

Katharina Schilling-Sandvoß

## **Konzertpädagogik aus historischer Perspektive – Ein Rückblick in Hundertersritten**

### **Konzertpädagogik um 2000**

Konzertangebote für Kinder und Jugendliche haben sich in den letzten beiden Jahrzehnten rasant vervielfacht. Öffentlich geförderte Konzerthäuser und Berufsorchester oder private Initiativen, teilweise gefördert von Stiftungen, entwickeln jeweils eigene Veranstaltungen für unterschiedliche Ziel- und Altersgruppen vom Babyalter bis zum jungen Erwachsenen in unterschiedlichen Konzertformaten und Kooperationsformen. Optimistische Auswertungen, basierend auf Zahlenmaterial aus dem Jahr 2011, sprechen für Frankfurt von jährlich 70.000 genutzten Plätzen innerhalb der angebotenen Veranstaltungen, die, statistisch gesehen, jedes Kind von 6 bis 11 Jahren, jedes zweite Kind oder Jugendlichen von 12 bis 18 Jahren und jedes dritte Kind unter 5 Jahren einmal pro Jahr erreichen (vgl. Puhan-Schulz o. J., S. 14).

Mit einigem Recht kann man etwa das Jahr 2000 als Startpunkt der aktuellen Entwicklung in Deutschland sehen: 1998 wurde in Detmold der Studiengang Musikvermittlung/Konzertpädagogik als Pilotprojekt gegründet. Im gleichen Jahr setzte die Jeunesses Musicales Deutschland das Thema Konzerte für Kinder auf Platz eins der Liste ihrer Zukunftsprojekte; 2000 konnte die daraus erwachsene „Initiative Konzerte für Kinder“ im Rahmen des 1. Stuttgarter Musikfests für Kinder und Jugendliche offiziell vorgestellt werden (vgl. Rietschel 2002, S. 13). In den darauf folgenden Jahren schlossen sich Kongresse, Veröffentlichungen und Festivals an, die aus theoretischer und praktischer Perspektive die konzeptionelle Gestaltung, Methoden der Vermittlung oder entwicklungspsychologische und didaktische Fragen in den Blick nahmen. Als Ursachen sind längst nicht mehr (nur) die Frage nach dem Konzertpublikum von morgen oder die Sorge um die fehlende Akzeptanz von Kulturangeboten zu sehen, wenn auch diese Sorge, die kein neues Phänomen ist, den ersten Anstoß gegeben hat. Schon im 19. Jahrhundert wurden unter pädagogischen Gesichtspunkten Konzerte für jugendliche Hörer gestaltet, die dem

„nachlassenden Interesse der Erwachsenen am Konzertbetrieb aufhelfen sollten“ (Salmen 1988, S. 190).

Im Fokus der Konzertpädagogik liegt heute nicht mehr die Vermittlung zwischen Kindern und Jugendlichen und einem vorwiegend klassisch ausgerichteten Konzertangebot. Zum Spektrum der Ziele gehören die Entwicklung der kindlichen Persönlichkeit oder die Förderung der Wahrnehmungsfähigkeit ebenso wie die Vermittlung von Primärerfahrungen oder das Erleben von musikalischer Gestaltungsfähigkeit. Die Bedeutung der kulturellen Teilhabe durch eine altersgemäß vermittelte Kultur und der Wert ästhetischer Erfahrungsräume sind nicht zuletzt durch Konzertpädagoginnen und -pädagogen in den Blick der Konzertveranstalter gerückt. Ernst Klaus Schneider fordert als anspruchsvolles Ziel von Kinderkonzerten „die Kinder für das aufmerksame Hören von Musik zu begeistern und im übrigen ein selbst bestimmtes Zurechtfinden in der Welt der Musik zu ermöglichen. Es sollen Wege gebahnt werden, auf denen sich Kinder von der Musik ansprechen lassen und sich ihrem Anspruch stellen“ (Schneider 2011, S. 35/36).

Wenn auch die Zeit um die Jahrtausendwende als wesentlich für aktuelle Entwicklungen in der Konzertpädagogik zu sehen ist, so haben speziell für Kinder und Jugendliche konzipierte Konzerte in Deutschland doch eine sehr viel längere Tradition. Ein Einblick in die Geschichte der Konzertpädagogik soll hier in Form von zwei Hunderterschritten rückwärts erfolgen.

### **Konzertpädagogik um 1900**

Am 15. Oktober 1905 veranstaltete der „Verein hamburgischer Musikfreunde“ gemeinsam mit der „Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung“ am „Sonntag nachmittag 2¼ Uhr“ (Barth 1906b, S. 307) ein Konzert für Volksschüler. Besondere Aufmerksamkeit wurde und wird diesem Konzert gewidmet, weil es am Ende des dritten Kunsterziehungstages zum Thema „Musik und Gymnastik“ stattfand. Besondere Aufmerksamkeit verdient diese Konzertreihe aber auch deshalb, weil sie zunächst ausdrücklich für Volksschüler konzipiert und durchgeführt wurde. Bereits sieben Jahre zuvor, also 1898, fand auf Anregung der „Lehrervereinigung zur Pflege der

künstlerischen Bildung“ und ihres Gründers, des Hamburger Schulreformers Carl Götze, am 3. April 1898 das erste der Volksschüler-Konzerte statt (vgl. Musikausschuss der GEW Hamburg 1998, S. 4/5).

Die Initiatoren der Schülerkonzerte gehörten als Mitglieder zum Hamburger Lehrer-Gesangverein. Im Sinne der Volksbildungsbewegung suchten sie ihre Verantwortung für die Kultur, neben ihrer Tätigkeit als Lehrer in der Volksschule, als ausübende Musiker im Lehrer-Gesangverein und als Vermittler von Musik in der Organisation von Konzerten umzusetzen. Für das erste Volkskonzert 1891 wurden Karten unentgeltlich über die Schüler der Volksschulen an ihre erwachsenen Angehörigen verteilt (vgl. Seippel 2003, S. 175). Es lag nahe, auch die Kinder selbst als Konzertpublikum zu gewinnen. Viele heute noch drängende Fragen und Aspekte wurden schon bei der Konzeption der Hamburger Schülerkonzerte in den Blick genommen, wie der Vortrag von Heinrich Barth, dem Dirigenten der Philharmonischen Konzerte, im Rahmen des Hamburger Kunsterziehungstages zeigt. Barths Zielsetzung ist eindeutig aus der Musik heraus bestimmt und in der erzieherischen Position des 19. Jahrhunderts verhaftet: Der eigentliche Zweck der Konzerte ist es „die Kinderherzen und -gemüter für gute Musik zu erschließen, sie daran zu gewöhnen und dadurch abzuwenden von ordinären Musikgenüssen und Tingeltangeleien“ (Barth 1906a, S. 102). Von Beginn an im Fokus steht dementsprechend die Bedeutung der Stückauswahl, die Heinrich Barth sehr klar definiert: Orchesterwerke und nicht solistische Werke sind zu wählen, wertvoll und bedeutend müssen die Kompositionen sein und nicht zu lang. Eine abwechslungsreiche Programmgestaltung und die Beachtung der Gesamtdauer sind zudem Voraussetzung für das Gelingen der Konzerte: „Und dann die Dauer der Konzerte! Über eine Stunde sollten sie alles in allem [...] nicht in Anspruch nehmen, wenn sie ein reiner Genuß ohne Anstrengung, ein müheloses freudiges geistiges Aufnehmen und unbewußtes Lernen, ein Honignippen für die Kinder sein sollen.“ (Barth 1906a, S. 103/104).

Sowohl aus dem Ziel als auch aus der Notwendigkeit, „eine Brücke zu dem Fassungsvermögen der einer neuen Welt gegenüberstehenden Kinder zu schlagen“ (Barth 1906a, S. 102), ergibt sich, dass es mit dem reinen Hören der Werke nicht getan ist. Zu jedem Stück gibt

Heinrich Barth eine Einführung. Wenn die Stücke nicht bereits eine Überschrift tragen, scheint es ihm notwendig, selbst ein Bild zu wählen, das eine zum Stück passende Stimmung charakterisieren kann. Das zweite der drei Stücke des Konzerts von 1905, das Andante aus der Sinfonie op. 94 G-Dur (der Sinfonie „mit dem Paukenschlag“) von Josef Haydn leitet er mit folgenden Worten ein: „Jedes Musikstück ist das Ergebnis einer bestimmten Stimmung, und es ist Sache des Musizierenden, die Stimmung recht zu erkennen. Der schöne Satz, den ihr jetzt hören werdet, wird entstanden sein aus der wohlgenuten Laune eines schaffens- und tatendurstigen Mannes, wie der alte Vater Haydn selbst gewesen ist. Er kannte kein höheres Glück, als froh in seiner Arbeit zu sein; und alle Schatten, die das Leben so oft und so leicht bringt, wußte er durch seinen schönen Humor zu verscheuchen.“ (Barth 1906b, S. 309/310).

Mit diesem und gleichartigen Stimmungsbildern wählt Heinrich Barth ein in Kinderkonzerten heute immer noch – wenn auch nicht in dieser Ausschließlichkeit – aktuelles Prinzip, um Kindern Musik zu vermitteln. Ähnlich gilt dies für das Prinzip des sinnlichen Erlebnisses, des Eintauchens in die besondere Atmosphäre der Konzerte, die Heinrich Barth in seinem Vortrag beschwört und die bis heute die Gestaltung von Kinderkonzerten prägt. Und auch der Gedanke der Kommunikation mit den zuhörenden Kindern wird von Barth bereits angedacht – wenn sie auch letztlich noch nicht erwünscht ist: „Ich muss immer an die vielen Fragen denken, die die Kinder, wenn sie könnten, tun möchten.“ (Barth 1906a, S. 106).

Letztlich ist es noch die Frage der Nachhaltigkeit, die die Aktualität der Hamburger Volksschüler-Konzerte spiegelt. Von Anfang an beschäftigt die Veranstalter die Frage, ob die Wirkung der Konzerte die Schulzeit überdauern kann. Der zur Evaluation gewählte Weg ist denkbar einfach. Um verlässliche Zahlen zu erhalten, können die aus der Schule entlassenen Jugendlichen die Eintrittskarten zum gleichen Preis wie die Schüler<sup>1</sup> erwerben, allerdings nur über die vorher besuchte Schule. Die Zahlen sprechen für den Erfolg der Konzerte bereits in den ersten Jahren: In der Saison 1900/1901 werden auf

---

<sup>1</sup> Zum Preis von 10 Pfennigen (vgl. Musikausschuss der GEW Hamburg 1998, S. 85).

diese Weise 578 Karten verkauft, im Winter 1901/1902 sind es bereits 1514 Karten und vier Jahre später besuchen 1815 aus der Schule entlassene Jugendliche die Hamburger Volksschüler-Konzerte (vgl. Barth 1906a, S. 104).<sup>2</sup>

Im musikpädagogischen Kontext der Zeit werden Konzerte mit großen Orchester- und Chorwerken allerdings auch kritisch betrachtet. Richard Wicke und Hugo Löbmann, die durchaus als fortschrittliche Musikpädagogen ihrer Zeit gesehen werden können, lehnen Konzertbesuche von Kindern ab. Wicke hält Konzerte für ungeeignet, eine musikalisch-bildende Wirkung auf Kinder zu haben. Die Ausnahme-situation, die Neuheit der Umgebung betrachtet er als Hemmnisse bei der Aufnahme von Kunstwerken. Stattdessen fordert er dauernde, nicht selten stattfindende Schülerkonzerte im Schulsaal, die sich der kindlichen Aufnahmefähigkeit entsprechend auf Werke von bescheidenem Umfang beschränken müssten (vgl. Wicke 1912, S. 93).<sup>3</sup>

Hugo Löbmann knüpft seine Kritik vor allem an der Bevorzugung der programmatisch orientierten Musik an, die in Kinderkonzerten vorzugsweise gespielt werde. Er vertritt die Meinung, dass die Jugend dadurch leicht begehrt gemacht werde und von den Werken der Tonkunst einen falschen Begriff erhalte. Konzertbesuche von Kindern lehnt er völlig ab, weil er ihnen das Musikverständnis abspricht: „Tonkunst zu verstehen, bleibt das Vorrecht der letzten und höchsten Bildung. Eine Tonkunst für Kinder gibt es nicht [...] Frühes Konzertlaufen der Kinder führt zur Herabwürdigung der Tonkunst und zu Abgelebtheit“ (Löbmann 1916, S. 78).

### **Konzertpädagogik um 1800**

Schon im 19. Jahrhundert gab es erste Ansätze, Kinder in Konzerten musikpädagogisch zu begleiten. Mit der Etablierung des privaten Musiklehrerberufs im 19. Jahrhundert wurden in der Konkurrenz um potentielle Schülerinnen und Schüler öffentliche Schülerkonzerte zur

---

<sup>2</sup> Insgesamt wurden die 5 Konzerte eines Jahres jeweils von über 10.500 Schülern besucht (vgl. Musikausschuss der GEW Hamburg 1998, S. 90).

<sup>3</sup> Als geeignet sieht er zunächst Volkslieder, dann Kunstlieder und später kleine Instrumentalsätze an (vgl. Wicke 1912, S. 94).

Notwendigkeit (vgl. Salmen 1988, S. 188). In der Allgemeinen musikalischen Zeitung findet sich im Januar 1805 unter dem Bericht aus Frankfurt der Hinweis auf Kinderkonzerte in einem eher privaten Rahmen, die sich in ihrem Ansatz und Ursprung aber von diesen Konzerten unterscheiden. Einer der Initiatoren dieser „Ignorantenkonzert“<sup>4</sup> genannten Veranstaltungen, der Musikpädagoge Engelmann, skizziert ebenfalls in der Allgemeinen musikalischen Zeitung eine Zielsetzung, die sich mit der Heinrich Barths in weiten Teilen deckt. Engelmann sieht in der Musik ein Mittel zur Gemütsbildung, das die Liebe zum Guten und Schönen, zur Tugend und zur Religion erweckt, den Kindern aber auch einen Sinn für edlere, gesellige Unterhaltungen gibt (vgl. Engelmann 1805a, Sp. 635).

Die Konzerte sind entstanden aus einem spürbaren Interesse der Kinder an Musik: „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“ (Engelmann 1805a, Sp. 636). Aus dem Vorspielen einfacher Stücke und dem gemeinsamen Singen einfacher Lieder entstehen regelmäßige Veranstaltungen, bei denen dann auch die Kinder auf ihren Instrumenten musizieren. Aus dem Konzert für Kinder wird ein Konzert von Kindern für Kinder, bei dem Engelmann die Motivation dieser Veranstaltungen für das Instrumentalspiel durchaus zu schätzen weiß.

Hinsichtlich der verwendeten Literatur unterscheiden sich die Konzerte von späteren Ansätzen. Nicht nur Engelmann ist der Auffassung, dass möglichst einfache Melodien zu wählen seien. Auch Friedrich Guthmann weist auf die Unverständlichkeit der Musik der Erwachsenen für Kinder hin und umgekehrt darauf, dass Musik, die für Erwachsene langweilig erscheine, dies nicht auch für Kinder sein müsse. 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,

---

<sup>4</sup> Es ist zu vermuten, dass der Begriff hier im Sinne von Unerfahrenheit zu verstehen ist. Zu diesen Veranstaltungen trafen sich befreundete Frankfurter Erzieher mit ihren Zöglingen.

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“ (Guthmann 1805, Sp. 835/836). Der Musikästhetiker 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“ (Michaelis 1805, Sp. 236). 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.

### **Die konzertpädagogischen Ansätze im Kontext ihrer Zeit**

Beiden in den Hundertersritten beschriebenen Stationen der Konzertpädagogik ist gemeinsam, dass sie in die Zeit pädagogischer und gesellschaftlicher Umbruchsituationen fallen.

In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts entstehen Ansätze, denen man heute den Begriff der *kulturellen Teilhabe* unterlegen würde. Auf deren Hintergrund wirken die dargestellten Gedanken zur Musik für Kinder nicht überholt, sondern überraschend modern: Musikalische Bildung soll sich nicht länger auf die gebildeten Klassen erstrecken, sondern alle Kinder erreichen. Eine allgemeine musikalische Bildung muss schon in frühester Kindheit einsetzen, also schon in den ersten Lebensjahren beginnen. Wesentlicher Ansatzpunkt dieser frühen musikalischen Bildung ist die Annahme ursprünglicher musikalischer Anlagen. Musikalische Fähigkeiten, die Fähigkeiten zum Singen und Hören, aber auch Freude und Lust an der Musik und vor allem die Liebe zur Musik sind in allen Kindern angelegt, sie müssen lediglich geweckt und entwickelt werden. Möglich ist dies, wenn die Unterrichtsgegenstände und die Methode den Fähigkeiten des Kindes angepasst werden, wenn der Eigengesetzlichkeit des Kindes Rechnung getragen wird, also „unter der Voraussetzung, dass die Methode des Unterrichts sich den Entwicklungsgesetzen und den individuellen Anlagen, Richtungen und Stimmungen des ganzen Menschen anzuschmiegen weiss“ (Michaelis 1804, Sp. 123).

Das Ziel des frühen Musikunterrichts geht über das bisher übliche Singen und den Erwerb eines Liedrepertoires hinaus, schließt die Geschmacksbildung, die Bildung des Gehörs und des „musikalischen Sinnes“ (Michaelis 1805, Sp. 232) ein und ist durchaus im Sinne einer ästhetischen Bildung zu interpretieren.

Fast hundert Jahre vor reformpädagogischen Ansätzen in der Musikpädagogik sind mit den eben beschriebenen Positionen also wesentliche ihrer Kerngedanken bereits formuliert. Das Konzert im Rahmen des Kunsterziehungstags fällt nun genau in die Blütezeit dieser komplexen Bewegungen hinein: Mit den Begriffen Selbsttätigkeit und Selbständigkeit, umfassende Persönlichkeitsbildung, ganzheitliche Erziehung, mit dem Zusammenhang von Leben und Lernen, mit der verstärkten Hinwendung zu Kindheit und Jugend als eigenständigen Lebens- und Lernphasen lassen sich diese Bewegungen zwar knapp, aber auch nur in Ansätzen beschreiben.

Die Kritik an der Lebensferne und Unnatürlichkeit der Schule drückt auch Heinrich Barth ansatzweise aus, wenn er davon spricht, dass „man natürlich die engen Räume der Schule verlassen und in den Konzertsaal flüchten“ (Barth 1906a, S. 101) musste, um die originale und künstlerische Begegnung mit Musik zu ermöglichen. Auch die optimistische Grundhaltung zum Kind und das Vertrauen in seine Entwicklungsmöglichkeiten klingen an, wenn Barth von seinen Erfahrungen aus den Besuchen in Volksschulen berichtet und davon, „daß überraschend viel musikalischer Sinn in unseren Kinderköpfen und Herzen steckt“ (Barth 1906a, S. 98). Wie in der beginnenden Kunsterziehungsbewegung geht es Barth aber zunächst um die Berührung mit Kunstwerken und um deren Verstehen. Anders als in der Kunsterziehungsbewegung, die den der Aspekt der Förderung der schöpferischen Kräfte und des eigenen Schaffens von Kindern schon vor dem dritten Kunsterziehungstag als Aufgabe und Leitbild formuliert (vgl. Ehrenforth 2005, S. 436/437), tritt in der Musikpädagogik das schöpferisch oder nachschaffend tätige Kind erst fast zwanzig Jahre später im Zusammenhang der Reformen Leo Kestenbergs verstärkt in den Blick der Musikpädagogen.



Mit dem Thema des dritten Kunsterziehungstages gliedert sich die Musikpädagogik nun öffentlich in die Kunsterziehungsbewegung ein. Barth stellt diese Beziehung in seinem Vortrag her, nimmt aber als Referenzpunkt für die originale Begegnung nicht das bildende Kunstwerk sondern die Natur: „Für das Zeichnen hieß es fortan: die Natur selbst soll das Lehramt übernehmen, weg mit den Vorlagen, an der Wirklichkeit soll das Auge sich bilden! Und im Grunde gilt dasselbe auch für die Musik und die Rolle, die man ihr für die Kunsterziehung nunmehr zuerteilen wollte: an der Wirklichkeit, d. h. an dem musikalischen Kunstwerk, so wie es gedacht, so wie es künstlerisch erfaßt und aufgeführt werden muß, so soll sich das Ohr des Kindes bilden [...]“ (Barth 1906a, S. 100).

## **Literatur**

BARTH, Richard (1906a): 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: Voigtländer, S. 95–106.

BARTH, Richard (1906b): 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: Voigtländer, S. 307–311.

EHRENFORTH, Karl Heinrich (2005): Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart, Mainz u. a.: Schott.

ENGELMANN, [Julius Bernhard] (1805a): Musik als Erziehungsmittel (Mit Rücksicht auf einige Aufsätze in der musikal. Zeitung und in der pädagogischen Bibliothek), in: Allgemeine musikalische Zeitung VII, Nr. 40, Sp. 633–637.

ENGELMANN, [Julius Bernhard] (1805b): Über den Aufsatz des Hrn. Hofrath GuthsMuths: Wollen alle Deutsche Musikanten werden, in: Bibliothek der Pädagogischen Literatur Band 2, May-Heft, S. 101–104.

GUTHMANN, Friedrich (1805): Noch ein Wort über Erziehung für Musik, in: Allgemeine musikalische Zeitung VII, Nr. 52, Sp. 834–836.

LÖBMANN, Hugo (1916): Volkslied und musikalische Volkserziehung. Ein Um- und Ausblick, Leipzig: Voigtländer.

MICHAELIS, Christian Friedrich (1804): Einige Gedanken über die Vortheile der frühen musikalischen Bildung, in: Allgemeine musikalische Zeitung VII, Nr. 8, Sp. 117–126.

MICHAELIS, Christian Friedrich (1805): Ueber einen Aufsatz mit der Ueberschrift: Wollen alle Deutsche Musikanten werden?, in: Allgemeine musikalische Zeitung VII, Nr. 15, Sp. 229–237.

MUSIKAUSSCHUSS DER GEW HAMBURG (Hg.) (1998): Hundert Jahre Hamburger Schülerkonzerte 1898 – 1998. Altenmedingen: Hildegard Junker.

PUHAN-SCHULZ, Franziska: Vorstudie: „Musikalische Bildung in Frankfurt“, [http://www.frankfurt.de/sixcms/media.php/738/musikalische\\_bildung\\_in\\_ffm.pdf](http://www.frankfurt.de/sixcms/media.php/738/musikalische_bildung_in_ffm.pdf) (3.7.2014).

RIETSCHEL, Thomas (2002): Die Initiative Konzerte für Kinder. Blicke zurück und nach vorne, in: Stiller, Barbara / Wimmer, Constanze / Schneider, Ernst Klaus (Hg.): Spielräume Musikvermittlung. Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben, Regensburg: ConBrio, S. 13–17.

SALMEN, Walter (1988): Das Konzert. Eine Kulturgeschichte, München: C. H. Beck.

SCHILLING-SANDVOß, Katharina (1997): Kindgemäßer Musikunterricht in den musikpädagogischen Auffassungen des 18. und 19. Jahrhunderts (= Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik, Bd. 6), Frankfurt u. a.: Lang.

SCHNEIDER, Ernst Klaus (2011): Wege und Formen der Musikvermittlung in Konzerten für Kinder, in: Schneider, Ernst Klaus / Stiller, Barbara / Wimmer, Constanze (Hg.): Hörräume öffnen – Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder, Regensburg: ConBrio, S. 35–47.

SEIPPEL, Elisabeth (2003): „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.: Lang, S. 173–209.

STILLER, Barbara (2012): Kinder hören Musik. Konzertpädagogik als Baustein der Musikvermittlung, in: Busch, Barbara / Henzel, Christoph (Hg.): Kindheit im Spiegel der Musikkultur. Eine interdisziplinäre Annäherung, Augsburg: Wißner (= Forum Musikpädagogik, Bd. 112), S. 113–124.

WICKE, Richard (1912): Musikalische Erziehung und Arbeitsschule, Leipzig: Wunderlich.

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.

ZENTRALINSTITUT FÜR ERZIEHUNG UND UNTERRICHT (1929) (Hg.): Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg, Leipzig: Vogtländer.