

Vom Nebenfach zur Meisterschule: Klavierunterricht am Konservatorium für Musik in Wien

Lynne HELLER

Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst
Wien

Um die Entwicklung des Klavierunterrichtes am Wiener Konservatorium verfolgen zu können, muß man zunächst die kulturpolitischen Hintergründe der Entstehung von Konservatorien in Europa kurz untersuchen. Vorweg ist festzustellen, daß der Begriff „Konservatorium“ keineswegs eindeutig festgelegt ist und mitunter sehr unterschiedliche Anstalten bezeichnet.

1795 fand in Paris eine der frühesten Gründungen einer so bezeichneten Anstalt statt, als die Heeresschule und die Opersingschule zusammengelegt wurden und man damit eine staatliche Institution schuf, die militärische und zivile Zwecke verfolgte. Bildung von musikalischem Nachwuchs stand hier mit patriotischen Motiven in Zusammenhang, die Unterrichtsbehelfe und -methoden des *Conservatoires* hatten großen Einfluß in ganz Europa. 1822 hieß es in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung unter besonderer Berücksichtigung des österreichischen Kaiserstaates“:

Um über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Paris ziemlich genau urtheilen zu können, ist das zweckmässigste Mittel, darauf zu achten, welchen Einfluss die Regierung nehme, um dieselbe zu befördern. [...] Die Regierung wirkt [...] über die musikalische Cultur: 1) Im Conservatoire, jetzt Ecole Royale des musique et Declamation genannt. [...] Der Zweck desselben ist Compositeurs, Sänger für das Theater und Virtuosen auf Instrumenten zu bilden, wie auch die Armee mit guten Blas-Künstlern zu versehen.¹

In den folgenden Jahrzehnten wurden in fast allen europäischen Ländern musikalische Konservatorien – ob mit oder ohne staatliche Unterstützung – ins Leben gerufen. Zwei der sehr frühen Gründungen – beide in der Habsburgermonarchie – befanden sich in Prag (1811) und Wien (1817). Ihre Schwerpunkte unterschieden sich nicht unwesentlich von denen vieler ande-

¹ *Allgemeine Musikalische Zeitung unter besonderer Berücksichtigung des österreichischen Kaiserstaates* 1822, S. 169 ff.

rer bedeutender europäischer Konservatorien, die erst um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, da die Voraussetzungen und Ziele sich im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark wandelten. Genau diese Änderungen hatten nicht zuletzt wesentliche Auswirkungen auf die Rolle des Klaviers innerhalb der Konservatorien.

Das späte 18. Jahrhundert war für die Habsburgermonarchie die Epoche eines gewaltigen gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Wandels. Die institutionelle Verankerung der Musikausbildung seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts steht einerseits in einer Tradition der Institutionalisierung von Bildungseinrichtungen und reagiert andererseits auf die gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit, die empfindliche Einschnitte im Musikleben bewirkten.

Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte auf allen Ebenen des Bildungswesens der Monarchie ein Wandel eingesetzt, der vor allem anhand der Errichtung von „Fachschulen“ ablesbar ist. Eine Reihe solcher Schulen wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ins Leben gerufen, vor allem auf dem Gebiet der Kunst – insbesondere der Gebrauchskunst – kam es zu Neugründungen. Hatte die bildende Kunst selbst im Staatszweck des aufgeklärten Absolutismus, in dem die repräsentative Selbstdarstellung zurücktrat, noch durchaus einen Platz, so kam der Musik offensichtlich keine so praktische Bedeutung zu. Das hängt sicherlich auch mit der Tatsache zusammen, daß auf diesem Gebiet noch wenig Handlungsbedarf bestand, da die bisherige musikalische Ausbildung den Anforderungen der Zeit offenbar genügte. Auf diesem Gebiet kam es daher zu einer vergleichsweise verspäteten und zunächst noch wenig vom Staat beeinflussten Institutionalisierung der Ausbildung, die auch eine Professionalisierung dieser Ausbildungsstrukturen mit sich brachte.

Zudem hatten die Reformen des aufgeklärten Absolutismus, insbesondere der Josephinismus, das gesellschaftliche Gefüge erheblich verändert. Der Adel büßte wesentliche Funktionen ein, ohne politisch völlig entmachtet zu werden, der Einfluß der katholischen Kirche wurde erheblich zurückgedrängt, und vor allem in Wien, aber in geringerem Ausmaß auch in den anderen Kronländern, entstand ein bescheidenes Bürgertum, eine Art bürgerlicher Öffentlichkeit. Dieses Bürgertum bildete weniger eine finanzkräftige Hochbourgeoisie wie in Westeuropa, sondern wurde vielmehr von Beamten und Offizieren gespeist. Bildung, dabei natürlich auch musikalische Ausbildung im Sinne eines Dilettantismus, hatte in dieser sozialen Gruppe einen

gewichtigen Stellenwert. Es kam zur Entwicklung von Singgemeinschaften und musikalischen Vereinen; eine bürgerliche Musikkultur entstand, die allerdings auf Professionalisierung zunächst wenig Wert zu legen schien. Dennoch bedurfte man auch professioneller Musiker vor allem in den großen Städten (Wien und Prag) mit ihren großen Instrumentalkonzerten für das auch von den Bürgern geförderte Musikleben als Ausdruck des neuen Mäzenatentums.

Unmittelbarer Ausgangspunkt der Gründung des Prager Konservatoriums, das fast ausschließlich der Heranbildung des Orchesternachwuchses gewidmet war, war der Mangel an Spielern hoher Qualität in den Prager Orchestern. Prag sollte wieder „ein aus fähigen Künstlern zusammengestelltes Orchester erhalten“.²

In Wien war der Plan zunächst viel ehrgeiziger. Die erste Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt als Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates vom Hofkonzipisten Ignaz von Mosel 1811 zeigt ein umfassendes Programm. Als Lehrgegenstände waren neben den Orchesterinstrumenten auch Gesang, Orgel und Pianoforte, Tanzkunst und einige Nebenfächer vorgesehen. Doch relativ bald wurden die Pläne auf Gesang und Orchesterinstrumente – und in der Folge überhaupt nur auf Gesang – reduziert.

Gab es in Prag zunächst eine Orchesterschule, zu der erst später Klavier und Gesang als Unterrichtsfächer hinzukamen, so war die Lage in Wien genau umgekehrt, denn dort stand es letztlich nicht so schlecht um die Orchesterinstrumente, wohl aber um die Chöre für die großen Oratorienproduktionen der Gesellschaft der Musikfreunde. Daher wurde in Wien in erster Linie der Gesang gefördert, erst danach wurde der Instrumentalunterricht allmählich eingeführt. 1817 errichtete man eine Singschule mit 24 Schülern unter der Leitung von Antonio Salieri, erst zwei Jahre später wurde der erste Instrumentallehrer – Joseph Böhm für Geige – verpflichtet, nochmals zwei Jahre später eröffnete man aufgrund des Erfolges der Anstalt und der Notwendigkeit der Erweiterung der Fächer eine „Subskription zur Unterstützung des Conservatoriums“, die so erfolgreich war, daß der Konservatoriumsbetrieb in Cello, den Holzblasinstrumenten, Horn und Generalbaß aufgenommen werden konnte.

Der Anlaß zur Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien war in erster Linie die Aufführung von größeren Liebhaber Konzerten, während das Prager Konservatorium nicht von einem Dilettantenverein mit Musikauf-

² John Branberger: *Das Konservatorium für Musik in Prag*. Prag 1911, S. 17.

führungen errichtet wurde, sondern von einer Gruppe Adelliger zur Ausbildung von Musikernachwuchs für die Orchester und Theater der Stadt.

Obwohl die Anlässe und Beweggründe unterschiedlich waren, ging es in beiden Fällen darum, Sänger und Orchestermusiker – hier für die Gesellschaftskonzerte, da für Theater und Konzert – auszubilden und keinesfalls unabhängige oder selbständige Musiker heranzuziehen. Aus diesem Grund gab es zunächst weder in Wien noch in Prag Unterricht in Klavier, da das Instrument bei den Konzert- bzw. Theateraufführungen nicht benötigt wurde. Obwohl das Klavier an Popularität gewonnen hatte und als Träger allgemeiner musikalischer Bildung bereits eine wichtige Rolle spielte, galt es weitgehend als Hausinstrument, das der gebildete Bürger beherrschte. Es gab eine Unzahl an Klavierlehrern, die jederzeit im Stande waren, den Bedarf zu decken. Michaela Freemanová nennt alleine zwölf Klavierschulen in Prag in den 1850er Jahren.³ An den beiden Konservatorien in Prag und Wien wurde Klavierunterricht als Hauptfach relativ spät eingerichtet, in Prag gar erst 1888.

Die Anfänge des Klavierunterrichtes in Wien gehen auf das Jahr 1832 zurück, als eine neue *Instruktion* ausgearbeitet wurde. Zu dieser Zeit hatte Chopin bereits mit großem Erfolg in Wien konzertiert, und Liszt sollte bald die Stadt erobern. Doch nach wie vor sah das Konservatorium seine Aufgabe darin, „tüchtige Chor- und Orchestermmitglieder zu bilden“. Im Jahr darauf wurde der Klavierunterricht am Konservatorium zwar erstmalig aufgenommen, allerdings zunächst ehrenamtlich und lediglich in einem Jahrgang. Josef Fischhof, ein Schüler von Anton Halm und für seine Bach-, Beethoven-, Mendelssohn- und Chopin-Interpretationen bekannt, galt als einer der besten Pianisten seiner Zeit und war weit über die Grenzen Wiens hinaus bekannt. Seine Aufgabe beschränkte sich aber darauf, daß er

die ihm zugewiesenen Zöglinge insofern unterrichte, als zur Selbstbegleitung des Gesangs nöthig sei und nur Zöglingen von besonderen Anlagen eine höhere Ausbildung im Klavier gäbe.⁴

Fischhof blieb der einzige Lehrer für Klavier bis 1855, als er von Eduard Pirkhert abgelöst wurde, als zweiter Klavierlehrer kam ein Jahr später Franz Ramesch hinzu. Erst jetzt stieg der Prozentsatz der Klavierschüler schlagartig – von weniger als 10% auf mehr als 20% im Studienjahr 1856/57. Der Unter-

³ Michaela Freemanová: Vortrag bei einer Tagung der European Science Foundation Strasbourg. Unveröffentlichtes Manuskript, 2000.

⁴ Karl Ferdinand Pohl: *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*. Wien 1871, S. 49.

richt, der bisher in einem einzigen Jahrgang geführt worden war, wurde auf zwei Jahrgänge ausgeweitet: in einer „obligate Elementar-Classe für die Zöglinge der Gesangsschulen und Harmonielehre“ und eine „Fortepiano-Schule für die weitere Ausbildung“. 1859/60 wurde der Unterricht sogar auf vier Jahre ausgedehnt, allerdings wurden nach dem Austritt Pirkherts im Januar die Schülerinnen des letzten Jahrganges auf ihre Weiterbildung „im Privatwege“ mit dem Bemerkten angewiesen, daß sie sich am Schluß des Schuljahres zur öffentlichen Prüfung melden durften.

Das Prüfungsprogramm für 1859/1860 zeigt noch eine gewisse Einschränkung auf die ältere Literatur, vor allem auf die alte brillante Schule und den klassischen Kanon mit Bach und Werken der Wiener Klassik. Es fällt nicht nur auf, daß weder Chopin noch Schumann vorkommen, sondern daß so gut wie keine Werke zeitgenössischer Komponisten aufscheinen.

Prüfungsprogramm sämtlicher Jahrgänge 1859/60

Erste Classe:

Praktische Uebungen, Scalen, Septaccorde mit Umkehrungen, Etuden von Bertini, Studien von Köhler, 1. Heft der Exercitien und Sonaten op. 36 von Clementi und Kinderstücke von Mendelssohn-Bartholdy

Zweite Classe:

Haydn:	Trio (D-Dur 1. Satz)
Beethoven:	Sonate (op. 17, F-Dur 2. und 3. Satz)
Schubert:	Momens musicals (op. 94, 1. Satz)
Clementi:	Sonate Nr. 2 G-Dur, 1 Satz
Mozart:	Erster Satz C-Dur Sonate Nr. 8
Clementi:	Etude Nr. 80 G-Dur Gradus ad Parnassum
	Sonate Nr. 3, 3. Satz
	Etude Nr. 15 C-Dur Gradus ad Parnassum
Sterndt-Bennet:	Trio

Dritte Classe

Bach:	Praeludio und Fuge (Es-Dur)
Mendelssohn:	Capriccio a-moll
Döhler:	Etude H-Dur
Beethoven:	Sonate op. 10 D-Dur
Hummel:	Große Sonate As-Dur
	Concertstück (a-moll)
	Sonate op. 85
Beethoven:	Adagio d-moll Sonate op. 31
Bach:	Fuge

1860 wurde mit dem verdienten Pädagogen Josef Dachs der erste einer Reihe von neuen Klavierlehrern eingestellt; zwischen 1860 und 1870 wur-

den vier neue Klavierlehrer aufgenommen. Es waren weitgehend Vertreter des „älteren Wiener Klassizismus im Klavierspiel“,⁵ wie Niemann es beschrieb: zwei Schüler von Anton Halm (Josef Dachs und Julius Epstein), ein Czerny-Schüler (Anton Door) und Hanns Schmitt, ein Halm-„Enkel-Schüler“ und Schüler von Josef Dachs. Diese Garde von vier Professoren unterrichtete geschlossen bis etwa 1910, es fanden also in dieser pianistisch so bewegten Zeit so gut wie keine Änderungen oder Neuzugänge bei den Lehrkräften für Klavier statt.

Dennoch unterscheiden sich die Prüfungsprogramme nach 1860 von denen davor: wohl unter dem Einfluß von Josef Dachs ist die Auswahl der Stücke für 1862/63 immerhin etwas breiter gefächert: Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann und Weber sind vertreten.

Prüfungsprogramm Klavierschule Ausbildungsklasse Dachs 1862/63

A) Studien:

Bach:	Zwei Präludien aus der Englischen Suite Nr. 2 u. 4 Nr. 8 der dreistimmigen Inventionen Fuge Nr. 6 (Heft 2) des Wohltemperierten Klaviers
Chopin:	Etuden op. 25, Nr. 1, 2 und 7 Etuden op. 10, Nr. 8
Kessler:	Etuden Nr. 20 und 23
Mendelssohn:	Präludium und Fuge Nr. 6 Lied ohne Worte Nr. 3 (Heft 1) Charakterstücke, Nr. 7
Mayer:	Etude op. 168 Nr. 12
Schumann:	op. 12, Aufschwung Kreisleriana Nr. 7

B) Tonstücke:

Weber:	Sonate in C-Dur, Adagio und Finale Polonaise in E-dur Concertstück
Schubert:	Imprompti op. 142, Nr. 1
Mendelssohn:	Concert in d-moll, Adagio und Finale
Chopin:	Concert in e-moll, Romanze und Finale
Beethoven:	Sonate op. 22 Sonate op. 27 Quartett für Piano, Violine, Viola und Cello

Trotz der sehr stiefmütterlichen Behandlung des Klaviers findet sich im Jahresbericht des Konservatoriums 1863/64 ein Artikel über die „Wiener

⁵ Walter Niemann: *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*. Berlin 1921, S. 185.

Schule“ im allgemeinen und das Wiener Klavier im besonderen. Eine gewisse Krise macht sich bemerkbar:

Aber das begünstigste Instrument Wiens war von jeher das Klavier. [...] Schon Mozart schreibt seinem Vater: „Wien ist das Klavierland“, und er hatte Recht.

Neben den grossen Klavier-Virtuosen wie Hummel, Czerny, Thalberg, Liszt und andern Berühmtheiten, die Wien mit Stolz sein nennen kann, hatte es auch stets eine grosse Anzahl vorzüglicher Dilettanten aus allen Schichten. [...] Nach Clementi's zweitem Aufenthalte in Wien im Jahre 1803 begann man kunstmässige Darstellungen mit steigendem Interesse zu bewundern, bis von 1830 bis 1845 Wien vorzugsweise der Kampfplatz aller berühmten Klavierspieler wurde.

Ungeachtet dieser Vorliebe für blosser Ausführung kann nicht geläugnet werden, dass fast alle Wiener Tonsetzer des leichten gefälligen und kunstmässigen Styles in ihren Werken den Hauptgrundsätzen tüchtiger Musiker huldigen. Czerny und Thalberg können als Beispiele genannt werden. Es wäre nicht schwer nachzuweisen, dass der spätere Rückschritt der Klaviermusik seinen Grund mehr in den Schülern der eigentlich kunstmässigen Schule als in Wien selbst hat. Es scheint schon auf dem Punkte angelangt, wo man das Bedürfnis des Bessern fühlt und die musikalische Ausbildung von dem Druck ephemerer Modeklingelei zu emanzipieren strebt.*

(*Das ist namentlich die Aufgabe des Konservatoriums.)⁶

1868/69 wurde der Unterricht auf sechs Jahrgänge erweitert: drei Vorbildungsjahrgänge und drei Ausbildungsjahrgänge, die Prüfungsprogramme und der Lehrstoff blieben relativ konservativ. Der Lehrstoff für die Ausbildungsklasse im Klavier im Jahresbericht 1871/72 zeigt einen sorgfältig aufgebauten Kanon an wichtigen Werken.

Clavier (Ausbildungsklasse) Lehrstoff 1871/72

I. Classe:

Scalen in Doppelterzen (Dur) in gerader- und Gegenbewegung. Fortsetzen von technischen Uebungen an die 3. Classe der Vorbildungsschule anschließend.

Etuden: Clementi, Moscheles, Kessler, Czerny und 3-stimmige Inventionen von Bach.

Sonaten: Beethoven (1. Periode), Hummel, Schubert, Scarlatti, Clementi, Suiten (engl.) von Bach.

Concerte: Mozart, Beethoven, nebst leichteren Tonstücken verschiedener Meister.

Uebung im a-vista- und Ensemblespiel.

II. Classe:

Scalen in Doppelterzen (Moll), Fortsetzung technischer Uebungen.

Etuden: Kessler, Thalberg, Köhler, Moscheles, Czerny u. Wohltemperirtes Clavier, 1. Theil.

⁶ *Jahresbericht des Wiener Konservatoriums der Musik Schuljahr 1863–1864*, S. 4–6.

Sonaten: Beethoven (2. Periode), Schubert, Weber, Hummel, Schumann, Bach (Partiten).

Concerte: Beethoven, Hummel, Moscheles, Mendelssohn, Bach, Weber und sonstige.

Tonstücke von verschiedenen Meistern.

Uebung im a-vista- und Ensemblespiel.

III. Classe:

Scalen in Doppelterzen und Fortsetzung der technischen Uebungen.

Etuden: Chopin, Liszt, Henselt. Wohltemperirtes Clavier, 2. Theil; größere Fugen Bach, Mendelssohn.

Concerte: Beethoven, Chopin, Liszt, Henselt, Rubinstein, Schumann, Mendelssohn.

Sonaten: Beethoven (letzte Periode), Schumann, Mendelssohn, Chopin, Weber, Rubinstein; Werke von Brahms, Raff, Volkmann, wie überhaupt die schwierigsten Tonstücke von älteren und neueren Meistern.

Außerdem wurde in allen Klassen ein besonderes Augenmerk auf das Auswendigspielen gerichtet.

Es ist auffallend, daß zu einem Zeitpunkt, wo einige Konservatorien in Europa von Pianisten gegründet oder zumindest geleitet werden – oder wenigstens berühmte Pianisten von Weltruf an ihnen unterrichteten (Moscheles zunächst in London, dann in Leipzig, Kullak und Bülow in Berlin, Anton Rubinstein in St. Petersburg, Nikolay Rubinstein in Moskau, Liszt in Budapest und Clara Schumann in Frankfurt, Busoni in Helsinki, Moskau und Boston, Godowsky in Chicago) –, das Wiener Konservatorium eine Reihe tüchtiger Pädagogen, aber keineswegs berühmte Virtuosen beschäftigte. Nach wie vor waren die bekannten Lehrkräfte in Wien – so wie früher – private: Czerny, Moscheles, ab 1878 Leschetizky. Auffallenderweise entstammten dem Konservatorium dieser Zeit so gut wie keine Schüler, die Weltkarrieren machten.

1870 überschritt die Anzahl der Klavierschüler erstmals die 50%-Marke und erreichte ihren Höhepunkt um 1880. Bis 1893 machten die Klavierschüler noch immer mehr als die Hälfte der Studierenden aus, danach sank der Prozentsatz ständig, da die Zahl der Klavierschüler zwar ungefähr gleich blieb, aber die Gesamtschülerzahl kontinuierlich stieg (*Abbildung 1*). Obwohl – oder vielleicht gerade weil – es kaum Änderungen bei den Lehrkräften gab, ging das Interesse allmählich zurück. Die Schülerzahlen stagnierten oder waren sogar leicht rückläufig, die Programme blieben von Jahr zu Jahr gleich, die Direktion zeigte sich mit dem Unterricht zunehmend unzufrieden. In einer Direktionssitzung am 18. Oktober 1900 beantragte Ludwig Bö-

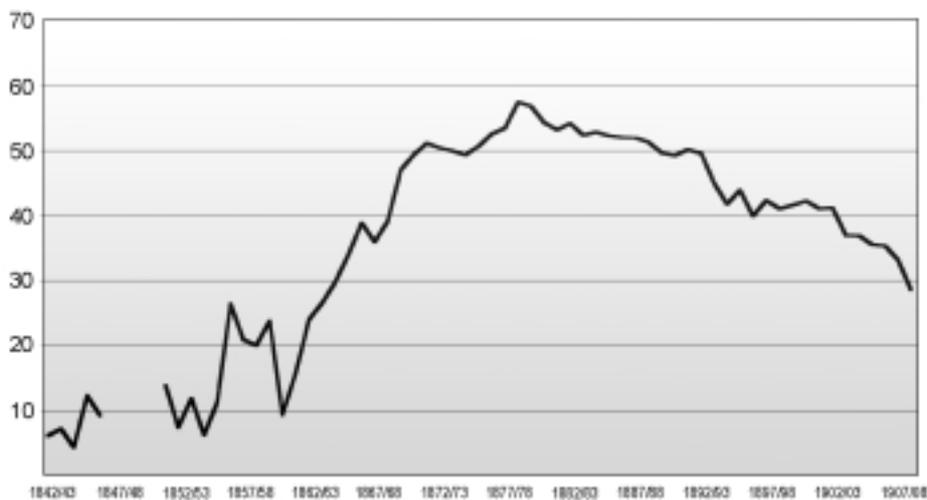


Abbildung 1: Klavierschülerinnen (in % der Gesamtschülerzahl)

sendorfer, eine „erste Kraft“ für die Klavierausbildungsklassen an das Konservatorium zu berufen und schlug die Errichtung eines Komitees zur Neuorganisation des Klavierunterrichtes vor.⁷ Ein halbes Jahr darauf empfahl die Direktion eine Änderung des Lehrplanes für die Vorbereitungsklassen. Damit sollte eine

weiter gehende Ausbildung d[es] musikal[ischen] Gefühles u[nd] der Technik sowie grössere Rigorosität bei den Übertrittsprüfungen in d[ie] Ausbildungsschulen

erreicht werden. Man beschloß,

sofort an die Errichtung der Meisterschule unter Heranziehung eines hervorragenden Virtuosen zu schreiten, welcher auch dann in der Lage wäre bei den Reorganisationsarbeiten mittätig zu sein.⁸

Man hatte offensichtlich bereits mit einer Reihe „hervorragender Künstler“ – u.a. mit Theodor Leschetizky, Eugen d’Albert, Emil Sauer, Alfred Grünfeld, Ferruccio Busoni und Paul De Conne – Kontakt aufgenommen, allerdings hatten nur Sauer und De Conne ihr Interesse bekundet.

Emil Sauer (*Abbildung 2*) war zu diesem Zeitpunkt einer der bekanntesten Pianisten Europas. Als Jugendlicher hatte er Anton Rubinstein vorgespielt und war von ihm zu seinem Bruder Nikolay, „dem größten aller Pädago-

⁷ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Protokoll des Direktoriums vom 18.10.1900.

⁸ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Protokoll des Direktoriums vom 2.4.1901.



Abbildung 2: Emil Sauer, 1905
Photo C. Pietzner Wien (Liszt Ferenc Gedenkmuseum, Budapest)

gen“, nach Moskau geschickt worden.⁹ Sauer's Erinnerungen an diese Zeit geben uns Aufschluß über Rubinsteins Unterricht: so pflegte offensichtlich Rubinstein jedes Musikstück seinen Studenten selbst vorzuspielen – eine Unterrichtsmethode, die Sauer für Wien vorschlug und die zu heftigen Kontroversen führen sollte. Nach Rubinsteins Tod frequentierte Sauer zwei Jahre lang (1884/85) Liszts „Meisterklasse“ in Weimar, seine Erinnerungen an Liszt legte er ebenfalls in seiner 1901 erschienenen Biographie nieder.¹⁰

⁹ Gründer und Direktor des Konservatoriums in Moskau. Rubinstein unterrichtete persönlich nur extrem fortgeschrittene und außergewöhnlich begabte Schüler – zu Sauer's Zeiten lediglich 15 von insgesamt 400 Schülern. Die Schüler trafen sich zwei Stunden täglich (außer Sonntag) zum Unterricht mit Rubinstein. Damit entsprach der Unterricht, auch wenn er nicht so hieß, einer Meisterklasse. Da die Schüler nur selten ein und dasselbe Stück vorzuspielen hatten, machten sie im Verlauf ihres Studiums Bekanntschaft mit ungeheuer vielen Werken. Sauer war der Meinung, Rubinsteins Fähigkeiten als Pädagoge wären unerreichbar, als einigermaßen ebenbürtig erkannte er lediglich Theodor Leschetizky an.

¹⁰ Emil Sauer: *Meine Welt, Bilder aus dem Geheimfache meiner Kunst und meines Lebens*. Stuttgart 1901. Für eine ausführliche Darstellung von Sauer's Beziehungen mit der Wiener Akademie siehe: Helga Scholz-Michelitsch: Emil von Sauer und die Wiener Musikhochschule, in: Othmar Wessely und Elisabeth Hilscher (Hg.): *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 46. Tutzing 1998, S. 180–237.

Sauer stellte Forderungen – sowohl finanzieller als auch urlaubsrechtlicher Natur –, die ihn weit über die anderen Lehrer stellten. Er verlangte ein Honorar von 7000 Gulden jährlich – und damit das Zehnfache der Ausbildungslehrer, die bereits bis zu 40 Jahre am Konservatorium unterrichteten. Zusätzlich zu den zwei Ferienmonaten beanspruchte er zwei weitere Monate Urlaub für Konzertreisen, zudem sollte der Unterricht zeitlich so verschoben stattfinden, daß Sauer jede zweite Woche fünf Tage in Wien anwesend und dann neun Tage abwesend war. Erstaunlicherweise erklärte sich das Unterrichtsministerium – das bisher sämtlichen Versuchen, die kargen Zuschüsse seitens des Staates zu erhöhen, ablehnend gegenüber gestanden war – sofort bereit, die zusätzlichen Kosten zu übernehmen, d.h. die jährliche Subvention um 35% (von 20000,- fl. auf 27000,- fl.) zu erhöhen. Obwohl es Befürchtungen gab (die sich zur Gänze bewahrheiteten), daß die Errichtung der Meisterschule als ein schwerer Affront gegen die bisherigen Lehrer empfunden werden würde, beschloß das Direktorium einstimmig die Errichtung der Meisterschule. Eine Erhöhung der Stammgehälter der Lehrer der Vor- und Ausbildungsklassen (zu deren Besänftigung) wurde gleichzeitig beschlossen.

Kurz darauf reichten die Klavierprofessoren Anton Door, Julius Epstein und Robert Fischhof um ihre Entlassung ein. Sie betonten, daß sie sich nicht gegen das Engagement Sauers an sich wandten, sondern daß die „Creierung einer sogenannten Meisterschule“ den Eindruck erwecken müsse, daß ihr Unterricht am Konservatorium künftig nur einen Präparandenkurs bilden sollte, dem erst

die letzte höhere Vollendung durch einen anderen Meister folge, und eine solche Stellung könnten sie im Interesse ihres Ansehens und mit Rücksicht auf ihre Vergangenheit wie auf ihr gegenwärtiges Wirken nicht beibehalten.¹¹

Die *Neue Freie Presse* beklagte den Verlust von künstlerischen Lehrkräften wie Door und Epstein,

die dem Wiener Conservatorium Ruhm brachten und durch ihre Schaaren hervorragender Schüler wesentlich dazu beitrugen, dem Institute auf ihrem Gebiete weithin Anwerth zu sichern. Sie sind wahrhafte Meister des Unterrichtes und als solche erprobt. Ihre Namen werden bis über die Grenzen Deutschlands hinaus mit hoher Anerkennung genannt. Es ist menschlich und künstlerisch begreiflich, dass sie in der Gründung der einer anderen künstlerischen Kraft unterstehenden „Meisterschule“, durch welche ihnen ein tieferer Rang angewiesen wurde, eine Mißachtung ihrer Verdienste sehen und sich ernstlich verletzt fühlen.

¹¹ *Neue Freie Presse*, 13.8.1901, S. 6 (zitiert nach Scholz-Michelitsch, S. 180).

[...] Die Meisterschaft erkennt ja doch das Publicum, unabhängig von einem Decret, demjenigen zu, dem sie gebührt.¹²

Trotz halbherziger Versuche, sie zum Verbleib zu überreden, demissionierten alle drei Lehrer und widmeten sich forthin dem Privatunterricht, vielleicht auch nicht zuletzt weil Sauers Einfluß sich nicht auf die Meisterschule beschränkte, denn er sollte auch Vorschläge für eine Änderung der Vor- und Ausbildung verfassen. In diesen trat er für eine Verlängerung des Unterrichtes ein: zu den ohnehin vorgesehenen acht Jahren (zwei Jahre Vorbereitung, drei Jahre Vorbildung, drei Jahre Ausbildung) verlangte er ein weiteres Jahr Ausbildung, also eine Erhöhung des Studiums auf neun Jahre und eine Ausweitung der Vortragsabende, die seiner Meinung nach wöchentlich stattfinden und bei denen die Schüler aller Jahrgänge vorspielen sollten.¹³

Die Polemik, die auch in der Tagespresse geführt wurde, unterstreicht die Frage nach der Bedeutung von Meisterschulen allgemein, denn es gab sehr unterschiedliche Auffassungen, ob sie Aufgabe der Konservatorien seien oder als krönender Abschluß – etwa in der Art von Liszts „Weimarer Meisterklassen“ – privat organisiert werden sollten. Nach seiner Unterrichtsmethode gefragt erklärte Sauer:

Ich soll mich ausschließlich mit talentierten Künstlern beschäftigen, welche die Virtuosenlaufbahn einschlagen wollen. [...] Ich werde die einzelnen Tonstücke vorspielen und sie alsdann von jedem einzelnen Künstler der Meister-, respective Virtuosen-schule nachspielen lassen,

womit sich seine Unterrichtsmethode wesentlich von der Liszts unterschied.

In einem Artikel in der *Neuen Freien Presse* bezog Door Stellung gegen eine Meisterschule, bei der der Lehrer grundsätzlich vorspielt. Er betonte, daß dies lediglich eine Imitation hervorrufen könne, aber keine eigenständige Leistung. Aus eigener Erfahrung schrieb er:

Sah ich, daß man mich nicht ganz verstand, so setzte ich mich allenfalls hin und spielte ihnen das Stück vor. Die Geschickteren unter ihnen versuchten es nun ihrerseits, mir dasselbe nachzuspielen; und es war manchmal erstaunlich, wie sie die verschiedenen Nuancen in meinem Sinne wiederzugeben versuchten, aber es war doch nicht dasselbe. Es war rein äußerlich [...] Der zündende Funke, der sofort den Contact zwischen dem Spieler und dem Autor herstellen soll und sich weiter auf den Zuhörer verpflanzt, der fehlte.

Und nun errichtet Musikschulen; dieser Namen genügt. Stellt tüchtige, gewissenhafte Lehrer an, in Vor- und Ausbildungsklassen. Sie mögen das ihnen an-

¹² *Neue Freie Presse* (Abendblatt), 8.9.1901, (zitiert nach Scholz-Michelitsch, S. 182).

¹³ Emil Sauer über den Conservatoriums-Conflict, in: *Neue Freie Presse*, 11.9.1901 (zitiert nach Scholz-Michelitsch, S. 184).

vertraute Gut hüten und pflegen, ohne die Individualität eines Einzelnen zu unterdrücken und sie sorglich geleiten, bis sie flügge werden. Wenn sie hinaustreten ins Leben, und sie haben das Zeug dazu, dann werden sie ihren Weg machen. Wenn nicht, so werden sie von der Bildfläche wieder verschwinden. Und da hilft keine Hochschule, keine Virtuosen- oder Meisterschule, um ihnen zu geben, was die Natur versagt hat.¹⁴

Ein Befürworter Sauers – Baroness Falke – vertrat allerdings die gegenteilige Meinung:

Das Konservatorium hatte gewiss eine sehr gute Klavierschule, in welcher tüchtige Leute herangebildet wurden. Die Absolventen waren durchschnittlich sehr gute Klavierspieler, nur dass sie alle zu dem gleichen, seelenlosen Bravouranschlag gedrillt waren [...] Thatsache ist, dass sehr gute Klavierspieler aus dem Konservatorium hervorgingen – und dass nie ein großer Virtuose unter ihnen war. Wer in Wien daran denken konnte, jemals zu den Auserwählten gezählt zu werden, der pilgerte zu jener Stätte, zu der die Wallfahrten der Pianojünger aus allen Weltteilen nie aussetzten – zu Leschetizky – und war unter den Absolventen des Konservatoriums einer oder eine, die sich zu höherem Flug befähigt glaubten, dann holten diese sich eben die Schwungkraft noch nachher bei dem großen Alten in Währing. Aber im Laufe der Jahre war Theodor Leschetizky ein alter Mann geworden und schließlich ein sehr alter Mann [...] wenn seine Türen sich den Schülern schliessen, so ist die grosse Wiener Klavierschule tot. [...] Man hielt Umschau unter den ganz Grossen, und so spann sich ein Faden zu Emil Sauer, der in den letzten Jahren ziemlich unbestritten im Wiener Konzertsaal den ersten Platz unter den Pianisten eingenommen hatte.¹⁵

Sauer eröffnete die Meisterschule am 1. Jänner 1902 mit elf Schülern. Am 14. Februar – also nach nur sechs Wochen – gab es bereits den ersten Vortragsabend. Die Programme der Konzerte der Meisterschule zeugen von hohen Ansprüchen mit einem begreiflichen Schwerpunkt auf den großen Werken der Romantik und auf Virtuosität. 1902/03 gab es fünf, 1903/04 sogar sieben Vortragsabende der Klaviermeisterschule (*Abbildung 3*).

In den folgenden Jahren nahm zwar die Anzahl der Vortragsabende ab, die Werke blieben aber äußerst anspruchsvoll. Doch Sauer tat sich zunehmend schwer damit, Unterrichtstätigkeit und Konzertkarriere in Einklang zu bringen, mit Ende des Schuljahres 1906/07 legte er die Stelle des Leiters der Meisterklasse nieder. Im Verlauf dieser sechs Jahre besuchten 49 Schüler seine Klasse. Immerhin gingen eine Reihe ausgezeichneter Pianisten (z.B. Elli Ney und Paul Weingarten) in dieser ersten Phase durch seine Schule.

¹⁴ Anton Door: Die Wiener Meisterschule, in: *Neue Freie Presse*, 24.11.01, S. 8 (zitiert nach Scholz-Michelitsch, S. 187).

¹⁵ Emil Sauer in Wien, in: *Die Musik* 1 (1902) S. 1667 ff. (zitiert nach Scholz-Michelitsch, S. 189).

<p style="text-align: center;">Vortrags-Abende der Klavier-Meisterschule. (Prof. Emil Seiser.)</p> <p style="text-align: center;">Diese Abende sind im Schiller-Druckerei und Leitung des Herrn Verwalter Richard v. Berger.</p> <p style="text-align: center;">I. Mittwoch, 12. November 1902. Großer Saal.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chopin'sche: Sonate in D-moll, 1. Cap. — Solo: Frau Helene Weibauer. 2. Beethoven: Sonate in G-dur, 1. Cap. — Solo: Frau Helene Weibauer. 3. Chopin: Concerto in F-moll. (Wagner, Chopin, Wagner op. 10.) — Solo: Frau Helene Weibauer. 4. Schumann: Sonate in A-moll, 1. Cap. — Solo: Frau Helene Weibauer. 5. Emil Seiser: Sonate Nr. 1 in F-moll. (Wagner, Chopin, Wagner, Liszt.) — Solo: Frau Helene Weibauer. <p style="text-align: center;">II. Donnerstag, 19. Februar 1903. Kleiner Saal.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chopin'sche: Variationen in G-dur. — Herr Emil Bergmann. 2. Chopin'sche: Sonate Nr. 3 (E-dur), 1. Cap. — Frau Helene Weibauer. 3. Chopin: Fantaisie, op. 49. — Herr Emil Bergmann. 4. Beethoven: Concerto, op. 23. — Frau Helene Weibauer. 5. a) Schumann: Concerto, op. 7. b) Chopin: Polka-Fantaisie, op. 61. — Herr Emil Bergmann. c) Chopin: Nocturne. — Frau Helene Weibauer. <p style="text-align: center;">III. Mittwoch, 25. Februar 1903. Kleiner Saal.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chopin: Etüde in G-dur, op. 10, Nr. 1. — Frau Helene Weibauer. 2. Chopin'sche: Sonate, op. 21, 1. Cap. — Frau Helene Weibauer. 3. Beethoven: Sonate Nr. 5 (E-dur), 1. Cap. — Frau Helene Weibauer. 4. Chopin: Etüde, op. 10, Nr. 1. — Frau Helene Weibauer. 5. Schumann: Concerto (D-moll), 1. und 2. Cap. — Frau Helene Weibauer. 6. a) Schumann: Nachspiel, op. 22, Nr. 4. b) Chopin: „Wagons“. — Frau Helene Weibauer. c) Chopin: „Wagons“. — Frau Helene Weibauer. 	<p style="text-align: center;">IV. Mittwoch, 3. Juni 1903. Großer Saal.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chopin: Sonate in G-moll, op. 55. (Wagner, Chopin, Wagner, Liszt.) — Frau Helene Weibauer. 2. Chopin: Polka-Fantaisie in G-dur. — Frau Helene Weibauer. 3. Chopin: Sonate in E-dur. — Solo: Frau Helene Weibauer. 4. Chopin: Sonate in F-moll, op. 11. (Wagner, Chopin, Wagner, Liszt.) — Solo: Frau Helene Weibauer. 5. Chopin: Sonate in F-moll. — Solo: Frau Helene Weibauer. <p style="text-align: center;">V. Samstag, 6. Juni 1903. Kleiner Saal.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chopin: Etüde in G-dur, op. 10, Nr. 1. — Frau Helene Weibauer. 2. Chopin: Sonate in A-moll, 1. Cap. — Frau Helene Weibauer. 3. Beethoven: Concerto in G-moll. — Frau Helene Weibauer. 4. a) Chopin: Polka-Fantaisie, op. 61, Nr. 1. b) Chopin'sche: Polka-Fantaisie, op. 61, Nr. 1. — Frau Helene Weibauer. c) Chopin'sche: Polka-Fantaisie, op. 61, Nr. 1. — Frau Helene Weibauer. 5. Chopin: Sonate Nr. 2 in G-moll (in einem Satz). — Frau Helene Weibauer. 6. Chopin'sche: Variationen in G-dur, op. 21. — Frau Helene Weibauer. 7. Chopin: Opus (Nach Chopin'scher Methode). — Frau Helene Weibauer.
---	---

Abbildung 3: Vortragsabende der Klaviermeisterschule, 1902/03

Sein Nachfolger wurde der italienische Virtuose Ferruccio Busoni (Abbildung 4), ebenfalls ein Liszt-Anhänger, der 1901/02 Kurse in Weimar zur Förderung des Verständnisses für Liszts Werke abgehalten hatte. Busoni wurde zunächst für das Studienjahr 1907/08 verpflichtet, doch sogar in dieser kurzen Zeit kam es wiederholt zum Eklat, da er wegen ausgedehnter Konzertverpflichtungen seine Unterrichtsverpflichtung nicht einmal annähernd erfüllte. Sein Vertrag wurde nicht verlängert und knapp nach der Verstaatlichung des Konservatoriums und Ernennung zur k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst am 1. Jänner 1909 wurde Leopold Godowsky an seiner Stelle zum Leiter der Klaviermeisterschule berufen (gleichzeitig



Abbildung 4: Ferruccio Busoni

Photo: Willinger

wurde eine Violinmeisterschule unter der Leitung des böhmischen Virtuosen Ottokar Sevcik eröffnet). Man nahm sich vor,

Pianisten [resp. Violinspieler] beiderlei Geschlechtes, welche hervorragend musikalisch veranlagt sind und vorgeschrittene technische Fertigkeit erreicht haben – in erster Linie solche, die als Solisten in die Öffentlichkeit zu treten gedenken – auf eine möglichst hohe Stufe künstlerischer Vollendung zu bringen.¹⁶

Eine Neuerung grundlegender Art während Godowskys Leitung waren die von den Meisterschulen im Ausland veranstalteten Konzerte. Diese sollten den reifsten Schülern die ersten Schritte in die Öffentlichkeit erleichtern und sie in die Virtuosenlaufbahn einführen. Im Schuljahr 1910/11 wurde der erste solche Versuch unternommen, zwölf Konzerte der Meisterschulen wurden im Ausland (Berlin und London) veranstaltet (Abbildung 5). Zur selben Zeit fand die erste öffentliche Vortragsübung der Akademie statt, die ausschließlich den Werken Franz Liszts gewidmet war (Abbildung 6).

Trotz der Erfolge, die Godowskys Klasse zeitigte und die gerade an den Auslandskonzerten abgelesen werden konnten, steigerten sich die Schwierigkeiten, da Godowsky die ohnehin großzügige Urlaubsregelung bei wei-

¹⁶ Statut der Meisterschule für Klavierspiel Wien 1912, S. 3.

<p>(Berlin, Beethovensaal)</p> <p>Donnerstag, den 7. März 1912, 8 Uhr abends.</p> <p>Konzert der Klavier-Meisterschule unter Mitwirkung des Berliner Philharmonischen Orchesters, Leiter: Dr. E. Karsak.</p> <p>1. <i>R. Schumann</i> Klavierkonzert A-moll, op. 54. Allegro scherzoso. — <i>Adagio sostenuto</i> andante grazioso. — Allegro vivace. Becky Davidson.</p> <p>2. <i>F. Chopin</i> Klavierkonzert F-moll, op. 21. Moderato. — Larghetto. — Allegro vivace. Théophile Henriot.</p> <p>3. <i>S. Rachwinsky</i> Klavierkonzert C-moll, op. 18. Moderato. — Allegro sostenuto. — Allegro scherzando. Jakob Rischinsky.</p> <p>4. <i>C. Smet-Scha</i> Klavierkonzert F-dur, op. 103. Allegro andante. — Andante. — Molto Allegro. Antonie Geiger.</p>	<p>(London, Queen's Hall)</p> <p>Montag, den 25. März 1912, 3 Uhr nachmittag:</p> <p>Konzert der Klavier-Meisterschule unter Mitwirkung des Queen's Hall-Orchesters, Leiter: W. Percy Pitt.</p> <p>1. <i>L. van Beethoven</i> Klavierkonzert Es-dur, op. 73. Allegro. — Adagio in piano mezzo. — Rondo. Théophile Henriot.</p> <p>2. <i>R. Schumann</i> Klavierkonzert A-moll, op. 54. Allegro scherzoso. — Moderato andantino grazioso. — Allegro vivace. Becky Davidson.</p> <p>3. <i>S. Rachwinsky</i> Klavierkonzert C-moll, op. 18. Moderato. — Allegro sostenuto. — Allegro scherzando. Jakob Rischinsky.</p> <p>4. <i>C. Smet-Scha</i> Klavierkonzert F-dur, op. 103. Allegro andante. — Andante. — Molto Allegro. Antonie Geiger.</p>
<p>(Berlin, Beethovensaal)</p> <p>Freitag, den 8. März 1912, 1/8 Uhr abends.</p> <p>Klavierabend von Schülern der Klavier-Meisterschule.</p> <p>1. a) <i>F. S. Bach</i> Große Fantasie und Fuge A-moll. b) <i>F. Becher</i> Variationen über ein eigenes Thema D-dur, op. 21. c) <i>Chopin-Goldsmid</i> Drei Etüden: 1. op. 10, Nr. 10 (Nr. 19) 2. op. 10, Nr. 7 (Nr. 15) 3. op. 25, Nr. 1 (Nr. 24)</p> <p>2. a) <i>Janak-Burawi</i> Chaconne aus der Solo-Violoncelle D-moll, für Klavier übertragen. Hans Schmetterling.</p> <p>b) <i>F. Liszt</i> Sechs Pagadini-Etüden. Antonie Geiger.</p> <p>3. a) <i>C. Franck</i> Prélude, Choral et Fugue. b) <i>G. Debussy</i> La Soirée dans Grenade. c) <i>A. Scriabin</i> Sonate Nr. 3, op. 53.</p> <p>4. <i>R. Schumann</i> Carnaval op. 9. Théophile Henriot.</p>	<p>(London, Bechstein Hall)</p> <p>Montag, den 28. März 1912, 8 Uhr nachmittag:</p> <p>Konzert der Klavier-Meisterschule</p> <p>1. a) <i>F. S. Bach</i> Große Fantasie und Fuge A-moll. b) <i>F. Becher</i> Variationen über ein eigenes Thema D-dur, op. 21. c) <i>Chopin-Goldsmid</i> Drei Etüden: 1. op. 10, Nr. 10 (Nr. 19) 2. op. 10, Nr. 7 (Nr. 15) 3. op. 25, Nr. 1 (Nr. 24)</p> <p>2. a) <i>Bech-Burawi</i> Chaconne aus der Solo-Violoncelle D-moll, für Klavier übertragen. Hans Schmetterling.</p> <p>b) <i>F. Liszt</i> Sechs Pagadini-Etüden. Antonie Geiger.</p> <p>3. a) <i>C. Franck</i> Prélude, Choral et Fugue. b) <i>G. Debussy</i> La Soirée dans Grenade. c) <i>A. Scriabin</i> Sonate Nr. 3, op. 53.</p> <p>4. a) <i>R. Schumann</i> Carnaval, op. 9. b) <i>F. Chopin</i> Etüde, op. 25, Nr. 7. c) <i>F. Becher</i> Pagadini-Variationen, op. 25, erstes Heft. Théophile Henriot.</p>

Abbildung 5:
Meisterschul-
konzerte in Berlin
und London,
1912

d) Öffentliche Vortragsübung.

Mittwoch, den 20. Dezember 1911, 7 Uhr abends:

Werke von Franz Liszt.

1. *Variationen* über den Basso continuo des ersten Satzes von Bachs
Kantate: «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»
(für Klavier.)
Richard Glas.
2. *Gesänge* (Goethe).
«Der du von dem Himmel bist.»
«Freudvoll und leidvoll.»
«Wer nie sein Brot mit Tränen aß.»
«Über allen Gipfeln ist Ruh.»
Grete Blaha.
3. *Fantasia quasi Sonata après une lecture de Dante.*
Scherzo und Marsch.
Théophile Henriou.
4. *Gesänge* (Schiller).
«Der Fischerknabe.»
«Der Hirt.»
«Der Alpenjäger.»
Friedrich Gisela.
5. *Sonettes* Es-dur und As-dur.
«*Funérailles*» aus Harmonies poétiques et religieuses.
Tarantella aus «Venezia e Napoli».
Jakob Rischinsky.
6. *Gesänge* (Victor Hugo).
«Comment disaient-ils.»
«Oh! quand je dors.»
«Enfant, si j'étais roi.»
Stefan Marcus.
7. *Konzert-Etude* Des-dur.
Au bord d'une Source.
Méphisto-Walzer.
Hermann Wassermann.

Abbildung 6: Öffentliche Vortragsübung, 1911

tem überschritt. Nach seiner Demission 1914, die sich schon länger abgezeichnet hatte und sich durch den Kriegsbeginn anbot (Godowsky befand sich in London und konnte – oder wollte? – nicht nach Wien zurückkehren), berief das Kuratorium Emil Sauer abermals zur Übernahme der Meisterklasse. Der Präsident der Akademie schrieb:

Der Künstler steht heute auf der Höhe seiner Meisterschaft und ist gegenwärtig vielleicht der bedeutendste und gefeiertste Pianist. Zugleich kann er als Schüler Liszt's als Vertreter der klassischen Traditionen dieses Meisters gelten, die auch heute noch ihren vollen Glanz bewahrt haben.¹⁷

¹⁷ Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zl: 96/Pr/16.

Schüler wie Stefan Askenase, Felix Petyrek, Juan Reyes und Stella Wang sind Absolventen dieser zweiten Phase, die bis 1921 dauerte. Versuche, die interimistische Leitung in eine definitive umzuwandeln, trafen zunächst auf Widerstände, erst 1917 wurden Sauers Forderungen erfüllt: er erhielt eine dauernde Anstellung. Trotz der Einschränkungen durch den Krieg wurde die Meisterschule bis 1918 nur geringfügig verkleinert.

Nach Kriegsende fand eine Demokratisierung in der Leitung der Akademie statt, die sich nicht zuletzt in einer Ablehnung des Meisterklassen- oder Meisterschulenprinzips äußerte. Das Professorenkollegium beschloß 1919 die Auflösung der Meisterschulen, lediglich Sauer wurde *ad personam* mit der Weiterführung der Meisterschule für Klavier betraut; auch diese Meisterschule wurde 1921 aufgelassen.

Zehn Jahre später sorgte die Frage der Meisterschulen noch ein letztes Mal für Emotionen an der Akademie. Im Zuge der Reorganisation der Akademie 1931 kehrte Carl Ritter von Wiener, der bereits 1909 als erster Präsident der Akademie vehement für die Fortsetzung der Klaviermeisterschule und Errichtung einer Violinmeisterschule verantwortlich gewesen war, an die Spitze der Anstalt zurück. Seine ersten Reformansätze betrafen wiederum die Meisterschulen. Bei der Wiedereinführung des Meisterlehrerprinzips 1931 kam abermals eine Klaviermeisterschule unter der Leitung von Sauer zustande, der Vertrag konnte allerdings wegen des knappen Budgets nicht mit einem gesicherten Gehalt abgeschlossen werden; Sauer erhielt lediglich 80% der Kurs-einnahmen. Die Meisterklasse für Klavier unter Sauer wurde bis 1938 weitergeführt, als sie als letzte Meisterklasse oder Meisterschule der Akademie aufgelöst wurde. Der Kreis der Meisterschulen, der mit Sauers Betrauung 1901 seinen Anfang genommen hatte, schloß sich. Sauer unterrichtete – zunächst mit Lehrauftrag, später mit Vertrag als Hauptfachlehrer – bis kurz vor seinem Tod im April 1942. Damit war er der erste – und letzte – Liszt-Schüler (mit Ausnahme Felix Weingartners, der allerdings als Dirigent an der Akademie tätig war), der dessen Tradition am Wiener Konservatorium bzw. Akademie fortführte. In den Worten eines Sauer-Schülers:

der letzte authentische Hüter Liszt'scher Tradition, [...] der letzte Repräsentant der ganz großen Zeit des Klaviers.¹⁸

¹⁸ Bruno Breunlich: *Emil von Sauer*. Wien 1962 masch. (zitiert nach Scholz-Michelitsch, S. 236).