

„Alles, was ich tue, ist auf die eine oder andere Weise Lehren“ – Leonard Bernstein als Musikpädagoge

Leonard Bernstein (25. August 1918 – 14. Oktober 1990) gilt einvernehmlich als einer der herausragenden Vertreter musikalischer Universalität. Er verfügte über vielfältige Fähigkeiten auf höchstem Niveau, so dass selbst ein Ausnahmemusiker wie der Pianist Artur Schnabel sich nicht scheute, ihn als „Universalgenie“ (vgl. Burton 1994b, S. 464) zu bezeichnen. Bernstein war Komponist. Mit zumindest einem Werk – der *West Side Story* – hat er sich unwiderruflich in die Annalen der Musikgeschichte eingeschrieben. Über seinen bleibenden historischen Rang als Komponist werden spätere Generationen zu befinden haben.

Aufs nachdrücklichste in Erinnerung geblieben ist Bernstein sicher als einer der bedeutendsten Dirigenten des 20. Jahrhunderts, als charismatischer, temperamentvoller, leidenschaftlicher, mitunter zur Exaltiertheit neigender und insofern keineswegs unumstrittener Dirigent.¹ Bernstein war ein glänzender Pianist, der Klavierkonzerte von Wolfgang Amadeus Mozart, aber auch George Gershwins *Rhapsody in Blue* oder Maurice Ravels G-Dur-Konzert oftmals vom Flügel aus leitete. Zudem ist Bernstein als Autor hervorgetreten. Neben zahlreichen kleineren Texten und Essays hat er fünf Bücher veröffentlicht,²

¹ Harald C. Schonberg (1967, S. 352), einflussreicher Musikkritiker der *New York Times*, wurde nie müde, Bernstein während seiner Zeit als Chefdirigent der New York Philharmonic aufgrund seines spektakulären Pultgebarens als „Showman“ zu schmähen. Der deutsche Satiriker Eckhard Henscheid (2005, S. 83) bespöttelte Bernstein als „das nicht unsympathische Show-Genie“.

² *The Joy of Music*, New York 1959 – dt. *Freude an der Musik*, Stuttgart 1961, München 1982;

Young People's Concerts for Reading and Listening, New York 1962, Neuausgabe: *Young People's Concerts*, ebd. 1970 – dt. *Konzert für junge Leute. Eine Einführung in die Welt der Musik*, Tübingen 1969, Neuausgabe: *Konzert für junge Leute. Die Welt der Musik in neun Kapiteln*, München 1985; engl. Neuausgabe: *L. Bernstein's Young People's Concerts*,

deren Beiträge zum großen Teil auf Skripte zurückgehen, die er für andere Gelegenheiten verfasst hatte. Dazu zählen die legendären Vorlesungen, die er im Studienjahr 1972/73 als Gastdozent im Rahmen der renommierten Charles Eliot Norton-Profeur an der Harvard University gehalten hat. Sie trugen in Anlehnung an ein berühmtes Orchesterstück von Charles Ives den Titel *The Unanswered Question*, im Deutschen sind sie weniger anspielungsreich unter dem Titel *Musik – die offene Frage* erschienen.

Bernstein betätigte sich folglich auch als akademischer Lehrer, nicht nur in Harvard. Schon in den Jahren 1951 bis 1954 hatte er eine Professur an der nahe Boston gelegenen Brandeis University in Waltham inne (vgl. Ruhm, S. 14). Und er gefiel sich durchaus in der Pose des Lehrenden, die er stets paarte mit der ihm eigenen Nonchalance, die ihn so lässig und ungezwungen wirken ließ.

Bernstein hat in seinem Leben zahlreiche Dirigierkurse geleitet. Im Berkshire Music Center in Tanglewood hat er dies über mehr als fünf Jahrzehnte hinweg getan. In Deutschland denkt man vermutlich eher an seine Arbeit beim Schleswig-Holstein-Musik-Festival zurück, wo er in seinen letzten Lebensjahren, von großem Medieninteresse begleitet, mehrere Dirigierkurse abhielt.

Nicht zuletzt ist Bernstein als Konzert- und Fernsehmoderator in Erscheinung getreten, ein Tätigkeitsbereich, auf den im Zusammenhang der Konzertpädagogik im Folgenden besonderes Augenmerk gelegt werden soll.

New York 1992, dt. Konzert für junge Leute. Die Welt der Musik in 15 Kapiteln, München 1993;

The Infinite Variety of Music, New York 1966 – dt. Von der unendlichen Vielfalt der Musik, Tübingen 1968, München 1975; Neubearbeitung (Dezember 1983), München 1984;

The Unanswered Question. Six Talks at Harvard, Cambridge/MA 1976 – dt. Musik – die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität, Wien 1979, München 1981;

Findings, New York 1982 – dt. Erkenntnisse, München 1983, Hamburg 1990.

Die Reihe der Wirkungsfelder, die sich keineswegs auf den musikalischen Bereich beschränken, ließe sich fortsetzen: Stets war Bernstein ein politisch engagierter Mensch, setzte sich mit religiösen und eschatologischen, aber auch mit philosophischen Fragen auseinander. So nahm er beispielweise die Eröffnungsrede, mit der er am 8. Juli 1970 die Teilnehmer der Sommerakademie in Tanglewood begrüßte, zum Anlass, über *Das Prinzip Hoffnung*, das Ende der 1950er Jahre erschienene zentrale Werk des deutschen Philosophen Ernst Bloch, zu sprechen.

Bemerkenswert erscheint, was laut Bernstein all sein Tun miteinander vereint. Er versteht die Fülle seiner vielfältigen Aktivitäten als pädagogisches bzw. musikpädagogisches Handeln. Deutlich macht er dies z. B. durch eine Äußerung in einem 1972 publizierten Interview, die als Motto des vorliegenden Beitrags dient: „Everything I do is in one way or another teaching“ (zit. nach Burton 1994a, S. 411, vgl. 1994b, S. 540). Lehren bildete für Bernstein demnach die Essenz seines gesamten Schaffens. Wie sich dieser umfassende pädagogische Anspruch beispielsweise auch mit der Tätigkeit als Dirigent verbinden ließ, hat er selbst beantwortet:

„Ich betrachte sogar mein Dirigieren als Lehren in dem Sinne, dass man seine Auffassung von einem Stück dem Orchester und durch das Orchester dem Publikum vermittelt. Alles, was dem Drang zum Teilen entspringt,... ist eine Form des Lehrens“. (zit. nach Burton 1994b, S. 540) Wie ein roter Faden zieht sich der Gedanke des ‚Teilens‘ durch Bernsteins Ausführungen: „Zwei Dinge sind mir wichtig: Beim Dirigieren, bei Aufnahmen den Geist und die Atmosphäre der Aufführung einzufangen – und zu lehren, zu erklären. Wahrscheinlich bin ich mehr Lehrer als irgendetwas sonst. Auch das hat mit dem Bedürfnis zu tun, alles teilen zu müssen“ (Reichert 1972, S. 636).

Pointiert hat er es in einem Gespräch mit Enrico Castiglioni zum Ausdruck gebracht: „Falls es eine Formulierung gibt, in der sich wie in einer magischen Kugel mein Dasein zusammenfassen lässt, so sind es die Worte ‚sich mitteilen‘“ (zit. nach Castiglioni 1993, S. 9).

Ein ausgeprägtes Mitteilungsbedürfnis bildete für Bernstein also die Triebkraft, das *Movens* seines pädagogischen Wirkens. Die sprachliche Verwandtschaft zwischen den Verben ‚teilen‘ und ‚sich mittei-

len‘ fällt unschwer auf. Mit anderen etwas zu teilen, andere teilhaben zu lassen an dem, was man weiß und kann, was man denkt und fühlt – das begründete offenbar Bernsteins pädagogischen Impetus. Zu Bernsteins Ruhm als Musikpädagoge im engeren Sinne hat seine Tätigkeit als Konzert- und Fernsehmoderator beigetragen – und beides ist kaum voneinander zu trennen. Seine Tochter Jamie hat rückblickend festgestellt: A „piece of good luck was that Bernstein and television came along at the same time. They were born for each other“ (Jamie Bernstein).

Und auch Robert S. Clark (1988a, S. 125) betrachtete es als besonderen Glücksfall, dass Bernsteins konzertpädagogisches Wirken einherging mit der Entwicklung des Fernsehens: „[...] it was his – and our – good fortune that he and American television grew to maturity together.“

Bernsteins Fernsehkarriere begann allerdings keineswegs mit den *Young People’s Concerts*, die heute als historischer „Meilenstein“ der Konzertpädagogik angesehen werden (Wimmer 2002, S. 25f.) und Bernstein zu einem „Pionier der angloamerikanischen Musikvermittlung“ machten (Wimmer 2011, S. 14). Vielmehr standen am Anfang Sendungen für Erwachsene. Bernstein verfasste Beiträge zu einem Kulturmagazin, das den bezeichnenden Titel *Omnibus* [= für alle] trug und ein buntes Spektrum kultureller Themen präsentierte. Die erste Sendung, an der Bernstein beteiligt war, wurde am 14. November 1954 ausgestrahlt. Es zeigte sich sogleich, wie geschickt er es verstand, die Möglichkeiten des Mediums auszuschöpfen. Er befasste sich mit dem Entstehungsprozess von Ludwig van Beethovens Fünfter Symphonie und hatte dazu auf den Boden des Studios die erste Seite der Partitur großformatig reproduzieren lassen. Die Orchestermusiker nahmen nun auf diesem Notenblatt Aufstellung, und Bernstein demonstrierte auf diese Weise anschaulich, welche Besetzung Beethoven für den Beginn der Symphonie zunächst vorgesehen hatte und für welche er sich schließlich entschied. In der Sendung findet die überdimensionale Partitur allerdings nur in den ersten Minuten, also in bescheidenem Umfang Verwendung, während Bernstein seine weiteren Überlegungen vornehmlich in einem konventionellen Vortragsstil ausbreitet.

1958 begann Bernstein, mit den New York Philharmonic die *Young People's Concerts* zu gestalten. Bis zum Jahre 1972 entstanden insgesamt 53 Sendungen. Im Unterschied zu den *Omnibus*-Beiträgen richteten sich die *Young People's Concerts* – wie schon der Name verrät – an junge Leute, an Kinder. Die *Young People's Concerts* wurden nicht wie *Omnibus* im Studio ohne Publikum produziert, sondern in großen Konzertsälen wie der Carnegie Hall oder dem Lincoln Center bei öffentlichen Veranstaltungen mitgeschnitten. Sie entsprachen einem Typus des Konzerts, den man heute vermutlich als Familienkonzert bezeichnen würde, d. h. Erwachsene begleiteten die Kinder in der Regel beim Konzertbesuch.

Diese Konzertform war keineswegs neu und hatte auch in New York bereits lange Tradition. So führte z. B. der deutschstämmige Dirigent Walter Damrosch in den 1920er Jahren mit dem New York Symphony Orchestra regelmäßig von Erläuterungen begleitete Konzerte durch, die im Radio in der Reihe *Music Appreciation Hour* während der schulischen Unterrichtszeit übertragen wurden, wie man es auch in Deutschland von den späteren Schulfunksendungen her kannte. Neu an den *Young People's Concerts* in der Ära Bernsteins war, dass die Konzerte nun im Fernsehen übertragen wurden – und zwar landesweit und zur besten Sendezeit, am Samstagnachmittag. Dadurch erlangten Bernstein und das von ihm präsentierte TV-Format rasch eine immense Popularität. Neu war aber wohl auch, dass Bernstein nicht in einzelne Werke oder Konzertprogramme einführte, sondern grundsätzlichen Fragestellungen nachging, auch wenn diese auf den ersten Blick für Kinder nicht sonderlich geeignet erschienen: *What is a melody? What makes music symphonic? Who is Gustav Mahler?* usw. In seinem ersten *Young People's Concert* verfolgte er am 18. Januar 1958 die kapitale Frage *What does music mean?*

Es kann an dieser Stelle keine umfassende Analyse des Konzepts, von dem Bernsteins *Young People's Concerts* getragen wurden, erfolgen. Gewiss war Bernsteins Handeln eher von intuitivem pädagogischen Geschick als von systematischer Reflexion bestimmt, was keinesfalls bedeuten soll, dass seine Moderationen nicht minutiös geplant und durchdacht gewesen wären. Anhand punktueller Beobachtungen sollen im Folgenden einige Details aus der Sendung *What does music mean?* herausgehoben werden, unscheinbare Stra-

tegien, die aber zu Bernsteins erfolgreicher pädagogischer Arbeit nicht unwesentlich beigetragen haben. Aufschlussreich ist schon der Beginn dieses Konzerts, mit dem Bernstein erstmals als Moderator eines *Young People's Concert* in Erscheinung trat. Ohne ein Wort an das Publikum zu richten, das er nur mit einer artigen Verbeugung begrüßt, stimmt das Orchester unmittelbar das erste Werk an. Nach wenigen Takten bricht Bernstein die Musik abrupt ab, wendet sich unvermittelt den Zuhörern zu und spricht, ehe sich auch nur eine Hand zum Applaus rühren könnte, das Publikum direkt an. Er fragt, wovon diese Musik wohl handeln mag. Was nun im Videomitschnitt des Konzerts faszinierend zu beobachten ist, geht in der Verschriftlichung des Buches leider vollständig verloren³. Noch während die Musik erklingt, zeigt die Kamera amüsierte, aufgeregte, irritierte, aber auch wissend lächelnde Kinder. Lebhaft reagieren sie auf Bernsteins Frage, denn diese ersten Klänge knüpfen an ihren Hörerfahrungen an. Die Musik ist ihnen bestens vertraut. Dazu muss man wissen, dass es in den fünfziger Jahren in den USA eine überaus populäre Westernserie gab – zunächst im Radio, später auch im Fernsehen: *The Lone Ranger*. Und zu Beginn des Konzerts ist nun jene Musik zu hören, die als Titelmusik dieser Serie diente und die jedes Kind damals offenbar kannte. Bernstein dokumentiert damit zunächst: Ich kenne das, was euch beschäftigt. Persönliche Nähe zu den Kindern und deren Eltern stellt er zudem – ganz bewusst – her, indem er auf seine fünfjährige Tochter Jamie verweist, die im Zuschauerraum sitze und genau wie alle anderen Kinder diese Musik mit Cowboys, Wildem Westen, Pferden usw. in Verbindung bringe. Er signalisiert damit: Hier redet kein abgehobener Pultstar, sondern jemand, der selbst eine Tochter in eurem Alter hat, eine Tochter, die genauso denkt wie ihr. Bernstein gibt sich als Familienvater, als „Mensch wie du und ich“ zu erkennen, baut damit Distanz ab und unterbreitet zugleich ein Angebot zur Identifikation.

Dann aber sät er in einem nächsten Schritt Zweifel. Diese Musik in gewohnter Weise assoziativ wahrzunehmen und mit der Sphäre des

³ Die Analyse bezieht sich hier auf die Video-Aufzeichnungen der *Young People's Concerts*, die 1990 von der Sony Classical GmbH veröffentlicht wurden. Text wird nach der aktuellsten Printausgabe zitiert (Bernstein 2005).

Lone Ranger in Verbindung zu bringen, konfrontiert er mit der Behauptung, es gehe in der Musik um nichts anderes als um Töne. Das Wohlvertraute und die Ausführungen Bernsteins stehen nicht im Einklang miteinander. Er schafft bei seinen Zuhörern damit das, was die Psychologen eine kognitive Dissonanz (Festinger 2012) nennen. Dabei lassen sich verschiedene Erfahrungen, Wahrnehmungen, Einstellungen, Verhaltensweisen etc. nicht miteinander vereinbaren. Eine kognitive Dissonanz strebt danach, aufgelöst zu werden, und Bernstein wird im weiteren Verlauf des Konzertes nach Kräften versuchen, das Publikum von seiner Sicht zu überzeugen. Doch zunächst verschärft er die kognitive Dissonanz noch, indem er verrät, um welche Musik es sich tatsächlich handelt: Die Ouvertüre zur Oper *Guglielmo Tell* von Gioacchino Rossini – das Werk eines italienischen Komponisten, nach der literarischen Vorlage eines deutschen Dichters (könnte man ergänzen), das in der Schweiz spielt, die in der Tat „pretty far from the Wild West“ (S. 9) ist, wie Bernstein anmerkt.

Was die *musikalische* Qualität dieses Themas auszeichnet, was die Musik so aufregend, „so exciting“ (S. 10) macht, verdeutlicht Bernstein wenig später. Er benutzt dabei eine Fülle an Vergleichen, ohne damit einer konkreten außermusikalischen Bedeutung das Wort zu reden. Immer wieder heißt es „it’s like“ – „es ist wie“. Dies betrifft vor allem die einzelnen Phrasen der Melodie, die Bernstein mit einem Dialog vergleicht: „It’s like a question and answer. Or maybe it’s more like an argument, with the second person winning it“ (S. 11). In einem Wechselgesang zwischen sich und dem Publikum lässt Bernstein die Kinder im eigenen Handeln erleben, wie die Melodie musikalisch strukturiert ist und welche Wirkung von ihr ausgeht. Die Konzertbesucher werden als Akteure einbezogen. Es entsteht eine im engeren Sinne *musikalische* Interaktion. Schon zu Beginn des Konzertes fand durch die Eröffnungsfragen im *verbalen* Bereich Interaktion statt. Es wäre allerdings unaufrichtig, wenn man die Einbeziehung des Publikums als zentrales Merkmal der Bernsteinschen Konzertpädagogik darstellen würde. Der Monolog überwiegt bei weitem, doch immer wieder gibt es auch Phasen, in denen die Kinder zu Aktionen animiert werden und in denen sich bisweilen sogar Interaktion ereignet.

Ein Orchester, ein Flügel und ein Mann – so könnte man das Setting von Bernsteins *Young People's Concerts* in knappen Worten beschreiben. Der Flügel steht auf dem Podium, damit Bernstein seine Überlegungen klanglich veranschaulichen kann. Für die dargebotenen Orchesterwerke wird das Instrument in der Regel nicht benötigt. Greifen wir zum Abschluss einen Ausschnitt heraus, in dem Bernstein seine Fähigkeiten als Pianist unter Beweis stellt. Um zu verdeutlichen, dass Musik keine außerhalb ihrer selbst liegende Bedeutung besitzt, spielt Bernstein auf dem Flügel zunächst die Nocturne op. 15 Nr. 2 von Frédéric Chopin an, dann den Beginn von Beethovens *Waldsteinsonate* und schließlich einen Boogie Woogie. Damit demonstriert er nicht nur eindrucksvoll sein pianistisches Können; indem er Beispiele solch unterschiedlicher Provenienz ausgewählt hat, beweist er zudem eine große ästhetische Offenheit, die keinerlei Berührungsängste gegenüber populärer Musik kennt. Und wiederum knüpft er an Hörerfahrungen der Kinder an, vermutlich auch an deren musikalische Vorlieben. Und so zieht er in den *Young People's Concerts* häufig aktuelle Popmusik der Zeit (z. B. Songs der Beatles) heran, um sie in verblüffende Zusammenhänge zu rücken⁴. Das mag uns heute kaum noch bemerkenswert erscheinen, in den fünfziger Jahren aber war es ausgesprochen kühn, Jazz, die Beatles oder Elvis Presley im Kontext eines symphonischen Konzerts überhaupt nur zu erwähnen.

Was können Musik- und Konzertpädagogen nun von Leonard Bernstein lernen? Dieser Frage ist der amerikanische Musikpädagoge Brian D. Rozen nachgegangen. Er hat in einem Zeitschriftenbeitrag dem „erzieherischen Erbe“ Bernsteins nachgespürt und folgende Aspekte herausgestrichen:

⁴ In der Folge *What Is Sonata Form?* (6. November 1964) dient ihm der Beatles-Song *And I Love Her* zur Veranschaulichung einer dreiteiligen Liedform, *Help!* findet in der Sendung *Musical Atoms: A Study of Intervals* (29. November 1965) Verwendung, und das spröde Thema *What Is a Mode?* (23. November 1966) wird aufgelockert durch Hinweise auf *Norwegian Wood* von den Beatles sowie *Hanky Panky* von Tommy James & the Shondells und *You're Really Got Me* von den Kinks.

- „The Maestro was a lover of people, children in particular“ (Rozen 1991, S. 45): In der Tat: Ein Misanthrop oder gar ein Kinderfeind wird schwerlich ein guter, ein erfolgreicher, ein mitreißender Lehrmeister sein.

Hinzu kommt selbstverständlich die Liebe zur Musik:

- „Bernstein was a music enthusiast“ (ebd.).

Sein Enthusiasmus war “catching” (ebd.), wie Rozen schreibt, ein Attribut, das sich nur schwer angemessen ins Deutsche übertragen lässt, vielleicht mit „fesselnd“, „packend“, „ansteckend“ übersetzt werden kann.

- „Bernstein was a master communicator“ (ebd.).

Seine Sprache war klar und verständlich, auch für Kinder. Er gab einleuchtende Erklärungen und Illustrationen, benutzte ein flexibles Vokabular und verwendete treffende Analogien und Beispiele.

- „Bernstein was in touch with his audience“ (ebd.).

Er kannte die Sprache seines Publikums, wusste, welche Musik junge Leute mögen.

- „... he always gave large numbers of musical examples“ (S. 45 f.).

Erinnert sei daran, wie Bernstein in der Folge *What does music mean?* am Klavier Beispiele von Chopin und Beethoven ungeniert mit einem Boogie Woogie kombinierte.

- „He used humor effectively“ (S. 46).

Die Darbietung des Boogie Woogie überzeichnet Bernstein ins Groteske. Er brummelt mit tiefer Stimme mit, wiegt den Kopf heftig hin und her, stampft mit den Füßen, die erheiternde Wirkung auf das Publikum bleibt nicht aus. Die Anmerkung, die Schweiz sei „pretty far from the Wild West“ (S. 9), zeugt von feinsinnigerem Humor. Nach Rozen dient Humor nicht zuletzt dazu, die Herzen der Zuhörer zu erobern („to capture the hearts of his listeners“, ebd.).

- „Bernstein knew his subject“ (ebd.).

Selbstverständlich wusste er, wovon er redete: Er war ein exzellenter Musiker und ein profunder Musikkenner.

- “Bernstein was a ‚comprehensive musician’” (ebd.).

Die Vorstellung von Bernstein als “umfassendem Musiker” schlägt eine Brücke zum Beginn des vorliegenden Vortrags. Dort war von der musikalischen Universalität Bernsteins die Rede. Ähnliches ist hier offenbar auch gemeint.

Aber kann man all dies tatsächlich erlernen?

Es wäre vermessen, Bernstein in irgendeiner Weise nachahmen oder gar kopieren zu wollen. Wie kläglich dieses Ansinnen zu scheitern vermag, belegt der einige Jahre zurückliegende, in Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk entstandene Versuch von Elke Heidenreich, die Konzertmoderationen Bernsteins wörtlich zu reanimieren (Bernstein 2001). Jene Möglichkeiten, die sich Bernstein durch seine exzellenten künstlerischen Fähigkeiten eröffneten, werden dem durchschnittlichen Konzertpädagogen zweifellos verschlossen bleiben. Nicht zuletzt unterstreicht die Beschäftigung mit Leonard Bernstein jedoch die herausragende Bedeutung der Person und der Persönlichkeit für eine erfolgreiche musikpädagogische Arbeit.

Im Studium wird Wissen angehäuft, werden künstlerisch-technische Fertigkeiten entwickelt und methodische Strategien erworben. Die Persönlichkeit der künftigen Pädagogen wird aber in der Ausbildung nach meinem Eindruck immer noch in unverantwortlicher Weise vernachlässigt. Werner Jank, Hilbert Meyer und Thomas Ott haben sich 1986 in einem Aufsatz zur Person des Lehrers von der vagen Vorstellung einer „Lehrerpersönlichkeit“ verabschiedet und stattdessen den Begriff „Haltung“ favorisiert. Die Haltung eines Menschen aber – sowohl die innere als auch die äußere – ist form- und veränderbar, wenngleich dazu länger währende Prozesse erforderlich sein können. Auch Christoph Richter hat die Bedeutung, die der Person und der Persönlichkeit des Musiklehrers zukommt, betont und in diesem Zusammenhang ebenfalls den Begriff der „Haltung“ verwendet: „Sie äußert sich in pädagogischem und fachlichem Können, in Hinwendung und Zuwendung, in Verbindlichkeit (den Menschen und den Dingen gegenüber), in Phantasie, Neugier, Offenheit und –

hoffentlich – einer großen Portion Humor“ (Richter 1999, S. 49). All diese Eigenschaften besaß Leonard Bernstein in reichem Maße, und so könnte auch sein Vorbild dazu beitragen, die Haltung künftiger Konzertpädagogen zu prägen und zu gestalten.

Am Abschluss des Beitrags soll ein Wort Bernsteins stehen, das einerseits dafür plädiert, durch Konzertpädagogik Begegnungen zwischen Kindern und Musik zu stiften, so wie er selbst es mit seinen *Young People's Concerts* getan hat, andererseits aber eine Haltung von den Lehrern einfordert, die sie in die Rolle eines selbst lustvoll Lernenden versetzt. Erst unter diesen Voraussetzungen sei der Erfolg pädagogischen Wirkens möglich.

„Wir müssen einen Weg finden, um Musik und Kinder zusammenzubringen, genauso, wie wir Lehrern beibringen müssen, wie sie ihre eigene Lust am Lernen wieder entdecken. Dann fängt der Funke an überzuspringen“ (zit. nach Cott 2012, S. 71).

Literaturverzeichnis

BERNSTEIN, Jamie (2014): Leonard Bernstein: a Born Teacher, <http://www.leonardbernstein.com/educator.htm> (02/2014).

BERNSTEIN, Leonard (1988): The Principle of Hope, in: Sennets & Tuckets. A Bernstein Celebration, edited by Steven Ledbetter, Boston: Boston Symphony Orchestra, S. 81–91.

BERNSTEIN, Leonard (2001): Konzert für junge Leute. Mit Elke Heidenreich und Christian Schuller; WDR/Random House Audio 74321 84882 2 (2 CDs).

BERNSTEIN, Leonard (2005): *Young People's Concerts*. Edited by Jack Gottlieb. With an Introduction by Michael Tilson Thomas, 1962, [revised and expanded Edition] Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press.

BÖSING, Raphael Maria (2003): Leonard Bernstein als religiöser Humanist, Dirigent, Komponist und Musikpädagoge. Studien zu Fächer übergreifenden Aspekten des Musikunterrichts (= Beiträge zur europäischen Musikgeschichte, Bd. 7), Frankfurt am Main: Lang.

BURTON, Humphrey (1994a): Leonard Bernstein, London: Faber and Faber.

BURTON, Humphrey (1994b): Leonard Bernstein. Die Biographie, München: Knaus.

CASTIGLIONI, Enrico (1993): Ein Leben für die Musik. Gespräche mit Leonard Bernstein, Berlin: Henschel.

CLARK, Robert S. (1988a): Congruent Odysseus: Bernstein and the Art of Television, in: Sennets & Tuckets. A Bernstein Celebration, edited by Steven Ledbetter, Boston: Boston Symphony Orchestra, S. 125-136; deutsch (1988b): Bernstein und das Fernsehen als Medium der Kunst, in: Kaiser, Joachim (Hg.): Leonard Bernsteins Ruhm. Gedanken und Informationen über das Lebenswerk eines großen Künstlers. München und Hamburg 1988b, S. 175–186.

COTT, Jonathan (2012): Leonard Bernstein. Kein Tag ohne Musik, ins Deutsche übertragen von Susanne Röckel, München: Bertelsmann.

DISKUSSION MUSIKPÄDAGOGIK (2012): Themenheft: Leonard Bernstein. Divertimento, Heft 53, 1. Quartal.

FESTINGER, Leon (2012): Theorie der Kognitiven Dissonanz, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1978, Bern: Huber.

GRADENWITZ, Peter (1995): Leonard Bernstein. 1918–1990. Unendliche Vielfalt eines Musikers. Erweiterte Neuauflage, Zürich und Mainz [darin: Leonard Bernstein als musikalischer Pädagoge, S. 302–321].

HENSCHIED, Eckhard (2005): Verdi ist der Mozart Wagners. Ein Opernführer für Versierte und Versehrte [1979/91], in: Henscheid, Eckhard (Hg.): Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Musik, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, S. 7–228.

JANK, Werner / MEYER, Hilbert / OTT, Thomas (1986): Zur Person des Lehrers im Musikunterricht. Methodische Probleme und Perspektiven zu einem Konzept offenen Musikunterrichts, in: Kaiser, Hermann J. (Hg.): Unterrichtsforschung (= Musikpädagogische Forschung, Bd. 7), Laaber: Laaber, S. 87–131.

REICHERT, Manfred (1972): Ich muß alles teilen. Ein Gespräch mit Leonard Bernstein, in: Neue Zeitschrift für Musik [Jg.] 138, S. 634–636.

RICHTER, Christoph (1999): Vom Nutzen und Benutzen musikpädagogischer Konzeptionen, in: Diskussion Musikpädagogik 2, 2. Quartal, S. 42–50.

ROZEN, Brian D. (1991): Leonard Bernstein's Educational Legacy, in: Music Educators' Journal, 78/1, September 1991, S. 43–46.

SCHONBERG, Harold C. (1967): The Great Conductors, New York: Simon and Schuster.

WIMMER, Constanze (2002): Historische Aspekte – gegenwärtige Situation. Konzerte für Kinder haben eine Geschichte, in: Stiller, Barbara / Wimmer, Constanze / Schneider, Ernst Klaus (Hg.): Spielräume Musikvermittlung. Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben, Regensburg: ConBrio, S. 23–33.

WIMMER, Constanze (2011): Konzerte für Kinder gestern & heute. Perspektiven der historischen und aktuellen Praxis in der Musikvermittlung, in: Schneider, Ernst Klaus / Stiller, Barbara / Wimmer Constanze (Hg.): Hörräume öffnen – Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder, Regensburg: ConBrio, S. 9–19.