

# Reitet Schuberts Vater zu schnell?

## Nachmessungen an Goethes *Erlkönig* und einigen Vertonungen

Als "beste deutsche Ballade" hat Carl Loewe den *Erlkönig* bezeichnet<sup>1</sup>; anderthalb Jahrhunderte später pflichtet ihm Golo Mann bei: Geradewegs um "die deutsche Urballade" handle sich's, "es konnte ihr Gleichrangiges folgen, Besseres nie."<sup>2</sup> Peter Rühmkorf seinerseits spricht von einem "wirklichen Mittelklassergedicht" der "Gütekategorie B"<sup>3</sup>, und wer immer hier im Recht sein mag: Von jenem Autorenlesungs- und Buchhandlungs-Publikum unserer Tage, von dem Rühmkorf feststellen muß, daß es nicht einmal mehr "den Balladenschiller"<sup>4</sup> kenne - von jenem Publikum gilt doch: Die Handlung der besagten Goetheballade ist ihm mindestens in groben Zügen vertraut.

Vertraut ist auch eine der weit über hundert *Erlkönig*-Vertonungen - Golo Mann hält sie für so populär, daß "Melodie und Wort (...) nie mehr voneinander zu scheiden"<sup>5</sup> seien: jenes Klavierlied Franz Schuberts, das unter Pianisten zusätzliche Berühmtheit erlangte, weil seine in furiosem Tempo repetierten Oktavgriffe eine beinahe übermenschliche, unverschämte Anforderung darstellen. Eine kanonisierte Liedkomposition also, der ein kanonisiertes Gedicht zugrundeliegt - Beispiele dafür finden sich nicht allzu häufig in der deutschen Tradition. Noch gesteigert wird die Bekanntheit durch ein kanonisiertes Stückchen Kunstgeschichte, die beiderlei Schöpfer betreffend; genauer, die Kolportage eines einseitigen Mißverständnisses: Goethe - so ist schon im Gymnasium zu erfahren -, Goethe, der ästhetische Übervater, hat vom hohen Roß herab das Wirken der artistischen Erlkönige, der Kleists und der Schuberts, als eingebilddete Nebelwolken abgetan<sup>6</sup>.

So weit meine Vorkenntnisse, als ich den Goethe-Schubertschen *Erlkönig* am Klavier einzustudieren hatte. Daß die berühmten Oktavgriffe eine beträchtliche Hürde darstellen würden, darauf war ich gefaßt. Ist ihre Schwierigkeit doch schon von Schubert selbst bemerkt worden: Er hat sich, sooft er den *Erlkönig* begleitete, an eine erleichterte Fassung gehalten, die mit Duolen auskommt, wo die Fassung letzter Hand Triolen vorschreibt; und ausgerechnet Schuberts Vater soll es gewesen sein, der daran Anstoß nahm und beim Sohn nachfragte, warum er keine triolischen Figuren ausführe? Schuberts Antwort: "Die mögen andere spielen, für mich sind sie

---

<sup>1</sup>Dr. Carl Loewes Selbstbiographie. Für die Öffentlichkeit bearbeitet von C.H.Bitter. Berlin 1870, S.76 f.

<sup>2</sup>G.Mann, Die Urballade. In: M.Reich-Ranicki (Hrsg.), Frankfurter Anthologie, Zehnter Band, Frankfurt/M. 1986, 53

<sup>3</sup>Peter Rühmkorf, Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen. Hamburg 1972, 192

<sup>4</sup>Interviewaussage in: Dieter Lamping/Stefan Speicher (Hrsg.), Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik. Bonn 1987, 128

<sup>5</sup>G.Mann, a.a.O., 53

<sup>6</sup>Betr. den Comment der Goetheschen Kleist-Mißachtung siehe: R.Gernhardt, Wege zum Ruhm, Zürich 1995, 135 ff.

zu schwer."<sup>7</sup> Kurzum, daß mir dieser *Erlkönig* Schwierigkeiten bereitete, hat mich keineswegs überrascht. Überrascht gewesen bin ich darüber, daß sich die Schwierigkeiten nicht auf die technische Ausführung des Klavierparts beschränkten - grundlegende Vorbehalte haben sich eingestellt. Ja, während sich die spieltechnischen Probleme im Zuge täglichen Übens verringerten, sind die Vorbehalte nur noch gewachsen; bis sich mein Eindruck ausgeprägt und gefestigt hatte: Schuberts Musik und Goethes Ballade, das kommt nicht überein. Das paßt hinten und vorn nicht.

Wo liegen die Gründe? Um herzählbare Argumente war ich zunächst verlegen. Was lag näher als beim prominentesten Schubert-Kritiker nachzulesen? Jedoch, meine Hoffnung auf argumentative Schützenhilfe Goethes wird enttäuscht. Exakt zwei Kommentare des Altmeisters zu Schuberts Komposition sind überliefert, beide Male erscheint sowohl Lob wie Kritik angedeutet; beide Male findet sich nichts Substantielles, kaum Konkretes. Einmal beglückwünscht Goethe Wilhelmine Schröder-Devrient, nachdem sie den *Erlkönig* gesungen hatte: "Ich habe diese Composition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber so vorgetragen gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild."<sup>8</sup> Bei anderer Gelegenheit konzediert er: "Nun, man muß sagen, daß der Componist das Pferdegetrappel vorzüglich ausgedrückt hat." Und dann folgt die merkwürdige Feststellung: "Es ist nicht zu läugnen, daß in der von sehr vielen bewunderten Composition das Schauerliche bis zum Gräßlichen getrieben wird, zumal wenn die Sängerin die Absicht hat, sich hören zu lassen."<sup>9</sup> Gräßlich, so viel steht fest, hat Goethe im *Erlkönig* nicht wirken wollen; von Schuberts Klavierlied nun behauptet er, es könne diese Wirkung erreichen. Nämlich "zumal wenn die Sängerin die Absicht hat, sich hören zu lassen" - das meint, wenn sie demonstrieren will, über welch ein Organ sie verfügt. Wohlgemerkt, die Möglichkeit eines männlichen Vortragenden zieht Goethe gar nicht in Erwägung.

Andeutungsweise berührt er hier ein altes Problem - die Kompetenzstreitigkeiten zwischen Dichter, Sänger und Komponist. Seit deren Ämter nicht mehr in Personalunion ausgeübt werden, seit Beginn der Neuzeit also, haben sich die dreierlei Spezialisten immer wieder beharkt. Praktisch jede Epoche der Musikgeschichte kennt Beispiele dafür, daß ein Anwalt der Ton- oder Textdichter gegen Auswüchse selbtherrlicher Gesangsvirtuosität aufgetreten ist; die Namen Caccini, Monteverdi, Rousseau, Reichardt, Gluck, ja, nicht zuletzt Richard Wagner mögen als Beispiele dienen. Jahrhundertalte Kritik am Virtuositentum - ihr wissen sich heutige Virtuosen mit einem Trick zu entziehen: Sie wahren ihre Souveränität, indem sie Einsicht demonstrieren und mit einer konventionellen Berufs-Höflichkeit gerade diejenigen Werke als am schwierigsten zu bezeichnen, in denen der strahlenden

Virtuosenkraft Zügel angelegt werden: Pianisten nennen Mozarts Stücke die anspruchsvollsten, seien sie doch ausschließlich in den Lautstärkegraden Pianissimo bis Mezzoforte auszuführen (ein Comment, der jeder historischen Grundlage

---

<sup>7</sup>M.Friedlaender, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, III 1887, S.125

<sup>8</sup>Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen. Bd. 9, Frankfurt 1914, S. 811

<sup>9</sup>ebd., S.814

entbehrt und allenfalls auf die immense Verschiedenheit des heutigen Konzertflügels vom Flügel der Mozartzeit hinweist, sowie auf entsprechend fundamentale Differenzen in der Spieltechnik). Und Sänger erklären die *Winterreise* zur Gipfeltour der Virtuosität, neben der jede Verdi-Partie einen Spaziergang darstelle. Tatsächlich benimmt sich ein Opersänger im Schubertlied nicht anders als ein Ferrari im Stadtverkehr: Er wirkt eingezwängt, sein Aktionspegel kann nicht ausgeschöpft werden; bei langen Fortenoten, die vereinzelt erscheinen, dreht er auf wie der Sportwagen auf sekundenweise freier Fahrbahn; wo diese Erholungsstrecken ausbleiben, muß seine Stimme mittelfristig ersticken wie der untertourig ersoffene oder verrußte Motor.

Diesbezüglich kommt Schubert im *Erkönig* den Sängern entgegen - seine Komposition bietet ihnen zumindest zum Ende hin Gelegenheit, "sich hören zu lassen"<sup>10</sup>. Was zu Lasten des Dichters gehen kann - zunächst schon deswegen, weil die Textverständlichkeit im Deutschen leiden wird. Goethe hat das mehrfach und durchweg pikiert festgestellt, so in einer kurzen Episode aus den *Wahlverwandtschaften*:

Luciane hörte kaum, daß der Graf ein Liebhaber von Musik sei, so wußte sie ein Konzert zu veranstalten; sie wollte sich dabei mit Gesang zur Gitarre hören lassen. Es geschah. Das Instrument spielte sie nicht ungeschickt, ihre Stimme war angenehm; was aber die Worte betraf, so verstand man sie so wenig, als wenn sonst eine deutsche Schöne zur Gitarre singt. Indes versicherte jedermann, sie habe mit viel Ausdruck gesungen, und sie konnte mit dem lauten Beifall zufrieden sein. Nur ein wunderliches Unglück begegnete bei dieser Gelegenheit. In der Gesellschaft befand sich ein Dichter, den sie auch besonders zu verbinden hoffte, weil sie einige Lieder von ihm an sie gerichtet wünschte, und deshalb an diesem Abend meist nur von seinen Liedern vortrug. Er war überhaupt wie alle höflich gegen sie, aber sie hatte mehr erwartet. Sie legte es ihm einigemal nahe, konnte aber weiter nichts von ihm vernehmen, bis sie endlich aus Ungeduld einen ihrer Hofleute an ihn schickte und sondieren ließ, ob er denn nicht entzückt gewesen sei, seine vortrefflichen Gedichte so vortrefflich vortragen zu hören. Meine Gedichte? versetzte dieser mit Erstaunen. Verzeihen Sie, mein Herr, fügte er hinzu: ich habe nichts als Vokale gehört und die nicht einmal alle.<sup>11</sup>

Die Vermutung, Goethe portraitiere mit der Figur dieses Dichters sich selbst, liegt nahe; bestätigt wird sie durch eine Erinnerung Johann Heinrich Mercks:

Ein anderes Mal wurde von einer jungen Dame ein Lied sehr undeutlich gesungen. Nachdem sie geendet, sagte Goethe: "Das Lied war recht hübsch, doch möchte ich nun auch gern wissen, in welcher Sprache der Text abgefaßt war." Es war ja von Ihnen! erwiderte das Fräulein, worauf Goethe sagte "So? das habe ich nicht bemerkt."<sup>12</sup>

Merck bezeichnet die Anekdote als Beispiel dafür, "wie Goethe in (...) Gesellschaften zu scherzen liebte". Daß dem Scherz in diesem Fall durchaus Ernsthaftigkeit

---

<sup>10</sup>Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß Schubert in allen drei *Erkönig*-Frühfassungen am Liedbeginn *Pianissimo* vorgibt; die Fassung letzter Hand dagegen verlangt gleich eingangs *Forte*.

<sup>11</sup>J.W.v.Goethe, Die Wahlverwandtschaften, hier: Kehl 1993, 177 f.

<sup>12</sup>Goethes Gespräche. Neu hrsgg. v. Flodoard Frh. v. Biedermann, Leipzig 1909. Bd. 4, 310

beigemengt sein mußte, belegt ein anderer Bericht. Von den Begegnungen der Malerin Caroline Bardua mit Goethe erzählt deren Schwester:

Oft mußte sie ihm vorsingen. Wenn sie aber die Worte seiner Lieder nicht deutlich aussprach, war er ungehalten und fragte: ob das Italienisch oder Deutsch sei?<sup>13</sup>

Was Goethe mit dem Wort "Italienisch" karikiert - zweifellos ist es jener *Belcanto*, der auf Vokalen schwelgt. Nur auf ihnen kann sich die Stimme in voller Größe und Blüte präsentieren; tut sie das in einem Lied mit deutschem Text, wird vom letzteren allerdings kaum noch etwas zu verstehen sein. Anders im Fall des vokalreichen Italienischen - seine Vorteile als *Belcanto*-Gesangssprache hat schon Rousseau hervorgehoben:

Die italienische Sprache ist sanft, weil in der konsonantischen Artikulation unkompliziert; selten - und wenn, dann ohne Härte - treffen Konsonanten aufeinander. Da sehr viele Silben überhaupt nur aus Vokalen gebildet sind, machen deren häufige Elisionen die Aussprache weich; die Sprache klingt so gut, weil die meisten Vokale klar sind, weil Diphtonge gänzlich und Nasalierungen nahezu fehlen; selten begegnende und einfache Konsonanten setzen den Klang der Silben besser gegeneinander ab, welche dadurch reiner und volltönend erscheinen.<sup>14</sup>

Ich bin abgeschweift; doch die rhapsodischen Anmerkungen zu Konkurrenz und Kompetenzstreitigkeiten zwischen Text und Musik führen zurück zum *Erkönig*. Die Frage stellt sich, haben für Schubert diese Streitigkeiten überhaupt existiert, hat er hier ein relevantes Problem gesehen? Wie oben gezeigt worden ist: für Goethe hat dieses Problem bestanden; und Gleiches gilt für die Komponisten jener *Berliner Liederschule*, der Carl Friedrich Zelter, Goethes Freund und Adlatus in Musikfragen, ebenso angehörte wie der Komponist der frühesten *Erkönig*-Vertonung, Johann Friedrich Reichardt. Tonsetzer, die für Goethe zu den bedeutendsten ihrer Zeit zählten, während ihnen umgekehrt die Stimme Goethes als oberste Autorität gegolten hat - nicht nur im Fall von theoretischen Äußerungen des Dichters, sondern erst recht, was die Behandlung seiner Textvorlagen angeht. Einige ihrer strukturellen oder gestischen Elemente teilen Lyrik und Musik ja miteinander: Der musikalischen Phrase entspricht das Kolon der Poetik; nicht anders als ein Musikstück gliedert sich ein Gedicht in Perioden, deren Aneinanderreihung mal parallelistisch gestaltet ist, mal eine Einheit als verkürzt oder verlängert hervortreten läßt; hier wie dort manifestieren sich Taktarten und Rhythmen. Für die Komponisten der *Berliner Liederschule* liefert ein Gedicht verbindliche Vorgaben für seine Vertonung - etwa durch sein Versmaß, das die Taktart der Liedkomposition bereits festlegt. Die Kompetenzen sind klar verteilt zwischen Dichter und Tonsetzer, und der entsprechenden Vereinbarung zufolge gilt: Den Rhythmus eines Liedes gestaltet der Dichter, nicht der Komponist.

Für den Schubert des *Erkönig* gilt das nimmer. Nicht, daß seine Komposition den vom Dichter vorgegebenen Rhythmus gegen den Strich bürstete oder ihm sonstwie

---

<sup>13</sup>Gespräche, Bd. 1, 551

<sup>14</sup>Jean Jacques Rousseau, Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. v. Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, 57

ohrenfällige Gewalt antäte. Doch jenes phonetisch-rhythmische Klangbild, das die Erbkönig-Verse liefern, läßt Schubert bedenkenlos von seinen Klavieroktaven zertrampeln, bzw. von seiner Singstimme bis zur Unkenntlichkeit zerdehnen.

Um das genauer auszuführen: Goethes Strophen sind durchweg in vierhebigen Daktylen gestaltet, wobei die Silbenzahl der Einzelverse unregelmäßig ist; auf die betonte Anfangsilbe jeden Versfußes folgen mal zwei unbetonte Silben, mal eine einzelne. Diese Freiheit, eine Errungenschaft der Sturm-und-Drang-Dichtung, bedeutet Suspendierung der zur Barockzeit gültigen Regeln, denen zufolge die Silbenzahl jedes Einzelverses einer Strophe strikt festgelegt war. Bei Goethe findet sich oft noch die Einhaltung der barocken Regeln - in den Sonetten etwa, deren Form für ihn Inbegriff von Tradition und artifizieller Beschränkung ist -, ebensooft aber genießt er die neue Freiheit, die tatsächlich eine alte ist: Die Dichtung der Antike hat zwei unbetonte kurze Silben und eine unbetonte lange als metrisch gleichwertig behandelt, ein daktylischer Versfuß kann also ebensogut aus zwei wie aus drei Silben bestehen. Reguläre Unregelmäßigkeit entsteht; von Goethe, Schiller oder Voß ist sie nachempfunden worden, wo immer diese Pioniere deutsche Verse im antiken Hexametermaß gestalten. Und im Fall Goethes nicht nur dort: Auch für die vierhebigen *Erbkönig*-Verse bedient er sich der im Hexameter erprobten unregelmäßigen Daktylen. Der Germanist Hartmut Laufhütte sieht hier "rhythmische Impressionismen"<sup>15</sup>; einfacher läßt sich wohl von einer der natürlichen Sprechweise und dem Volkslied angenährten Metrik sprechen, die Goethe gern als Erzählgestus verwendet:

*Legende*

Als noch, verkannt und sehr gering,  
Unser Herr auf der Erde ging,  
Und viele Jünger sich zu ihm fanden,  
Die sehr selten sein Wort verstanden,  
Liebt' er sich gar über die Maßen  
Seinen Hof zu halten auf der Straßen,  
Weil unter des Himmels Angesicht  
Man immer besser und freier spricht.  
(...)

Das bessere, freiere Sprechen praktiziert Goethe auch im *Erbkönig*, gleichwohl gibt sich das Versmaß unverkennbar als daktylisch zu erkennen. Wer den Text vor sich hinsagt, wird wohl einen Dreiertakt heraushören; tatsächlich sind alle sonstigen *Erbkönig*-Vertonungen, die mir vorliegen - die Kompositionen Reichardts, Tomascheks, Czernys, Loewes und Spohrs -, im Dreier- bzw. Sechsertakt ausgeführt. Schuberts Komposition steht im Viervierteltakt; wie in der antiken Poetik wird die Arsis als Länge (Halbe Note) ausgeführt, während die beiden Thesen als Kürzen (Viertelnoten) rhythmisiert sind.<sup>16</sup> Was grundsätzlich vollkommen angemessen erscheint, die Verbindung von daktylischem Versmaß und Viervierteltakt also - in Schuberts *Erbkönig* bringt sie, zusammen mit dem relativ

---

<sup>15</sup>Hartmut Laufhütte, *Die deutsche Kunstballade*, Heidelberg 1979, 375

<sup>16</sup>Daß Golo Mann hier "Jamben" zu hören glaubt, soll immerhin erwähnt sein. (G.Mann, a.a.O., 54)

langsamen Vortragstempo der Singstimme, jene klangliche Gestalt, die Goethes Gedicht mitbringt, zum Verschwinden.

Erscheint die Phonetik von Goethes Balladenanfang eindeutig konsonantisch geprägt:

Wer reitet so **spät** durch Nacht und **Wind**?  
Es **ist** der **Vater** mit seinem **Kind**

- wer Schuberts Singstimme vorträgt, muß die Vokale herausheben:

We-a ra-e-tet so spä-ht usw.

Fragt bei Goethe der Vater, halb souverän, halb geängstigt:

Mein Sóhn, was bírgst du so báng dein Gesicht?

- bei Schubert radebrecht er:

Mein Sóhn, was bírgst dú so báng dein Gesicht?

Freilich ist bereits im Gymnasium zu erfahren, Schubert habe den Dreiertakt keineswegs aufgegeben - er habe ihn in den Klavierpart verlegt, in Form der Triolen nämlich. Die sind als prominentes Stilmittel freilich nicht zu überhören. Nur, daß sie in ihrer furiosen Geschwindigkeit wohl mit "Pferdegetrappel"<sup>17</sup>, nicht aber mit tanzenden Versfüßen in Verbindung zu bringen sind. Kurzum, jene musikalischen Rudimente, die Goethe den *Erlkönig*-Komponisten liefert, hat Schubert nicht vertont, sondern übertönt.

Ich polemisiere - und das umso lieber, als meine kleinlichen Beobachtungen der Größe Schuberts nichts anhaben können. Die Qualität seiner Komposition steht außer Frage; allerdings will ich der verbreiteten Lehrmeinung entgegentreten, neben Schuberts Lied seien andere *Erlkönig*-Vertonungen, diejenige Reichardts etwa, als wertlos anzusehen. Sich dieser Meinung anzuschließen heißt ignorieren, daß Schubert für seine Vertonung eine entscheidende Qualität der Textvorlage geopfert<sup>18</sup> hat: die ausgesprägt suggestive Metrik des Gedichts. Besten Gewissens hat Schubert das getan, gemäß seiner Überzeugung: Atmosphäre zu schaffen, das kann der Dichter getrost mir überlassen.

Daß Schubert Atmosphäre schafft, steht außer Frage; sie herzustellen, dazu trägt freilich sein Klavierpart in weitaus stärkerem Maße bei als die Gesangsstimme.

---

<sup>17</sup>Vgl. Anm. 9

<sup>18</sup>Rousseau verwendet für denselben Sachverhalt den Ausdruck "aufs Spiel setzen": Die Musik der griechischen Tragödie, sagt er, war noch "ein richtiges Rezitativ, das den Reiz musikalischer Klänge mit dem Wortlaut der Dichtung und aller Kraft der Deklamation vereint, ein Rezitativ, das viel mehr Kraft besitzen mußte als das moderne, welches kaum einen dieser Vorzüge nutzen kann, ohne einen anderen aufs Spiel zu setzen." Rousseau, a.a.O., 286

Anders als bei Reichardt gilt hier: Primärer Träger der Stimmung ist nicht mehr die Stimme, sondern das Klavier.

Und nicht nur der Stimmung - auch des Tempos. Ohne daß einer der Sänger, die ich begleite, das erfahren dürfte: Die Autorität fürs *Erlkönig*-Vortragstempo hat Schubert dem Pianisten übertragen. Jene berüchtigten Oktavgriffe bilden ein *Ostinato*, das, dem lateinischen Ursprungswort *ostinare* gemäß, das Tempo vorgibt und insistiert: So und nicht anders läuft's hier! Dieses *Ostinato* als "Pferdegetrappel" zu deuten, erscheint fast unausweichlich. Tatsächlich, Schuberts Musik nennt Roß und Reiter; und deckt eine fatale Situation auf: Die Kontrolle über sein Pferd hat der Vater schon eingangs verloren. Wo Goethes Anfangsstrophe ihn beschönigend noch Sicherheit und Halt bieten läßt, geht ihm tatsächlich bereits der Gaul durch. Mag der Klavierpart von Schubertliedern oft als psychologische Entlarvung gestaltet sein - diesmal entlarvt Schubert, indem er objektive Fakten vorlegt. Der in der Ballade nur andeutungsweise geschilderte Unfall, hier wird er rekonstruiert. Das Notenblatt ist Fahrtenschreiberblatt und überführt eine Zeugenaussage des Balladentextes der Unrichtigkeit: "Er faßt ihn sicher", schön wär's! Vielmehr ist von vornherein gerast worden!

Wir sind bei einer mutmaßlich entscheidenden Fragestellung angelangt: Wie schnell hat denn Goethe diesen Vater reiten sehn? Eine ungefähre Tempoangabe findet sich schon im Gedicht, freilich erst am Beginn der Schlußstrophe:

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind

- vorher, so läßt sich folgern, ist er weniger schnell geritten. Diese Auffassung vertreten Tomaschek, Loewe, Schubert und Spohr gleicherweise: In ihren Kompositionen wird jeweils an betreffender Stelle erhöhtes Tempo vorgeschrieben. Einzig Reichardt, der den *Erlkönig* als Strophenlied vertont, verzichtet auf eine entsprechende Anweisung. Indessen kann für Strophenlieder als grundsätzliche Regel gelten: Richtlinien für die Gestaltung ihres Vortrags liefert nicht erst der Komponist mit entsprechenden Angaben; primär liefert sie der Liedtext selbst.

Wie immer ein Sänger des Reichardt-Lieds die Schlußstrophe ausführen mag - in den übrigen Vertonungen wird dort losgesprescht. Und zwar umso furioser, da schon das Anfangstempo der Kompositionen zügig ist; einzig Spohr macht hier eine Ausnahme. Sein Lied beginnt im gemäßigten *Allegro non troppo* - ein Verstoß gegen die Konventionen der *Erlkönig*-Vertonung, über den Spohrs amerikanischer Biograph nur den Kopf schütteln kann: "The sedate pace of the opening seems an almost unaccountable miscalculation"<sup>19</sup>.

Ein Fehlstart Spohrs also? Immerhin hat schon Reichardt *sehr lebhaft und schauerlich* begonnen; Loewe hat das Wort "geschwind" aus Goethes Schlußstrophe als Tempoangabe gleich an den Liedanfang versetzt; Schubert und Tomaschek ihrerseits präzisieren ihre Tempovorstellungen durch Metronomangaben. Die freilich auf signifikante Weise unterschiedlich ausfallen: Sollen Tomascheks

---

<sup>19</sup>Clive Brown, Louis Spohr. A Critical Biography, Cambridge 1984, 333

Akkordbrechungen im Sechsstücktakt mit der beherzten Geschwindigkeit von *Allo Mälzel 104* für die punktierte Viertelnote ausgeführt werden, die am Beginn der Schlußstrophe zum *Allegro assai* von *Mälzel 152* zu steigern ist - Schubert schreibt dieselben *MM. 152* per drei Achtelnoten bereits als Anfangstempo vor; für den Schlußspurt verlangt er zusätzliches *accelerando*. Als aufschlußreich erweist sich nun eine Bemerkung Goethes, mit der er einen lobenden Kommentar zu Liedern Tomascheks abschließt:

"Doch", fügte er hinzu, "wünsche ich ihm mehr Gemüthliches; der Eingang zum "Erlkönig" will mich nicht ansprechen."<sup>20</sup>

Daß sich Goethe den *Erlkönig*-Anfang "gemüthlicher" wünscht - wem Schuberts Lied als perfekt angemessene Vertonung erscheint, der wird das kaum begreiflich finden. Jedenfalls nicht, solange ihm jener Kontext unbekannt ist, in den Goethe selbst das Lied stellt:

Goethes Singspiel *Die Fischerin* beginnt geradewegs mit der *Erlkönig*-Ballade; die Protagonistin singt sie sich selber vor. Vorangestellt ist dem Lied eine Regieanweisung:

DORTCHEN (*beschäftigt, singt*)<sup>21</sup>

Beschäftigt ist Dortchen mit der Zubereitung des Abendessens; genauer, soeben ist sie nicht mehr damit beschäftigt: Das Essen ist fertig, doch die Männer, für die es gekocht worden ist, bleiben aus - von ihrer Ausfahrt zum Fischen sind Dortchens Bräutigam und der Vater noch nicht zurück. Begreiflich, daß die Köchin ungeduldig wird, und zwar seit einigen Viertelstunden schon, wie nach beendetem Liedvortrag zu erfahren ist:

"Nun hätt ich für Ungeduld alle meine Lieder zweimal durchgesungen, und es täte not ich fänge sie zum drittenmal an."<sup>22</sup>

Dortchen trällert bei der Arbeit, nebenher; und sie singt den *Erlkönig*, wenn er fürs Singspiel-Publikum erklingt, bereits zum zweitenmal - diesen Umständen gemäß muß das Lied ganz unspektakulär, ja beiläufig vorgetragen werden. Und wie das für Theaterlieder häufig gilt, wird auch der *Erlkönig* als traditionelles Volkslied deklariert, und entsprechend eingekleidet.

Die Ballade im Kostüm eines alten Volkslieds - als signifikantestes Beispiel kann wohl das Lied vom *König in Thule* gelten. Auch diese Ballade läßt Goethe als Theaterlied von einem Mädchen vortragen, auch diesmal zum Zeitvertreib, weil jemand nicht pünktlich heimkehren will: Gretchen im *Faust* fürchtet sich, als die Mutter zur gewohnten Zeit noch nicht zuhaus ist; zur Stärkung wird das Lied von der unverbrüchlichen Treue angestimmt. Augenfällig die Stilmittel, mit denen diese

---

<sup>20</sup>Goethe, Gespräche 2, 594

<sup>21</sup>J.W.v.Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd 2,1, 338-356

<sup>22</sup>ebd.



Ballade sich als alt und volkstümlich verkleidet: Da sind die zwei Liebenden aus königlichem Geschlecht; da ist deren Treue "bis an das Grab", bestätigt durch den Tod des Witwers als folgerichtigen Liedschluß; da ist der Volkslied-Tonfall (auch hier findet sich das regelmäßig-unregelmäßige Versmaß); und da ist, ohrenfällig gleich am Liedanfang, Distanz:

"Es war" - das muß lange her sein, Märchen beginnen so; "in Thule" - das muß weit weg sein, gibt es das überhaupt? Die distanzierte Erzählhaltung als typisches Merkmal der Ballade, als Element von Objektivität und Volkstümlichkeit - wird auch die *Erlkönig*-Ballade aus der Distanz erzählt?

Sie wird es, auch wenn ihr dialogischer Hauptteil Unmittelbarkeit suggerieren möchte. Sein pseudo-traditionelles Kostüm trägt dieses Gedicht da, wo Kostüme getragen werden: außen. Erste und letzte Strophe sind's, die eine Erzählerfigur etablieren, erste und letzte Gedichtzeile sind's, in denen sich die distanzierte Position dieses Erzählers manifestiert. In der Schlußzeile, zugleich mit der Pointe, geschieht es, daß zum erstenmal das tatsächlich angemessene Tempus erscheint, das Imperfekt:

In seinen Armen das Kind war tot.

Vergangenheit das Ganze, eine alte Geschichte - daß hier kein Tagesereignis geschildert wird, sondern vielmehr Sagenstoff, darauf hat auch die erste Gedichtzeile schon hingewiesen. Eine rhetorische Frage, die sofort beantwortet wird:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind.

Wer so fragt, der reitet nicht selbst, der erzählt vom Reiten. Der spielt Reiten - ich stelle mir eine Amme vor, die ein Kind auf ihrem Knie wippen läßt:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind.  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
er faßt ihn sicher, er hält ihn warm

- nicht anders als die Amme das lauschende Kind. Zugegeben, eine idyllische Assoziation ist das, doch läßt sie sich durchaus verteidigen. Was ist's denn, was die *Erlkönig*-Anfangsstrophe schildert? Ein Reiteridyll. Tatsächlich, der "Eingang zum Erlkönig" kommt weniger stürmisch als beinahe "gemüthlich" daher; offenbar hat Spohr als einziger der genannten Komponisten das ebenso empfunden.

In der zweiten Gedichtstrophe hebt das Gespräch zwischen Vater und Sohn an; ein Streitgespräch, das sich in vierter und sechster Strophe fortsetzt: Die Erscheinungen in "Nacht und Wind" werden von beiden Reitern unterschiedlich aufgefaßt - handelt sich's um den Erlkönig und seine Töchter, oder vielmehr um einen Nebelstreif, Weiden und raschelnde Blätter? Während der zweiten Strophe steht es unentschieden, die nüchterne Erklärung des Vaters kann durchaus einleuchten.

Sollte er womöglich am Ende recht behalten, sollte das Gedicht zu einem glücklichen Ende finden - etwa so, wie das in Droste-Hülshoffs Ballade vom *Knaben im Moor* der Fall sein wird?

Nein, mit Beginn der dritten Strophe hat der Vater seine Glaubwürdigkeit für den Zuhörer eingebüßt. Bestätigt sich doch hier die Wahrnehmung des Knaben: Tatsächlich, die Stimme des Erlkönigs ist zu vernehmen! Vergessen der "gemüthliche" Gedichtanfang; indem sich die Geisterstimme zu Wort meldet, offenbart sich der Balladenvortrag als spiritistische Veranstaltung. Wie entscheidend Erlkönigs wörtliche Rede den Charakter der Ballade beeinflusst, ist nachzuweisen: Man stelle sich das Gedicht einmal ohne die betreffenden Passagen vor, ohne dritte, fünfte und siebte Strophe also - den Mittelteil bildete dann einzig ein Vater-Sohn-Dialog: Die Schilderung von Gespenstererscheinungen durch den Sohn sowie deren Entlarvung als Naturerscheinungen durch den Vater. In diesem Fall wäre aus dem Tod des Kindes kaum eine andere Schlußfolgerung zu ziehen als die, es müsse sich um einen krankhaften Phantasten gehandelt haben. Ganz anders das Urteil jenes Hörers, der selbst die Stimme des Erlkönigs versteht und so die Wahrnehmung des Sohnes teilt: Für ihn wird der Vater zum pathologischen Fall - er muß an partieller Taubheit leiden.

Golo Mann hat recht, wenn er im *Erlekönig* vier Stimmen unterscheidet; indem er als vierte Stimme neben jenen von Vater, Sohn und Erlekönig diejenige "der Nacht"<sup>23</sup> ausmacht, liegt er freilich daneben. Als vierte, besser, als erste Stimme fungiert die einer nüchternen Erzählerfigur: die distanziert einleitet, und lakonisch den katastrophalen Schlußbefund bekanntgibt. Falls es an Goethes poetischem Mischpult einen Regler für gespenstische Atmosphäre gibt, so wird dieser während der Anfangsstrophe in niedriger Stellung gehalten, dann hochgefahren, bis, mit Erlekönigs Stimmeinsatz, die Maximalstellung erreicht ist; für die Schlußstrophe wird abrupt wieder heruntergeregelt: Vorbei der Spuk, der Eilritt mit krankem Kind wird in knappen Worten skizziert, der Tod schließlich mit polizeilicher Sachlichkeit vermeldet. Nein, als Beruhigungsmittel kann diese Ballade nicht taugen; wer diese Wirkung anstrebt, muß auf den *König in Thule* zurückgreifen. Doch um ein Effekt- und Zauberstück für die hochdekorierte Hauptbühne handelt sich's jedenfalls auch nicht - vielmehr um ein *hors d'œuvre*, einen atmosphärischen Appetithappen, einen Grusel-Minutenwalzer, der mit Andeutungen auskommt. Um eine Ouvertüre, wie auch der Fortgang des Singspiels von der *Fischerin* belegt:

Da sich die Männer allzuoft schon verspätet haben, möchte Dortchen ihnen eins auswischen - sie verläßt das Haus und simuliert, ertrunken zu sein. Als die Heimkehrenden niemanden antreffen, wird Dortchens Bräutigam Niklas unheimlich zumut. Abermals wird zum Zeitvertreib ein Lied angestimmt, diesmal vom Brautvater; abermals handelt sich's um eine Gespensterballade, die der Sänger freilich als "eher lächerlich als grauslich" ankündigt. Anschließend entspinnt sich folgender Dialog:

NIKLAS      Habt ihr nichts schreien gehört?

---

<sup>23</sup>a.a.O., 53

VATER Einbildungen! Wenn ich mich nicht fürchte hör' ich nichts; dir fällt noch was aus dem Lied ein.  
NIKLAS Es schrie wahrhaftig. Mir fiel's unterm Singen so aufs Herz, und ich wollte schwören ich hörte was.  
(...) es ahndet mir was.  
VATER Es träumt dir.

Die Motivverwandtschaft mit der *Erlkönig*-Ballade ist augenfällig. Hier erweist sich deren Bestimmung als Theater-Vorspiel im traditionellen Sinn; als Nachfahr jener Vor- und Zwischenspiele also, wie sie jahrhundertlang üblich waren, um dem Publikum die für den Kulissenwechsel erforderliche Zeit zu verkürzen. Vor geschlossenem Vorhang wurde etwa eine Pantomime oder ein Couplet dargeboten, üblich war es, daß diese Pausenfüller Motive des folgenden Aktes antizipierten oder dessen Handlung andeutungsweise skizzierten. Ein anschauliches Beispiel findet sich im *Hamlet*, beim Auftritt der vom Titelhelden gedungenen Schauspieler: Sie schicken der von Hamlet angeforderten Ermordungsszene deren pantomimische Minimalfassung voraus - als Theater vor dem Theater im Theater.

An dieser Stelle sollen die Ausführungen schließen. Zusammenfassend will ich unterstreichen, daß Goethe seine Ballade durch eine Erzählerfigur vermitteln läßt, während Schubert unmittelbar auf verhextem Terrain beginnt; daß Goethe ein Vorspiel geschrieben hat, das von Schubert zur Effekt-Oper ausgebaut wurde. Der Wert von Schuberts Klavierlied bleibt unbestritten. Doch wenn ich mir bisweilen selbst den *Erlkönig* vortrage, verzichte ich auf jegliche Klavierbegleitung; ja, überhaupt darauf, meine Stimme "hören zu lassen". Und halte mich stattdessen an eine Vortragsbezeichnung, die Christian Morgenstern einem seiner *Galgenlieder* beigegeben hat. Dessen Beginn wiederum kommt in Gestus und Rhythmus dem *Erlkönig*-Anfang sehr nahe:

Was stört so schrill die stille Nacht?  
Was sprüht der Lichter Lüsterpracht?  
Das ist das Fest des Wüstlings!

Die Vortragsbezeichnung lautet: "Zu flüstern".