

Schilling-Sandvoß_pdf

In seinem Aufsatz *Musik für Kinder – Kinder für Musik. Was bedeuten Kinderkonzerte für Kinder?* von 1988 problematisiert Wilfried Gruhn die pädagogische Situation von Kinderkonzerten, deren Gestaltung Aussagen über den Blick auf Kinder und Jugendliche und das Verständnis von Musik im Kontext der pädagogischen Situation erlauben:

„Kinderkonzerte sind Konzerte, die Erwachsene planen und spielen, deren Musik von Erwachsenen stammt und bei der Kinder zuhören. Kinderkonzerte sind Konzerte, die Erwachsene nach ihrem Bild vom Kind planen und zusammenstellen. Kinderkonzerte sind also Konzerte, in denen Kinder nur als Projektion von Erwachsenen und deren Denken über Kinder vorkommen“.[1]

Mit dieser kritischen Charakterisierung trifft Wilfried Gruhn eine in pädagogischen Kontexten selbstverständliche und legitime Herangehensweise. Unabhängig davon, ob subjekt- oder objektbezogene Vermittlungssituationen im Fokus stehen oder ob Kinder und Jugendliche als Konstrukteure des eigenen Lernens gesehen werden, treffen Pädagogen auf dem Hintergrund lernpsychologischer und entwicklungspsychologischer Erkenntnisse Entscheidungen im Kontext von Lern- oder Erfahrungssituationen, die versuchen, die Besonderheiten kindlichen Erlebens und Lernens zu erfassen.

Diese Vorstellungen über einen kindgemäßen oder kindorientierten Zugang zu Musik können sich auf sehr unterschiedliche Aspekte eines Umgangs mit Musik erstrecken: Anforderungen an das einzusetzende Material, die Auffassung wie Kinder musikalisch lernen, Vorstellungen über geeignete Methoden, Lerninhalte oder Umgangsweisen mit Musik bilden nur einige der möglichen Facetten.

Die heute selbstverständliche Vorstellung von Kindheit als einer sich nach eigenen Gesetzmäßigkeiten richtenden prägenden Lebensphase entwickelt sich über einen langen Zeitraum. Der mittelalterlichen Gesellschaft ist die bewusste Wahrnehmung einer kindlichen Besonderheit fremd. Etwa ab dem Alter von sieben Jahren, sobald Kinder ohne die ständige Fürsorge der Mutter leben können, gehören sie zur Gesellschaft der Erwachsenen. Ein Wandel im Verhältnis zum Kind bahnt sich zunächst in der Familie an. Für Kinder der oberen Schichten gibt es etwa ab dem 16. Jahrhundert eine besondere Kleidung, gleichzeitig rücken kindliche Verhaltensweisen und die Sprache von Kindern in das pädagogische Interesse.[2] Mit der Vorstellung, den Weg von der kindlichen Unreife zur Vernunft unterstützen zu müssen, werden Kinder zum Erziehungsobjekt. Für sie werden Schonräume geschaffen, die sie aus der übrigen Gesellschaft abgrenzen. Es entsteht ein neues Interesse für die Kindheit, für die Eigentümlichkeit und Eigenart von Altersstufen.

Mit den pädagogischen Gedanken Rousseaus zur Naturgemäßheit der Erziehung, die in Deutschland von den philanthropischen Pädagogen aufgegriffen werden, vollzieht sich ein entscheidender Schritt in der Anerkennung des Eigenwesens und des

Eigenrechtes des Kindes.

In der Musikpädagogik findet eine ‚Entdeckung der Kindheit‘ erst später statt. Hier vollziehen sich entscheidende Schritte in der Hinwendung zum Kind zu Beginn des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zu beiden Zeitpunkten entstehen auch Konzepte zu Konzerten für Kinder, die den jeweiligen gesellschaftlichen und pädagogischen Zeitkontext spiegeln.

Über den Sinn des Gehörs

Bereits am Ende des 17. Jahrhunderts entstehen, ausgelöst durch philanthropische Erziehungsvorstellungen, die ersten komponierten weltlichen Kinderlieder. Ihre Texte bilden die kindliche Vorstellungswelt ab, um die beabsichtigte erzieherische Wirkung zu entfalten. Die musikalische Gestaltung dagegen nimmt auf musikalische Fähigkeiten der Kinder zunächst nur wenig Rücksicht, sondern spiegelt den durch den galanten Stil geprägten Zeitgeschmack.[3] Erst unter dem Einfluss Pestalozzis gewinnt in der Musikpädagogik der Gedanke einer sich an der kindlichen Natur orientierenden Erziehung Raum.

Den optimistischen Glauben, mit Erziehung zu einer „Veredlung des Volks“[4] beitragen zu können, teilt Pestalozzi mit vielen pädagogisch denkenden Vorgängern. Wie auch zuvor schon Comenius oder Rousseau betont er die Bedeutung und Notwendigkeit eines möglichst frühen erzieherischen Einflusses. Die Anpassung der Methode an die Natur, das Anknüpfen an die kindlichen Fähigkeiten, ein selbsttätiges Lernen mit allen Sinnen oder die Ableitung des Lernstoffs aus der kindlichen Umgebung bestimmt er dafür als geeignete Grundsätze.

Durch Pestalozzis Kritik an der Schule, vor allem am Volksunterricht, wird die Mutter für ihn zur geeignetsten Lehrerin und die häusliche Erziehung zur geeignetsten Unterrichtsform. In der in Briefform abgefassten Schrift *Wie Getrud ihre Kinder lehrt* und in Briefen an den Engländer James Pierpoint Greaves, in deutscher Sprache erst 1924 unter dem Titel *Mutter und Kind* herausgegeben, verfasst er sehr detaillierte Anweisungen, wie diese erste Bildung aussehen soll, die schon sehr früh Züge des Unterrichtens bzw. einer systematischen Belehrung zeigt.

Kernprinzip der Methode Pestalozzis ist die Anschauung, die zwei Bedeutungen erhält: Einerseits ist sie Unterrichtsprinzip, andererseits eine Stufe auf dem Weg der menschlichen Erkenntnis. Sinn des Unterrichtsprinzips ist zunächst „[...] nichts anderes als das bloße Vor-den-Sinnen-Stehen der äußeren Gegenstände und die bloße Regmachung des Bewußtseins ihres Eindrucks“.[5] Der Bildung des Gehörs kommt hier eine besondere Bedeutung zu, denn sie ist die wesentliche Voraussetzung für die sprachliche Entwicklung.

Wie bei allen Sinnen wirkt sich die Natur auch auf das Gehör des Kindes aus und trägt zu seiner Entwicklung bei:

„So wie sie [...] die Gegenstände des Gesichts vor seine Augen und die Gegenstände des Gefühls zu seiner Berührung bringt, so bringt sie die Gegenstände des Gehörs ihm vor seine Ohren“.[6]

Die Mutter kann nun zur Mittlerin zwischen Natur und Kind werden und mit ihrer Erziehungskunst den Einfluss der Natur unterstützen und verstärken.[7] In diesem Sinn ist der Appell Pestalozzis zu verstehen:

„Trage Sachen, die tönen zu deinem Kinde oder es zu demselben [!] hinzu, mache dein Glöckchen vor dem Kind klingeln, es liebt dieses klingeln, bringe selbst Töne hervor, klatsche, schlage, klopfe, rede, singe, — kurz töne ihm, damit es sich freue, damit es an dir hange, damit es dich liebe [...]“.[8]

Ziel ist es zunächst, dass das Kind den Zusammenhang der Töne und ihrer Ursachen erkennt, dadurch dann aber auch weitgehend eine Vorstellung von unterschiedlichen Klangeigenschaften gewinnt:

„Sein Bewußtsein der Töne, ihrer Verschiedenheiten und der Ursachen dieser Verschiedenheiten dehnt sich immer mehr aus, der Zusammenhang des Starktönens mit dem Starkschlagen, des Schwachtönens mit dem Schwachschiagen usw. wird ihm immer mehr bewußt, ebenso gelangt es allmählich zum bestimmten Bewusstsein der spezifischen Gleichheit aller schwirrenden, rauschenden, klingenden, sausenden, schmetternden, girrenden usw. sowie aller höhern, tiefern Töne und so entwickelt sich in ihm durch den Sinn des Gehörs ein allgemeiner Anschauungsbegriff jeder Tonart an sich selbst, d.h. des bestimmten Eigenen, was das Rauschen, Girren, Reden, Singen, Pfeifen usw. bezeichnet [...]“.[9]

Auch wenn es Pestalozzi vorrangig um sprachliche Entwicklung und um Begriffsbildung geht, so entwirft er hier doch auch eine elementare Form der Gehörbildung.

Ansätze zur musikalischen Bildung in früher Kindheit

Die Bildung des Gehörs steht ebenfalls im Zentrum einer musikalischen Bildung in früher Kindheit, die im Übergang des 18. zum 19. Jahrhundert erstmals bewusste Wertschätzung erfährt. Wesentliches Forum dieser ersten Ansätze einer systematischeren musikalischen Früherziehung ist die von Friedrich Rochlitz herausgegebene Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ).

„Uebe bald deinen Liebling die mancherley Schalle, Laute und Klänge zu unterscheiden, ihre Grade, ihre Beschaffenheit, ihre Entstehungsart anzugeben; und flösse ihm die nachzuahmenden Töne der holden Musik tief in die Seele!“[10]

Die Ähnlichkeit dieser Aufforderungen des Philosophen und Musikästhetikers Christian Friedrich Michaelis, einem der Protagonisten früher musikalischer Bildung, mit der Anleitung Pestalozzis ist mehr als deutlich und scheint nicht zufällig.[11] In

Zur Kindgemäßheit von Konzerten für Kinder – historische Aspekte

Katharina Schilling-Sandvoß

seinem Aufsatz *Einige Gedanken über die Vortheile der frühen musikalischen Bildung* schildert Michaelis sehr nachdrücklich die Bedeutung der ersten Sinneseindrücke auf Kinder, deren Spuren, selbst wenn es sich um unbewusste Eindrücke handelt, bis ins reife Alter reichen und kaum mehr zu löschen sind.[12]

Michaelis geht einerseits, wie Pestalozzi, zunächst vom Zusammenhang zwischen Gehörbildung und Sprache aus, verbindet andererseits aber mit dem Ziel des Sprechenlernens von Anfang an das Singenlernen und eine ästhetische Bildung, die ebenfalls über das Hören erfolgen kann:

„Lass also, liebende Mutter, schon dein unmündiges Kind oft sanfte, liebliche, einfache Melodien, zarte, reine, unschuldige Gesänge hören! Allmählig, wiewohl unmerklich, wird es mit ihnen vertraut, und gewinnt damit nicht nur eine Vorbereitung zur Entwicklung und Bildung seiner Stimme, sondern auch einen wohlthätigen Einfluss auf sein inneres Gefühl“.[13]

Diese Verbindung von Hören, Sprache und Singen ziehen auch andere Pädagogen im Rahmen früher musikalischer Bildung. Nina d'Aubigny von Engelbrunner verbindet diese Förderung mit dem sehr modernen Gedanken einer sensiblen Phase, i. S. der Vorstellung, dass ein bestimmter Entwicklungszeitpunkt zum Erwerb einer bestimmten Fähigkeit geeigneter ist als andere:

„Durch das Gehör lernen wir, ohne es zu wissen, gut reden, durch das nämliche Gehör auch gut singen. Was aber auf der einen Seite sehr leicht ist, wird wieder auf der anderen schwer, wenn der Zeitpunkt ungenutzt vorüberstrich, wo das Gute ohne Anstrengung aufgefaßt werden konnte“.[14]

Mit dem Nachdenken über das kindliche Lernen werden Kinder und die ihnen eigene Art zu lernen zur Grundlage der Methode gemacht. Die musikalische Bildung von Kindern ist nur möglich unter der Voraussetzung, „dass die Methode des Unterrichts sich den Entwicklungsgesetzen [!] und den individuellen Anlagen, Richtungen und Stimmungen des ganzen Menschen anzuschmiegen weiss“.[15] Um dies zu leisten, muss eine Methode auf Beobachtung der geistigen und körperlichen Entwicklung und auf Erfahrung beruhen. Kindern verständlich zu sein und auf sie einzugehen, bedeutet, Lerninhalte durch Kenntnis der kindlichen Fähigkeiten und Eigenarten auf sie abzustimmen.

Nach den Vorstellungen der Zeit ist eine solche musikalische Bildung für alle Kinder gedacht und nicht nur für die der gebildeten Klassen, denn die Voraussetzungen dazu, ein musikalisches Gehör, die Singfähigkeit und vor allem die Liebe zur Musik, sind allen Kindern gegeben.[16] Die Notwendigkeit musikalischer Bildung ergibt sich nun schon allein daraus, dass alle im Menschen liegenden Fähigkeiten und Kräfte zu entwickeln sind.

Die Vorstellung, dass jedes Kind eine musikalische Bildung erhalten muss, weil eben alle Kräfte eines Kindes harmonisch

gebildet werden müssen, sowie der Gedanke, dass musikalische Bildung mit der sinnlichen Wahrnehmung und der Bildung des Gehörs beginnt, sind deutlich von den Ideen Pestalozzis beeinflusst.

Weitere Grundsätze, die an die pädagogischen Ideen Pestalozzis anknüpfen, können hier nur angedeutet werden: die Ansiedlung der frühen musikalischen Bildung im häuslichen Bereich, Anschauung und Selbsttätigkeit als grundlegende Prinzipien sowie die Ableitung von Regeln aus der praktischen Erfahrung.

Konzerte für Kinder

Auch erste Konzerte für Kinder, die seit etwa 1800 in Frankfurt regelmäßig in einem privaten Rahmen veranstaltet werden, sind durch die Erziehungsvorstellungen Pestalozzis beeinflusst. Initiator der Konzerte ist der Pädagoge Julius Bernhard Engelmann. Er gehört zu einer Gruppe Frankfurter Erzieher, die die Methoden Pestalozzis diskutieren. 1807 reist er nach Yverdon, ein Aufenthalt, der seine pädagogischen Ansichten und seine Unterrichtsmethoden stark geprägt hat.[17] In einem Brief vom September 1807 berichtet er überschwänglich von der Person und der Methode Pestalozzis: „Da die Methode auf die tiefste Kenntnis der menschlichen Natur gegründet ist, so ist sie natürlich gleich passend und vortrefflich für alle Menschenkinder“.[18]

Auslöser für die Konzerte ist das Interesse der Kinder an Musik, auch wenn sie sie noch gar nicht verstehen können: „Die Kinder waren noch klein und verstanden wenig oder gar nichts von Musik, als ich sie schon gern horchen sah, wenn ich das Klavier zum Echo meiner Gefühle machte“.[19] Er glaubt, diese Wirkung vor allem deswegen zu erzielen, weil er Rücksicht auf die Kinder bei der Wahl der Melodien nimmt und sie dadurch zur eigenen musikalischen Äußerung anregen kann: „Ich spielte einfache Gesänge – Melodie und Text so rein und zart, wie diese schuldlosen Seelen; sie drängten sich näher herbei und versuchten mit zu singen.“[20]

Als befreundete Erzieher mit Ihren Zöglingen dazukommen, entstehen regelmäßige Samstagabend-Veranstaltungen, bei denen zunächst gemeinsam gesungen wird, dann aber auch bald die Kinder auf ihren Instrumenten etwas vorspielen. Aus dem Konzert für Kinder wird ein Konzert von Kindern für Kinder in einem durchaus nicht ganz kleinen Rahmen: Engelmann berichtet davon, dass „5 bis 10 große und 15 bis 20 kleine Leute“[21] an den Veranstaltungen teilnehmen.

Die anfängliche Unerfahrenheit der Kinder und die Anlage der Veranstaltung, die ursprünglich „[...] nur aus kleinen Liederchen, welche Groß und Klein mitsang, so gut er konnte [...]“[22] bestand, spiegelt Engelmann darin, dass er sie „Ignorantenkonzert“ nennt. Selbst schreibt er dazu nur „wir hatten alles Recht ihm diesen Namen zu geben“.[23]

Das Programm der Konzerte, die gemeinsam gesungenen Lieder und die vorgetragenen Stücke,[24] werden von den mitwirk-

enden Kindern und Jugendlichen ausgewählt.

Im Einklang mit Auffassungen von Zeitgenossen steht Engelmann mit der Ansicht, dass dafür möglichst einfache Melodien zu wählen seien. Friedrich Guthmann weist ebenfalls darauf hin, dass Musik, die für Erwachsene langweilig erscheine, dies nicht auch für Kinder sein müsse, umgekehrt aber die Musik der Erwachsenen für Kinder unverständlich sei. Die harmonische Fülle der Erwachsenenmusik können Kinder nicht verstehen, der für eine ästhetische Bildung unabdingbare Genuss kann sich nicht einstellen.

„Die Kinder sind in unsern grössern Konzerten gar nichts nütze. Sie verstehen nichts von der Musik, können ihr folglich keinen Geschmack abgewinnen [...] Das Meer von Harmonieen, welche dem Ohre zuströmen, betäubt es, aber lässt sie sich nichts bewusst werden, geniessen und behalten“.[25]

Auch Christian Friedrich Michaelis stimmt in dieser Hinsicht mit Friedrich Guthmann überein: „Das Kind, zumal ohne alle musikalische Unterweisung, wird von den kunstvollen Musikstücken des Konzerts kaum Etwas fassen, noch weniger von ihnen gerührt werden“.[26] Der Gedanke, dass Kinder öffentliche Konzerte besuchen, liegt zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch fern. Konzerte für Kinder bedürfen eines Schonraums und einer unter pädagogischen Gesichtspunkten gewählten Musik.

Dass die Frankfurter Kinderkonzerte zu Beginn des 19. Jahrhunderts aber durchaus nicht alltäglich waren, zeigt sich nicht nur darin, dass sie in den Nachrichten aus Frankfurt der AMZ 1805 Erwähnung finden,[27] sondern auch darin, dass Eberhard Preußner sie viel später in *Die bürgerliche Musikkultur* als besondere Veranstaltung heraushebt.[28] Von Schülerkonzerten im Umfeld privaten Musikunterrichts unterscheiden sie sich in ihrem Ansatz und Anspruch dadurch, dass das Ziel zwar die Motivation für das weitere Fortschreiten, nicht aber die besondere Leistung oder ein Zur-Schau-Stellen des Könnens auf dem Instrument ist. Engelmann legt großen Wert darauf zu betonen, dass „[...] Eitelkeit und Sucht zu glänzen, als Todfeinde wahrer Veredelung durchaus (so weit man wenigstens ihnen nachspüren kann) verbannt sind“.[29]

Nicht nur dazu werden Verhaltensregeln aufgestellt, deren Einhaltung alle Teilnehmenden mit ihrer Unterschrift bestätigen müssen. Von den Erziehern vergebene Punkte für unangemessenes Verhalten können beispielsweise zum Ausschluss beim nächsten Konzert führen. Gleichzeitig verpflichten sich alle Vortragenden so viel zu leisten, wie es in ihren Kräften stehe.[30]

Mit seinen allgemeinen Zielvorstellungen akzentuiert Engelmann die Bedeutung, die Musik als Bildungsmittel einnehmen kann, nicht nur als Bildungsmittel des Geschmacks, sondern vielmehr als Mittel zur Gemütsbildung und als Mittel der Erziehung zu Tugend und Religion:

„Musik nämlich, ist, nach meiner Ueberzeugung nicht bloss für die Jugend zu empfehlen als Mittel zur Geschmacksbildung, als edle Unterhaltung etc.[,] unendlich wichtiger ist sie (ist vorzüglich der Gesang) als das trefflichste Erziehungsmittel, um das Gemüth rein und edel zu stimmen, um die Liebe zum Guten und Schönen überhaupt, zur Tugend und Religion, tief und innig mit unserm Wesen zu verflechten, so dass sie ewig unzertrennlich bleiben“.[31]

In den ersten Ansätzen zur frühen musikalischen Bildung werden die Ziele der frühen Musikbegegnung aus der Musik abgeleitet: Die Bildung des Gehörs und der Stimme, der Erwerb erster Kenntnisse in der Musiklehre, die Entwicklung und Unterstützung einer angeborenen Liebe und Freude für die Musik sollen eine Basis bilden für den später einsetzenden gezielten Unterricht.[32] Mit seinem deutlichen Bekenntnis zur erzieherischen Wirkung des Gesangs, zeigt sich Engelmann dennoch im pädagogischen Nützlichkeitsdenken seiner Zeit verhaftet, das auch die musikpädagogischen Vorstellungen des späteren 19. Jahrhunderts noch prägen wird.

Die Reflexion über das Kind, dem bestimmte Eigenschaften und Fähigkeiten zugeschrieben werden, die die Forderung nach einem Musikunterricht für alle Kinder rechtfertigen, wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts um methodische Fragestellungen erweitert. Im weiteren Verlauf erstarrt die musikpädagogische Diskussion zunächst in Formalismus und der Auseinandersetzung über die Frage nach der wahren Methode des Gesangunterrichts. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts tritt der Aspekt der Persönlichkeitsbildung durch Gesang stärker in den Vordergrund. Gezielte Ansätze zur musikalischen Bildung im Vorschulalter oder zu gestalteten Konzerten gibt es erst wieder am Ende des 19. bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Einen Meilenstein der Konzertpädagogik bilden hier die Hamburger Volksschülerkonzerte.

Die Hamburger Volksschüler-Konzerte

Ein Meilenstein dieser Entwicklung sind die Hamburger *Volksschüler-Konzerte* nicht zuletzt deshalb, weil sie seit 1898 auf Anregung der *Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung* und ihres Gründers, des Hamburger Schulreformers Carl Götze, zunächst eben ausdrücklich für Volksschüler konzipiert und durchgeführt werden. Dirigent ist von Anfang an Richard Barth, der Dirigent der *Philharmonischen Konzerte*.[33]

Überregionale Aufmerksamkeit beschert der Reihe ein am 15. Oktober 1905 im Rahmen des dritten *Kunsterziehungstages* zum Thema *Musik und Gymnastik* stattfindendes Konzert, das die Konzerte auch öffentlich in den Rahmen der Kunsterziehungsbewegung eingliedert.

Eröffnet wurde dieses Konzert mit Gioacchino Rossinis Overtüre zur Oper *Guillaume Tell*. Wie in den Volksschüler-Konzerten üblich, stellt Richard Barth der Overtüre eine erläuternde Einleitung voran, nach der das Stück im Ganzen erklingt. Wie auch in anderen seiner Erläuterungen verbindet er wenige Hinweise auf die spielenden Instrumente mit reichhaltigen

Bildern, die die Stimmung des Stücks charakterisieren sollen. Mit Wir-Formulierungen versucht er die Schülerinnen und Schüler in diese Stimmung hineinzunehmen:

„[...] und durch diese Melodie und den dunklen Untergrund ihrer Begleitung, gelingt es dem Komponisten trefflich, uns in die Stimmung zu versetzen, in der das tapfere Schweizervolk gewesen sein mag, in jener Zeit, da es unter der Tyrannenherrschaft der Landvögte seufzte. Wir fühlen im Geheimen das Herz bluten. Wir fühlen alle die sehnsüchtigen Gedanken nach Erlösung aufsteigen und bang niederdrücken“.[34]

Er lässt neben den inneren Bildern auch äußere aufsteigen, schildert den aufkommenden Wind, ein aufsteigendes Gewitter, das sich verzieht und den Regenbogen über schneebedeckten Bergen zeigt, bevor Trompeten- und Hornsignale den Meisterschuss Wilhelm Tells verkünden. Im Gegensatz zur Stimmung deutet Richard Barth die Struktur des Stücks nur eher verdeckt in den Bildern an:

„[...] und wenn die Melodie später von reizvollen Figuren durch die Flöte umspielt wird, so ist es uns, als sähen wir all die Tausende und Millionen brillantenblitzender Tautropfen aus den Gräsern und Gesträuchen uns entgegenblitzen“.[35]

Die Einführungen Barths haben die Funktion, die Jugendlichen auf die Stücke zu konzentrieren, ihnen „die Erregt- und Verwirrtheit der Gedanken zu nehmen und sie durch eine mündliche Erklärung der Stücke zu sammeln“.[36] Die Erklärungen werden aber auch gebraucht, um das Verständnis der Zuhörenden zu wecken, eines der wesentlichen Ziele der Konzerte. Wenn die Stücke nicht bereits eine Überschrift tragen, scheint es Barth notwendig, selbst ein Bild zu wählen, das eine zum Stück passende Stimmung charakterisieren kann, denn nur so ist es möglich, eine „Brücke zu dem Fassungsvermögen der einer neuen Welt gegenüberstehenden Kinder zu schlagen“.[37]

In der Gestaltung der Konzertsituation durch Richard Barth lassen sich wesentliche Elemente der Musikpädagogik um 1900 erkennen. Ein gefühlsästhetisch geprägtes Musikverständnis, die Vorstellung von Musik als Bildungsmittels des Gemüts und Sprache des Gefühls, die Idee des persönlichkeitsbildenden Charakters der Musik durchziehen die musikpädagogischen Schriften des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Mit dem Vermitteln der dem Stück angemessenen Stimmung will Barth Aufmerksamkeit erzeugen, den Jugendlichen aber auch ermöglichen, in die Musik einzutauchen, ihnen also einen ganzheitlichen Zugang zur Musik bieten.

Die Kritik von Reformpädagogen an der Wirklichkeitsferne der Schule klingt auch bei Richard Barth an. Um Musik wirklich erleben zu können, braucht es die originale Begegnung, die im Unterschied zum Lernen in der Schule steht. Deshalb musste man „natürlich die engen Räume der Schule verlassen und in den Konzertsaal flüchten“.[38]

Sein Anspruch an die Bedeutung der ausgewählten Werke und die Qualität der künstlerischen Ausführung steht in Übereinstimmung mit musikpädagogischen Reformintentionen im Anschluss an die Kunsterziehungsbewegung. Die Entwicklung des Musikverständnisses und der Urteilsfähigkeit sollen die tradierten Ziele des schulischen Gesangunterrichts erweitern.

„Wir wollen aus den Kindern unseres Volkes keine schaffenden Künstler machen, sondern sie zu Menschen erziehen, die ein künstlerisch entwickeltes Urteil haben, die ein echtes Kunstwerk würdigen können [...] jeder soll dem Künstler nachempfinden gelernt haben“.[39]

Amalie Münch, die diese Ziele charakterisiert geht es ähnlich wie Richard Barth dabei auch um die richtige Stimmung und den günstigen Augenblick der zu erhaschen sei.[40]

Im musikpädagogischen Kontext der Zeit werden Konzerte mit großen Orchester- und Chorwerken, wie bei den Hamburger *Volksschüler-Konzerten*, aber durchaus auch kritisch betrachtet. Hugo Löbmann beispielsweise, ein durchaus fortschrittlicher Musikpädagoge dieser Zeit, lehnt Konzertbesuche von Kindern ab, weil er ihnen das Musikverständnis abspricht. Seine Kritik knüpft er vor allem an der Bevorzugung der Programmmusik an, die in Kinderkonzerten vorzugsweise gespielt werde. Er vertritt die Meinung, dass die Jugend dadurch begehrlieh gemacht werde, vor der Zeit altere und von den Werken der Tonkunst einen falschen Begriff erhalte.[41]

Mit der Beschreibung von Musik anhand für die Kinder verständlicher Stimmungsbilder wählt Richard Barth ein in Kinderkonzerten heute immer noch – wenn auch nicht in dieser Ausschließlichkeit – aktuelles Prinzip, um Kindern Musik verständlich zu machen. Die Rolle der Zuhörenden in den *Volksschülerkonzerten* ist die der eher passiv Nachvollziehenden. Im von Richard Barth gewählten Begriff der ‚Brücke‘ drückt sich die Notwendigkeit der Vermittlung zwischen den jugendlichen Hörern und der Musik aus.

Literatur

[A.]: Nachrichten. In: Allgemeine musikalische Zeitung VII, 1805 Nr. 16, Sp. 257–259; Nr. 17, Sp. 272–275.

Arbeitsausschuss für die Pestalozzifeier (Hg.): Pestalozzi und Frankfurt am Main. Ein Gedenkbuch zum hundertsten Todestage Johann Heinrich Pestalozzis. Frankfurt 1927.

Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. 11. Aufl. München 1994.

d’ Aubigny von Engelbrunner, Nina: Briefe an Natalie über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und

Zur Kindgemäßheit von Konzerten für Kinder – historische Aspekte

Katharina Schilling-Sandvoß

des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesangs, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten. Leipzig 1803.

Barth, Richard: Die Jugend im Konzert und in der Oper. In: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14. und 15. Oktober 1905. Musik und Gymnastik. Leipzig 1906, S. 95-106.

Barth, Richard: Volksschüler-Konzert. Einleitende Worte des Dirigenten. In: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14. und 15. Oktober 1905. Musik und Gymnastik, Leipzig 1906, S. 307-311.

Engelmann, Julius Bernhard: Neuer Kinderfreund. Herausgegeben in Verbindung mit mehreren praktischen Erziehern. Zweyter Theil. Frankfurt 1804.

Engelmann, Julius Bernhard: Musik als Erziehungsmittel. (Mit Rücksicht auf einige Aufsätze in der musikal. Zeitung und in der pädagogischen Bibliothek). In: Allgemeine musikalische Zeitung VII, 1805, Nr. 40, Sp. 633-637.

Engelmann, Julius Bernhard: Neuer Kinderfreund. Herausgegeben in Verbindung mit mehreren praktischen Erziehern. Dritter Theil. Frankfurt 1805.

Engelmann, Julius Bernhard: Ueber den Aufsatz des Hrn. Hofrath GuthsMuths: Wollen alle Deutsche Musikanten werden. In: Bibliothek der Pädagogischen Literatur 2, 1805, 10 May-Heft, S. 101-104.

Gruhn, Wilfried: Musik für Kinder – Kinder für Musik. Was bedeuten Kinderkonzerte für Kinder? In: Musik & Bildung 20, 1988, Heft 3, S. 180-185.

Guthmann, F.: Noch ein Wort über Erziehung für Musik. In: Allgemeine musikalische Zeitung 1805, Nr. 52, Sp. 834-836.

Löbmann, Hugo: Volkslied und musikalische Volkserziehung. Ein Um- und Ausblick. Leipzig 1916.

Michaelis, Christian Friedrich: Einige Gedanken über die Vortheile der frühen musikalischen Bildung. In: Allgemeine musikalische Zeitung VII, 1804, Nr. 8, Sp. 117-126.

Michaelis, Carl Friedrich: Ueber einen Aufsatz mit der Ueberschrift: Wollen alle Deutsche Musikanten werden? In: Allgemeine musikalische Zeitung VII, 1805, Nr. 15, S. 229-237.

Zur Kindgemäßheit von Konzerten für Kinder – historische Aspekte

Katharina Schilling-Sandvoß

Münc, Amalie: Die Liedbehandlung auf allen Stufen. In: Monatsschrift für Schulgesang Jg. 3, 1908/09, S. 39–43 und S. 59–65.

Musikausschuss der GEW Hamburg (Hg.): Hundert Jahre Hamburger Schülerkonzerte 1898 – 1998. Altenmedingen 1998.

Pestalozzi, Johann Heinrich Mutter und Kind. Eine Abhandlung in Briefen über die Erziehung kleiner Kinder. Zürich und Leipzig o.J. [1924].

Pestalozzi, Johann Heinrich: Über den Sinn des Gehörs in Hinsicht auf Menschenbildung durch Ton und Sprache. In: Wilhelm Flitner (Hg.): Johann Heinrich Pestalozzi. Ausgewählte Schriften. Frankfurt u. a. 1983, S. 246–270.

Pestalozzi, Johann Heinrich: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt. Ein Versuch, den Müttern Anleitung zu geben, ihre Kinder selbst zu unterrichten; in Briefen. Berlin o.J.

Preußner, Eberhard: Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. Kassel 1950.

Schilling-Sandvoß, Katharina: Kindgemäßer Musikunterricht in den musikpädagogischen Auffassungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt 1997.

Schilling-Sandvoß, Katharina: Prinzipien der musikalischen Früherziehung im Spiegel der Jahrhunderte. In: Ackermann, Peter / Mazurowicz, Ulrich (Hg.): Zielstringenz in der Musikpädagogik. Zum Gedenken an Sigrid Abel-Struth (1924–1987). Fernwald, 2007, S. 219–240.

Schilling-Sandvoß, Katharina: Vermittlung von Musik im Verständnis von Konzertpädagogik und Schulmusik. Drei Annäherungen anhand der Ouvertüre zur Oper Guillaume Tell von Gioacchino Rossini. In: Schmidt Johannes Volker / Schwarz, Ralf-Oliver (Hg.): Fluchtpunkt Italien. Festschrift für Peter Ackermann. Hildesheim 2015, S. 327–336.

Schilling-Sandvoß, Katharina: Konzertpädagogik aus historischer Perspektive. In: Cvetko, Alexander / Rora, Constanze (Hg.): Konzertpädagogik. Aachen 2015, S. 24–34.

Schlimbach, Georg Christian Friedrich: Einige Briefe über den Unterricht in der Musik. (Grundlage einer Musikschule nach einer neuen Methode welche der Verfasser jetzt bearbeitet). In: Berlinisch musikalische Zeitung 1 1805/1806, Nr. 13, S. 49–50; Nr. 14, S. 53–54; Nr. 16, S. 63–64; Nr. 17, S. 65–66.

Seippel, Elisabeth: „Wie dem Volke und den Volksschülern durch die Kunst an besten zu dienen sei“. Richard Barth und die künstlerische musikalische Volksbildung. In: Hörmann, Stefan / Hofmann, Bernhard / Pfeffer, Martin (Hg.): In Sachen Musikpädagogik. Festschrift für Eckhard Nolte zum 60. Geburtstag. Frankfurt u. a. 2003, S. 173–209.

Wicke, Richard: Musikalische Erziehung und Arbeitsschule. Leipzig 1912.

[1] Gruhn: Musik für Kinder, S. 180.

[2] Vgl. Ariès: Geschichte der Kindheit, S. 209 ff.

[3] Vgl. Schilling-Sandvoß: Kindgemäßer Musikunterricht.

[4] Pestalozzi: Gertrud, S. 29.

[5] Pestalozzi: Gertrud, S. 209.

[6] Pestalozzi: Über den Sinn, S. 246.

[7] Vgl. ebd., S. 248/249. Die wechselseitige Beeinflussung dieser beiden Pole — der Gang der Natur und das Einwirken durch die Erziehungskunst -, bedingen wesentlich Pestalozzis pädagogische Kerngedanken.

[8] Ebd., S. 249.

[9] Ebd., S. 248.

[10] Michaelis: Einige Gedanken, Sp. 119.

[11] In der Zeit der Entstehung seiner Aufsätze in der Allgemeinen musikalischen Zeitung hat sich Michaelis stark mit Pestalozzis Ideen befasst. 1804 veröffentlicht er eine umfangreiche Abhandlung über Pestalozzis Elementarunterricht (Michaelis, Carl Friedrich: Pestalozzi's Elementarunterricht. Umfassend dargestellt, und erläutert durch psychologische und pädagogische Bemerkungen. Ein Beitrag zur Prüfung desselben. Leipzig 1804).

[12] Vgl. Michaelis: Einige Gedanken, Sp. 117.

[13] Ebd., Sp. 119.

[14] d'Aubigny: Briefe an Natalie, S. 69.

[15] Michaelis: Einige Gedanken, Sp. 123.

[16] Vgl. dazu Schilling-Sandvoß: Prinzipien der musikalischen Früherziehung.

[17] Vgl. Engelmann, Julius Bernhard: Fragmente aus Briefen, auf einer Schweizer Reise geschrieben. In: Morgenblatt für gebildete Stände. Yverdon, 1807, S 1187–1188. Auszüge sind dokumentiert in: Arbeitsausschuss für die Pestalozzifeier: Pestalozzi und Frankfurt, S. 139.

[18] Ebd.

[19] Engelmann: Musik als Erziehungsmittel, Sp. 636.

[20] Ebd. Engelmann spricht hier von den vier Kindern der Familie des Frankfurter Kaufmanns Sarasin, bei er als Hauslehrer tätig war.

[21] Vgl. Engelmann: Neuer Kinderfreund. Zweyter Theil, S. 179

[22] Engelmann: Ueber den Aufsatz, S. 103.

[23] Ebd.

[24] Engelmann erwähnt als Komponisten beispielhaft Franz Xaver Sterkel oder Wolfgang Amadeus Mozart, als Instrumente sind Violine, Cello und Klavier vertreten. Vgl. Engelmann: Neuer Kinderfreund. Zweyter Theil, S. 178 und Engelmann: Neuer Kinderfreund. Dritter Theil, S. 235.

Eine Auswahl der Lieder, die in diesen Konzerten gesungen wurden, gibt Engelmann 1805 unter dem Titel „Musikalischer Kinderfreund“ heraus. 42 Lieder sind es insgesamt, für einstimmigen Gesang und Klavierbegleitung. Am häufigsten vertretenen Komponist ist Johann Abraham Peter Schulz, knapp gefolgt von Johann Friedrich Reichardt. Enthalten sind u. a. „Der Mond

ist aufgegangen“ oder das „Mailied eines Mädchens“, Lieder die im Lauf des 19. Jahrhunderts, obwohl ursprünglich nicht unbedingt für Kinder und Jugendliche komponiert, zum Standardrepertoire der Schulliederbücher werden.

[25] Guthmann: Noch ein Wort, Sp. 835/836.

[26] Michaelis: Ueber einen Aufsatz, Sp. 236.

[27] Vgl. [A.]: Nachrichten, Sp. 258/259

[28] Vgl. Preußner: Die bürgerliche Musikkultur, S. 107.

[29] Engelmann: Musik als Erziehungsmittel, Sp. 636; vgl. auch Engelmann: Neuer Kinderfreund. Zweyter Theil, S. 181 und Engelmann: Neuer Kinderfreund. Dritter Theil, S. 233.

[30] Engelmann: Neuer Kinderfreund. Dritter Theil, S. 235

[31] Engelmann: Musik als Erziehungsmittel, Sp. 635

[32] Vgl. Schilling-Sandvoß: Prinzipien der musikalischen Früherziehung, S. 229.

[33] Vgl. Seippel: Wie dem Volke und den Volksschülern, S. 173/174.

[34] Barth: Volksschüler-Konzert, S. 308.

[35] Ebd., S. 309.

[36] Barth: Die Jugend, S. 106.

[37] Ebd., S. 102.

[38] Vgl. ebd., S. 101.

[39] Münch: Die Liedbehandlung, S. 40.

[40] Ebd., S. 40/41.

[41] Löbmann: Volkslied, S. 78.

[ZAeB Jahrgang 10 2018 Nr. 1]