung – will sagen: systematische Lehrmethode, kollektive Übung, Leistungskontrolle über Schüler wie Lehrer – beabsichtigt. Ein dezidiert demokratischer Zug zeigt sich in der Öffnung des Zugangs für Bedürftige: Weithin wird unentgeltlich unterrichtet. Doch spiegeln auch die paragraphenreichen Statuten und Instruktionen das Bemühen, selbst unter Inkaufnahme von Umständlichkeiten soweit wie nur möglich Demokratie walten zu lassen.

Als beispielhaft für diese Entwicklung kann die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates mit ihrem Conservatorium gelten. In den grundlegenden Darstellungen von Carl Ferdinand Pohl<sup>1</sup> und Richard v. Perger/Robert Hirschfeld<sup>2</sup> ist das Kon-

---

<sup>1</sup> Pohl, Carl Ferdinand: Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates. Auf Grundlage der Gesellschafts-Acten bearbeitet. Wien 1871.

servatorium in die allgemeine Geschichte des Musikvereins hineingestellt. Spätere Publikationen beschränken sich in der Regel auf eine zeitliche Fortschreibung und die Paraphrasierung des hier vorgelegten Materials.<sup>3</sup> Erst Hartmut Krones hat sich erneut die Quellen vorgenommen und namentlich für die Frühzeit des Konservatoriums neue Einsichten vermitteln können.<sup>4</sup>

Für die vorliegende Arbeit wurden unter freundlicher Beratung durch Archivdirektor Professor Dr. Otto Biba die bei der Gesellschaft der Musikfreunde verwahrten Akten ausgewertet. Außerdem wurden die für das Thema relevanten Bestände im Niederösterreichischen Landesarchiv und im Österreichischen Staatsarchiv (Allgemeines Verwaltungsarchiv) konsultiert. Weiteres Material fand sich in der Österreichischen Nationalbibliothek und der Stadt- und Landesbibliothek Wien an. Freilich waren auch die zeitgenössischen Musikzeitschriften als Informationsquelle heranzuziehen.

Für die Verstrebung des Themas in die österreichische Kulturgeschichte schulde ich namentlich den Studien von Professor Dr. Herbert Zeman Dank. Für die Eingliederung in den musikgeschichtlichen Zusammenhang, auch für die Schärfung der Epochenbegriffe, waren mir die Arbeiten von Professor Dr. Gernot Gruber und Professor Dr. Rudolf Flotzinger hilfreich.<sup>5</sup> Professor Dr. Theophil Antonicek verdanke ich die Einsicht in die Einbettung der Frühgeschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in die patriotische Bewegung. Das didaktische Rüstzeug, vor allem auch Kriterien für den

---

<sup>2</sup> Perger, Richard v., u. Robert Hirschfeld: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1812-1912. Zusatzband (zusammengestellt v. Eusebius Mandyczewski): Die Sammlungen und Statuten. Wien 1912.

<sup>3</sup> Lach, Robert: Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Wien/Prag/Leipzig 1927; Kralik, Heinrich: Das Buch der Musikfreunde. Zürich/Leipzig/Wien 1951; Tittel, Ernst: Die Wiener Musikhochschule. Wien 1967.

<sup>4</sup> Krones, Hartmut: „...der schönste und wichtigste Zweck von allen...“ Das Conservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“. In: Österreichische Musikzeitschrift. 43 (1988), S. 66-83.

<sup>5</sup> Flotzinger, Rudolf, u. Gernot Gruber (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Wien/Köln/Weimar 21995; Gruber, Gernot (Hrsg.): Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion. Wien 2002. (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 21.)

Weg vom musikalischen Handwerk zur Kunst, vermittelte mir Professor Dr. Peter Röbbke.<sup>6</sup>

Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates wird in seiner ersten, ein halbes Jahrhundert umfassenden Phase sowohl in seiner Organisationsstruktur als auch in seinem Personalbestand und von den Lehrinhalten her dargestellt. In einem Anhang sind seine sämtlichen öffentlichen Konzerte rekonstruiert. Um das Echo, das die Aufführungen fanden, einzufangen, sind Auszüge aus den Kritiken dazugestellt.

Die Entwicklung des Konservatoriums wird eingebunden in parallele lokale Aktivitäten auf dem Gebiet der musikalischen Ausbildung und solche in den Kronländern. Auch schweift – zum Vergleich – der Blick ins Ausland, namentlich nach Deutschland. Es fand ein Austausch statt: Manches wurde aufgenommen, anderes vorweggenommen.

Die Geschichte des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates ist ein Modellfall für das Zusammenspiel der Musikausbildung mit der Kultur- und Sozialgeschichte. Über die Ausbreitung der Fakten hinaus ist mithin beabsichtigt, einen Einblick in dieses Geflecht zu geben, angefangen von den Voraussetzungen über die Gründungseuphorie bis zu Krisensituationen, der Schließung und dem Neuanfang. Das Konservatorium wuchs aus der Gesellschaft der Musikfreunde heraus und blieb mit ihr eng verflochten; um seine Eigenheiten zu verstehen, musste mithin auch Licht auf deren Strukturen und Inhalte fallen.

---

<sup>6</sup> Röbbke, Peter: Vom Handwerk zur Kunst. Didaktische Grundlagen des Instrumentalunterrichts. Mainz 2000.

## 1. Konzepte der musikalischen Lehre zu Beginn des 19. Jahrhunderts

### 1. 1. Ideen zu einer Bildungsreform

In einem Bericht über die von Ferdinand Graf Palffy v. Erdöd gegründete Musik-Lehranstalt am Theater an der Wien heißt es 1822, der Mensch, „welcher die Musik in irgend einer Art auszuüben versteht“, werde „in vielen Fällen rüstiger dem Schicksal seine Stirn bieten und Unfälle besiegen lernen, in denen ein Anderer, diese schöne Kunst mit Stumpfsinn verachtender, nicht so selten zu erliegen pflegt“. <sup>7</sup> Und weiter:

Deshalb sind also Musik-Lehr-Anstalten, in welcher [sic!] besonders Kinder den Unterricht unentgeltlich geniessen, von grossem nützlichem Einflusse. – Wenn dieser Zweck nun zum Vortheile der Ältern durch ein Mittel erreicht werden kann, das als kein wirkliches Opfer für sie zu betrachten ist, wenn die geistige Ausbildung mit diesem Unterrichte zugleich Hand in Hand geht, und das Hauptaugenmerk aller Erziehung, die religiöse und moralische Ausbildung bey dem letzteren als höchstes Princip betrachtet wird – dann ist wohl eine solche Anstalt von grossem Nutzen und Vortheil für das Publicum.

Die handwerklichen musikalischen Fertigkeiten werden in einem engen Zusammenhang mit der humanistischen Bildung gesehen. Musik gilt weder nur als ein Spiel noch als ein Mittel zum Lebensunterhalt, sondern auch als Lebenshilfe.

Das 18. Jahrhundert ist als das „pädagogische“ bezeichnet worden und das 19. Jahrhundert als das „bürgerliche“; nach Jeismann könnte es mit gleichem Recht das „Jahrhundert der Bildung“ genannt werden. <sup>8</sup> In Österreich war bereits 1775 das Konzept einer „Nationalerziehung“ entworfen worden, <sup>9</sup> und die josephinischen Reformen griffen tief und streng reglementierend auch in das Schulwesen ein: Jeder sollte sich wenigstens elementare Kenntnisse aneignen können. Nicht die Gelehrsamkeit, sondern die Nützlichkeit stand im Vorder-

---

<sup>7</sup> Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat. VII (1822), Sp. 527f.

<sup>8</sup> Jeismann, Karl-Ernst, u. Peter Lundgreen (Hrsg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. 3 (1800-1870). München 1987, S. 2.

<sup>9</sup> Engelbrecht, Helmut: Geschichte des österreichischen Bildungswesens, Bd. 3 (Von der frühen Aufklärung bis zum Vormärz). Wien 1984, S. 80.

grund; auch sollte sich die Bildung nachhaltig auf Ordnung und Sittsamkeit auswirken. Sogar kam es zu wichtigen Ansätzen für eine wissenschaftliche Pädagogik. Franz Michael Vierthaler, Leiter des ersten Lehrerseminars im deutschen Sprachraum, ab 1806 Direktor des Wiener Waisenhauses, setzte sich für eine Förderung der Selbsttätigkeit des Schülers ein, auch für eine Verflechtung der verschiedenen Gegenstände des Unterrichts. Bloße Kenntnisse ohne gute Gesinnung lehnte er ab; Endziel war die „Bildung der Moralität“.<sup>10</sup>

1806 wurde der Hofkaplan Vincenz Eduard Milde als Professor an die neu eingerichtete erste Lehrkanzel für Erziehungskunde an der Universität Wien berufen. Mochte er auch nur bis 1810 in diesem Amt verbleiben, so hat er durch sein zweibändiges Lehrbuch der allgemeinen Erziehungskunde (1811/13), das auf allerhöchste Weisung als verbindlich für die pädagogischen Vorlesungen an österreichischen Universitäten erklärt wurde, nachhaltig im ganzen Lande eingewirkt. Aus dem Werk spricht der Geist der Aufklärung und des Josephinismus; als „letzter Zweck der Erziehung“ werden die „Sittlichkeit und die mit derselben in Verbindung stehende Erkenntnis der Wahrheit“ postuliert.<sup>11</sup> Mildes Ausgangspunkt ist die Psychologie, nicht die Religion. Wie Vierthaler, propagierte auch er die „freie Selbsttätigkeit“ des Zöglings: „Mit allem Vorsagen und Vordeemonstrieren ist wenig geholfen, wenn ich nicht bewirke, daß der Zögling selbst beobachtet, denket, prüfet, urteilt“.<sup>12</sup>

Die Lehrkanzel für Erziehungskunde an der Wiener Universität blieb nach Mildes Abgang aber nur noch bis 1817 besetzt. Ohnehin schmolzen die Mittel für die Entwicklung der Schulen nach dem Staatsbankrott von 1811 dahin; der Aufbau des öffentlichen Bildungswesens schritt bis zur Mitte des Jahrhunderts nur zögernd voran.<sup>13</sup>

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und im ersten des 19. Jahrhunderts ging die Aufklärung fließend in den Idealismus und die Romantik über. Der Hypertrophie des Verstandes wurde die Kulti-

---

<sup>10</sup> Ebenda, S. 213f.

<sup>11</sup> Zit. nach Brezinka, Wolfgang: Pädagogik in Österreich. Die Geschichte des Faches an den Universitäten vom 18. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, Bd. 1. Wien 2000, S. 245f.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 247.

<sup>13</sup> Engelbrecht, a. a. O., S. 209.

vierung des Gefühls gegenübergesetzt. Die Tendenzen überschneiden sich; auch wirkten sie ineinander ein.

Schon Jean-Jacques Rousseau hatte ein undogmatisches Erziehungsideal mit der Ansprache sowohl an den Verstand als auch an das Gefühl im Sinn. Wie Nolte herausstellt, erfährt der Gedanke der Erziehung eine „starke Verinnerlichung“, und es entsteht – geprägt insbesondere durch Goethe und Herder – der Begriff der „inneren Bildung“; um die Jahrhundertwende findet auch ein „verinnerlichtes Musikverständnis“ Eingang in das musikpädagogische Denken.<sup>14</sup>

Das neue Bildungsideal ist die Humanität. Es ist dies auch eine Reaktion auf die fortschreitende Industrialisierung mit den damit verbundenen menschlichen Defiziten: Unter der Geißel der Maschine nimmt die Selbstentfremdung zu. Der Ausgleich wird in einer Vielseitigkeit der Persönlichkeitsentfaltung gesucht. Dabei kommt der Musik mit der ihr unterstellten förderlichen Einwirkung auf das Gemüt eine maßgebliche Rolle zu. Sogar wird sie zuweilen in eine unmittelbare Nähe zur Religion gerückt; jedenfalls gilt sie, dem Bereich des Irrationalen und Gefühlshaften zugerechnet, im pädagogischen Kanon als Kompensation der auf die Tätigkeit des Verstandes gerichteten wissenschaftlichen Unterrichtsgegenstände.<sup>15</sup> Die musikalische Bildung wird als für die allgemeine humanistische Bildung unabdingbar angesehen; die Ausbildung zum Fachmusiker ist nur ein Spezialfall.

Als eine Zentralfigur des Neuhumanismus mit eminenter praktischer Einwirkung in das Bildungswesen – auch das musikalische – ragt Wilhelm v. Humboldt hervor. In den Jahren 1809/10 leitete er die Sektion für Unterricht und Cultus im preußischen Innenministerium. Da der Staat in den napoleonischen Kriegen militärisch darnieder lag, sollte zu einer geistigen „Aufrüstung“ angesetzt werden.

Wilhelm v. Humboldt verstand Bildung weniger im Sinne der Ausbildung, gerichtet auf ihre Verwertbarkeit im Arbeitsleben, denn vielmehr als Menschenbildung. Seine Orientierung an der Antike ließ ihn das Bild des Menschen in wohlproportionierter Ausgewogenheit aller seiner Sinne und Fähigkeiten erschauen. Die Dreieinigkeit des Wahren, Guten und Schönen sollte verwirklicht werden.

---

<sup>14</sup> Nolte, Eckhard: Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts. Paderborn 1982, S. 15.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 90.

Wie Humboldt es im Königsberger Schulplan von 1809 verkündete, sollte „jeder, auch der Aermste, [...] eine vollständige Menschenbildung“ erhalten.<sup>16</sup> Humboldt blieb aber nur für sechzehn Monate in seinem Amt; unter seinen Nachfolgern wurden seine Ideen verwässert und schließlich beiseite geschoben. Die „Menschheitsschule“, die sein Gymnasialkonzept imaginierte, verkam zur bürgerlichen Standesschule einer sozial privilegierten Minderheit.<sup>17</sup>

Immerhin war unter seiner Ägide Carl Friedrich Zelter in Berlin mit wichtigen Vorstellungen zur Ausbildung von Musikern und Musiklehrern zum Zuge gekommen. Von Anfang an hatte er die Musikausbildung in ein umfassendes Bildungskonzept unter dem Zeichen der Humanität integriert. In einer seiner Denkschriften heißt es, dass die Musik mit allen schönen Künsten den einen „gemeinschaftlichen Zweck der Bildung“ habe, und diese bestehe „in einer Tätigkeit innerer oder Gemüthskräfte, wodurch der Mensch an sich selbst vollkommener und also edler wird“.<sup>18</sup>

Bezeichnenderweise knüpfte die preußische Schulreform eng an die bahnbrechenden reformatorischen Ideen von Johann Heinrich Pestalozzi an. Für Pestalozzi verschränkte sich der Gedanke der Humanität mit dem der Volksaufklärung. Ausgangspunkt ist eine methodisch neu ausgerichtete, sowohl am Vermögen als auch an den Interessen des Kindes orientierte Erziehung. Die Wissensvermittlung ist aber dem Endziel einer umfassenden „Menschenbildung“ untergeordnet. In Pestalozzis Theorien liegt Gesellschaftskritik: Dem Profitstreben werden das häusliche Glück und eine innere Befriedung entgegengesetzt. Als ebenso bedeutsam wie die Entwicklung der intellektuellen Qualitäten gilt jene des Gefühlsvermögens. Der Musik ist in diesem Konzept eine gewichtige Rolle zugewiesen.

Für die Umsetzung von Pestalozzis Ideen auf das musikalische Gebiet hat sich – in enger Verbindung mit ihm – Hans Georg Nägeli eingesetzt. 1810 veröffentlichte er mit Michael Traugott Pfeiffer eine

---

<sup>16</sup> Zit. nach Tenorth, Heinz-Elmar: Geschichte der Erziehung. Weilheim/München 2000, S. 129.

<sup>17</sup> Heise, Walter: Musikunterricht im 19. Jahrhundert – Idee und Realitäten. In: Schmidt, Hans-Christian (Hrsg.): Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 1. Kassel 1986, S. 35.

<sup>18</sup> Schröder, Cornelia (Hrsg.): Carl Friedrich Zelter und die Akademie. Dokumente und Briefe zur Entstehung der Musik-Sektion in der Preußischen Akademie der Künste. Berlin 1959, S. 82.

Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen.<sup>19</sup> Sein methodischer Weg war freilich von Anfang an umstritten: An Pestalozzis „Elementarmethode“ anknüpfend, geht Nägeli von den separierten musikalischen Elementen aus, die zunächst nebeneinander stehend für sich gelehrt und erst bei genügender Beherrschung synthetisiert werden. Das Singen eines Liedes ist für Nägeli nicht etwa der Ausgangspunkt des Musikunterrichts – ausdrücklich warnt er davor, zu früh damit zu beginnen, weil die Kinder ohne Einsicht in die Elemente und deren Beherrschung verdorben würden –, sondern ein Endergebnis.

Indes ist die Gesangsmethode nur eine Seite von Nägelis musikerzieherischer Konzeption; Sigrid Abel-Struth betont, dass seine wahre Leistung in einer „konzeptionellen Zusammenschau von Menschenbildung, Kunst und musikdidaktischer Systematik“ liege.<sup>20</sup> Als „Hauptaufgabe der Kunstbildung“ gilt für ihn die „Entfaltung des Anschauungsvermögens“.<sup>21</sup> Das musikalische Kunstwerk soll – durchaus mit geistiger Anstrengung – in seinen artistischen Qualitäten erkannt und gewürdigt werden. Die Einsicht in die Form, von den Elementen an, sieht er als Voraussetzung an für die erstrebte Einwirkung auf das Gemüt. Er selber sagt es so: „Die Formbildung ist demnach nicht allein Grundlage, sondern Bedingung der Gemütsbildung [...]. Man unterscheide wesentlich zwischen Formbildung und Gemütsbildung. Formbildung gibt die Methode (in ihrem Elementargange), Gemütsbildung geben die Kunstwerke. Jenes heiße von nun an Beschulung, dieses Befruchtung“.<sup>22</sup>

Immer wieder wird in der Zeit um 1800 auf das Singen als wesentlich für den Menschen und ihn gleichsam „vermenschlichend“ hingewiesen. Jedenfalls ging die humanistisch-musikalische Volksbildung vom Gesang aus. Nägeli selbst gründete 1805 sein Zürcher Singinstitut, das vorbildhaft weithin ausstrahlte. Für ihn bildet sich durch den Chorgesang der „gesellschaftliche Mensch“ und durch den Sologesang der „individuelle“; hier wie in andern „Verhältnissen der

---

<sup>19</sup> Pfeiffer, Michael Traugott, u. Hans Georg Nägeli: Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen. Zürich 1810. (Reprint Frankfurt am Main 1986.)

<sup>20</sup> Abel-Struth, Sigrid: Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft. Mainz 1970, S. 46.

<sup>21</sup> Nolte, a. a. O., S. 39.

<sup>22</sup> Zit. nach Kühn, Walter: Geschichte der Musikerziehung. In: Bücken, Ernst (Hrsg.): Handbuch der Musikerziehung. Potsdam 1931, S. 26.

Menschenbildung“ sei „nur der ein großer Mensch, welcher beiderseitig gebildet ist“.<sup>23</sup> Viele der sich entwickelnden musikalischen Lehranstalten setzten zunächst beim Gesang an – so auch das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde –; traten Instrumentalfächer hinzu, so wurde auch für deren Teilnehmer in der Regel der Gesang (auch als Chorgesang) im Studiengang als obligatorisch vorgeschrieben.

1. 2. Ignaz Mosels Bestandsaufnahme des Wiener Musiklebens 1808  
Mit einer Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien trat am 27. 5. 1808 in den Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat Ignaz Mosel erstmals als Musikpublizist hervor.<sup>24</sup> Wie er in seiner Selbstbiographie berichtet, war er vom Herausgeber der Zeitschrift, Johann Michael Armbruster, dazu aufgefordert worden. Mosel war damals als Hofkonzipist im Obersthofmeisteramt tätig; Antonicek vermutet, dass ihn sein Vorgesetzter, Obersthofmeister Ferdinand Fürst Trauttmansdorff, zur Mitarbeit an der Zeitschrift veranlasst haben könnte.<sup>25</sup>

Die Vaterländischen Blätter waren auf Allerhöchste Initiative ins Leben getreten und sollten vor allem den auf die Stärkung des Nationalbewusstseins zielenden Konzepten des österreichischen Außenministers Johann Philipp Graf Stadion ein Forum schaffen. Möglich, dass Mosel auch von anderer Seite herangeführt wurde, nämlich durch den Komponisten Abbé Maximilian Stadler, seinen Lehrer, der sich mit dem Dichter Heinrich v. Collin und dessen Freund Moriz Graf v. Dietrichstein der patriotischen Bewegung angeschlossen hatte.<sup>26</sup>

Just in diesen Jahren hatte das Wiener Musikleben kräftige Impulse ausgeschickt, und es schien angezeigt, referierend darauf einzuge-

---

<sup>23</sup> Hassan, Ismail Izzet: Die Welt- und Kunstanschauung Hans Georg Nägelis mit besonderer Berücksichtigung der Musik. Diss. Zürich 1947, S. 119.

<sup>24</sup> Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. I (1808), S. 39–45 u. S. 49–55.

<sup>25</sup> Mosel, Ignaz v.: Notizen über mich selbst, angefangen im Jahre 1827. Hrsg. u. kommentiert v. Theophil Antonicek. In: 200 Jahre Musikleben in Erinnerungen. Hrsg. v. Elisabeth Theresia Hilscher. Tutzing 1998, S. 32.

<sup>26</sup> Antonicek, Theophil: Ignaz von Mosel (1772–1844). Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen. Diss. Wien 1962 (masch.), S. 101.

hen. Als Vorbild dürfte Mosel das von Johann Ferdinand v. Schönfeld 1796 herausgegebene Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag gedient haben,<sup>27</sup> jedenfalls knüpft er in seinen Künstlerverzeichnissen eng daran an. Das Jahrbuch der Tonkunst ist freilich weit umfangreicher, enthält detaillierte Listen über die musikalischen Veranstaltungen, auch über die Besetzung der verschiedenen Orchester, und gliedert sich auf hundert Seiten in fünfzehn Kapitel.

Unter dem Protektorat des Fürsten Trauttmansdorff hatte sich 1806 des so genannte Adelige Liebhaber-Concert oder Cavalier-Concert etabliert. Selbstredend geht Mosel ausführlich darauf ein, auch auf die Haydn-Ehrung mit der Schöpfung am 27. 3. 1808 anlässlich dessen bevorstehenden 76. Geburtstages – eine berührende Huldigung des Komponisten, der sich hier zum letzten Male vor Publikum zeigte, zugleich aber auch eine Bestätigung des nationalen Wertgefühls.

Mosel malt das Bild des Wiener Musiklebens in schönsten Farben und betont, ganz im Sinne der offiziellen patriotischen Doktrin, den gesellschaftlichen Konsens: Die Tonkunst wirke „hier täglich das Wunder, das man sonst nur der Liebe zuschrieb: Sie macht alle Stände gleich. Adelige und Bürgerliche, Fürsten und ihre Vasallen, Vorgesetzte und ihre Untergebenen, sitzen an einem Pulte beysammen, und vergessen über der Harmonie der Töne die Disharmonie ihres Standes“.<sup>28</sup> Dies ist keineswegs metaphorisch gemeint, sondern wörtlich zu verstehen: Das Orchester der Adelligen Liebhaber-Concerte setzte sich aus Dilettanten zusammen! Im Übrigen würden sich – so Mosel – dem ausübenden Musiker in Wien „alle Palläste und Börsen“ öffnen.<sup>29</sup>

Mosel streicht die Musizierfreudigkeit der Wiener heraus; „nur einigermaßen vermögliche Eltern“ würden ihren Kindern die „Ausübung der Tonkunst“ lehren lassen, und man finde wenige Häuser, „in denen nicht an jedem Abende diese oder jene Familie sich mit einem Violin-Quartett, oder einer Klaviersonate unterhalte“.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Schönfeld, Johann Ferdinand v.: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796. Mit Nachwort und Register von Otto Biba. München/Salzburg 1976.

<sup>28</sup> Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. I (1808), S.39. Der Artikel erschien ohne Benennung seines Verfassers anonym.

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> Ebenda.

Freilich kommt er in dem Zusammenhang auch auf den gravierenden Mangel zu sprechen, dass nämlich, „ungeachtet die Musik hier eine so außerordentlich große Anzahl von Kennern und Freunden, und unter diesen so viele Große, Mächtige und Reiche zählt, dennoch bisher kein öffentliches, bloß dieser Kunst, ihrer Lehre, Ausübung und Vervollkommnung gewidmetes Institut, keine musikalische Akademie, kein Conservatoire, oder wie man es nennen wollte, zu Stande gekommen ist“.<sup>31</sup> Jeder Fremde müsse „den Mangel einer solchen öffentlichen Anstalt mit Verwunderung wahrnehmen, und jeder Eingeborne ihn herzlich bedauern“.<sup>32</sup> Einen stichhaltigen Grund dafür vermag er nicht zu benennen; doch verweist er auf die gegenwärtige angespannte Finanzlage und Teuerung.

Es resultiere daraus vor allem ein Schaden für die Oper, namentlich für die deutsche Oper, die ihm als Patrioten am Herzen liegt; dass manches große klassische Werk nicht auf die Bühne kommen könne, läge daran, dass die Theaterdirektion mit allem Aufwand und aller Mühe keinen „vorzüglichen Tenor“ aufzubringen vermöchte.<sup>33</sup> In dem Zusammenhang polemisiert er – Zeichen sowohl seines musikalischen Geschmack wie des Patriotismus – gegen die Okkupation der Musikbühne durch die italienische Oper; das Publikum würde deutsche Werke bevorzugen, aber es fehlt der sängerische Nachwuchs – den ein Konservatorium heranbilden könnte.

Neben der „Bildung vorzüglicher Sänger und Instrumentisten“ führt Mosel als ein weiteres Argument für ein Konservatorium „die Emporbringung der Composition durch jährliche Preisaufgaben von Opern, Sinfonien, Cantaten u. s. f.“ an.<sup>34</sup> Bei seiner Charakterisierung der derzeit in Wien wirkenden Komponisten sieht er keinen, der es mit Mozart oder Haydn aufnehmen könnte. Beethoven wird zwar als „Genie“ anerkannt und als Instrumentalkomponist auf den ersten Platz gesetzt; doch ist Mosel mit dessen Entwicklung nicht zufrieden, er wünschte ihn sich so, wie er begonnen hat, und kritisiert, dass seine Kompositionen manchmal zu sehr in die Länge gezogen seien und die „Neuheit“ zuweilen „gesucht“ scheine.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Ebenda, S. 41.

<sup>32</sup> Ebenda.

<sup>33</sup> Ebenda.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 42.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 42f.

Dem Aufsatz ist eine lange Liste der in Wien tätigen Interpreten angefügt, aufgegliedert in Sänger und die verschiedenen Instrumentisten, und jeweils unterteilt in „Künstler“ und „Dilettanten“. In dem Zusammenhang sucht Mosel sowohl die Originalität als auch die Leistung der hier Angeführten zu charakterisieren. Wie er später in seiner Selbstbiographie bezeugt, habe er, weil er „einige Tonkünstler nach ihrem wahren Werte beurteilte“, sich mit seinem ersten schriftstellerischen Versuch „manchen Feind“ gemacht.<sup>36</sup> Auch beschwerten sich welche, die nicht erwähnt worden waren; jedenfalls erschien in den Vaterländischen Blättern vom 12. 7. 1808 ein „Nachtrag“ mit weiteren Namen.

Erstmals wird in der Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien von 1808 die Anregung aufgebracht, ein Konservatorium für Wien einzurichten. Der Vorschlag wirkte in Mosel weiter und gewiss auch auf die Öffentlichkeit ein. Doch brauchte es noch Jahre bis zu weiteren Ausführungen dazu. 1811 gab Mosel, wiederum in den Vaterländischen Blättern, mit der Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt für die Haupt- und Residenzstadt des österreichischen Kaiserstaates einen erneuten Anstoß.<sup>37</sup> Als der Plan Gestalt anzunehmen begann, arbeitete er die Strukturen im Detail aus.

### 1. 3. Idee und Form des Konservatoriums

Wilhelm Hebenstreit definiert 1843 die „Conservatorien“ als „Sing- und Musikanstalten zur Beförderung der Kunst und Bewahrung ihrer Reinheit“.<sup>38</sup> Sie seien „wie ähnliche Vereine, vorzugsweise geeignet, dem Verfall des musikalischen Geschmacks entgegen zu treten, selbst, wenn von denselben, wie doch geschieht, keine öffentlichen Produktionen veranstaltet werden“.<sup>39</sup>

Hebenstreit legt Wert auf eine Intellektualisierung des Musikers. Als „Musiker, oder Tonkünstler“ wird derjenige bezeichnet, „welcher

---

<sup>36</sup> Mosel, Notizen über mich selbst, a. a. O., S. 33.

<sup>37</sup> Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. IV (1811), S. 57-59 u. S. 64-66.

<sup>38</sup> Hebenstreit, Wilhelm: Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Ästhetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache. Wien 1843 (Reprint Hildesheim/New York 1978), S. 155.

<sup>39</sup> Ebenda.

mit wissenschaftlicher Kenntniß die Musik ausübt, also der eigentliche Praktiker“; er unterscheide sich vom „Musikanten“ „nicht dadurch, daß er die Musik als freie Kunst, nicht wie dieser als Handwerk oder des bloßen Erwerbs wegen ausübt, sondern durch eine höhere Bildung und Meisterschaft“.<sup>40</sup> Als Mendelssohn 1841 Ideen über die Gründung eines Konservatoriums formulierte, schrieb er, „daß jede Gattung der Kunst sich erst dann über das Handwerk erhebt, wenn sie sich bei größtmöglicher technischer Vollendung einem rein geistigen Zwecke, dem Ausdruck eines höheren Gedankens widmet [...]“.<sup>41</sup> Hier wie dort wird herausgestellt, dass zu den handwerklichen Fertigkeiten eines Musikers auch geistige Qualitäten treten müssen.

Die Einrichtung von Konservatorien hatte eben dies im Sinn. Erhofft wird eine förderliche Einwirkung auf das Musikleben im Sinne der Qualitätssteigerung wie Geschmacksbildung.

Möglichkeiten der Ausbildung bei privaten Musiklehrern gab es en masse. Aber diese hatten weder Prüfungen ablegen müssen noch waren sie überhaupt staatlich kontrolliert; der Könnner wie der Pflücker konnten auf dem Gebiet tätig werden, und die Honorare waren der freien Vereinbarung überlassen.

Auf der anderen Seite gab es die „Stadtpipe“, wo nach zünftischem Reglement Musik-Handwerker ausgebildet wurden. Je länger, je mehr verkam die Stadtpipe zum bloßen Gewerbebetrieb, ausgerichtet auf Profit und Effizienz; die Qualität kam dabei unter die Räder. Ohnehin gilt, was Röbbke feststellt: Es sei dem „Musikhandwerker“ nicht in den Sinn gekommen, „daß man sich im Musizieren selbst verwirklichen oder ausdrücken könnte“.<sup>42</sup> Die Voraussetzung für die Entdeckung des persönlichkeitsbildenden Gehalts von musikalischen Werken sieht Röbbke darin, „daß man den Instrumentalunterricht nicht nur als Handwerkslehre versteht, als eine Ausbildung von musikalischer Sprachfähigkeit und instrumentaler Spielfertigkeit, sondern als Begegnung mit Kunst, als Unterricht in Musik“.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Ebenda, S. 489.

<sup>41</sup> Zit. nach Schering, Arnold: Das öffentliche Musikbildungswesen in Deutschland bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums. In: Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik in Leipzig. Leipzig 1918, S. 75.

<sup>42</sup> Röbbke, Vom Handwerk zur Kunst, a. a. O., S. 14.

<sup>43</sup> Ebenda.

Eine Verbesserung der Verhältnisse schien nur durch eine neue Organisation der musikalischen Ausbildung möglich zu sein. Der Ruf nach Konservatorien, womöglich vom Staat geförderten, zumindest von ihm kontrollierten, kam auf. Die Konzentrierung der Ausbildung in einer Schule eröffnete auch die Möglichkeit einer förderlichen Kommunikation im Kreis der Lehrer wie der Schüler und zwischen diesen. Nicht zuletzt konnte durch Gemeinschaftsübungen auf die musikalische Praxis vorbereitet werden. Nach Sowa waren vier Forderungen an den Musikunterricht zu stellen: Er musste „1. Öffentlichkeitscharakter tragen, 2. Gemeinschaftsunterricht sein, 3. umfassende musikalische Bildung vermitteln, und 4. auf dem Prinzip der Auslese und der Begabtenförderung beruhen“.<sup>44</sup>

Von den historischen und etymologischen Wurzeln her hat der Begriff „Konservatorium“ einen anderen Ursprung. Als „Conservatorio“ wurden in Italien Bewahranstalten für Waisen und Findelkinder bezeichnet; die musikalisch Begabten erhielten – um ihnen ein Berufschance zu eröffnen – Musikunterricht.<sup>45</sup> Am Beginn steht das 1537 gegründete Conservatorio von Santa Maria di Loreto in Neapel. Nach einiger Zeit kamen zahlende „convittori“ als Schüler hinzu, so dass sich der Charakter der Institute von der Armenanstalt zur professionellen Musikschule hin verschob. Die Wiener Zeitschrift *Der Sammler*, die 1819 über die italienischen Konservatorien berichtet, weist darauf hin, dass dort „alle Classen von Bürgern“ eine musikalische Erziehung erhalten könnten, welche man dem Privatunterricht weit vorziehe: „Sich als den Zögling eines Conservatoriums ankündigen, heißt in Italien so viel, als ein günstiges Vorurtheil für dein Talent begründen“.<sup>46</sup>

Nach Sowa wurde im deutschsprachigen Raum über die italienischen Konservatorien ausführlicher erst 1806 in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung berichtet.<sup>47</sup> Doch hatte schon 1737 Johann Adolf Scheibe „Pflanzgärten für Musik“ nach italienischem Vorbild

---

<sup>44</sup> Sowa, Georg: Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843). Regensburg 1973, S. 221.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu Hücke, Helmut: Verfassung und Entwicklung der alten neapolitanischen Konservatorien. In: Festschrift Helmuth Osthoff. Hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht u. Helmut Hücke. Tutzing 1961, S. 139-154.

<sup>46</sup> *Der Sammler*. XI (1819), S. 306.

<sup>47</sup> Sowa, a. a. O., S. 47.

angeregt<sup>48</sup> – es blieb zunächst ohne Folgen. Bezeichnenderweise veröffentlichte Franz Xaver Glöggl, auf vielen Gebieten aktiver Pionier des Linzer Musikwesens, 1812, da sich in Österreich die Diskussion um qualitätsvolle musikalische Ausbildungsstätten verdichtete, in seiner kurzlebigen Musicalischen Zeitung für die österreichischen Staaten eine (anonyme) Korrespondenz über Die neuen Musicschulen des Königreichs Italien.<sup>49</sup> Darin wird über die Konservatorien von Bergamo, Bologna und Venedig berichtet.

Die von dem Komponisten Simon Mayr geleitete Anstalt in Bergamo hat neben den Lehrern für die musikalischen Fächer auch einen „Professor der Hülfswissenschaften“ verpflichtet, und es werden die italienische Sprache, die „Rechenkunst“, Geographie, Geschichte, Mythologie und Poesie unterrichtet. Ohne einen solchen Lehrer müsse – so heißt es in dem Artikel – jede Kunstschule „einseitig und unvollkommen“ bleiben und „nur allzugleich in blos geschickten Mechanismus“ ausarten. Lediglich zwölf Knaben werden unterrichtet, unentgeltlich, acht im Gesang und vier auf der Violine; sie alle gehören der Kapelle der Hauptkirche St. Maria maggiore an. Dem Dekret gemäß sollen sie arm sein und aus dem Departement stammen. Die Aufnahmealter liegt zwischen sieben und zehn Jahren, bei Nachweis bereits vorhandener musikalischer Kenntnisse noch bei zwölf Jahren; mit der Mutation ist der Abgang verbunden.

Das Konservatorium von Bologna hat Lehrer für die Fächer Gesang, Kontrapunkt, Klavier und Orgel, Violine und Viola, Violoncello, Kontrabass, Oboe und Englischhorn angestellt; 51 Schüler werden unterrichtet. Die Lehrmethode beruft sich auf den berühmten Padre Martini und hat einen Schwerpunkt in der Pflege der Kirchenmusik; der Direktor als sein „Erbe“ Direktor folge ihm auch in der „Humanität“, „weshalb er auch nicht nur gründliche Schüler, sondern auch gute Menschen“ bilde.

Die neu errichtete Musikschule in Venedig (die berühmten Vorgänger waren längst eingegangen) steht unter „Schutz und Aufsicht der Regierung“ und wird von 120 Schülerinnen und Schülern besucht. Fünfzehn Lehrer erteilen dreimal in der Woche je zwei Stunden hintereinander Unterricht. Außer den „methodischen Lehrstunden“ würden, sobald die Zöglinge dazu fähig sind, fast täglich „besondere

---

<sup>48</sup> Schering, Das öffentliche Musikbildungswesen in Deutschland, a. a. O., S. 61.

<sup>49</sup> Musicalische Zeitung für die österreichischen Staaten. I (1812), S. 3-8.

musikalische Uebungen“ veranstaltet. Bemerkenswerterweise wird in dem Bericht hervorgehoben, dass „40 der unterrichtesten Dilettanten“ sich bereit erklärt haben, das Institut dadurch zu unterstützen, dass sie sich gemeinsam mit den Lehrern an den öffentlichen Konzerten beteiligen.

#### 1. 4. Frühe musikalische Ausbildungsstätten

Der vielseitig in Leipzig tätige Johann Adam Hiller gründete um 1775 als Ergänzung seiner Musikübenden Gesellschaft eine Musik- und Singschule. Wie er in einer Ankündigung verheißt, habe sie „zur Absicht, junge Personen beiderlei Geschlechts im Gesange und was dazu gehört zu unterrichten, auch Studierenden, die sich zu musikalischen Ämtern bestimmen, vom Wahren, Guten und Schönen der Musik und von den Pflichten ihres künftigen Berufs richtigere Begriffe beizubringen“. <sup>50</sup> Drei Klassen waren vorgesehen: Die erste mit musikalischem Elementarunterricht und Stimmbildung (Solfeggieren); in der zweiten wird „mit Wörtern“ gesungen – Opernchöre, Choräle, leichte deutsche, lateinische oder italienische Motetten –; die dritte gilt dem „Arienstudium“, und es wird „alles beigebracht, was zum guten Vortrage und zum Singen mit Ausdruck gehört“ – hin bis zu „ganzen Rollen“ in Opern und Oratorien. <sup>51</sup> Dem dreijährigen Grundkurs sollten noch ein oder ein paar Jahre folgen und „alles mehr zur Reife bringen“. <sup>52</sup> Bemerkenswerterweise waren schon von der ersten Klasse an Klavierspiel und Italienisch als ergänzende Fächer vorgesehen. Auswärtige, die in Pension genommen werden konnten, wurde Unterricht auch auf anderen Instrumenten sowie – wofern nötig – in Religion, Geographie, Historie, Schreiben, Rechnen und – bei den Damen – im Sticken, Nähen „und andern weiblichen Beschäftigungen“ angeboten. <sup>53</sup>

Ein Sonderfall ist die Hohe Karlsschule in Stuttgart, die als Stiftung des Herzogs Carl Eugen von Württemberg Militärs, Beamte, Juristen, Ärzte, Kaufleute und Künstler ausbildete. 1781 erhielt sie Uni-

---

<sup>50</sup> Zit. nach Schering, Arnold: Musikgeschichte Leipzigs. Tl. 3: Das Zeitalter J. A. Hillers 1750-1800. Leipzig 1941 (Reprint Leipzig 1974), S. 466f.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 467.

<sup>52</sup> Ebenda.

<sup>53</sup> Ebenda.

versitätsrang; zu den verschiedenen Fakultäten gehörte auch eine der „Freien Künste“ mit den Abteilungen darstellende Kunst und Tonkunst. Bis 1794 – der Nachfolger des Herzogs schloss die Schule – wurden Komponisten, Dirigenten und Orchestermusiker (keine Sänger) ausgebildet; Sowa sieht in der Abteilung für Tonkunst das erste Konservatorium in Deutschland.<sup>54</sup>

Ein weithin leuchtender Orientierungspunkt – später auch für die Entwicklung in Wien – ist das Conservatoire National de Musique in Paris. Als ein Ergebnis der französischen Revolution ist es dezidiert patriotisch-politisch motiviert.<sup>55</sup> Sein Keim liegt in einem von Bernard Sarette 1789 formierten Musikkorps; um Nachwuchs auszubilden, setzt er 1792 die Einrichtung einer École nationale de musique militaire durch. 1793 wird die bisher städtische Musikschule unter wesentlicher Erweiterung des Stellenplans und Einführung des Unterrichts auch für Streichinstrumente in ein Institut National de Musique überführt. Mitte der Neunziger wird in einer Neuorganisation der Unterricht auf alle Gebiete der Musik ausgedehnt, und schließlich eröffnet am 22. 10. 1796 das Conservatoire National de Musique seine Pforten. Lehrer wie Schüler waren jeweils die besten und talentiertesten; das Conservatoire wurde zur „Musteranstalt nach dem Prinzip der Auslese“.<sup>56</sup>

Die Arbeit strahlte bald weit über Paris und überhaupt über Frankreich hinaus aus. Nicht zuletzt hatten auch die vorbildhaften Lehrbücher, die hier entstanden, ihren Anteil daran. Auch in Wien – und an anderen österreichischen Ausbildungsstätten – sollten sie lange Zeit als Richtschnur gelten.

In der in Leipzig erscheinenden Allgemeinen musikalischen Zeitung wird die Entwicklung des Pariser Conservatoire ab dem Jahrgang 1799/1800 kontinuierlich verfolgt.<sup>57</sup> Der Korrespondent versichert, dass das Conservatoire eine der schönsten Anstalten in Europa sei und mit keinem anderen Institut, auch dem in Neapel nicht, vergli-

---

<sup>54</sup> Sowa, a. a. O., S. 126.

<sup>55</sup> Vgl. hierzu Kolneder, Walter: Die Gründung des Pariser Konservatoriums. In: Die Musikforschung. XX (1967), S. 56f.

<sup>56</sup> Sowa, a. a. O., S. 56.

<sup>57</sup> Vgl. Brzoska, Matthias: L’image du Conservatoire dans l’ „Allgemeine musikalische Zeitung“ de Leipzig à ses débuts. In: Bongrain, Anne, u. Alain Poirier (Hrsg.): Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795-1995. Paris 1999, S. 379-386.

chen werden könne; er erhofft sich aus seiner Schilderung „wohlthätigen Einfluß auf die Schicksale musikalischer Institute in Deutschland“.<sup>58</sup>

Freilich drang die Kunde vom Erfolgsweg des Conservatoire National de Musique in Paris auch nach Wien. Als Ignaz Mosel 1815 der Gesellschaft der Musikfreunde seinen Plan zur Errichtung eines musikalischen Conservatoriums für den österreichischen Kaiserstaat vorlegt, geht er zu Beginn als Orientierung ausführlich auf die Pariser Organisationsform ein. Johann Spech, der in der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung 1822 Über den heutigen Zustand der Musik in Paris, und den Geschmack in derselben berichtet, hebt bei Betrachtung des Conservatoire insbesondere die Lehrbücher hervor.<sup>59</sup> Sie werden auch in einem an gleicher Stelle 1824 erschienenen Artikel Zur Geschichte des musikalischen Conservatoriums in Paris<sup>60</sup> herausgestrichen – es seien „die besten theoretischen Werke, welche Frankreich in der Musik aufzuweisen hat“. Als Resümee heißt es, dass das Conservatoire „immer die ausgezeichnetsten Künstler Frankreichs zu Lehrern gehabt“ und bisher gegen 3000 Musiker ausgebildet habe.

Bezeichnenderweise erschienen in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, die kontinuierlich das Pariser Conservatoire im Visier hatte, mehrere Vorschläge zur Einrichtung von Musikschulen in Deutschland. Die revolutionären Ereignisse in Frankreich – und mit ihnen die Veränderung der kulturellen Verhältnisse – wurden zwiespältig aufgenommen, einerseits heftig attackiert, und andererseits als eine Chance zur Aufbrechung von Verkrustungen empfunden. Geht es um die Standorte für die Institute, so ist immer wieder Wien im Gespräch.

Im Jahrgang 1800/01 regt ein anonymen Verfasser die Gründung einer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst an.<sup>61</sup> Sie sollte – ausdrücklich unter Einbeziehung aller gesellschaftlicher Klassen, also auch der ärmeren Schichten – guten Geschmack verbreiten und das Gemüt und den Charakter bilden. Talente sollen aufgespürt und

---

<sup>58</sup> Allgemeine musikalische Zeitung. III (1800/01), S. 411f.

<sup>59</sup> Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat. VI (1822), S. 171.

<sup>60</sup> Ebenda, VIII (1824), S. 5f.

<sup>61</sup> Allgemeine musikalische Zeitung. III (1800/01), S. 853ff.

Singschulen eingerichtet werden. Detailliert ist der Plan eines „D. K.“ über die Errichtung musikalischer Conservatorien in Deutschland ausgeführt.<sup>62</sup> Während es für die bildende Kunst Akademien gibt, steht es um die musikalische Ausbildung schlecht; nicht selten treiben Pfuscher hier ihr Wesen. Der Plan regt eine musikalische Lehranstalt für Gesangs- und Instrumentalunterricht sowie Musiktheorie in drei Klassen an, wobei – was damals kaum je im Gespräch war – auch Fächer wie Partiturlernen, Dirigieren, Akustik und Musikgeschichte vorgesehen sind. Auch werden weiterführende Studien an einer Universität – hier unter anderen unter Einschluss von Philosophie und Ästhetik der Tonkunst, Komposition und Stilkunde – angeregt. Als Orte für eine solche zentrale Bildungsanstalt sind Berlin oder Wien benannt. Sie sollte ein Zentralpunkt für weitere Landeskonservatorien sein – für Preußen hat der Verfasser nicht weniger als acht im Sinn!

Auf die Spezialgruppe der Komponisten zielt ein Vorschlag von J. A. G. Steuber.<sup>63</sup> Bezeichnenderweise soll auch hier weit über die engere Fachbezogenheit hinausgegangen werden. Der Kompositionsschüler, als „Bildling“ bezeichnet, soll seine handwerklichen Fertigkeiten um ästhetische Bildung ergänzen können. Als Standort ist neben Berlin, München und Prag wiederum Wien im Gespräch.

Auch ein (anonymer) Vorschlag von 1813 ist spezialisiert, und zwar auf den Gesang.<sup>64</sup> Der Verfasser beklagt den Niedergang der Gesangskunst am Theater und empfiehlt zur Ausbildung auf den Beruf als Sänger ausgerichtete musterhafte Singanstalten in Berlin, München, Prag und Wien zu begründen. Bei ansonsten freier Entwicklung sollten sie von ihrer Verwaltung her durch die öffentlichen Behörden kontrolliert werden. Zur Praxis sollte ein enger Bezug durch wöchentliche gemeinschaftliche Übungen, im Winter Konzerte aller vierzehn Tage, schließlich durch Auftritte im Theater und in Kammer- und Kirchenkonzerten hergestellt werden. Für die Lehrer wird gefordert, dass sie selbst ausübende Musiker und darüber hinaus in der Komposition gebildet und „wissenschaftlich geordnete Köpfe“ sein sollten.

---

<sup>62</sup> Ebenda, XII (1809/10), S. 1021ff.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 321ff. u. S. 793ff.

<sup>64</sup> Ebenda, XV (1813), S. 745ff.

Der Plan für eine „allgemeine Kunstanstalt“, den Ernst Wagner 1806 entwickelte,<sup>65</sup> ist dezidiert patriotisch gestimmt und auf eine romantische Synästhesie der Künste hin gerichtet. Wagner, der mit Jean Paul befreundet war, imaginiert eine Dichtung, Malerei, Bildhauerei und Musik einbegreifende Kunstschule als „Nationalschule“. Als Standort führt er nicht weniger als einundfünfzig Städte an; aus diesen „Mutterstädten“ sollte eine als zentrale „Schulstadt“ hervorgehoben sein. Nicht nur sollte der Unterricht unentgeltlich sein, sondern der Schüler auch kostenlos die notwendigen Materialien sowie Nahrung und Bekleidung erhalten. Finanziert werden sollte das Unternehmen vom jeweiligen Monarchen und durch Subskriptionsgelder. Einige Vorhaben wurden in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts realisiert.

Von eher marginalen Musiklehranstalten in Koblenz (1804/05) und Coburg (1805), die auf private Initiative hin gegründet wurden,<sup>66</sup> hebt sich als einflussreich jene von Franz Joseph Fröhlich an der Universität Würzburg ab. Fröhlich wurde 1804 als Universitätsmusikdirektor berufen und erreichte im gleichen Jahr die Anerkennung eines Collegium musicum, das er bereits 1801 eingerichtet hatte, als Akademisches Musikinstitut. Er begann mit zunächst nur zwanzig Schülern, entwickelte das Institut aber zielstrebig weiter, so dass es 1820 zum Königlichen Musikinstitut Würzburg erhoben werden konnte. Weit über musikalisch-handwerklichen Fragen hinaus interessiert, erhielt er 1812 an der Universität eine Professur für Ästhetik, und 1819 wurde ihm die Lehrkanzel für Pädagogik und Didaktik übertragen. Er verfasste weit verbreitete Lehrwerke für Gesang und (summarisch) über die Orchesterinstrumente sowie Einzelschulen für Violine, Violoncello und mehrere Blasinstrumente.

Fröhlichs Weitsicht spiegelt sich in der Struktur des von ihm geleiteten Königlichen Musikinstituts wider. 1820 waren die folgenden Fächer vertreten: Gesang für Dilettanten und Berufssänger, Deklamation, Klavier und Orgel, sämtliche Orchesterinstrumente, Dirigieren von Singchören und Orchester, Generalbasslehre und Tonsetzkunst, Geschichte und Ästhetik der Musik.<sup>67</sup> Das Institut bewies Standfestigkeit: Eine kontinuierliche Traditionslinie führt bis auf die

---

<sup>65</sup> Im Folgenden berichtet nach Sowa, a. a. O., S. 60-62.

<sup>66</sup> Vgl. ebenda, S. 131-138.

<sup>67</sup> Sowa, a. a. O., S. 130.

heutige Musikhochschule in Würzburg hin. 1845 besuchte der Redakteur der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung, August Schmidt, das Würzburger Institut und berichtet darüber in Form eines offenen Briefes an Gottfried Preyer, der seit einem Jahr als Direktor des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde amtierte.<sup>68</sup> Schmidt meint, dass Preyer es bei seinem „Drange nach Vervollkommnung“ ihm danken werde, wenn er ihn auf eine Anstalt aufmerksam mache, die in ihrer Art gewiss „einzig“ (das Wort ist im Sperrsatz hervorgehoben) dastehe. Er betont, dass hier als höchster Zweck „die religiös-sittige Bildung in musikalischer Beziehung“ (auch dies im Sperrsatz!) obenan stehe. Über die Vermittlung von Technik hinaus seien die Lehrer bemüht, „ihren Schülern zu einem wahren Verständnisse dessen zu verhelfen, was sie vortragen“; um dies zu können, müssten sie „selbst von dem religiösen Gegenstände durchdrungen sein, was hier ganz und gar der Fall“ sei. Das bedachte didaktische Fortschreiten vom Leichten zum Schwereren wird hervorgehoben. Die Schüler seien in die vier Klassen der „Studierenden“, der Schüler des Gymnasiums, der „Schulseminars-Candidaten“ und der „ausgezeichneten Talente“ eingeteilt; beim Unterricht der „Studierenden“ werde – bemerkenswerte Feststellung! – „mehr auf geistige, als auf technische Bildung gesehen“. Schmidt ist beeindruckt von der „Ordnung“, die unter den jungen Leuten herrscht – er bezeichnet sie geradezu als „militärische Disciplin“ -; auf der anderen Seite sei jeder mit Freude bei der Sache.

Für die Wiener Entwicklung dürften insbesondere solche musikalische Lehranstalten von Bedeutung gewesen sein, die aus Musikgesellschaften oder –vereinen hervor wuchsen.

Im Jahre 1800 hatte Carl Friedrich Zelter von seinem Lehrer Carl Friedrich Fasch die Berliner Singakademie übernommen; um die Sänger zu schulen und sich Nachwuchs heranzubilden, richtete er 1804 eine Singschule ein.<sup>69</sup> Da er für seine Aufführungen auch Instrumentalisten brauchte, mit den Leistungen der Dilettanten aber unzufrieden war und von kostspieligen Berufsmusikern unabhängig sein wollte, fügte er im Jahre 1807 ein „Ripien-Schule“ hinzu. Dabei war freilich nicht an eine systematische Ausbildung von den Anfän-

---

<sup>68</sup> Allgemeine Wiener Musik-Zeitung. V (1845), S. 433-435.

<sup>69</sup> Schönemann, Georg: Die Gründung der Hochschule für Musik. In: Staatliche akad. Hochschule für Musik in Berlin. 51. Jahresbericht 1929/30, S. 10.

gen an gedacht, sondern an die Fortbildung im Zusammenspiel. In kurzer Zeit konnte sich Zelter einen zuverlässigen Orchesterstamm schaffen.<sup>70</sup>

1813 wurde am humanistischen Gymnasium von Passau, gefördert von Kreisen des Bürgertums, ein Musikalischer Verein gegründet. Seine beiden Ziele waren die Verbesserung der Kirchenmusik und die Einrichtung einer musikalischen Bildungsanstalt.<sup>71</sup> Noch im selben Jahr wurde mit dem Unterricht im Gesang und auf verschiedenen Orchesterinstrumenten begonnen. (Das Klavier blieb ausgespart.) Der Zuspruch war groß; einige Instrumentalfächer mussten in zwei Abteilungen aufgeteilt werden, im Studienjahr 1822/23 waren 10 Lehrer für 466 Schülerinnen und Schüler tätig. Zwischen 1813 und 1843 sollen rund zweitausend Zöglinge die Passauer Musikanstalt besucht haben.

Das Lehrangebot zeugt von progressiven Ideen. In Passau soll an Pestalozzi angeknüpft worden sein und die Gesangsmethode nach Pfeiffer-Nägeli als „unumstößlich“ gegolten haben.<sup>72</sup> Ab 1822 war auch für Instrumentalisten der vorangehende Besuch der Gesangsschule obligatorisch. Unterrichtet wurde vorzugsweise nach den Lehrbüchern des Pariser Conservatoire.

Als sich die für Passau zuständige Verwaltungsbehörde 1813 wegen des Ausbaus des Musikunterrichts an die Regierung wandte, hob sie die musikalische Bildung als eine „wahrhaft unschätzbare Wohltat für die vaterländische Jugend“ hervor.<sup>73</sup> Nach Sowa habe das dortige Musikinstitut – beheimatet in einer Provinzstadt von nicht mehr als 8000 Einwohnern – in ganz Deutschland seinesgleichen gesucht und zumindest in den ersten Jahren die Konservatorien in Prag und Wien weit hinter sich gelassen.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Sowa, a. a. O., S. 92.

<sup>71</sup> Die folgende Darstellung nach Sowa, a. a. O., S. 95-100.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 100.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 97.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 96f.

## 2. Impulse der patriotischen Bewegung

### 2. 1. Wege zu Konservatorien in Österreich

Am 31. 7. 1810 erschien in den Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat ein Bericht über eine neu gegründete Vereinigung zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.<sup>75</sup> Ihr Hauptzweck war die Einrichtung einer musikalischen Lehranstalt in Prag; tatsächlich konnte am 24. 4. 1811 mit dem Unterricht begonnen werden.<sup>76</sup>

In eben diesem Jahre begannen die Vaterländischen Blätter am 2. 2. mit der Veröffentlichungen der Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt für die Haupt- und Residenzstadt des österreichischen Kaiserstaates von Ignaz Mosel.<sup>77</sup> Gewiss ist Mosels Aufsatz wesentlich durch die Prager Vorgänge ausgelöst worden; bis seine Anregung verwirklicht wurde – in stark veränderter Form –, sollte es aber noch lange dauern.

#### 2. 1. 1. Die Gründung des Konservatoriums in Prag

Im 18. Jahrhundert hatten die böhmischen Musiker besten Ruf und verbreiteten sich weit über Europa. Durch die soziale Umschichtung, vor allem aber durch die Kriegereignisse, brach indes das einst florierende Musikleben zusammen. Zwar regten sich noch im intimen Bereich, bei der Kammermusik, Aktivitäten; die Prager Orchester aber waren unzureichend besetzt, überhaupt war es schwierig, für Konzerte ein vollständiges, gut funktionierendes Ensemble zusammenzubringen.

Dies war der äußere Anlass für einen Aufruf acht angesehener Aristokraten – alles Grafen – am 25. 4. 1808: Durch Nachwuchsförderung sollte die Orchestermisere behoben werden. Für jedes Instrument sollte ein als fachlich hochstehend ausgewiesener Musiker verpflichtet werden, mit der Auflage, nicht allein im Orchester zu musi-

---

<sup>75</sup> Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. III (1810), S. 243-245.

<sup>76</sup> Branberger, Johann: Das Konservatorium der Musik in Prag. Prag 1911. Die folgende Darstellung vorzüglich nach dieser Quelle.

<sup>77</sup> Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. IV (1811), S. 57-59 u. S. 64-66.

zieren, sondern auch Schüler auszubilden. Zur Finanzierung stellte das Konsortium eigene Mittel in Aussicht. Bedingt auch durch die politischen Ereignisse – 1809 Österreichs Kriegserklärung an Frankreich, Napoleon marschiert in Wien ein – braucht der Plan seine Zeit, um realisiert zu werden. Am 31. 3. 1810 konstituiert sich eine Vereinigung zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen und beschließt die Errichtung einer Musikschule. Umgehend werden Statuten erarbeitet und verabschiedet; schon am 1. 6. trifft das kaiserliche Plazet ein. Als finanzielle Grundlage dient ein durch Subskription gefüllter Fonds; zweiundzwanzig Mitglieder des böhmischen Adels haben dazu beigetragen.

Auch die Leitung des Instituts bleibt in der Hand des Adels; Johann Graf Nostitz, dilettierender Komponist, von Anfang an dabei, wird als Präsident eingesetzt. Als Direktor wird Friedrich Dionys Weber gewonnen. Pädagogisch und als Orchesterleiter erfahren, begabt zudem mit Sinn für Systematik und Disziplin, hat er jahrzehntelang – bis zu seinem Tod 1842 – die Zügel fest in der Hand gehalten.

Umgehend nach seiner Verpflichtung arbeitet er zur Auswahl fünf Vorschläge für den Lehrplan aus – einer wird angenommen. Der von Anfang an verfolgten Absicht nach ist der Hauptzweck die Ausbildung von Orchestermusikern. So stehen neben dem Instrumentalunterricht gemeinschaftliche Übungen und die Orchesterarbeit im Vordergrund.

Das Orchester des Prager Konservatoriums unter Dionys Weber erwarb sich binnen kurzem beachtlichen Ruf. Schon 1813 lobt der Korrespondent des Wiener Sammler, der einer öffentlichen Prüfung beiwohnt, die „Genauigkeit, Einheit und Kraft, als man es nur von einem routinierten Orchester erwarten könnte“.<sup>78</sup> 1815 veranstaltet Dionys Weber erstmals drei öffentliche Konzerte; sein Namensvetter Carl Maria, damals Dirigent am Prager Ständetheater, lässt sich in höchsten Tönen darüber aus und nennt sie „große Feste für die Liebhaber der Instrumentalmusik im höhern Sinn des Wortes“.<sup>79</sup> 1819 rühmt die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung die „zaubereri-

---

<sup>78</sup> Der Sammler. V (1813), S. 416.

<sup>79</sup> Weber, Carl Maria: Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe v. Georg Kaiser. Berlin/Leipzig 1908, S. 35.

sche Wirkung“ des Konservatoriumsorchesters; man könne die Musik „von keiner Capelle mit größerer Präzision und Feuer hören“.<sup>80</sup>

Als Lehrwerke werden die Instrumentalschulen des Pariser Conservatoire eingeführt. Der Direktor selber bewertet sie und befindet, dass bei denen für Oboe und Klarinette die technischen Verbesserungen der Instrumente noch nicht berücksichtigt seien. So sollten die Lehrer – von den einige ohnehin bei der Applikatur ihre eigenen Methode bevorzugen – ihre fortgeschrittenen Einsichten einbringen können. Andererseits ist er der pädagogischen Befähigung von Fachexperten gegenüber misstrauisch. Er stellt fest, „daß es vielen der Lehrer zwar nicht an Fleiß und Mühe, jedoch an einer systematischen Lehrmethode gebricht“ und regt bei der „hohen Direktion“ an, von jedem einen Lehrplan abzufordern.<sup>81</sup>

Beachtenswert ist, dass – obwohl eine förmliche „Singschule“ zur Berufsausbildung erst 1815 angegliedert wurde – Singstunden (vornehmlich zur Gehörsschulung) obligatorisch waren. Dem aufs Orchester ausgerichteten Ausbildungsgang nach blieb das Klavier als Hauptfach ausgeschlossen; gleichwohl wurde elementarer Klavierunterricht erteilt, damit die Schüler „sich selbst in Akkorden akkompagnieren instande sind“.<sup>82</sup> Auch Musiktheorie war für alle verbindlich; sogar wurden Proben des Kompositionstalents – die Bearbeitung eines vorgegebenen Chorals im zweistimmigen Kontrapunkt – verlangt.<sup>83</sup>

Nicht zuletzt bezog das Prager Konservatorium in weitem Umfange die allgemein bildenden Fächer ein. Ein „literarischer Lehrer“ und ein „Katechet“ (für die Religionslehre) waren dafür verantwortlich. Der 1815 erlassenen Verfassung des Konservatoriums der Musik in Prag nach sollte „alles, was der Tonkünstler als gebildeter Mensch notwendig wissen muß“, gelehrt werden.<sup>84</sup> Der „literarische Unterricht“ begriff „alle jene Gegenstände ein, welche in den Normal- und Gymnasialklassen gelehrt werden“, mit Ausnahme der lateinischen Sprache, an deren Stelle die italienische aufgenommen ist; außerdem gehörten „praktische Logik und Ästhetik mit Anwendung auf die

---

<sup>80</sup> Allgemeine musikalische Zeitung. XXI (1819), S. 415.

<sup>81</sup> Branberger, a. a. O., S. 249.

<sup>82</sup> Zit. nach Branberger, a. a. O., S. 20.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 43f.

<sup>84</sup> Zit. nach Branberger, a. a. O., S. 41.

Musik“ dazu.<sup>85</sup> Täglich waren dafür vier Stunden vorgesehen; Religionsunterricht wurde zweimal in der Woche je eine Stunde erteilt. Der als erster „literarischer Lehrer“ verpflichtete Albert Lorenz Dlask legte einen detaillierten, auf die sechsjährige Ausbildungszeit verteilten Plan vor, mit den Fächern Anthropologie, Religion, deutsche Sprachlehre, Bildung des Stils, Arithmetik und Elementargeometrie, Naturgeschichte und Naturlehre, Geographie und Geschichte, Logik, Prosodie (Tonmessung), Mythologie, Ästhetik, italienische Sprache.<sup>86</sup> Für die Gesangsabteilung wurde ein eigener „literarischer Lehrer“ angestellt, der einen speziellen Ausbildungsplan ausarbeitete. Hier wurde vor allem auch auf „hinlängliche Kenntnis des Hochdeutschen, sowohl in Rücksicht auf Aussprache, als auch auf Regeln der Rechtschreibung, der Grammatik und des Stiles“ geachtet, womit gegen „angeborene Fehler des Dialektes“ angegangen und beim Rollenstudium eine „sinnentstellende Akzentuierung und Deklamation“ vermieden werden sollten.<sup>87</sup>

Im Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wurde später die Allgemeinbildung als extern vermittelt vorausgesetzt. Doch wurde die Prager Pionierarbeit durchaus anerkannt, und Ignaz Mosel nimmt in seinem Plan zur Errichtung eines musikalischen Conservatoriums für den österreichischen Kaiserstaat ausdrücklich Bezug darauf. Wiener Berichte über das Prager Konservatorium heben gerade den Wert einer die bloße technische Übung überschreitenden Bildung hervor. Die Allgemeine Wiener Musik-Zeitung merkt noch 1842 an, das Prager Konservatorium würde „den Geschmack der Jünglinge durch Bekanntmachung mit classischen Werken veredeln und auf ihren Geist wirken, damit sie nicht bloß als Künstler, sondern auch als Menschen eine Ausbildung erlangen möchten, welche ihnen einen passenden Standpunct in der menschlichen Gesellschaft sichert“.<sup>88</sup> Es sei „gewiß sehr zu bedauern, daß vielen ausgezeichneten Musikern und Sängern alle höhere wissenschaftliche Ausbildung fehlt“.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Ebenda.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>87</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>88</sup> Allgemeine Wiener Musik-Zeitung. II (1842), S. 193.

<sup>89</sup> Ebenda.

Über die Beförderung der Musik hinaus wurde die Gründung des Prager Konservatoriums als eine vaterländische Tat begriffen. Dionys Weber selber spricht einmal von einem „vaterländischen Musikinstitut“.<sup>90</sup> Die Vaterländischen Blätter schreiben von „schönem Eifer für Nationalehre und Kunst“; indem die Stifter die Oberleitung selbst innehaben, hätten sie „die Anstalt zu einer eigentlichen National-Angelegenheit erhoben“.<sup>91</sup> Auch die in Linz von Franz Xaver Glöggl herausgegebene Musicalische Zeitung für die österreichischen Staaten hebt hervor, dass „mehrere Grosse und Edle unsers Vaterlands“ sich für die Errichtung einer Musikschule in Prag eingesetzt haben.<sup>92</sup> Ein Bericht im Sammler von 1813 schließt panegyrisch: „Heil den Stiftern einer so zweckmäßigen Anstalt, deren schnelle Fortschritte sie so schön belohnen, und ihr Gedeihen und Dauer verbürgen! Heil dem Lande, dessen große Kraft mit dem regsten Willen und reinen Kunstsinn verbinden!“<sup>93</sup>

2. 1. 2. Ignaz Mosels Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt  
 Schon 1808 hatte Mosel die Anregung gegeben, in Wien eine musikalische Lehranstalt zu einzurichten, doch hatte sich daraufhin nichts getan. Andererseits wurde die Gründung von Konservatorien in den Fachzeitschriften diskutiert, und Prag war nun damit vorangegangen. Dies scheint für Mosel der Anstoß gewesen zu sein, seinen Vorschlag zu konkretisieren.

Sein 1811 in den Vaterländischen Blättern erschienener Aufsatz ruft in Erinnerung, dass die Musik in der Antike als öffentlich schutzwürdig anerkannt wurde, und geht von der Überlegung aus, dass es für „nicht unwichtig“ erachtet werden dürfte, „diese Kunst von Seite der Regierung zu begünstigen, zu befördern, und auszuzeichnen“.<sup>94</sup> Die Behauptung sei keineswegs übertrieben, „daß man den Grad der Bildung eines Volkes nach dem Grade beurtheilen könne, in welchem es für die Musik empfänglich ist, und dieselbe kultiviert“.<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> Zit. nach Branberger, S. 23.

<sup>91</sup> Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. III (1810), S. 244.

<sup>92</sup> Musicalische Zeitung für die österreichischen Staaten. I (1812), S. 8.

<sup>93</sup> Der Sammler. V (1813), S. 416.

<sup>94</sup> Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. VI (1811), S. 57.

<sup>95</sup> Ebenda.

Mosel hat eine „öffentliche, vom Staate feyerlich instituirte, und geleitete Anstalt“ im Sinn; sie sollte einerseits der musikalischen Ausbildung dienen und andererseits „für die Verbreitung des richtigen Geschmacks in der Musik wohlthätig wirken“. <sup>96</sup> Die Benennung – ob „Conservatorium“, „Odeon“ oder „Akademie der Tonkunst“ – sei „völlig gleichgültig“; doch erscheine ihm dem vorgelegten Plan nach die letztere am angemessensten. <sup>97</sup>

Die musikalische Lehranstalt soll mithin vom Staat unterhalten werden; doch wird auch eine Unterstützung durch den Adel und reiche Privatpersonen erhofft. Mosel schränkt lediglich ein, dass bei der dormaligen Lage der Staatsfinanzen die Professoren nicht freie Unterkunft und die Zöglinge keine Verpflegung erhalten könnten! <sup>98</sup>

Ausführlich werden die Struktur, die Wahlvorgänge und die Verantwortlichkeiten erörtert. An der Spitze eines „akademischen Senats“ von sechs Mitgliedern oder Akademikern und einem ständigen Sekretär soll ein Präsident – „der ein Kunstverständiger von entschiedenem vorzüglichem Rufe seyn muß“ – stehen. <sup>99</sup> Es wird vorausgesetzt, dass die Mitglieder des Senats finanziell durch eine berufliche Bindung anderwärts abgesichert sind; so werden ihnen lediglich Gratifikationen zugestanden, und zwar dem Präsidenten 2000 fl. und den anderen Mitgliedern sowie dem Sekretär je 1000 fl. Die Professoren – die vom Senat per Stimmenmehrheit gewählt werden – sollen für je zwei Stunden täglich mit 500 fl. im Jahr entlohnt werden (wer nur eine erteilt, mit 300 fl.); für den Professor für Tonsatz und jenen für musikalische Ästhetik und Deklamation ist das Honorarium verdoppelt.

Im Folgenden werden die „Lehrgegenstände“ benannt:

a. Der Tonsatz in allein seinen Theilen, dann die Anweisung zum Generalbaßspielen, und Beziffern. b. Die italienische und französische Sprache. c. Deklamation in deutscher, italienischer, und französischer Sprache. d. Ästhetik der Tonkunst. e. Gesang. f. Orgel, und Pianoforte. g. Violine, und Viola. h. Violoncello. i. Contrabaß. k. Alle, im Orchester gewöhnlichen Blase-Instrumente, als: die Querflöte, die kleine Flöte (flauto piccolo), die Hoboe, das Clarinett, das

---

<sup>96</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>97</sup> Ebenda.

<sup>98</sup> Ebenda.

<sup>99</sup> Ebenda.

englische Horn, das Waldhorn, der Fagott und Contra-Fagott, das Clarin (die Trompete), und die Posaune (il trombone.) I. Kesselpauken.<sup>100</sup>

Von den Zöglingen wird bei der Aufnahme vorausgesetzt, dass sie „wenigstens in deutschen und lateinischen Lettern fertig lesen und schreiben können“;<sup>101</sup> von einem weiterführenden allgemein bildenden Unterricht (wie er in Prag obligatorisch war) ist keine Rede. Auch ist ein ärztliches Attest notwendig. Die Wahl des Instrumentes, auch, ob Unterricht in nur einem oder mehreren Instrumentalfächern gewünscht wird, steht frei; die einmal getroffene Entscheidung ist aber verbindlich. Jeder, „der die natürlichen Eigenschaften dazu hat“, muss Deklamieren und Singen lernen; denn – so heißt es ganz im Sinne der Reformpädagogen Pestalozzi und Nägeli – „der Gesang ist die Basis der Musik“.<sup>102</sup>

Über die Lehre hinaus soll die musikalische Bildungsanstalt, so wie sie Mosel beschreibt, aber überhaupt in das Musikleben eingreifen, und zwar durch die Veranstaltung von Wettbewerben. Sie sollen sich keineswegs nur auf die Interpretation, sondern auch auf die Komposition, auch auf die Musiktheorie oder –geschichte, sogar auf die Verbesserung der Instrumententechnik, beziehen. Die alljährlich vom Senat bestimmten „Preise-Aufgaben“ sollen sich auf folgende Gegenstände erstrecken:

- a. Auf das beste Werk über irgend einen noch unerörterten, oder noch nicht hinlänglich bestimmten, und vervollkommeneten Gegenstand im Reiche der Musik.
- b. Auf die beste tragische Opern-Musik; wozu der Senat ein gutes Gedicht zu wählen hat, das geeignet ist, den Komponisten zu inspiriren, und ihm Gelegenheit zum musikalischen Ausdrucke zu geben.\*)
- c. Auf das bestkomponirte komische Singspiel, mit den so eben erwähnten Rücksichten. Es versteht sich, daß beyde Opernbücher in deutscher Sprache gedichtet seyn müssen.
- d. Auf die beste Komposition einer Symphonie für großes Orchester.
- e. Auf das vorzüglichste Quintett, Quartett, oder Sonate.
- f. Auf die Erfindung eines neuen, allgemein brauchbaren – oder auf die wesentliche Verbesserung eines schon bekannten musikal. Instruments.
- g. Auf das am besten vorgetragene Recitativ in deutscher Sprache.
- h.

---

<sup>100</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>101</sup> Ebenda.

<sup>102</sup> Ebenda.

Auf die am besten vorgetragene Arie, es sey in deutscher, italienischer, oder französischer Sprache. i. Auf das am besten vorgetragene Concert mit jedem der obgenannten Instrumente.

\*)Hier könnte die 3te Classe der Akademie der Wissenschaften die Hand biethen.<sup>103</sup>

Schon in seiner Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien hatte Mosel 1808 zu einer Verbindung eines Konservatoriums mit Wettbewerben angeregt. Durch die Ausbreitung auf die Komposition und eine landesweite Ausschreibung erhofft er sich eine Verbesserung des seiner Meinung nach pervertierten musikalischen Geschmacks. Von zwei Seiten her sieht er Gefahren aufziehen: zum einen durch die Überladung mit Zierrat – wie sie durch die italienische Oper droht –, zum anderen durch vorgebliche Neuerungs-sucht mit dem abschreckenden Beispiel Beethoven. Zu Beginn seiner Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt zitiert er Francesco Algarotti mit dem Ausspruch „Wenn eine Kunst auf’s Höchste gestiegen ist, könne das nähnliche Prinzip, welches ihr das Leben gab, ihr auch den Tod geben“ und bezieht dessen Klage über die schrittweise Entfernung der Komposition von der „edlen, rührenden Einfalt“ und ihre Herabwürdigung „durch unmäßige Verzierungen, und geistlose Künsteleyen“ auf die Gegenwart.<sup>104</sup> Wenn Mosel die Anregung gibt, der anstehenden musikalischen Bildungsanstalt auch eine wohl-sortierte Bibliothek beizustellen, postuliert er den Ausschluss aller jener Tonsetzer, „die sich bloß durch Mode, oder durch Produzirsucht einen ephemeren Namen gemacht haben“, „weil“ – so heißt es weiter – „es vor allem darum zu thun ist, den Zöglingen guten Geschmack, und Sinn für das Solide, und wahrhaft Schöne bezubringen“.<sup>105</sup>

Am Schluss seines Aufsatzes erhofft sich Mosel, dass die Errichtung der Akademie „nicht bloß ein frommer Wunsch bleiben“ und – wie er bescheiden fort fährt – seine Skizze „durch einen Mann von tieferen, ausgebreiteteren Kunstkenntnissen im Fache der Tonkunst verbessert und ergänzt“ und „bald zur glücklichen Ausführung gebracht“ werden möge.<sup>106</sup> Die Realisierung des Plans, in wesentlich

---

<sup>103</sup> Ebenda, S. 65f.

<sup>104</sup> Ebenda, S. 57.

<sup>105</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>106</sup> Ebenda, S. 66.

verwandelten Form, sollte noch fünf Jahre brauchen; und der Initiator wie Verfasser des endgültigen Paragraphenwerks war wiederum Mosel.

## 2. 2. Der Begriff des „Vaterländischen“ und die Musik

Die Einrichtung eines Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wurde durch die patriotische Hochstimmung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts begünstigt. Oft war von einem „Vaterländischen Konservatorium“ die Rede. Dass auch der langjährige Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde, Joseph Sonnleithner, die Bezeichnung verwendet, gibt ihr Authentizität.<sup>107</sup> Der hochoffizielle leitende Ausschuss-- spricht anlässlich einer Berichterstattung ebenfalls von einer „vaterländischen Unterrichtsanstalt“.<sup>108</sup> Auch in den Zeitungen steht immer wieder: „vaterländisches Konservatorium“.<sup>109</sup> Noch 1843 verwendet die k. k. Studien-Hofkommission in einem von ihr unterbreiteten Gutachten den offenbar fest eingebürgerten Begriff.<sup>110</sup>

### 2. 2. 1. Restauration kontra Josephinismus

Schon unter Maria Theresia waren wichtige Reformen in den Bereichen der Verwaltung und des Schulwesens auf den Weg gebracht worden. Ihr Sohn Joseph II. ging – auch gegen heftigen Widerstand – radikal vor: Toleranzedikt, Untertanenpatent für die böhmischen Länder – Beseitigung der Leibeigenschaft -, Klosteraufhebungen, Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch. Dies lief auf Angriffe auf Vorrechte des Adels und der Kirche hinaus. Durch die sich ausbreitenden Manufakturen, auch die durch Entwicklung des Großhandels und der Hochfinanz wurde das Bürgertum gestärkt. Gesellschaftlich wurde es durch Nobilitierungen aufgewertet; vor allem in der bürger-

---

<sup>107</sup> So z. B. in einem Brief an Ignaz v. Seyfried am 13. 10. 1823 (GdM, Briefsammlung).

<sup>108</sup> GdM, Sign. 8399/ 125 (1828).

<sup>109</sup> Z. B. Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. X (1825), S. 486.

<sup>110</sup> Österreichisches Staatsarchiv/Allgemeines Verwaltungsarchiv, Sign. Zahl 4606 ad 7322/1843.

lich durchsetzten Beamtenschaft hatte der Josephinismus eine starke Stütze.

Leopold II., der ab 1790 für nur zwei Jahre regierte, suchte durch Beschwichtigung und Kompromisse die Wogen zu glätten. In der anschließenden langen Regierungszeit Franz I. setzte sich die Restauration durch. Der aufgeklärte Absolutismus Josephs II. war gescheitert; unter Führung des Redemptoristenpaters Clemens Maria Hofbauer suchte die katholische Kirche ihre Positionen zurückzugewinnen.

1808 kam der zum Katholizismus konvertierte Friedrich Schlegel nach Wien und versammelte in seinem Haus den Hofbauer-Kreis. Er trat als Hofsekretär in den österreichischen Staatsdienst ein, schrieb sich auf seine Fahnen die Wiederherstellung des „wahren Kaiserthums“ und fungierte als literarisch-politischer Propagandist.<sup>111</sup> Darüber hinaus suchte er mit öffentlichen Vorlesungen in die neue romantische, national gesinnte Schule einzuführen. Gerade damit aber wurde er zunehmend suspekt; im Vielvölkerstaat war die Ansprache an das Nationalgefühl gefährlich.

Von anderer Seite her bekam Schlegel es mit Repräsentanten der fortwirkenden Aufklärung zu tun. Denn wenn auch politisch ein gegenläufiger Kurs gesteuert wurde, so verteidigte doch in Wien die Aufklärung ihre Positionen. Gegen Schlegel nahm insbesondere Joseph Schreyvogel, Freund und Förderer von Grillparzer, in seinem Sonntagsblatt Stellung. Er sah in der neuen „Schule“, der Romantik, den „Hauptfeind“, wettete gegen die „Verachtung des Verstandes“ und forderte, dass sich „das gesunde Österreich“ von einem „überspannten Deutschland“ distanzieren müsse.<sup>112</sup> Wie Zeman herausstellt, blieb das aufgeklärte Menschen- und Weltbild bestehen; die ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts seien eine „weltanschauliche Hoch-Zeit“ gewesen, die Zeit eines „nochmaligen kulturellen Aufschwungs“.<sup>113</sup> Erst um und nach 1830 gingen „weltschmerzliche Haltungen und eine vormärzliche Radikalisierung von Verände-

---

<sup>111</sup> Winter, Eduard: Romantizismus, Restauration und Frühliberalismus im österreichischen Vormärz. Wien 1968, S. 57.

<sup>112</sup> Seidler, Herbert: Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung. Wien 1982, S. 107f.

<sup>113</sup> Zeman, Herbert (Hrsg.): Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. Graz 1996, S. 306.

rungsforderungen Hand in Hand“.<sup>114</sup> Eine späte Zusammenfassung und zugleich Weiterentwicklung der aufklärerischen Position, bezogen auf die Kunsttheorie und Literatur, bietet das 1835 und 1837 in zwei Bänden bei Carl Gerold in Wien erschienene *Ästhetische Lexikon* von Ignaz Jeitteles.

Unter Metternich wird der Überwachungsapparat zum System perfektioniert. Metternich sollte nicht als ein Popanz abgewertet werden; er kam von der Aufklärung her, war für Bildung und Kultur durchaus aufgeschlossen und ließ sogar für die gestrenge Zensur Lücken. Seidler weist darauf hin, dass es immer wieder Beispiele „von mancher Toleranz“ gegeben habe – die Zensoren seien vielfach gebildete und ernste Männer gewesen –; der Geistesdruck sollte nicht übertrieben und verallgemeinert werden.<sup>115</sup> Es herrschte in dieser Epoche in Wien und überhaupt in Österreich ein überaus reges literarisches Leben; die österreichische Literatur bildete sich mit Namen wie Grillparzer, Raimund, Nestroy, Lenau, Anastasius Grün, Sealsfield und Adalbert Stifter zu der Zeit zu einem Rang empor, „der sie vollwertig in den Rang der gesamtdeutschen einfügt“.<sup>116</sup>

## 2. 2. 2. Musik im Zeichen des Patriotismus und die Vaterländischen Blätter

Herausgefordert von den kriegerischen Ereignissen, wurde der Patriotismus als ein einigendes Band empfunden. Im Schicksalsjahr 1805 – die Franzosen marschieren in Wien ein und besiegen Österreich in der Schlacht bei Austerlitz – wird Johann Philipp Graf Stadion zum Außenminister ernannt. Er sucht eine moralische Aufrüstung nicht durch die Herausstellung des Zentralismus, sondern im Gegenteil durch die Anerkennung der nationalen Traditionen der Kronländer zu betreiben. 1806 erlässt Franz I. unter maßgeblicher Beteiligung von Stadion eine Proklamation zur inneren Erneuerung und Festigung Österreichs, in der er sich als gütiger Vater seiner Völker darstellt. Als sich im gleichen Jahr auf Napoleons Betreiben der Rheinbund formiert und mithin das Heilige Römische Reich Deutscher Nation zerfällt, beschränkt sich Franz I. auf den von ihm schon 1804

---

<sup>114</sup> Ebenda.

<sup>115</sup> Seidler, a. a. O., S. 56f.

<sup>116</sup> Ebenda, S. 58f.

(als Reaktion auf Napoleons Kaiserkrönung) angenommenen Titel eines Kaisers von Österreich. Ein von Friedrich v. Gentz im März 1809 verfasstes Österreichisches Kriegsmanifest wird von Franz I. als Deklaration an seine Völker sanktioniert. Aber erst die Befreiungskriege bringen 1813 mit der Völkerschlacht bei Leipzig die militärische Wende.

Als ein publizistisches Organ der patriotischen Sammlung unter dem Bilde des Monarchen wurden 1808 die Vaterländischen Blätter für den österreichischen Kaiserstaat ins Leben gerufen. Bei einem Rückblick wird im Jahrgang 1815 daran erinnert, dass seinerzeit „die Stimme Sr. Majestät des Kaisers alle Stände aufforderte, durch Verbreitung wahrer Geistescultur auf die Beförderung des Gemeinwohles hinzuwirken“.<sup>117</sup> Es passte gut ins Bild, dass – sogleich in der ersten Nummer – Ignaz Mosel auf die die Standesgrenzen überschreitende Macht der Musik und des Musizierens verwies.

Im Sinne der Politik von Graf Stadion wurde die Besinnung auf die nationale Eigenart und deren Wurzeln gepredigt. Bei einer Erneuerung der Zeitschrift 1815 weist die Redaktion auf den von Anfang an verfolgten Plan hin: „Der Zweck dieser Blätter ist: die Bewohner der kais. königl. Erbstaaten mit sich selbst näher bekannt zu machen und Vaterlandsliebe durch Vaterlandskunde zu befördern“.<sup>118</sup> Unter anderem sollen „Beyträge zur Kenntniß der Bewohner der Monarchie, und zur Beurtheilung des Standes der religiösen, sittlichen und wissenschaftlichen Cultur, der Kunst, der Industrie, des Handels, der Landwirthschaft in den verschiedenen Provinzen“ sowie „schöne, edle, vorzügliche patriotische Handlungen, Stiftungen, Vermächtnisse, Privatanstalten“ platziert werden.<sup>119</sup> (Ein gutes Beispiel war die Stiftung des Prager Konservatoriums.) Durch eine solche „politische Schrift“ – so rechtfertigt sich die Redaktion weiter – werde „sowohl eine nähere humane Verbindung unter den verschiedenen Provinzen der Monarchie, als auch ein Zusammenwirken vieler von einander entfernter, an der öffentlichen Wohlfahrt theilnehmender Männer gestiftet“.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. VIII (1815), S. 1.

<sup>118</sup> Ebenda, S. 2.

<sup>119</sup> Ebenda, S. 3.

<sup>120</sup> Ebenda.