

# Inhaltsverzeichnis

## Artikel

Karl Braun	Erzbischof em. von Bamberg, Bamberg <b>Mehr Freude durch mehr Glaube</b> <i>Hirtenwort zur österlichen Bußzeit</i>	145
Monika Born	Dr. päd., em. Dozentin am Institut für Lehrerfortbildung, Mülheim, Mitglied des VkdL-Bundesvorstandes, Essen <b>„In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat“</b> <i>Wie die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm entstanden</i> <i>Zum Geburtstag von Wilhelm Grimm vor 230 Jahren</i>	149
Michael Dartsch	Professor für Musikpädagogik (Elementare Musikpäd./ Instrumentalpäd.), Hochschule für Musik, Saarbrücken <b>Antonio Vivaldi und seine pädagogische Bedeutung</b> <i>Zum 275. Todestag Vivaldis im Juli 2016</i>	157
Axel Bernd Kunze	Dr. theol., Privatdozent für Erziehungswissenschaft an der Uni Bonn, Stellv. Schulleiter an der Ev. Fachschule für Sozialpädagogik, Weinstadt <b>Wann sind Erzieher und Erzieherinnen gerecht?</b>	165
Anne Leichtfuß/ Anna-Lisa Plettenberg	Mitglieder im Redaktionsteam „Ohrenkuss“, Online-Redaktion für TOUCHDOWN 21, Bonn <b>„Schreiben ist Freiheit!“</b> <i>Touchdown 21 gibt Einblicke in das Leben von Menschen mit Down-Syndrom</i>	173
Ruth Müller	Pressereferentin bei SOLWODI Deutschland e.V., Boppard-Hirzenach <b>Der Handel mit Frauen und Kindern</b>	177

## Information & Service

### Vereinsleitung im Porträt

- Die Vereinsleitung des VkdL stellt sich vor  
*Elisabeth Braun, Landesvorsitzende von Baden-Württemberg  
und Diözesanvorsitzende Freiburg*

Umschau	182
Bundeshauptversammlung 2016	188
Buchbesprechung	189
Veranstaltungen: Diözesen / Landesverbände	190
Veranstaltungen: Zweigvereine	191
Veranstaltungskalender / Anschriften & Konten / Impressum	192

# Zur Entstehung der Grimm'schen Märchen

Monika Born

## „In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat“

*Wie die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm entstanden sind  
Zum Geburtstag von Wilhelm Grimm vor 230 Jahren*

Über 150 Jahre lang hat man sich – auch in der Grimm- und Märchenforschung – ein schiefes oder sogar völlig falsches Bild über das Zustandekommen von Grimms Märchen gemacht; und viele haben auch heute noch Klischeevorstellungen, obwohl die Fakten seit Mitte der 1970er-Jahre auf dem Tisch liegen (Rölleke 2004, 33).

Folgende Fragen tauchen auf:

- Handelt es sich um *Volksmärchen*?
- Sind es *deutsche* Märchen?
- Haben die Brüder Grimm die Märchen bei Erzählerinnen und Erzählern gesammelt und dann in der handschriftlich notierten Form veröffentlicht?
- Waren die Brüder Grimm bei der Herausgabe ihrer Märchensammlung alte Professoren, wie die Abbildungen des Brüderpaares in vielen Märchenausgaben suggerieren?

Ich möchte einige grundlegende „Facta und Realia“ benennen (nach einem Lieblingsaus-

druck von Jacob Grimm; Rölleke 1989, 307) – vor allem im Rückgriff auf die Forschungen von *Heinz Rölleke* und *Hans-Jörg Uther*.

Braucht man solche Einsichten, um Kindern Grimm'sche Märchen vorlesen oder erzählen zu können? Nein, sagt Rölleke (1989, 315). Man darf sich einfach voraussetzungslos und gleichsam meditativ auf diese Texte einlassen. Aber wer historisch und geistesgeschichtlich interessiert sei und sich mit der Interpretation von Grimm'schen Märchen befasse, der sollte wenigstens grundlegende Erkenntnisse über die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte dieser Sammlung haben. Das gilt gerade auch für Lehrer, die Grimms Märchen zum Gegenstand des Unterrichts machen.

Mich bewegt noch ein anderes Anliegen: Vor 230 Jahren – am 24. Februar 1786 – wurde *Wilhelm Grimm* geboren. Er stand immer im Schatten von *Jacob*, seinem um ein Jahr älteren Bruder (Uther 2003, 74), was die Lebens- und Arbeitsbeziehung der Brüder offenbar nicht beeinträchtigt hat: Sie haben immer zusammen gewohnt und gearbeitet – auch nach der Heirat Wilhelms 1825.

Welche bedeutende Rolle Wilhelm Grimm für die Kinder- und Hausmärchen spielte, möchte ich besonders herausstellen.

## Biographisches

Ich beschränke mich in biographischer Hinsicht auf Informationen, die als Kontext der Märchensammlung bedeutsam sind. Dabei stütze ich mich auf die Grimm-Biographie von *Hans-Georg Schede*.

Jacob Grimm wurde 1785, Wilhelm 1786 in Hanau geboren. Es folgten drei weitere Brüder und eine Schwester. Als 1796 der Vater starb, begann der soziale Abstieg der Familie. Nur mit finanzieller Unterstützung durch eine Schwester ihrer Mutter waren den Brüdern der Besuch des Gymnasiums und das Studium möglich.

Bereits mit 17 Jahren nahmen sie ihr Jura-Studium an der Universität Kassel auf. Ihr Lehrer *Friedrich Carl von Savigny* weckte ihr Interesse für mittelalterliche und neueste Literatur und vor allem für Volkspoesie. Er stellte auch den Kontakt zu *Clemens Brentano* her, der zusammen mit *Achim von Arnim* an der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ arbeitete und die Brüder Grimm zur Mitarbeit anregte, vor allem zum Sammeln von Märchen und Sagen. Ab 1807 wandten sich die Brüder ganz dem Studium der Geschichte von Poesie und Literatur zu.

Jacob und Wilhelm waren junge Studenten von 21 und 20 Jahren, als sie mit dem Sam-

melnen von Märchen begannen, also keineswegs alte Professoren. Allerdings hat die Märchentätigkeit sie bis ins (damals) hohe Alter beschäftigt – bis zur Ausgabe letzter Hand von 1857 als der letzten von ihnen redaktionell bearbeiteten Ausgabe.

**Wer historisch und geistesgeschichtlich interessiert ist und sich mit der Interpretation von Grimmschen Märchen befasst, der sollte wenigstens grundlegende Erkenntnisse über die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte dieser Sammlung haben, so Rölleke. Das gilt gerade auch für Lehrer, die Grimms Märchen zum Gegenstand des Unterrichts machen.**

Beide Brüder erhielten nach ihrem Studium eine Anstellung als Bibliothekare in Kassel, womit sie 15 Jahre sehr zufrieden waren, weil ihnen viel Zeit für ihre Forschungen und Veröffentlichungen blieb. 1825 heiratete Wilhelm *Henriette Dorothea*

*Wild*. Von ihren vier Kindern ist das älteste früh verstorben. 1830 erfolgte der Ruf nach Göttingen, wo die Brüder zunächst in der Universitätsbibliothek arbeiteten, dann als Professoren an der Universität lehrten.

1837 legten Jacob und Wilhelm Grimm zusammen mit fünf anderen Professoren (*Die Göttinger Sieben*) Protest ein gegen einen Verfassungsbruch durch den König von Hannover, was die Entlassung und Ausweisung der Professoren zur Folge hatte. 1838 kehrten die Brüder und Wilhelms Familie nach Kassel zurück.

1840 wurden Jacob und Wilhelm an die Berliner Universität berufen. Sie sollten sich vor allem der Arbeit am „Deutschen Wörterbuch“ widmen, für das sie Beiträge von vielen Forschern sammelten. Als sie 1849 mit der Redaktion begannen, verfügten sie über 600 000 Belegzettel.

Das Schriftenverzeichnis der Brüder Grimm umfasst mehr als 700 Titel, von denen die meisten wissenschaftliche Spezialforschungen sind. Für nur rund 20 Titel zeichnen die Brüder gemeinsam als Verfasser. Zwei davon machen ihre Bedeutung bis heute aus: „Kinder- und Hausmärchen“ und „Deutsches Wörterbuch“.

Jacob und Wilhelm Grimm haben neben ihrer Lehrtätigkeit und vielen Spezialforschungen getrennt Forschungsreisen unternommen; Wilhelm war durch schwere Erkrankungen (u.a. Depressionen) oft zu langer Untätigkeit gezwungen; die Märchen haben die Brüder über 50 Jahre beschäftigt. Ihre Lebensleistung ist wahrhaftig zu bewundern.

1859 ist Wilhelm Grimm im Alter von 73 Jahren gestorben. Sein Bruder Jacob hat bis zu seinem Tod 1863 allein weitergearbeitet.

---

### Die Brüder Grimm als Märchensammler

---

Ab 1806 haben Jacob und Wilhelm Grimm auf Anregung Brentanos – zunächst ausschließlich für dessen Editionsprojekte – Märchen gesammelt: aus mündlicher Tradition und aus schriftlichen Quellen (Rölleke 1989, 273). Muster waren ihnen die Volksmärchenbearbeitungen Brentanos und vor allem zwei plattdeutsche Märchen des Malers *Philipp Otto Runge*, welche die Grimms für wörtliche Niederschriften mündlicher Überlieferung hielten. Tatsächlich waren diese Märchen durch Runge künstlerisch bearbeitet worden. Folglich fanden die Brüder in der mündlichen Tradition keine Märchen, die diesem Ideal entsprachen. So sahen sie sich zunächst auf die schriftliche Märchentradition verwiesen. Sie fanden literarische Zeugnisse aus ganz Europa, vor allem auch in zeitgenössischen

Märchensammlungen. Es handelte sich um „kürzere, überschaubare und spannungsreiche Wundergeschichten“ (Uther 2004, 41). Maßstab dafür, solche Texte aus schriftlicher Überlieferung in ihre Sammlung aufzunehmen, war für die Märchensammler Grimm die Vermutung oder beweisbare Tatsache, dass diese Texte aus mündlicher Überlieferung gewonnen waren, ihr märchenhafter Gehalt und die gattungstypische Gestalt (Rölleke 2004, 41).

Zugleich bemühten sie sich, Beiträger und Beiträgerinnen zu finden, die ihnen Märchen mündlich oder schriftlich mitteilen konnten. Es waren rund 40 und mehrheitlich Gebildete, so die Kasseler Familien *Hassenpflug* und *Wild*, deren Märchen die Brüder Grimm notierten und in die Erstausgabe ihrer Märchen 1812 aufnahmen. Diese Märchen waren zu einem nicht unbedeutenden Teil durch die französische Märchentradition bestimmt und keineswegs „rein deutsch“ oder „echt hessisch“. Es ist – so Rölleke (2004, 43) – nicht genau geklärt, ob und wann das den Brüdern Grimm bewusst war oder wurde. Jedenfalls waren sie bewusst oder unbewusst Bewahrer europäischer Märchentradition und verzichteten im Titel ihrer Sammlung auf das Wort „deutsch“.

Im Westfälischen sammelten die katholischen Adelsfamilien *von Haxthausen* und *von Droste-Hülshoff* für die Brüder Grimm Märchen und Legenden und schickten entsprechende Niederschriften an sie nach Kassel. Beide Familien haben Wertvolles zu der Sammlung beigetragen, was vor allem im zweiten Band 1815 Aufnahme fand.

Die Brüder Grimm sind demnach keineswegs als Feldforscher sammelnd über Land gezogen, sondern konnten auf das Märchenrepertoire gebildeter und z.T. französisch geprägter Beiträger zurückgreifen.

Das Grimmsche Ideal einer Märchenerzählerin stellte *Dorothea Viehmann* aus dem Dorf Zwehren bei Kassel dar, deren Vorfahren Hugenotten waren – also auch hier die Prägung durch die französische Märchentradition. Wilhelm Grimm war von ihrer Persönlichkeit und ihrem Erzähltalent sehr angetan. Vor allem, dass sie ihre Märchen immer im gleichen Wortlaut erzählte, hielt er für ein Zeichen echter Volksüberlieferung (Schede, 58).

1810 bat Brentano die Brüder Grimm, ihm die von ihnen gesammelten Märchen für seine geplante eigene Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen. Uneigennützig schickten sie ihm die bereits gesammelten 54 Texte zu, nicht ohne eine Abschrift zu machen (Uther 2003, 71). Da Brentano nichts mehr von sich hören ließ, ermutigte Arnim die Brüder Grimm im Januar 1812 zu einer eigenen Märchenausgabe. Aber sie verfügten keineswegs über druckreife Manuskripte, sondern es handelte sich um „oft erstaunlich knappe Notate nach mündlichen Erzählungen oder um zweckdienliche Raffungen schriftlicher Vorlagen“ (Rölleke 1989, 273). Diese handschriftliche Sammlung von 1810 gilt als „Urschrift“ der Kinder- und Hausmärchen. Sie fand sich im Nachlass von Brentano, während die Abschrift der Brüder als Grundlage für die Erstausgabe der Märchen verloren ist. Mitte 1812 schrieb Wilhelm an seinen Bruder: „Die Märchen will ich umzuschreiben anfangen ...“ (Uther 2003, 72).

Nach Erscheinen des ersten Bandes 1812 und des zweiten Bandes 1815 hörte die Sammeltätigkeit der Brüder Grimm keineswegs auf. Die meisten Märchen, die nach 1819 neu aufgenommen wurden, basierten auf schriftlichen Vorlagen. Insgesamt – so Uther (1996, 213 f.) – sei es doch erstaunlich, in welchem Maß sich die Brüder Grimm auf mündliche Zeugnisse aus dem

hessischen und westfälischen Raum stützen konnten, auf die andere Sammler nicht gestoßen sind. Wie sich gezeigt hat, kam „das Volk“ als Überlieferungsträger von Märchen nur eingeschränkt in Betracht.

---

### Wilhelm Grimm als Hauptbearbeiter der Märchen

---

Für die Erstveröffentlichung der Kinder- und Hausmärchen 1812/15 hat Wilhelm Grimm die handschriftlichen Notate „umzuschreiben“ begonnen. In der Folge waren beide Brüder an dieser Bearbeitung beteiligt und bemühten sich um die „angemessenste und wirksamste Gestaltung“ der Märchen – besonders intensiv in den redaktionellen Überarbeitungen bis zur Ausgabe von 1819. Sie wollten „etwas von der typischen Lebendigkeit und Variationsfreude mündlicher Erzähltradition bewahren“ (Rölleke 1989, 10), nahmen aber von Anfang an das Recht zur stilistischen Gestaltung für sich in Anspruch. Uther (1996, 235) drückt das so aus: Für die Brüder Grimm seien die vorgefundenen und eingesandten Texte „Rohmaterialien“ gewesen.

Die Erstausgabe der Kinder- und Hausmärchen mit 100 Stücken 1812 und 77 Stücken 1815 war, wie es Rölleke in einem Interview 2012 salopp ausdrückt, „ein Riesenflop“. Die Rückmeldungen von Freunden und Rezensenten brachten viel Kritik: Auswahl und Erzählton seien nicht kindgemäß; die Diktion sei zu kunstlos, zu wenig poetisch. Der Anhang mit wissenschaftlichen Erläuterungen stieß auf wenig Interesse (Schede, 59).

Diese Kritik beherzigten die Brüder Grimm und machten sich an die intensive Bearbeitung ihrer Märchen, wobei Wilhelm Grimm ab 1815 die Hauptlast der Redaktionsarbeit trug und Jacob die Auswahl und Neufassung der Texte in der Regel widerspruchsfrei akzeptierte (Rölleke 1989, 277).

Aber je weniger der wissenschaftliche Anspruch eine Rolle spielte, desto mehr wandte sich Jacob anderen Themen zu und überließ Wilhelm das Feld der Märchen.

Wir müssen bedenken, dass es „Grimms Märchen“ schlechthin nicht gibt, sondern 17 zum Teil erheblich divergierende Druckfassungen (Rölleke 1989, 306), hinter denen vor allem Wilhelms redaktionelle Arbeit steht. Allerdings ist es schon so, dass die 200 Märchen (und 10 Kinderlegenden im Anhang) der Ausgabe von 1857 die weiteste Verbreitung fanden und bis heute als *die* Grimm'schen Märchen gelten.

1825 erschien die Kleine Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen – als Auswahl ausdrücklich für Kinder – und wurde ein Verkaufserfolg, der sich mit der Großen Ausgabe 1837 rapide steigerte und nicht mehr abbrach. Die *Grimm'schen Märchen* waren zum Bestseller geworden. Das hatte zum einen seinen Grund in der Herausbildung der bürgerlichen Kleinfamilie mit entsprechender „Kinderstube“ und Müttern, die nach Vorlesestoffen für ihre Kinder verlangten; zum anderen darin, dass Wilhelm Grimm das ursprünglich als Beitrag zur Volksüberlieferung für erwachsene Leser (vor allem Gelehrte) konzipierte Buch immer mehr dem kindlichen Publikum anzunähern versuchte (Rölleke 1989, 313).

#### Wie ist Wilhelm Grimm das gelungen?

- Von Ausgabe zu Ausgabe wurden Märchen herausgenommen und neue,

geeigneter scheinende aufgenommen (Uther 2003, 74).

- Durch Kontamination (Montage, Verschmelzung), wie sie in der Philologie üblich war, um eine Art „Urtext“ zu rekonstruieren, schufen die Brüder Grimm, schon bald Wilhelm allein, einen möglichst geschlossenen, einheitlichen Text aus verschiedenen Textfassungen (Rölleke 1989, 310 f.; Uther 2004, 77). Dabei ging es um die Harmonisierung von Motiven und die Anschaulichkeit der Handlungsstränge (Rölleke 2004, 45).
- Besonders wichtig war die stilistische Bearbeitung: Vereinfachung von Satzkonstruktionen; Ersetzung des Präsens durch das erzählende Imperfekt; der indirekten durch die direkte Rede; Bevorzugung von Alliteration und Lautmalerei und auf jeden Fall Erhaltung von

**1825 erschien die Kleine Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen – als Auswahl ausdrücklich für Kinder – und wurde ein Verkaufserfolg, der sich mit der Großen Ausgabe 1837 rapide steigerte und nicht mehr abbrach. Die *Grimm'schen Märchen* waren zum Bestseller geworden.**

Versen; Vermeidung von Fremdwörtern; Einfügung von Sprichwörtern und Redensarten (über 300!); Häufung von Doppelausdrücken (Gesottenes und Gebratenes); Verkleinerungsformen; Anschaulichkeit durch verdeutlichende Zusätze

und präzisere Ausdrucksweise; leiser Humor; psychologische Motivierung (Rölleke 2004, 45 f.; Uther 2003, 77 f.). Dabei habe Wilhelm Grimm – so Rölleke (2004, 40) – Erstaunliches geleistet: Auf der Suche nach dem alten Märchentone habe er einen genuin neuen geschaffen, der sich bis heute auf der ganzen Welt durchgesetzt hat.

- Obwohl die Brüder Grimm entschlossen waren, an den tradierten Texten hinsichtlich Inhalt, Thema und Motivik nichts zu verändern (Rölleke 1989, 310), haben sie doch auch inhaltlich eingegriffen (allerdings weit behutsamer als andere Märchenherausgeber). Diese Änderungen waren zum Teil zeitgeschichtlich, zum Teil weltanschaulich bedingt. Bürgerlich-biedermeierlichen Erwartungen wurde z.B. dadurch entsprochen, dass aus bösen Müttern böse Stiefmütter wurden und dass erotische Anspielungen entfielen. Tugendlehren und pädagogische Anliegen fanden breiten Eingang in die Märchen. Auffällig hoch ist auch die Verankerung christlicher Werte, z.B. christlich bestimmte Erziehungsideale und Handeln im Einklang mit der Schöpfung (Rölleke 2004, 46 und 1989, 314; Uther 2003, 79 ff.). Solche inhaltlichen Eingriffe waren ein Hauptansatzpunkt für die ideologiekritische Märchenrezeption der 1970er-Jahre (s. Born).

---

### Ein Beispiel für Märchenbearbeitung

---

Ich möchte exemplarisch für die Arbeitsweise der Brüder Grimm, besonders Wilhelms, den Anfang des *Froschkönig-Märchens* (KHM 1) in den Textfassungen von 1810, 1812 und 1857 zum Vergleich anbieten, aber zuvor einige Informationen über dieses Märchen zusammenstellen, wobei ich mich auf das Buch von *Lutz Röhrich* stütze, das einzig diesem Märchen gewidmet ist.

Das Froschkönig-Märchen ist schon seit der ersten Ausgabe die Eröffnungs-Erzählung der Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen (KHM), und es ist das einzige ihrer Märchen mit einem Doppeltitel. Blickt man auf die Entwicklungsgeschichte dieses Märchens (13 – 15), so wird klar, wie stark dieses Märchen in jeder Hinsicht bearbeitet worden ist. Es gebe – so Röhrich (14 f.) – wohl kein zweites Märchen in der ganzen Sammlung, das ähnliche Wandlungen durchgemacht hat. Was die Literaturwissenschaft an Aufbau-, Form- und Stilprinzipien ermittelt habe, lasse sich gut an KHM 1 exemplifizieren (18).



Selten gebe ein Grimm-Märchen einen so guten Einblick in die „Werkstatt“ der Brüder, vor allem Wilhelm Grimms. An keinem Märchen hätten sie so viel überformt, Parallelfassungen zu einem Stück zusammengesetzt und stilistisch geglättet. „Gleichwohl oder vielleicht gerade deshalb erfüllt KHM 1 fast alle ‚epischen Gesetze‘ und Stilnormen des Märchens ... Nicht trotz, sondern wegen der Bearbeitung durch die Grimms sind die in diesem Märchen entwickelten Bilder als archetypische Grunderfahrungen des Menschen festgehalten worden.“ (75)

Selten aber habe ein Märchen auch so viel Anlass zu Deutung wie Missdeutung gegeben, so viel Anlass zur Parodierung und witzigen Verfremdung (74), was Röhrich in seinem Buch in aller Vielfalt vor Augen führt.

Hier nun der Anfang von KHM 1 in drei Fassungen:

### **Die Königstochter und der verzauberte Prinz Froschkönig (1810)**

*Die jüngste Tochter des Königs ging hinaus in den Wald und setzte sich an einen kühlen Brunnen. Darauf nahm sie eine goldene Kugel und spielte damit, als diese plötzlich in den Brunnen hinabrollte.*

### **Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich (1812)**

*Es war einmal eine Königstochter, die ging hinaus in den Wald und setzte sich an einen kühlen Brunnen. Sie hatte aber eine goldene Kugel, die war ihr liebstes Spielwerk, die warf sie in die Höhe und fing sie wieder in der Luft und hatte ihre Lust daran. Einmal war die Kugel gar hoch geflogen, sie hatte die Hand schon ausgestreckt und die Finger gekrümmt, um sie wieder zu fangen, da schlug sie neben vorbei auf die Erde, rollte und rollte und geradezu in das Wasser hinein.*

### **Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich (1857)**

*In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat, lebte ein König, dessen Töchter waren alle schön, aber die jüngste war so schön, daß die Sonne selber, die doch so vieles gesehen hat, sich wunderte, sooft sie ihr ins Gesicht schien. Nahe bei dem Schlosse des Königs lag ein großer dunkler Wald, und in dem Walde unter einer alten Linde war ein Brunnen; wenn nun der Tag recht heiß war, so ging das Königskind*

*hinaus in den Wald und setzte sich an den Rand des kühlen Brunnens; und wenn sie Langeweile hatte, so nahm sie eine goldene Kugel, warf sie in die Höhe und fing sie wieder; und das war ihr liebstes Spielwerk.*

*Nun trug es sich einmal zu, daß die goldene Kugel der Königstochter nicht in ihr Händchen fiel, das sie in die Höhe gehalten hatte, sondern vorbei auf die Erde schlug und geradezu ins Wasser hineinrollte.*

---

### **Würdigung der Kinder- und Hausmärchen**

---

Grimms Märchen sind das meistaufgelegte, das meistübersetzte und bekannteste deutsche Buch schlechthin. Für ungezählte Menschen vieler Generationen gehören „Rotkäppchen“, „Frau Holle“, „Hänsel und Gretel“, „Dornröschen“ ... selbstverständlich zum geistigen Haushalt (sogar „Schneeweißchen und Rosenrot“, obwohl das eine Kunstmärchendichtung Wilhelm Grimms ist). Für viele sind Grimms Märchen bis heute eine der frühesten Begegnungen mit deutscher Literatursprache (Rölleke 1989, 305 f. und 314).

Auch international waren Grimms Märchen ein Riesenerfolg, zuerst in Europa, früh in den USA und spät, aber rapide in Japan, wo – zeitversetzt – bürgerliche Gesellschaften entstanden waren, für die bürgerliche Tendenzen von Grimms Märchen zu einer Art „Wahlverwandtschaft“ führten (Rölleke 1989, 314). Schließlich fanden Grimms Märchen Eingang in die einflussreichsten Medien des 19. und 20. Jahrhunderts und damit noch weitere Verbreitung (Uther 2003, 103).

Durch die wissenschaftlichen Erläuterungen zu ihren Märchen (ab 1819 jeweils in einem Sonderband) legten die Brüder Grimm den Grundstein für die Erforschung des Mär-



chens überhaupt (Uther 2003, 102) und regten mit ihrer Sammlung nachfolgende Generationen von Sammlern und Herausgebern an, wobei die Anlage der Grimm'schen Sammlungen, der Erzählstil und die Fülle der unter dem Dach des Märchens vereinten Erzählgenres als vorbildhaft galten (Uther, 2003, 107).

Abschließend mit Rölleke (1989, 315) ein Wort zur „Wahrheit“ der Märchen:

*„Denn dass Märchen auf ihre Weise auch 'wahr' sind, macht nicht zuletzt ihre durch die Jahrhunderte währende Faszination aus. Sie zeigen Wirklichkeiten und Möglichkeiten des Menschen in dieser Welt – nicht immer rational nachvollziehbar, aber in stets merkwürdig stimmigen Bildern, die Bewusstes wie Unbewusstes gleichermaßen ansprechen und befriedigen.“*

#### Literatur:

- Born, Monika: Kommt Böses aus Märchen – auch heute noch? Ideologiekritik der 70er Jahre und ihre Auswirkungen auf die westdeutsche Märchen Didaktik. In: Jesch, Tatjana (Hrsg.): Märchen in der Geschichte und Gegenwart des Deutschunterrichts. Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M. 2003, S. 53 – 87.
- Röhrich, Lutz: Wage es, den Frosch zu küssen. Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen. Eugen Diederichs Verlag, Köln 1987.
- Rölleke, Heinz (Hrsg.): Die wahren Märchen der Brüder Grimm. Fischer Taschenbuch 2885, Frankfurt a.M. 1989.

- Rölleke, Heinz: Die Brüder Grimm als Märchensammler und -bearbeiter. In: Lange, Günter (Hrsg.): Märchen – Märchenforschung – Märchendidaktik. Schneider Verlag, Hohengehren 2004, S. 33 – 50.
- Rölleke, Heinz: Gebrüder Grimm. Weder deutsch noch Volk. Interview (Christian Staas). Die Zeit, 8.12.2012. <http://www.zeit.de/2012/50/Brueder-Grimm-Maerchen-Roelleke>.
- Schede, Hans-Georg: Die Brüder Grimm. dtv 31076, München 2004.
- Uther, Hans-Jörg: Nachwort in: Uther, Hans-Jörg (Hrsg.): Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen, Eugen Diederichs Verlag, München 1996, Bd. 3, S. 207 – 261.
- Uther, Hans-Jörg: Die Brüder Grimm als Sammler von Märchen und Sagen. In: Heidenreich, Bernd/Grothe, Ewald (Hrsg.): Kultur und Politik – Die Grimms. Societäts-Verlag, Frankfurt 2003, S. 67 – 107.

#### Märchensammlungen:

**Rölleke, Heinz (Hrsg.):** Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. 3 Bände. Reclam 3191, 3192, 3193, Stuttgart 1980.

**Uther, Hans-Jörg (Hrsg.):** Grimms Kinder- und Hausmärchen, nach der Großen Ausgabe von 1857. 4 Bände im Schuber, Eugen Diederichs Verlag, München 1996.

# Zum 275. Todestag von Antonio Vivaldi

Michael Dartsch

## Antonio Vivaldi und seine pädagogische Bedeutung

*Zum 275. Todestag Vivaldis im Juli 2016*

---

### Leben und Werk

---

Am 27. oder 28. Juli dieses Jahres (vgl. Heller 2007, Sp. 72) jährt sich zum 275. Mal der Todestag *Antonio Vivaldis* im Jahre 1741. Neun Jahre zuvor hatte *Joseph Haydn* das Licht der Welt erblickt, neun Jahre nach Vivaldis Tod starb *Johann Sebastian Bach*. Die Barockmusik wich langsam einem neuen,



„empfindsamen“ oder „galanten“ Stil, woran Kollegen wie der damals 60-jährige *Georg Philipp Telemann* oder der mit 27 Jahren gerade in die Dienste *Friedrich des Großen* getretene Bach-Sohn *Carl Philipp Emanuel* ihren Anteil hatten (vgl. Michels 1987, S. 366 f., 396 f.; Feil 1993, S. 326). Doch die Errungenschaften Vivaldis blieben in der Musik-

geschichte lebendig und prägten sie. Insbesondere hatte er der Gattung des Konzerts für Soloinstrumente und Orchester zum „Durchbruch“ verholfen: In seinem 63 Jahre währenden Leben schuf er mehrere Hundert Solokonzerte und Konzerte für zwei oder mehr Soloinstrumente. Sein Konzerttyp verbreitete sich rasch in ganz Europa und galt dort „als das Neueste vom Neuen“. Auch *Johann Sebastian Bach* beschäftigte sich damit und arbeitete einige Konzerte Vivaldis zu eigenen Werken für Tasteninstrumente um (Feil 1993, S. 242). Daneben orientierte sich etwa auch der Komponist und Flötenlehrer *Friedrich des Großen*, *Johann Joachim Quantz* (vgl. Mann 1982, S. 74), an ihnen; so ist bei dem Reiseschriftsteller und Musiker *Charles Burney* von *Quantz* zu lesen, dass Vivaldis Violinkonzerte „so sehr seinen eignen Empfindungen und Begriffen von der Vollkommenheit entsprachen, daß er besonders ihre prächtigen Rikornellen in der Folge zu einem Muster nahm“ (Burney 2003, S. 121) – gemeint sind die „Ritornelle“, wiederkehrende Formteile im Orchester, die die freieren Passagen des Soloinstrumentes einrahmen (Michels 1978, S. 123).

Antonio Vivaldi wurde am 4. März 1678 in Venedig geboren. Wie sein Vater, der als Geiger am Markusdom wirkte, erlernte auch Antonio das Geigenspiel (vgl. Lindlar 1982, S. 312). 1703 wurde er zum Priester

geweiht; aufgrund seiner rotblonden Haare wurde sein Spitzname „prete rosso“, roter Priester (vgl. Mann 1982, S. 87; Lindlar 1982, S. 312). Wenig später wurde er zum Violinlehrer und schon bald auch zum Gambenlehrer am „Ospedale della Pietà“, einem der Waisenhäuser in der Stadt, bestellt. Antonio Vivaldis Verbindung mit diesem Haus erstreckte sich über mehr als 35 Jahre bis ein Jahr vor seinem Tod. Mit dieser Arbeit trat er gewissermaßen in die Fußstapfen seines Vaters, der 15 Jahre zuvor zum Instrumentallehrer an einem anderen Waisenhaus gewählt wurde (vgl. Heller 2007, Sp. 72). In den ersten drei Jahren gehörten auch priesterliche Pflichten zu Vivaldis Tätigkeit, dann allerdings entband man ihn hiervon, da er nach seinen eigenen Auskünften an „Enge der Brust“, also wohl an Bronchialasthma litt, weshalb das Lesen der Messe wegen Husten und Luftmangel tatsächlich beschwerlich für ihn gewesen sein dürfte. Der Wegfall des Priesterdienstes war für Vivaldi mit spürbaren finanziellen Einbußen verbunden (vgl. Heller 2007, Sp. 72, 74). Mehrfach kam es auch zu Unterbrechungen seiner Arbeit am „Ospedale“: zum einen weil er – sowohl in den ersten Jahren als auch noch einmal kurz vor Ende seiner Laufbahn – die erforderliche Zweidrittelmehrheit bei der jährlichen Abstimmung der „Governatori“ über seine Weiterbeschäftigung verfehlte (vgl. Sp. 75), daneben aber auch, weil er für zwei Jahre eine Stellung in Mantua (vgl. Sp. 77 f.) bekleidete oder sich auf längere Konzertreisen begab, die ihn etwa nach Prag führten (vgl. Sp. 82 f.). Nach solchen Unterbrechungen musste er zudem jedes Mal eine Weile lang darauf warten, dass es zu einer Wiederverpflichtung kam, und sich so lange anderen Tätigkeiten zuwenden, die wiederum zu seiner wachsenden Bekanntheit beitrugen (vgl. Sp. 75 ff.). Allmählich avancierte Vivaldi zu einer Berühmtheit; er wurde ein Anziehungspunkt für Besucher Venedigs (vgl. Sp. 76), spielte

etwa auch zweimal für den Papst in dessen Gemächern, erhielt Kompositionsaufträge und feierte Erfolge auch außerhalb Venedigs (vgl. Sp. 79 f.).

Im „Ospedale della Pietà“ wurden ausschließlich Mädchen erzogen. Vivaldi studierte mit ihnen seine neuesten Kompositionen ein und führte sie öffentlich auf (vgl. Feil 1993, S. 242). Da viele der Mädchen beachtliche Leistungen auf ihren Instrumenten zeigten, bedachte er immer wieder einzelne von ihnen mit Solokonzerten (vgl. Mann 1982, S. 87). Den Eindruck, den die Mädchen beim Publikum hinterließen, kann man etwa aus einem der Briefe des Italienreisenden *Charles Brosse* erahnen, der später als Mitautor des Enzyklopädie-Artikels über die Tonleiter hervorgetreten ist (vgl. Rousseau, d’Alembert, Brosse 1757). Zwei Jahre vor Vivaldis Tod schrieb er aus Venedig:

*„Die überwältigende Musik hier ist die der Waisenhäuser. Es gibt vier davon, alle zusammengesetzt aus unehelich geborenen und Waisensmädchen und aus solchen, deren Eltern nicht in der Lage sind, sie aufzuziehen. Sie werden auf Kosten des Staates aufgezogen und man bildet sie einzig darin aus, in der Musik Perfektion zu erreichen. Sie singen ebenso wie die Engel, wie sie auch Violine, Flöte, Orgel, Oboe, Violoncello, Fagott spielen; kurz, es gibt kein noch so großes Instrument, das ihnen Angst machen könnte. Sie sind in Klausur wie Nonnen. Sie alleine sind es, die aufführen, und jedes Konzert ist mit vierzig Mädchen besetzt. Ich schwöre Ihnen, dass es nichts so Ergötzliches gibt, wie eine junge und hübsche Nonne im weißen Habit, mit einem Granatsträußchen über dem Ohr das Orchester dirigieren und den Takt mit aller Anmut und vorstellbaren Präzision schlagen zu sehen. Ihre Stimmen sind in Art und Leichtigkeit reizend [...] Dasjenige der vier Waisenhäuser, wo ich am häufigsten hingehe und wo ich mich am besten amüsiere, ist das Waisenhaus der Pietà; es ist auch das Erste für die Perfektion der Symphonien“*

(Brosse 1858, S. 215, am genauen Wortlaut orientierte Übersetzung: M. D.).

Die Initiative Venedigs erscheint hier überraschend aktuell: Man wird dabei an das venezolanische „Sistema“ erinnert, ein Programm nationaler Jugend- und Kinderorchester und -chöre, das sich zugleich als soziale und als kulturelle Arbeit versteht. Überall in Venezuela werden in sogenannten „núcleos“ Kinder vom Vorschulalter an bis zur Adoleszenz betreut und musikalisch ausgebildet; Kern der Arbeit sind die Orchester und inzwischen auch Chöre. Aus den regionalen Orchestern können sich die Kinder jeweils für eines der hierarchisch höher stehenden Orchester bewerben; das höchste Orchester des Systems, das „Simón Bolívar Jugendorchester“, musiziert auf professionellem Niveau in Konzertsälen in aller Welt – ebenso wie sein mittlerweile weltbekannter Dirigent *Gustavo Dudamel*, der selbst aus dem „Sistema“ hervorgegangen ist (vgl. Fundación Musical Simón Bolívar o.J.). Die Idee des „Sistema“ hat unter anderem auch das nordrhein-westfälische Programm „Jedem Kind ein Instrument“ (JeKi) – ab diesem Schuljahr umgewandelt in „Jedem Kind Instrumente, Tanzen, Singen“ (JeKits, vgl. JeKits-Stiftung 2015) – inspiriert, wenngleich bei letzterem die zeitlichen Dimensionen mit ein bis zwei Wochenstunden über zwei Jahre hinweg kaum mit dem venezolanischen Vorbild zu vergleichen sind: Sowohl beim „Sistema“ als auch im „Ospedale della Pietà“ handelt es sich um eine musikalische Ganztagsbetreuung über die gesamte Kindheit hinweg! Vivaldi war somit in ein öffentliches Bildungsprogramm eingebunden, das verdeutlicht, wie viel Zeit und Kontinuität es braucht, um jungen Menschen künstlerische Dimensionen zu erschließen und das entsprechende Können zu vermitteln – eine Einsicht, die heute nicht selten ins Hintertreffen gerät (vgl. Rat für Kulturelle Bildung 2013, S. 10, 18, 19, 20, 22).

In der Zeit seiner Tätigkeit am „Ospedale“, die man sich nicht als Vollzeit-Stelle vorstellen darf (vgl. Heller 2007, Sp. 73), betätigte sich Vivaldi auch als Opernkomponist und -impresario und verfasste fast 50 Werke dieser Gattung (vgl. Heller, 2007, Sp. 76 ff.; Feil 1993, S. 242). Gegen Ende der 1730er-Jahre musste er einige Enttäuschungen hinnehmen: Zunächst erhielt er vom zuständigen Kardinal ein Arbeitsverbot in Ferrara, das damit begründet wurde, er nehme seine Priesterpflichten nicht wahr und sei mit der Sängerin *Anna Girò* – seiner bevorzugten Primadonna und häufigen Reisebegleiterin – liiert. Vivaldi rechtfertigte sich in einem Brief, indem er zum einen darauf verwies, dass er das Messe-Lesen wegen seiner Krankheit aufgegeben habe, und zum anderen betonte, *Anna Girò* sei ehrbar und fromm und wohne mit ihrer Schwester in einem anderen Hause als er selbst; auf Reisen begleiteten ihn die Schwestern, um ihn seiner Krankheit wegen zu pflegen, was für Annas Schwester auch wahrscheinlich ist. Zu diesem Ärger kamen Misserfolge, die in einem Wandel des Publikumsgeschmacks begründet sein mögen (vgl. Heller 2007, Sp. 74, 81, 84 ff.). 1740 verließ Vivaldi Venedig und ging nach Wien. Dort war der kunstliebende *Kaiser Karl VI.*, zu dem Vivaldi schon in den 1720er-Jahren Kontakt aufgenommen hatte (vgl. Sp. 81 f.), jedoch gerade verstorben. Vivaldi starb schon bald nach seiner Ankunft in Wien. Wie *Wolfgang Amadeus Mozart* 50 Jahre später wurde auch Vivaldi nur ein einfaches Begräbnis zuteil. In den Sterbedokumenten wird er lediglich als „weltl. Priester“ bezeichnet; wahrscheinlich war in seinem letzten Umfeld von seinem Leben als Musiker nichts bekannt (vgl. Sp. 88 f.).

---

### Vivaldi in der Musikpädagogik

---

Im Folgenden soll es weniger darum gehen, Ansätze darzustellen, die dazu entwickelt wurden, Schülerinnen und Schüler über den

Komponisten Antonio Vivaldi zu informieren. Vielmehr sollen aktive Gestaltungsmöglichkeiten aufgezeigt werden, die von seiner Musik ausgehen. Als Gerüst sollen die Inhaltsbereiche dienen, die sich im „Bildungsplan Musik für die Elementarstufe/Grundstufe“ des *Verbandes deutscher Musikschulen* finden: Singen, Instrumentalspiel, Bewegen, Wahrnehmen und Erleben, Denken und Symbolisieren sowie Verbinden von Musik mit anderen Ausdrucksformen (Dartsch 2010, S. 17).

---

### Singen

---

Will man sich Vivaldi singend nähern, bietet sich seine Gloria-Komposition in D-Dur, Ryom-Verzeichnis Nr. 589 an. Parallel hierzu können im Religionsunterricht die Teile des Gottesdienstes, das sogenannte Ordinarium, behandelt und kann im Lateinunterricht der lateinische Gloria-Text übersetzt werden.

Im Musikunterricht kann man sich speziell die zehnte Nummer dieses Werkes, das „Quoniam tu solus sanctus“, herausgreifen (man findet das gesamte Werk im Internet unter: „[IMSLP/Komponist/Vi/Vivaldi/Gloria/Notendateien/Complete Score](#)). Die Chorstimmen lassen sich tatsächlich auch mit einer Schulklasse singen, da sie sehr einfach gehalten sind: Die Sopran-, die Alt- und die Bass-Stimme bestehen jeweils aus nur drei Tonhöhen, der Tenor hat sogar nur zwei verschiedene Töne zu singen. Dabei bewegen sich alle Stimmen in Tonschritten oder einfachen Sprüngen; komplizierte Tonverbindungen gibt es hier nicht. Trotz dieser Einfachheit ist das Stück wirkungsvoll komponiert. Sind die Stimmen geübt – wobei alle Schülerinnen und Schüler alle Stimmen mitüben können (Männerstimmen singen dabei eine Oktave tiefer) – werden sie nach Möglichkeit zum vierstimmigen Satz zusammengesetzt und mit kraftvoll strahlen-

dem Ausdruck gesungen. Erst jetzt wird eine Einspielung hinzugezogen (gibt man bei Youtube „Vivaldi Quoniam tu solus sanctus“ ein, erhält man mehrere Aufnahmen): Der Satz kann zuerst gehört werden, schließlich wird zur Aufnahme mitgesungen. Danach kann die erste Nummer des gesamten Werkes, das „Gloria“, gehört, mit dem „Quoniam“ verglichen und in seiner reichen Harmonik gewürdigt werden.

---

### Denken und Symbolisieren

---

Dasselbe Stück lässt sich mit Schülerinnen und Schülern ab der Mittelstufe – etwa nachdem man es gesungen hat – auch sehr gut analysieren, denn auch in seinem harmonischen Aufbau ist es einfach gehalten: Es besteht im Wesentlichen nur aus den zwei Akkorden (D-Dur und A-Dur, d.h. der Grundtonart = „Tonika“ und der fünften Stufe = „Dominante“). Beide Akkorde erscheinen allerdings in verschiedenen Gestalten, d.h. mit unterschiedlichen Bass-tönen oder hinzugefügten Tönen.

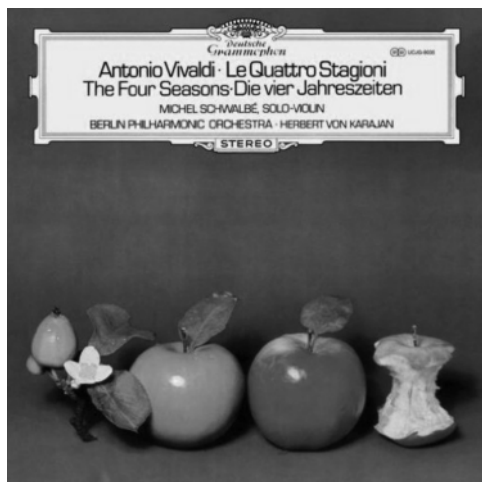
Die Akkorde werden in den meisten Partituren durch Ziffern unter der Bass-Stimme (dem jeweils unter den Chorstimmen abgedruckten Notensystem) symbolisiert. Hat man eine Partitur, die diese Ziffern enthalten, kann diese gemeinsam betrachtet werden. Hierzu kann der Klasse erzählt werden, dass die Cembalo- und Orgelspieler zu Vivaldis Zeiten bei Stücken dieser Art jeweils nur die unterste Note der linken Hand in ihren Noten stehen hatten; allerdings fanden sich darunter die besagten Ziffern, die den Spielern der damaligen Zeit ermöglichten, sofort die entsprechenden Akkorde zu spielen und geschickt miteinander zu verbinden. Auch heute noch sind Tasteninstrumentalistinnen und -instrumentalisten, die sich der Barockmusik verschrieben haben, in der Regel hierzu in der Lage.

---

### Wahrnehmen und Erleben

---

Das sicher bekannteste Werk Vivaldis stellen „Die Vier Jahreszeiten“ dar, vier Violinkonzerte, von denen jedes zu einer Jahreszeit gehört. Immer wieder hat dieser Zyklus Musikerinnen und Musiker zu Einspielungen inspiriert, in denen sich jeweils neue und persönliche Zugänge zu dem Werk dokumentieren. Heute liegen so verschiedene Aufnahmen wie z.B. die folgenden vor:



- die mit *Michel Schwalbé* und den Berliner Philharmonikern von 1972 (s. CD-Cover),
- die mit *Piero Toso* und „I Solisti Veneti“ von 1973,
- die mit *Anne Sophie Mutter* und den Wiener Philharmonikern von 1984,
- die mit *Nigel Kennedy* und dem English Chamber Orchestra von 1989,
- die mit *Enrico Onofri* und dem Barock-Ensemble „Il Giardino Armonico“ von 1994,
- die mit *Federico Guglielmo* und dem Barock-Ensemble „L'Arte dell'Arco“ (mit hinzugefügten Bläsern im Stil des Dresdener Hofes) von 2004,

- die mit *Janine Jansen* und einem Kammerensemble von 2005,
- die mit *Gilles Apap* sowie Akkordeon, Cymbal und Kontrabass von 2006,
- die mit *Lara St. John* und dem Simón Bolívar Jugendorchester von 2008,
- die „Recomposition“ durch *Max Richter* mit *Daniel Hope* und dem Konzerthaus Kammerorchester Berlin von 2012,
- die mit *Aitor Hevia* und dem Barock-Ensemble „Forma Antiqua“ (mit Zwischenspielen der Jazzmusiker *Theo Bleckmann* und *Uri Caine*) von 2012,
- die Adaption für Akkordeon mit *Richard Galliano* und einem Streichquintett von 2013 oder
- die Adaption des Sommerkonzertes mit dem Mandolinisten *Avi Avital* und dem „Venice Baroque Orchestra“ von 2015.

Für alle Neugierigen gibt es also vielfältige Möglichkeiten zum Wahrnehmen und Erleben von Vivaldis Werk sowie zu reizvollen Vergleichen, die zeigen, welchen nachhaltigen und vielfältigen Einfluss Vivaldi bis heute hat.

Zu den vier Konzerten liegen jeweils Sonette vor, die von Vivaldi selbst stammen könnten und den Vorstellungshintergrund der Musik bilden (vgl. Feil, 1993, S. 264 f.; Baumgartner 1981, S. 527). Der zweite Satz des Winter-Konzertes (das sich in zahlreichen Aufnahmen bei Youtube findet) basiert auf einer Kaminszene und wird von *Ulrich Michels* wie folgt gedeutet: „Die schlichte Dreiklangs-Melodie steht für Behaglichkeit (V.[Violin]-Solo), die Pizzicati [gezupfte Noten in den Orchester-Geigen] für Regentropfen, der Liegeton für Stille (Va. [Bratsche]), Gleichmaß und Harmonie des Gb. [Generalbasses: Celli, Kontrabass, Cembalo] für die in Gottes Hand ruhende Welt“ (Michels 1987, S. 361).

Junge Kinder können sich zu Paaren zusammenfinden und es sich auf dem Boden bequem machen; jeweils eines der Kinder kann sich auf den Bauch legen und die Augen schließen. Während nun die Musik erklingt, kann das zweite Kind jeweils mit den Fingerspitzen sanft und zum Puls der Musik passend auf den Rücken des ersten Kindes tupfen. Dabei kann es zwischen Sechzehnteln – dem Rhythmus der Orchestergeigen – und Achteln – dem Rhythmus des Generalbasses –, also gewissermaßen zwischen stärkerem und schwächerem Regen abwechseln, aber auch einmal Viertel und Halbe für einzelne Tropfen einbauen. Das liegende Kind kann nicht nur die Musik intensiv erleben, da gerade auch das Tupfen ein Abschweifen der Gedanken verhindern kann, sondern zugleich auch eine taktile „Begleitstimme“; es handelt sich also um ein multisensorisches Erlebnis. Ist der Satz zu Ende, werden die Rollen getauscht, und die Musik erklingt noch einmal (vgl. hierzu: Dartsch 2016b, S. 123; 2016a, S. 124).

---

### Bewegen

---

Der erste Satz des Konzertes „Der Winter“ aus Vivaldis „Die vier Jahreszeiten“ eignet sich gut für eine freie tänzerische Aktion. Der Text des entsprechenden Sonetts handelt von „Schnee und Wind, von Frieren, Zittern, Zähneklappern und Stampfen mit den Füßen“ (Dartsch 2016c, S. 247). Zu Beginn des Satzes erklingt eine pochende Bewegung im Orchester, zu der die Kinder auf der Stelle mit den Füßen stampfen, sich ein wenig zusammenkauern und sich dabei „vor Kälte“ die Hände reiben können. Die Lehrperson braucht hierzu wenig zu sagen, wenn sie durch ihr eigenes Vorbild zu den Bewegungen animiert. In der ersten Solopassage schwingt die Violinstimme freier aus, sodass die Kinder nun frei und raumgreifend tanzen und auch Drehungen einbeziehen können (vgl. Dartsch 2016b, S. 121).

Sobald die Musik wieder in die pochende Bewegung geht, können die Kinder wieder erstarren und so lange mit den Füßen stampfen, bis abermals freiere Passagen der Solo-Violine zu hören sind. Wenn die Abschnitte des Satzes im Folgenden von den beiden „Prototypen“ abweichen, ist die Bewegungsfantasie der Kinder gefragt.

---

### Verbinden von Musik mit anderen Ausdrucksformen

---

Nachdem die Kinder den ersten Satz des „Winters“ gehört oder dazu getanzt haben, kann die Lehrperson sie dazu anregen, für beide „Prototypen“ – also sowohl für das pochende Motiv als auch für die freier ausschwingenden Passagen – etwas Passendes zu malen. Gedacht ist hier nicht an eine gegenständliche Zeichnung, etwa von frierenden Kindern, sondern an abstrakte Formen, beispielsweise an Punkte und Linien, was aber nicht explizit so vorgegeben werden sollte. Nach ersten Versuchen erklingt schließlich noch einmal der komplette Satz und die Kinder malen dazu ein Bild. Anschließend werden die Bilder gemeinsam betrachtet und in Bezug auf die verschiedenen Lösungen der Aufgabe verglichen.

---

### Instrumentalspiel

---

Eine nahe liegende Möglichkeit, sich Vivaldis Musik instrumental zu nähern, besteht darin, sie einfach zu spielen. Doch liegt dies nur für diejenigen Kinder und Jugendlichen nahe und ist nur für diese „einfach“, die ein Instrument erlernen. Besonders die Geigenschülerinnen und -schüler können relativ früh Originalmusik von Vivaldi spielen; man denke nur an das Violinkonzert in a-Moll, das für Generationen von jungen Geigerinnen und Geigern das erste ernsthafte Violinkonzert gewesen sein mag, welches sie geübt haben.

Für Kinder ohne einschlägige Vorkenntnisse – und das ist in der Regel die Mehrheit – kann das sogenannte „kleine Schlagwerk“ dennoch Instrumentalspiel ermöglichen. Natürlich kommen diese Instrumente in der Originalmusik Vivaldis nicht vor, und so ist hier auch nicht an die Aufführung einer Komposition Vivaldis auf Xylophonen oder ähnlichen Instrumenten gedacht. Vielmehr kann die Musik Vivaldis den Anstoß dafür geben, ähnliche Konzepte wie die von ihm zugrunde gelegten auf Schlaginstrumenten umzusetzen. Haben die Kinder etwa Bilder zum ersten Satz aus dem „Winter“ gemalt, kann im nächsten Schritt versucht werden, diese Bilder auf Instrumenten des kleinen Schlagwerks zu vertonen (vgl. Dartsch 2016c, S. 248). Da das pochende Motiv ebenso in die Bilder eingeflossen ist wie die freier ausschwingenden Passagen, könnten ähnliche Motive und Passagen auch bei der instrumentalen Umsetzung der Bilder entstehen.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, die Kern-Begriffe des entsprechenden Sonetts einzeln mit Schlaginstrumenten zu vertonen und danach zu einer Gesamtkomposition zusammenzusetzen. Nach dem Hören des zweiten Satzes des Winter-Konzertes können die Kinder etwa zunächst das Kammerfeuer in – vielleicht leise prasselnde – Klänge umsetzen, sodann die Zufriedenheit – beispielsweise mit Metallophon-Tönen – und schließlich den Regen – vielleicht mit raschen Fingerbewegungen auf Trommeln – darstellen. Welche Instrumente sich dafür eignen und wie sie gespielt werden könnten, sollte nicht vorgegeben, sondern ausprobiert werden.

Schließlich können alle drei Musiken gemeinsam erklingen; doch auch hierbei gibt es grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten: Sollen etwa alle drei Klänge gleichzeitig beginnen und enden? Sollen sie in gleicher Lautstärke erklingen? Sollen ein-

zelne von ihnen in einer bestimmten Phase des Stücks in den Vordergrund treten, pausieren oder in der Lautstärke zurückgehen? Soll der Regen sich in seiner Stärke verändern? Soll jemand die Gruppe dirigieren?

Wird ausgehend von der Musik Vivaldis auf diese Weise kreativ mit Klängen gearbeitet, so sind die Kinder auf ihre Weise Vivaldis Leidenschaft und Profession nahe.

#### Literatur:

- Baumgartner, Alfred: *Barock-Musik*. Salzburg: Kiesel 1981.
- Brosses, Charles de: *Le président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Le président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*. Paris: Didier et C<sup>e</sup> 1858, deuxième édition authentique revue sur les manuscrits annotée et précédée d'un Essai sur la vie et les écrits d'auteur par M. R. Colomb, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39895g>, Zugriff: 17. Januar 2016.
- Burney, Charles: *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise. [Bd. III]: Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland, Hamburg 1773*. <http://www.zeno.org/Musik/M/Burney,+Charles/Tagebuch+einer+musikalischen+Reise/Tagebuch+einer+Musikalischen+Reise+durch+B%C3%B6hmen,+Sachsen,+Brandenburg,+Hamburg+und+Holland/Potsdam>, Zugriff: 17. Januar 2016.
- Dartsch, Michael: *Musikalische Bildung in der Elementarstufe/Grundstufe. Grundlegende Aspekte der Elementaren Musikpädagogik*. In: Verband deutscher Musikschulen (Hrsg.): *Bildungsplan Musik für*



*die Elementarstufe/Grundstufe.* Bonn: VdM 2010, S. 13 – 25.

- Dartsch, Michael: *Im Schnee.* In: Dartsch, Michael; Savage-Kroll, Camille; Schmidt, Kitty; Steffen-Wittek, Marianne; Stiller, Barbara; Vogel, Corinna: *Timpano. Elementare Musikpraxis in Themenkreisen für Kinder von 0 bis 10. Konzept.* Kassel: Gustav Bosse 2016, S. 124 – 125 (= Dartsch 2016a).
- Dartsch, Michael: *Winterfreuden.* In: Dartsch, Michael; Savage-Kroll, Camille; Schmidt, Kitty; Steffen-Wittek, Marianne; Stiller, Barbara; Vogel, Corinna: *Timpano. Elementare Musikpraxis in Themenkreisen für Kinder von 0 bis 10. Konzept.* Kassel: Gustav Bosse 2016, S. 121 – 123 (= Dartsch 2016b).
- Dartsch, Michael: *Wintermusik.* In: Dartsch, Michael; Savage-Kroll, Camille; Schmidt, Kitty; Steffen-Wittek, Marianne; Stiller, Barbara; Vogel, Corinna: *Timpano. Elementare Musikpraxis in Themenkreisen für Kinder von 0 bis 10. Konzept.* Kassel: Gustav Bosse 2016, S. 247 – 250 (= Dartsch 2016c).
- Feil, Arnold: *Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart.* Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 1993.
- Fundación Musical Simón Bolívar: *El Sistema.* O. J. <http://fundamusical.org.ve>, Zugriff: 18. Januar 2016.
- Heller, Karl: *Vivaldi, Antonio.* In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Personenteil Band 17: Vin-Z.* Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreite; Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, Sp. 72 – 142.
- JeKits-Stiftung: *Überblick JeKits.* 2015. <https://www.jekits.de/programm/jekits/informationen-jekits/>, Zugriff: 24. Januar 2016.
- Lindlar, Heinrich (Hrsg.); in Zusammenarbeit mit der Fachredaktion Musik des Bibliographischen Instituts: *ro ro ro Musikhandbuch. Band 2.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, vollständig überarbeitete und aktualisierte Ausgabe.
- Mann, William: *Geschichte der Musik. Von der Antike bis zur Gegenwart.* Herrsching am Ammersee: Schuler 1982.
- Michels, Ulrich: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 1. Systematischer Teil. Historischer Teil: Von den Anfängen bis zur Renaissance.* Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag <sup>3</sup>1978.
- Michels, Ulrich: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 2. Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter <sup>4</sup>1987.
- Rat für Kulturelle Bildung: *Alles immer gut. Mythen Kultureller Bildung.* Essen: Rat für Kulturelle Bildung 2013, [http://www.rat-kulturelle-bildung.de/fileadmin/user\\_upload/pdf/RKB\\_ALLES\\_IMMERS\\_GUT\\_Doppelseiten.pdf](http://www.rat-kulturelle-bildung.de/fileadmin/user_upload/pdf/RKB_ALLES_IMMERS_GUT_Doppelseiten.pdf), Zugriff: 18. Januar 2016.
- Rousseau, Jean-Jacques; d'Alembert, Jean-Baptiste le Rond; Brosse, Charles de: *Gamme.* In: Diderot, Denis; d'Alembert, Jean-Baptiste le Rond (Hrsg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome 7.* Paris: Briasson; David; Le Breton; Durand 1757, S. 461 – 465, [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/GAMME](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/GAMME), Zugriff: 17. Januar 2016.