

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA O'RTA MAXSUS

TA'LIM VAZIRLIGI

NAMANGAN DAVLAT UNIVERSITETI

FILOLOGIYA FAKULTETI

NEMIS VA FRANSUZ TILLARI KAFEDRASI

“DAK ga tavsiya etaman”
Filologiya fakulteti dekani
_____ p.f.n. S.Misirov
“ _____ ” _____ 2016 yil

“ Gyote she'rlari talqiniga doir” mavzuidagi

BITIRUV MALAKAVIY ISHI

Bajardi: «Filologiya va tillarni
o'qitish(nemis tili)» ta'lim yo'nalishini
bitiruvchi 4-kurs talabasi
Hasanova Sohiba

Rahbar: f.f.n., dotsent O'.Nurmatov

Bitiruv malakaviy ishi kafedrada dastlabki himoyadan o'tdi.
Kafedraning _____ -sonli bayonnomasi. «_____» _____2016 yil.

Namangan – 2016

INHALTSVERZEIHNIS

Thema und Plan.....	3
Einführung.....	4
„Gefunden“	7
„Meersstille“	17
„Glückliche Fahrt“	21
„Erlkönig“	26
„Auf dem See“	42
 Schlußfolgerungen.....	 60
Benutzte Literatur	66

Thema: Interpretation fünf Gedichte von J.W.Goethe

PLAN

Einführung

1. „Gefunden“
2. „Meersstille“
3. „Glückliche Fahrt“
4. „Erlkönig“
5. „Auf dem See“

Schlußfolgerungen

Benutzte Literatur

Einführung

A K T U A L I T Ä T: Das Endziel der nationalen Ideologie in unabhängigem Usbekistan ist die Erziehung der harmonisch entwickelten Jugend. Dieses Ziel wurde vom Präsidenten der Republik Usbekistan zu Grunde der nationalen Ideologie gestellt. In seinem Buch „Starke Geistlichkeit ist unbesiegbare Macht“ hat der Präsident große Aufmerksamkeit geschenkt auf die Rolle der Literatur und der Kunst bei der Erziehung der vollkommenen Generation.¹

In diesem Sinne hat meine Abschlußqualifikationsarbeit bestimmte praktische Rolle.

Jetzt möchte ich kurz direkt von dem Gegenstand und Thema meiner Abschlussqualifikationsarbeit und über die Aufgaben, die ich vor mich gestellt hatte, sprechen.

Der bekannteste deutsche Dichter, Dramatiker und Philosoph Johann Wolfgang Goethe hat einen reichen literarischen Nachlaß hintergelassen. Natürlich ist das Schaffen des deutschen Dichters ist sehr kompliziert, und jeder Nachwuchs versteht seine Werke eigenartig, nach seinem geistigen Bedürfnis.

Die Lyrik von Goethe sind unsterblich. Man liest sie auch heute mit grossem Interesse und bekommt grosse Vergnuegen. Das Lesen seiner Getichte übt auf den Leser großen ästhetischen Einfluß und dient zur Erziehung junger Genaration im Geiste des Patriotismus, erweckt im Herzen Liebe zur Heimat, zur Natur, zur Menschheit. Es ist sehr schwer seine Gedichte einfach zu verstehen und zu genießen. Es gibt großes Bedürfnis an ihre Interpretationen vom Standpunkt heutiger Anschauungen und ästhetischen Bedürfnissen aus.

.

¹ I. Karimov. Juksak ma'naviyat – yengilmas kuch.-Taschkent , 2008

Deshalb hatte ich für meine Abschlußqualifikationsarbeit als Thema diese Probleme gewählt.

Ich hatte verschiedene Meinungen der deutschen Wissenschaftler um dieses Thema gesammelt, studiert, verglichen, verallgemeinert und teilweise meinen eigenen Standpunkt geäußert. Darunter sind die Arbeiten von J.Bork², Th.Herold, H.Wittenberg³, W.Wucherpennig,⁴ Annemarie Christiansen⁵ und viele andere Lehrbücher⁶. Ich hatte sie in der Liste der benutzten Literatur gezeigt

G E S T E L L T E A U F G A B E N: Ich hatte in meiner Abschlußqualifikationsarbeit vor mich die Aufgaben gestellt, folgende, in Usbekistan sehr berühmte Gedichte und Balladen von Goethe literaturwissenschaftlich zu interpretieren:

- „Gefunden“
- „Meersstille“
- „Glückliche Fahrt“
- „Erlkönig“
- „Auf dem See“

Am Ende hatte ich kurze Schlußfolgerungen gezogen.

Als Druckvorlage für die interpretierten Gedichte diente die **Hamburger Goethe-Ausgabe (2. Aufl. 1952, zit. HA).**

² J.Bork u.a. Epochen der deutschen Literatur. Gesamtausgabe.-Ernst Klett Schulbuchverlag. Stuttgart,1993

³ J.Bork u.a. Epochen der deutschen Literatur. Gesamtausgabe.-Ernst Klett Schulbuchverlag. Stuttgart,1993

⁴ W.Wucherpennig. Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Klett-Verlag, 1993

⁵ Leipert, Reinhard. Friedrich Schiller, Maria Stuart: Interpretation 2., Überarb. Aufl. - München :2000

⁶ Oldenbourg, Deutsche Literaturgeschichte. Verlag J.B.Metzler, 1996;
Deutsche Literaturgeschichte. Verlag J.B.Metzler, 1996;

PRAKTISCHE BEDEUTUNG UND GEBRAUCHSGEBIET : Ich bin der Meinung, daß meine Abschlußqualifikationsarbeit im Unterricht in der „Geschichte der deutschen Literatur“, „Stilistik der deutschen Sprache“, „Analyse des Textes“ an den philologischen Fakultäten benutzt werden kann, außerdem wird sie den Studenten, die Germanistik studieren, beim selbständigen Studium als Zusatzmaterial behilflich.

S T R U K T U R: Meine Abschlußqualifikationsarbeit besteht aus Einleitung, 5 Abschnitten, kurzen Schlußfolgerungen und der Liste der benutzten Literatur.

Gefunden

Ich ging im Walde
So für müde hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.
Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.
Ich wollt es brechen,
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken gebrochen sein?
Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.
Und pflanzt' es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.⁷

Goethe hat das Gedicht I813 geschrieben, wenige Tage vor seinem 64. Geburtstag.

⁷ Hamburger Goethe-Ausgabe (2. Aufl. 1952, zit. HA). Alle Zitate sind aus dieser Ausgabe genommen. Im Text werden nach den Auszügen diese Quelle in Klammern gezeigt.

Das Datum überrascht: Sollten diese schlichten Verse, die an Goethes Straßburger Zeit erinnern, wirklich später entstanden sein als anspruchsvolle lyrische Werke wie der Sonettenzyklus, die *Römischen Elegien*, die *Veneianischen Epigramme*. Ebenso erstaunt es, daß *Gefunden* dem höchst komplizierten Weitest liefern *Divan* mit nur geringem zeitlichen Abstand vorausgeht.

Es wäre verfehlt, als Antwort das Bild des proteushaften Dichters neu zu beleben, zu dem das beginnende zwanzigste Jahrhundert Goethe stilisierte. Friedenthals Entmythologisierung darf nicht rückgängig gemacht werden, wenn die heutige junge Generation einen Zugang zum Werk in seiner Vielfältigkeit gewinnen soll. Bei *Gefunden* hilft dagegen die Kenntnis biographischer Einzelheiten, die Eigentümlichkeit des kleinen Gedichts zu erfassen und es in den größeren Zusammenhang von Goethes Lyrik einzuordnen. Am 26. August 1813 jährte sich zum fünfundzwanzigstenmal der Tag, an dem Goethe Christiane Vulpius »gefunden« und in sein Haus geholt hatte. Zu diesem Gedenktag entstanden die Verse. Christiane sind sie gewidmet.

Die Beziehung zwischen Goethe und Christiane ist von Anfang an Gegenstand des Klatsches, später auch des literaturwissenschaftlichen Interesses gewesen. Die Zeit naserümpfender Ablehnung, wie sie für die damalige Weimarer Gesellschaft charakteristisch war, ist zwar längst vorbei, doch hängengeblieben ist der Vorwurf, daß Christiane zwar die Wirtschaft des Hauses am Frauenplan tadellos geführt habe, aber keine geeignete Gesprächspartnerin für den Hausherrn gewesen sei. Man redete miteinander über das Eindünsten von Kirschen und Bohnen, vergnügte sich gemeinsam an einem neuen Kleid oder Halstuch, die geistige Welt Goethes sei jedoch seinem »Bettschatz« verschlossen geblieben, von seinen Dichtungen habe Christiane nichts verstanden.

Wahr ist, daß Christiane nur wenige Werke ihres Mannes kannte, ebenso wahr aber, daß Goethe überhaupt nicht gern darüber sprach. Die Zeit des freundschaftlichen Austausches mit Schiller bildet eine Ausnahme, doch in jenen Gesprächen und Briefen ging es im wesentlichen um die grundsätzliche Klärung

formaler Fragen, nicht etwa um empfindsame private Äußerungen, wie sie die Schicht der literarisch Gebildeten gern von den Ehefrauen großer Dichter hören möchte. Spätere Gespräche über seine Arbeiten - vor allem mit Eckermann - sind ebenfalls durch sachliche Gesichtspunkte bestimmt: im achten Jahrzehnt seines Lebens brauchte Goethe Hilfe für die Edition des Gesamtwerks. Den Inhalt seiner privaten Unterhaltungen bilden dagegen im allgemeinen Realien aus den Fachgebieten seiner Gesprächspartner, lag ihm doch bis ins höchste Alter daran, in allen Bereichen der Wirklichkeit detaillierte Kenntnisse zu erwerben, um daran seine eigenen Beobachtungen und philosophischen Schlüsse prüfen zu können. Schon dieser Neigung wegen mußte er es vorziehen, mit Christiane über ihren Gemüsegarten statt über seine Dichtungen zu reden.

Goethe hat jedoch ihr Bild mehrfach in seiner Lyrik festgehalten, als »Perlchen«, das er am Strand von Venedig fand, als Geliebte, für die er sich verantwortlich fühlte, als junge Mutter, die seines Schutzes bedurfte. Eines der nachdrücklichsten Zeugnisse dafür, wie tief sie in sein Leben eingelassen war, ist *Die Metamorphose der Pflanzen*, jene Elegie aus dem Jahre 1798, die brennpunktartig Goethes naturphilosophische Gedanken zusammenbündelt und durch die ständige Bezogenheit auf Christiane zeigt, daß Goethe dasselbe Gesetz von Polarität und Steigerung in der pflanzlichen Natur wie in der vollen menschlichen Beziehung wirksam sieht. Bei einem Vergleich mit seiner naturwissenschaftlichen Schrift gleichen Titels⁸ tritt der Grund für den besonderen Reiz der lyrischen Fassung zutage: er ist nicht nur in der Gefälligkeit des Versmaßes und in der Knappheit der Beschreibung zu suchen, sondern in Goethes konzentriertem Willen, der Geliebten seine Gedanken anschaulich vor Augen zu führen und ihr huldigend zu sagen, wie sehr er auch die Gemeinschaft mit ihr als Verwirklichung jenes geistigen Prinzips genieße, das die Welt überall in ihren vorzüglichen Erscheinungen bestimmt. Die Elegie ist also ebenso sehr ein Erzeugnis der zuhörenden Christiane wie des sprechenden Goethe. Aus dem gemeinsamen Interessenbereich, dem Garten, nimmt

sie ihre Anschauung, und nach Christianes Art des Auffassens richtet sie sich im schlichten Stil der Darstellung. Eine solche Gegenwart von Christiane ist auch die Voraussetzung, um das Gedicht *Gefunden* ganz verstehen zu können. Zwar wird Christiane hier nicht, wie in der *Metamorphose der Pflanzen*, ausdrücklich angeredet, aber die Widmung zum 26. August 1813 bestätigt, daß sie Goethe beim Schreiben jedes Worts vor Augen stand. Um ihretwillen sucht er so lange, bis er den einfachsten Ausdruck für komplizierteste Zusammenhänge gefunden hat; ihr sollen die Verse seine geheimsten Gedanken ohne jeden Umweg von Erklärungen mitteilen; sie soll sich am leicht faßlichen Bild ihres gemeinsamen Lebens freuen können.

Aus dieser starken Bezogenheit auf die Empfängerin geht also die auffallende Verbindung von geistiger Intensität und sprachlicher Schlichtheit hervor. So ist ein Gedicht entstanden, das es späteren Generationen von Lesern ermöglicht hat, schon Grundschülern die elementaren Strukturen von Goethes Denken nahezubringen. Diese Chance sollte wahrgenommen werden, sowohl um des Gedichtes selbst willen als auch im Hinblick auf die Themen der folgenden Schuljahre: mit dem Verständnis dieser Verse ist der Boden für die Erarbeitung anderer Werke Goethes vorbereitet. Das Gedicht ist schon seit langem in den meisten Lesebüchern für die Unterstufe zu finden. Häufig wurde es jedoch in die Nähe des *Heidenröslein* gerückt und damit die Interpretation in bestimmte Bahnen gelenkt: das Naturerlebnis, gelegentlich verbunden mit der Aufforderung zum Naturschutz, galt für viele Kinder als der Sinn beider Texte. Deren Beliebtheit, gesteigert durch eingängige Melodien, war, trotz dieses Mißverständnisses, bei den Schülern groß.

Ein Blick auf das *Heidenröslein* zeigt, daß wir es bei aller äußeren thematischen Ähnlichkeit mit dem Gedicht „Gefunden“ mit ganz verschiedenen Konzeptionen zu tun haben. Das *Heidenröslein* entstand im Gedanken an Herder, den literarisch höchst versierten Freund. Dessen Suche nach Volksliedern gab in der Straßburger Zeit den Anstoß dazu. Gewiß spielten auch die Liebe zu Friederike Brion und ein erstes Gefühl der Reue ihr gegenüber hinein, aber ein wichtiges — vielleicht das wichtigste

⁸ HA XIII, S. 64 ff.

— Stimulans war für Goethe das Vergnügen, Herder ein wenig zu necken, ihm weiszumachen, daß er ein bisher unbekanntes Volkslied im Elsaß gefunden habe. Der Spaß gelang. Bei genauerem Hinsehen erweisen sich jedoch die naiv wirkenden Verse als sorgfältig überlegt, sie erinnern sogar gelegentlich an die ironische Pointiertheit der Schäferdichtung des Rokoko. In »Half ihm doch kein Weh und Ach« klingt schon etwas vom »Weh und Ach« der Weiber an, über das Mephisto sich amüsiert⁹, mag der junge Goethe auch mit einer solchen gespielt frivolen Gebärde seine innerste Empfindung überdecken wollen.

Das *Heidenröslein* kann deshalb von Kindern nicht ganz verstanden werden. Seine mannigfachen Bezüge sieht nur, wer die gesellschaftlichen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts kennt und psychologische Erfahrung hat. In *Gefunden* dagegen will Goethe das Urgesetz des Lebens darstellen. Vom Gewicht des Themas her hat er also eine schwierigere Aufgabe als beim *Heidenröslein* zu erfüllen. Aber gerade weil er bei dieser umrißhaften Entwicklung seiner Gedanken die Historie ausklammert, hier auch kein psychologisches Wissen voraussetzt, ist das Gedicht, so paradox es auch erscheint, von Kindern leichter zu erfassen als das *Heidenröslein*.

Das Bild des gefundenen Blümleins darf nicht nur mit dem »Perlchen« der *Venetianischen Epigramme* gleichgesetzt werden. Es wäre trotz der Ähnlichkeit zwischen der Waldpflanze und Goethes »kleinem Naturwesen« verfehlt, es ausschließlich auf Christiane zu beziehen. *Gefunden* ist kein Gleichnis, keine Parabel, die sich Stück für Stück übertragen läßt und zu belehrenden Schlüssen führt, sondern eine Dichtung, die in Symbolen Goethes Überzeugung darstellt, daß alles Lebendige sich in Gegensätzen höherentwickelt. Diese produktive Spannung bestimmt auch das Verhältnis zwischen Kultur und Natur - sie ist es, die Goethe hier ins Wort faßt. So gesehen gehört *Gefunden* in unmittelbare Nachbarschaft der Sonette *Mächtiges Überraschen* und *Natur und Kunst*. In der Ehe des geformten Weltmanns mit der kindhaft natürlichen Christiane gewinnt diese Spannung ebenso individuelle Gestalt wie in der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich des Gedichts und der Blume:

⁹ Vgl. *Faust I*, V. 2024

kulturelles Leben ist nur dort möglich, wo die Natur sich durch die schützende Hand des Menschen in ihrer Eigentümlichkeit weiterentwickeln kann. Am »hübschen Haus«, einem Ergebnis des planenden Verstandes, blüht und verzweigt sich die Blume weiter - der Garten, in dem Natur und Kunstfertigkeit untrennbar vereinigt sind, beginnt zu entstehen.

In einem dritten und vierten Schuljahr müssen das vordergründige Geschehen und die Form des Gedichts im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Den Kindern ist sein Gegenstand ebenso wichtig wie Erwachsenen eine zentrale menschliche Beziehung. Goethes Absicht würde also nicht verfälscht, wenn der Ausblick auf seine Biographie unterbliebe. Dagegen ist unbedingt erforderlich, die Spannweite der anschaulichen polaren Gegensätze in den einzelnen Strophen herauszustellen. Vor allem aber sollte die Klasse am Schluß der Stunde verstanden haben, daß es um das Phänomen lebendiger Kultur geht. Dazu kann insbesondere das Bild des Gartens in der letzten Strophe herangezogen werden.

Im einzelnen ließe sich folgendermaßen vorgehen: Ehe die Kinder das Gedicht kennenlernen, lesen sie seinen Titel an der Tafel und überlegen sich, was er mitteilt. Dadurch wird größte Aufmerksamkeit gegenüber jeder Textstelle erzeugt, denn die Beobachtung, daß eine solche Kleinigkeit wie ein gesetztes oder nicht gesetztes Interpunktionszeichen bereits gewissen Aufschluß gibt, überrascht die Schüler. Sie sehen an der Überschrift, daß es sich hier nur um ein zufälliges Finden handeln kann — wäre es das Ergebnis eines Suchens, müßte ein Ausrufungszeichen folgen. Das antizipierende Verfahren könnte fortgesetzt werden. So schlägt es Hans Glinz vor.¹⁰ Aber es wäre auch möglich, gleich alle Strophen vorzutragen oder die Klasse sie still lesen zu lassen. Das folgende Unterrichtsgespräch würde dann zweckmäßig von der Überlegung ausgehen, ob der Titel halte, was er versprochen habe. Dadurch wären die Schüler veranlaßt, sich die erste Strophe genau anzusehen, wo sie die Absichtslosigkeit bestätigt finden. Jetzt führt die Frage weiter, ob diese

¹⁰ Vgl. seinen Aufsatz *Der Sprachunterricht im engeren Sinne*. In: Handbuch des Deutschunterrichts, 5. Aufl. 1970, Bd. 1, S. 347 ff.

Absichtslosigkeit sich auch in der Art des Sprechens zeige. Die Kinder müssen immer wieder merken, daß bei einem gelungenen Gedicht Inhalt und Form übereinstimmen. Sie werden in diesem Fall auf die charakteristischen Bauelemente aller Strophen aufmerksam: die Reimlosigkeit des ersten und dritten Verses, beide auch mit einer unbetonten Silbe aufhörend, dadurch das Verschwebende des Enjambements intensivierend, und die völlige Regelmäßigkeit der Versfüllung, die den Eindruck von Gelassenheit und Frieden vermittelt. Daß diese zweihebigen Jamben nicht monoton wirken, geht auf das Enjambement zurück, auch auf die Kürze der Verse. Wenn die Kinder entdecken (das ist mit Hilfe der reimlosen Verse leicht zu erreichen), daß die Strophen als Zweizeiler geschrieben werden könnten, ohne daß auch nur ein Wort verändert werden müßte, hören sie den Unterschied: der Zweizeiler würde klappern, trotz der doppelten Senkung, die nach der zweiten Hebung entstände, der Vierzeiler dagegen hat bei aller Regelmäßigkeit eine anmutige Bewegung.

Noch einmal zum Titel zurückkehrend, läßt sich das Einmalige der Begebenheit erfassen. Ein Finden, ob zufällig oder nicht, ist immer an etwas Individuelles gebunden. Die Kinder mögen diesen Sachverhalt begreifen, wenn sie sich daran erinnern, daß es so viele unscheinbare Blumen im Wald gibt. Ist es nicht überraschend, daß der Dichter gerade von dieser Blume entzückt ist? Die genaue Betrachtung der zweiten Strophe gibt die Antwort. Nun fallen die polaren Gegensätze von Schatten und Sternen, von Sternen und Augen auf. In dem Wort »Äuglein« ist bereits die Blickverbindung zwischen dem lyrischen Ich und der Blume angedeutet, die eine fast menschliche Individualität der Pflanze zur Voraussetzung hat und ihre Sprechfähigkeit in der dritten Strophe überzeugend erscheinen läßt.

Im Zusammenhang mit dieser Stelle könnte man vorsichtig prüfen, ob einzelne Schüler schon so viel Symbolverständnis haben, daß sie das Gedicht auch als Spiegel einer menschlichen Beziehung erkennen. Auf jeden Fall aber ist allen Schülern einsichtig, daß dem Dichter, wenn er die Stimme der Blume hören kann, seine Fürsorge, wie sie die vierte Strophe schildert, zu glauben ist.

Besonders hervorgehoben werden müßte der Zusammenhang zwischen der zweiten und vierten Strophe, weil dadurch Goethes Gedanke der Steigerung faßlich wird. Die Frage, wie die Blume zuerst lebt, wie am Schluß des Gedichts, hilft weiter. Im Wald stand sie für sich da, wohl mit den Sternen verbunden, die in ihrer Schönheit zu reflektieren scheinen, aber im Schatten, in der Verborgenheit der einsamen Natur. Die Anteilnahme des Menschen bringt sie dagegen zum Zweigen und Blühen, zur Entfaltung ihrer vollen Schönheit. Ebenso hat aber der Mensch etwas gewonnen: Einsicht in das Wesen der Pflanze und zarteste Rücksichtnahme. Beide also sind in ihren besten Möglichkeiten gesteigert worden.

Die Überlegung, wie das Leben des Menschen aussehen würde, wenn er die Blume abgebrochen und nicht verpflanzt hätte, mag abschließend den Schülern Goethes Gedanken über die Grundlagen aller Kultur nahebringen. Das lyrische Ich hat ein hübsches Haus. Das Haus steht im Gegensatz zur Natur. Mit Hilfe seiner technischen Fähigkeiten hat der Mensch es zu seinem Schutz erbaut. Die Bezeichnung »hübsch« deutet jedoch an, daß es nicht nur einem nützlichen Zweck dient, wenn sie auch ebenso wie das Wort »Haus« auf den Bereich des Artifiziiellen, von Menschen Gemachten verweist. Die Herkunft aus »hövesch«, dem Stil des Hofes angemessen, ist herauszuhören.

Grundschüler können noch nicht etymologisch denken, aber sie können sehen, daß auch heute die Eigenschaft »hübsch« eher einem künstlichen als einem natürlichen Gegenstand zugeordnet wird. Sie selbst sprechen vom hübschen Kleid, von hübschen Schuhen, dagegen von schönem Wetter, schönen Bergen, einem schönen See, mag *züdi* die Trennungslinie nicht scharf verlaufen. Das Gedicht selbst gibt durch die Epitheta, die Goethe für die Blume gewählt hat, »leuchtend« und »schön«, die Möglichkeit, auf diesen Gegensatz abzuheben: durch die zweigende und blühende Pflanze gewinnt das Haus eine Schönheit, die es vorher nicht hatte. Wenn etwas nur hübsch ist, besteht die Gefahr der Sterilität, eine Gefahr, auf die Goethe immer wieder in seinen Werken, in der *Novelle* und den *Wahlverwandtschaften* zum Beispiel, hinweist. Das menschliche Leben bedarf also ständig des Zusammenhangs

mit der Natur, um sich nicht in einem leeren Formenspiel zu erschöpfen. Eine Leistung, die beides verbindet, ist auch das Gedicht selbst. Es fällt Grundschulkindern noch schwer, über eine komplexe sprachliche Gestaltung nachzudenken. Im allgemeinen können sie nur die Eigentümlichkeit eines einzelnen Wortes oder Satzes erfassen. Aber da elementare Fragen der Form (etwa: Was leisten ein bestimmter Reim, ein bestimmtes Metrum in einem Abzählvers?) schon vom zweiten Schuljahr an eine Rolle spielen, ließe sich die Überlegung mit der Klasse wagen, ob dem Gedicht *Gefunden*, auch ohne Kenntnis seines gesamten Inhalts, anzumerken sei, daß der Verfasser sowohl Freude am Natürlichen als am kunstvoll Gemachten habe. Die Kinder könnten sich dabei vorstellen, daß sie nur mit der ersten Strophe vertraut wären. Eine Umformulierung in ihre eigene Ausdrucksweise würde ergeben, daß sie selbst ganz ähnlich sprechen, der Wortschatz ist sogar fast genau derselbe. Damit wäre die Einfachheit der Diktion erkannt. Bei der folgenden Frage, was an Goethes Gedicht anders sei, springen Versmaß und Verszahl ins Auge. Deren Künstlichkeit liegt bei einem Vergleich mit der Alltagssprache auf der Hand. Eine erste Ahnung wäre dann geweckt, daß eine solche Künstlichkeit, an der die Zuhörer sich freuen, die Natur im dialektischen Prozeß aufhebt, daß die Kunst also mit einer höheren Natur identisch ist. Christian Winkler führt die Schüler vom Sprechen des Textes aus dahin, daß sie das Gedicht in seiner Klanggestalt als Kunstwerk begreifen.¹¹

Reflexionen allgemeiner Art vermeidet er bewußt. Auch diese Methode kann, besonders bei musisch begabten Kindern, dazu dienen, daß die Schüler den Charakter des Gedichts erfassen und ihr Ohr für die formale Qualität von Lyrik schärfen. Wie immer die Erarbeitung verläuft, am Schluß sollte das Gedicht von einem Schüler — vielleicht schon auswendig, auf jeden Fall halb frei - vorgetragen werden. Das Lernen der fünf Strophen müßte für die ganze Klasse eine selbstverständliche Aufgabe sein.

Bisher ist freilich noch offengeblieben, wie wir Zehnjährigen den allgemeinmenschlichen Aspekt der Ballade nahebringen können. Ihre Lustigkeit

¹¹ Vgl. seinen Aufsatz *Sinnfassendes Lesen*. In: Handbuch des Deutschunterrichts, 5. Aufl. 1970, Bd. 2, S. 851 ff.

spielt uns einige Hilfe zu: Ist nicht in jeder Strophe zu merken, daß der Verfasser sich über den Zauberlehrling wohlwollend amüsiert? Es fällt deshalb keinem Leser oder Hörer schwer, zuzugeben, daß er selbst manchmal geneigt sei, sich und seine Situation falsch einzuschätzen. Dagegen ist für Kinder zunächst befremdend, sich in dem Meister wiedererkennen zu sollen. Sie sind geneigt, diese Rolle Älteren zu überlassen. Aber die Erinnerung daran, daß sie sich ja keineswegs immer geltungsbedürftig benehmen wie der Zauberlehrling, sondern sich noch häufiger richtig verhalten, kann sie vor einseitiger Identifizierung bewahren - einer Identifizierung, die der Umdeutung des *Zauberlehrlings* in eine Parabel entgegenarbeiten würde.

Ihrer deutlichen metrischen Gliederung wegen eignet die Ballade sich auch gut dafür, einzelne Schüler oder sogar die ganze Klasse bei ihrem Vortrag pantomimisch mitspielen zu lassen. Man brauchte dann zwei Sprecher, den Lehrling und den Meister, erst einen, dann zwei Besenspieler und mehrere Kinder, die dem Vortrag des Lehrlings gemäß die Bewegungen des Wassers nachahmen würden. Eine solche Aufführung fördert das Gefühl für Metrum und Rhythmus. Außerdem ist bei Kindern dieser Altersstufe die Umsetzung der musikalischen Eigentümlichkeit eines Gedichts in Bewegung sehr beliebt — sie trägt dazu bei, das Gedicht zum ganz persönlichen geistigen Eigentum werden zu lassen.

Meeresstille

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Goethe hat bei jeder Ausgabe seiner Werke darauf geachtet, daß *Meeresstille* und *Glückliche Fahrt* auf einer Seite gedruckt wurden. Ein Gedicht gibt dem andern erst seinen vollen Sinn - als Bilder äußerster menschlicher Erfahrung des Todes und des Lebens. Vermutlich gehören sie in das Jahr 1795, vielleicht sind sie auch etwas früher entstanden, auf jeden Fall aber nach der italienischen Reise, also zu einer Zeit, als Goethe immer wieder dem Phänomen der Polarität in den verschiedenen Bereichen des Daseins nachging. In das Jahr 1795 fällt zum Beispiel auch die Veröffentlichung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, deren Konzeption ganz durch eine Fülle zu verbindender Gegensätze bestimmt ist. In dem Streit der »Neptunisten« und der »Vulkanisten« — er beginnt schon bei den Vonokratikern - über die Frage, ob das irdische Leben aus dem Wasser oder durch vulkanische Eruptionen entstanden sei, hat Goethe sich auf die Seite der Neptunisten gestellt. Aber in dem Gedicht *Meeresstille* zeigt sich, daß für ihn das Wasser auch die Möglichkeit des Unlebendigen, des Toren, haben kann. Jede Begrenzung, jede Form hat hier aufgehört. Selbst die einfache Unterscheidung von rechts und links, erste Voraussetzung einer polaren Ordnung, fehlt: die Fläche ist »glatt«, es gibt nicht die Konturen der Wellen, das Meer ist »ohne Regung«. Der Eindruck des Toten wird

nicht nur visuell, sondern auch akustisch vermittelt. Auffallend ist, wie das Wort »Stille« in diesem Kontext eine bedrückende Wirkung ausübt. Sonst hat es bei Goethe häufig die Bedeutung einer schöpferischen Ruhe, einer wohltuenden Weltabgeschiedenheit.¹² Aber in dem Kompositum »Meeresstille* werden absolute, nicht polare Gegensätze zusammengespannt. Das Bedrohliche ist also bereits mit dem Titel gegeben.

Goethes eigene Schreibweise war »Meeres Stille«. In jener Zeit ist zwar die Zusammenschreibung solcher Verbindungen weniger üblich als heute, aber in diesem Wandel zeigt sich nicht nur ein Wandel der orthographischen Mode. Beide Bestandteile wurden noch als selbständige Wörter empfunden. Damit erhält das Wort »Meer« auch etwas Personhaftes, stärker noch, als wenn das Genitivattribut mit dem sachlich wirkenden Artikel - Stille des Meeres - nachgestellt würde. Der Tod des Meeres wird zu einem mythischen Vorgang, und die Steigerung des Wortes »Stille« zu »Todesstille« im sechsten Vers erscheint als eine zwangsläufige Folge der »Meeresstille«: es ist so still, weil das Meer tot ist. Von da aus erhält auch die Präposition »im« ihren Sinn: Die Stille hat das Meer ganz durchdrungen, sie »herrscht *im* Wasser«, nicht nur auf seiner Oberfläche. Satzbau, Metrum und Reimschema rufen ebenfalls den Eindruck des Todes hervor. Goethe verwendet ausschließlich Trochäen, füllt jeden Vers regelmäßig mit vier Takten, setzt den Wechsel von weiblichem und männlichem Reim so ein, daß der letzte Vers betont endet, benutzt innerhalb der acht Verse nur zweimal das Enjambement, läßt also vorwiegend Satzende und Versende zusammenfallen, und verzichtet ganz auf den Gebrauch von Satzgefügen. Neben den einfachen Hauptsätzen gibt es im fünften und sechsten Vers zwei elliptische Ausrufe, der letzte verstärkt durch eine Inversion. Durch diese Inversion rückt Goethe das Wort »fürchterlich« an die auffälligste Stelle; die Erschütterung des Dichters wird damit spürbar. In allen anderen Versen wird nur sachlich beschrieben und dadurch der Eindruck hervorgerufen, daß der Dichter durch

¹² Vgl. z. B. *Dichtung und Wahrheit* III. Teil, 11. Buch, HA IX, S. 594, und das Tagebuch, 13. Mai 1780

die Beobachtung dieser Todeswelt innerlich erstarrt ist — das lyrische Ich spricht an keiner Stelle. Eine andere Figur wird freilich eingeführt, der Schiffer, der mit seinem Segelboot wegen des fehlenden Windes sein Ziel nicht erreichen kann. Diese Figur betont den darstellenden Charakter des Gedichts. Sie hat aber auch eine ähnliche Funktion wie Personen in einem romantischen Landschaftsbild: zu zeigen, wie klein der Mensch gegenüber der Natur ist. Darüber hinaus schafft sie noch ein Spannungsverhältnis im Hinblick auf die Zeit: ist der Gesamteindruck des Gedichts, daß die »Todesstille« ausweglos ist, ewig dauert, so deutet die Anwesenheit des Schiffers an, daß es sich um eine begrenzte Spanne handelt. Das Wort »bekümmert« gehört in den Bereich vorübergehender Nöte. Damit wird deutlich, daß Goethe im kurzen Augenblick intensiv eine andere Welt, hier die Welt des Todes, erfährt - ein künstlerischer Vorgang, wie er für die Dichtung nach Kierkegaard — in Deutschland etwa für Mörike — später charakteristisch wird.

Der Inhalt des Gedichts ist leicht zu verstehen, und schon zehn- bis zwölfjährige Schüler sind fähig, seine starke Stimmung nachzuempfinden. Aber gerade deshalb könnte bei diesem überschaubaren kleinen Werk die Frage gestellt werden, durch welche Mittel der Dichter seine Wirkungen hervorruft. Dieses Ziel ließe sich bereits ins Auge fassen, ehe die Klasse das ganze Gedicht kennt — durch die Betrachtung der Überschrift. Passen das Grund- und das Bestimmungswort zusammen? Was mag der Text aussagen, wenn so heterogene Elemente vereinigt sind? Ein Blick auf Goethes Schreibweise böte eine Verstehenshilfe. Danach sind zwei Hauptwege des Vorgehens denkbar:

1. Der Lehrer trägt das Gedicht vor, und die Klasse erarbeitet nach der Formulierung ihres Gesamteindrucks die Stilmittel zunächst vom Gehör aus. Der Trochäus fällt ins Ohr, die einfachen Hauptsätze, die kurzen, vorwiegend ein- und zweisilbigen Wörter. (Von insgesamt vierunddreißig Wörtern sind vierzehn einsilbig, sechzehn zweisilbig, und nur vier Wörter enthalten drei oder mehr Silben.) Nachdem die Schlichtheit der Mittel in groben Zügen erfaßt ist, ließe sich das Gedicht auswendig lernen, ehe das Buch aufgeschlagen wird. Das anschließende Lesen des

Texts, die Überprüfung der bisher erkannten Stilmittel und die Lösung ergänzender Aufgaben erhalten dadurch einen großen Reiz.

Ergänzende Aufgaben könnten darin bestehen, Goethes Satzzeichen zu betrachten und zu überlegen, ob sie mit der eigenen Erwartung übereinstimmen. Die beiden Ausrufungszeichen nach den Ellipsen im fünften und sechsten Vers und der bloße Punkt am Schluß des Gedichts führen dann zu vertieftem Verständnis. Auch die zunächst oberflächlich wirkende Frage nach der Silbenzahl trägt dazu bei: Die Kinder sehen, daß ohne den Kontext allein die vier mehrsilbigen Wörter Schrecken hervorrufen — »bekümmert«, »Todesstille«, »fürchterlich«, »ungeheuer« —, daß also auch unter diesem Aspekt der sechste Vers, nur aus zweien dieser Wörter bestehend, den Kern des ganzen Gedichts bildet: »Todesstille fürchterlich!« Die parataktischen Satzkonstruktionen und die Ellipsen sind ebenfalls erst ganz zu erfassen, wenn der Text von den Schülern eingesehen werden kann. Auch wenn das Sprechen des Gedichts den Anfang der Erschließung bildet, sollte ein guter Vortrag die folgende Arbeit am gedruckten Text abschließen.

2. Der zweite Weg könnte ebenfalls von einer Betrachtung der Überschrift ausgehen. Danach ließe sich das Druckbild ins Auge fassen. Die acht Verse wirken fast quadratisch, ein lastender Block, der sich deutlich von dem folgenden Gedicht *Glückliche Fahrt* abhebt. Nach dem stillen Lesen ergäbe sich dann zwangsläufig die Frage, ob die Erwartung, die durch Überschrift und Druckbild erzeugt wurde, eine Bestätigung gefunden habe. Von da aus wären dann Wortwahl, Satzbau, Metrum und Reim zu untersuchen. Das sinnerfassende laute Lesen würde ebenfalls wieder den Schluß der Erarbeitung bilden.

Am Ende möchte ich meine Übersetzung dieses Gedichtes vorlesen:

Й.В.Гёте. Сукунат.

Денгиз узра чуқур сукунат,
Ҳадсиз сувлик мисли ўлик жон.
Ташвиш ила боқар қайиқчи ,
Теграсида теп-текис уммон.

Чор атрофдан эсмас шаббода,
Қабристон сукути ҳукмрон беун,
Кўз илғамас чексиз денгизда,
Мавж урмайди заррача тўлқин.

Glückliche Fahrt

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Äolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer,
Geschwinde! Geschwinde!
Es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne;
Schon seh' ich das Land!

An keiner Stelle seiner Werke hat Goethe die Oppositionen von Tod und Leben einander so klar gegenübergestellt wie in den Gedichten *Meeresstille* und *Glückliche Fahrt*. Herrscht in *Meeresstille* völlige Reglosigkeit, so in *Glückliche Fahrt* heiterste Bewegung, eine Bewegung, die alle Bereiche zwischen Himmel und Erde erfaßt. Auch der Mensch ist einbezogen, nicht nur als beobachteter Schiffer, sondern als lyrisches Ich, das im letzten Vers die Bewegung auffängt und zu einem Ruhepunkt hinführt. Wodurch erzielt Goethe diesen Eindruck intensiver Lebendigkeit? Erich Trunz weist auf formale Übereinstimmungen mit dem Gedicht *Meeresstille* hin¹³, aber sie bestehen nur in seiner Kürze, der komplementären Wahl des Themas, in der Figur des Schiffers und im parataktischen Satzbau. Alle anderen Eigentümlichkeiten heben den Gegensatz hervor, angefangen beim Metrum und Reimschema bis hin zur Bauweise der einfachen Hauptsätze und zur Wortwahl (unter semantischem wie unter klanglichem Aspekt). Das Metrum der zehn Verse ist vorwiegend amphibrachisch. Wolfgang Kayser

¹³ HAI, S. 527

möchte die Amphibrachys als eine Spielart des Daktylus bezeichnen . Aber ihr tänzerischer Charakter ist noch ausgeprägter und wird in *Glückliche Fahrt* durch die Kürze der Verse gesteigert. Jeder Vers besteht aus zwei Amphibrachen — zwischen zwei Hebungen liegen dadurch zwei Senkungen -, jeder Vers beginnt mit einem graziösen Auftakt, und fast alle Verse — acht von zehn - enden mit einer weichen, unbetonten Silbe.

Dem tänzerischen Metrum entspricht ein schwingend wirkendes Reimschema. Es reimen Vers 2 und 8, Vers 4 und 10, Vers 5 und 7. Der innerste Reim, also der Reim zwischen Vers 5 und 7, wird umarmt von den beiden anderen Reimpaaren, die sich ihrerseits kreuzen. Die Verse 1, 3, 6 und 9 haben keinen Reim, sind Waisen. Die Reime klingen nicht nur angenehm, sie sind auch für die Bedeutung des Gedichts aufschlußreich. Die Verse »Es säuseln die Winde« und »Geschwinde! Geschwinde!« gehören inhaltlich zusammen, und es ist kein Zufall, daß gerade zwischen ihnen der markante reimlose Vers »Es rührt sich der Schiffer« steht. Der Reim »helle« und »Welle«, fünf Verse überspannend, macht den großen Bogen der Bewegung, die vom »hellen« Himmel bis zur »Welle« des Meeres reicht, deutlich, und der einzige männliche Reim, »Band - Land«, in Vers 4 und 10 läßt den Zusammenhang von Bewegung und Ziel, Luft und Erde spüren.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen auch die Waisen. Warum gibt Goethe den Versen 1, 3, 6 und 9 keinen Reim? Bei Vers 3 könnte die Antwort sein, daß dann die Wirkung des Enjambements, des einzigen in diesem Gedicht, abgeschwächt würde. Aber es ist noch wahrscheinlicher, daß hier ebenso wie in den drei anderen Versen etwas Überraschendes hervorgehoben werden soll. Das Aufkommen des Windes ist ein ebenso wichtiges Ereignis wie »Die Nebel zerreißen«, »Es rührt sich der Schiffer«, »Es naht sich die Ferne«. Das Überraschende, Schnelle, damit das Wesen des Lebendigen Repräsentierende, zeigt sich auch im Tempo des Berichts, der dadurch bedingten Parataxe und der Reihenfolge der Sätze. Gilt im allgemeinen der Satz als die gegliederte Sinneinheit, die wir unabhängig von der Dauer ihres Sprechens oder Aufnehmens als Ganzes erfassen (vgl. Peter Hartmann, *Offene Form*,

leere Form und Struktur. In: Sprache und Schlüssel zur Welt, Düsseldorf 1959, S. 151, und Duden Grammatik § 5070), so erreicht Goethe hier, daß acht volle Hauptsätze als eine solche Einheit erscheinen. Das Erwachen des Lebens wird hier in verschiedenen Bildern sichtbar, wobei der zeitliche Zusammenhang überhaupt keine Rolle spielt. Diese Wirkung ist zum Teil darauf zurückzuführen, daß Goethe sich nicht an eine kausal zu verstehende Reihenfolge der Aussagen hält. Müßte nicht eigentlich das Aufkommen des Windes die Darstellung dieses Augenblicks einleiten? Er ist es doch, der den Nebel vertreibt und den Himmel wieder hell werden läßt. Neben der unerwarteten Reihenfolge wird auch die Konstruktion der Sätze diesem Zweck dienstbar gemacht. Das Gedicht beginnt mit einem ergänzungslosen Satz, dem das einfachste »Modell« (Hennig Brinkmann), der einfachste »Bauplan« (Leo Weisgerber) zugrunde liegt. Er besteht nur aus zwei Gliedern. Die kürzest mögliche attributive, also dreigliedrige Zustandsschilderung schließt sich an. Erst danach folgt ein Handlungssatz mit einem Akkusativobjekt, von dem das folgende Geschehen abhängig ist. Auch der dritte Satz entspricht den einfachsten Grundformen der deutschen Sprache, ist nur um wenig durch ein Adjektiv erweitert. Aber durch die wachsende Zahl von Satzgliedern, unterstützt durch das Enjambement in Vers 3/4, entsteht jener Eindruck des anschwellenden Windes, der das Gedicht bis zum Schluß beherrscht und das Gefühl der Gleichzeitigkeit aller erwähnten Einzelheiten hervorruft.

Daß der Schiffer sich dem Rhythmus der Natur anpaßt, wird durch Parallelkonstruktionen deutlich: die beiden Sätze »Es säuseln die Winde« und »Es rührt sich der Schiffer« sind - vom reflexiven Gebrauch des Verbs abgesehen - genau gleich gebaut. In den Versen 8 und 9 setzt Goethe die asyndetischen Parallelkonstruktionen fort: »Es teilt sich die Welle«, / »Es naht sich die Ferne«. Das unpersönliche Subjekt verstärkt dabei den Eindruck, daß ein einziger Strom Mensch und Natur erfaßt, daß es nicht etwa um die Verherrlichung willensmäßiger Aktivität geht, sondern um Bewegung aus Lebensfreude.

Dieses Einschwingen in einen großen Rhythmus kommt auch im Gebrauch

des Reflexivums in Vers 8 und 9 zum Ausdruck. Die Welle »teilt sich«. Realistisch gesehen teilt das fahrende Schiff die Wellen, aber eine solche Sicht würde die Perspektive des Gedichts stören.

Deshalb heißt es auch nicht, daß der Schiffer aufs Ufer zufährt, sondern das Land kommt. Es scheint sich ebenso zu bewegen wie die Luft und das Meer. Nur das lyrische Ich steht still, und staunend nimmt es die Lebenserfülltheit dieses Augenblicks auf. Das Gedicht ließe sich auf ähnliche Art wie *Meeresstille* erarbeiten. Das tänzerische Metrum legt die Erschließung über das Sprechen und Hören nahe. Aber auch das stille Lesen wäre eine sinnvolle Ausgangsbasis. Da die Schüler bereits *Meeresstille* kennen, würde ihnen jetzt die schlank gebaute Versgruppe auffallen, könnten sie selbständig das Metrum notieren, die Reime finden und sich die Form der Sätze klarmachen, so daß der Lehrer im folgenden Gespräch nur noch auf Vollständigkeit der Belege zu achten und die Folgerungen daraus zu überprüfen hätte. Selbst die abschließende Arbeit am Vortrag ließe sich auf dieser Grundlage von den Schülern leiten. Sie würden dann fragen: Entspricht der Vortrag den Intentionen des Dichters? Sind auch alle formalen Eigentümlichkeiten hörbar geworden? Geht die Arbeit dagegen vom Sprechen der Verse aus, so ließe sich entweder gleich das ganze Gedicht vom Lehrer vortragen, oder es könnte satzweise bekannt gemacht, besprochen und auswendig gelernt werden.

Dieses Verfahren, die Klasse Schritt für Schritt an das Werk heranzuführen, ist ebenfalls besonders ergiebig, wenn *Meeresstille* bereits behandelt wurde und die Schüler sofort den Kontrast sehen können. Dann läßt sich auch um so leichter die antizipierende Methode mit heranziehen. Sie sollte nur eine Erwartungshaltung hervorrufen. Bringen die nächsten Verse wirklich, was nach den bereits bekannten zu vermuten ist? Häufig wird es der Fall sein, und wenn das Ergebnis abweicht, wird die Frage, warum der Dichter so vorgegangen ist, mit einer stärkeren persönlichen Anteilnahme der Schüler untersucht. Nach der Erschließung über das Ohr ist auch bei diesem Gedicht am gedruckten Text zu arbeiten.

An sprachkundlichen Voraussetzungen müssen die Schüler ein Kenntnis der einfachsten Satzbaupläne mitbringen, müssen auch mit dem stilistischen Wert des unpersönlichen Subjekts und des Reflexivpronomens vertraut sein. Das mythologische Bild des Äolus, der die Winde losläßt, könnte zu Beginn der Stunde geklärt werden. Eine leise Fremdheit gegenüber dem ungeläufigen Namen ist damit allein vielleicht nicht zu überwinden. Nur Klassen, in denen einige griechische Sagen - etwa aus dem Umkreis des Odysseus - bekannt sind, hätten diese Hemmung nicht. Das sprachkundliche Verständnis dafür, wie das Wort »ängstlich« gebraucht wird, könnte später, bei der Erarbeitung des Gedichts, geweckt werden. Ein Blick auf *Meeresstille* ist dafür hilfreich: Die Angst kommt dadurch zustande, daß der Sack des Äolus zugebunden ist. Sie ist ein menschliches Gefühl, das hier auf den Gegenstand der Angst übertragen wird. Eine solche Vertauschung von Adjektiven - in der Stilistik Enallage genannt — wird in der Literatur immer wieder als Mittel der Intensivierung angewandt. Bei Goethe wäre freilich auch denkbar, daß er das Wort »ängstlich« noch in der Bedeutung von »eng machend«, also den Sack zuschnürend, auffaßt, zeigt sich doch immer wieder, wie lebhaft sein Gefühl für die ältesten semantischen Schichten von Wörtern entwickelt ist. Freilich wäre ebenfalls möglich, daß er »bedrohlich« meint, denn diesen Sinn - neben »furchtsam« — hatte »ängstlich« einige Jahrhunderte hindurch, ehe es ganz auf seine heutige Bedeutung beschränkt wurde.

Erlkönig

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.

–Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?

–Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?

Den Erlenkönig mit Krön' und Schweif?

–Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –

–„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!

Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;

Manch' bunte Blumen sind an dem Strand;

Meine Mutter hat manch' gülden Gewand.“

–Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,

Was Erlenkönig mir leise verspricht?

–Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!

In dürrn Blättern säuselt der Wind.

–„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?

Meine Töchter sollen dich warten schön;

Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn

Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

–Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –

–Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau. –

–'Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.'"

– Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Heines *Lorelei* und Goethes *Erlkönig* sind im Ausland weithin zu Synonyma für deutsche Lyrik geworden. Das mag auf unseren eigenen Kanon des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts zurückzuführen sein. Doch auch für heutige Studenten der Germanistik in Paris, London oder Chicago, die ihren Bann und Celan im Kopf haben, gehört unsere Balladenliteratur zum festen Repertoire, sehr zur Überraschung ihrer deutschen Kommilitonen, denen - trotz Bertolt Brecht - ein Mißtrauen gegen erzählende Gedichte von der Generation der Rilke-Verehrer weitergereicht worden ist. Das unbefangene Verhältnis der Ausländer zu unserer Dichtung könnte uns jedoch in einer klein gewordenen Welt die Chance zuspielen, selber wieder vorurteilslos unsere Literatur vergangener Epochen zu lesen. Eine solche Unbefangenheit setzt freilich voraus, daß jedes Werk in seinem kulturgeschichtlichen Zusammenhang gesehen wird. Nur psychologische oder formale Untersuchungen anzustellen führt nicht weiter, sowenig wie eine subjektive,

gefühlsmäßige Aufnahme von Dichtung. Das neu erwachende Interesse der Literaturwissenschaft an historischen Aspekten kommt dem entgegen; es trägt dazu bei, daß auch Werke, auf denen sich eine Schulbuchpatina gebildet hat, plötzlich diese Patina verlieren können und unverstellt einladen, ihre Eigentümlichkeit zu genießen.

Das Publikum in Weimar hörte den *Erlkönig* zunächst als Lied innerhalb des Singspiels *Die Fischerin*. Gleich zu Beginn singt es Dortchen, eine Fischerbraut, in der Goethe rokokohaft die Launen eines Mädchens darstellt: Ist der Verlobte auf See, so möchte sie ihn bei sich haben, ist er aber bei ihr, so behandelt sie ihn schlecht und versucht sogar, die kurz bevorstehende Hochzeit aufzuschieben. Die Aufführung dieses Dramoletts im sommerlichen Park von Tiefurt (1782) war nichts als ein gesellschaftlicher Spaß. Ihren Höhepunkt bildete eine malerische Illumination der Um durch hin und her getragene Fackeln, notdürftig damit begründet, daß Dortchen gesucht werden muß. Auch sprachlich gibt es nur wenige Stellen, die auf eine Meisterhand schließen lassen - Goethe hat hier, wie so oft, wenn er sich als Hofpoet betätigte, rasch etwas für die Mitwelt, nicht für die Nachwelt geschrieben. Der *Erlkönig* allein war anspruchsvoll genug, den Augenblick zu überdauern. Die folgenden Lieder und Dialoge geben trotzdem manchen Fingerzeig für sein Verständnis. Mag das Bild der Fischerin auch noch so flüchtig hingeworfen sein, den gängigen Vorstellungen von weiblicher Natur gerade ausreichende Konturen gebend, so fällt doch beim Gedanken an Goethes Gesamtwerk hier im unscheinbaren Spiel schon jenes Thema auf, das in allen großen Dichtungen später an irgendeiner Stelle wiederkehrt: die Zwiespältigkeit des Menschen, seine Unfähigkeit, zur völligen Identität mit sich selbst zu gelangen. Manchmal erscheint dieser Zug in Randfiguren, in Weisungen etwa, manchmal aber auch in den Helden eines Werks - Faust in der Szene »Wald und Höhle« ist dafür ein charakteristisches Beispiel.

Diese tiefe Unsicherheit, verursacht dadurch, daß der Mensch einer materiellen und einer geistigen Welt angehört, bestimmt den *Erlkönig*. Gewiß, seine Sängerin weiß nichts von solchen metaphysischen Nöten, die den Neuplatoniker Goethe verraten,

aber ihr eigenes Schwanken zwischen zwei Empfindungen macht sie zu einer Person, der diese Ballade überzeugend in den Mund gelegt werden kann. Außerdem hat Goethe durch die Figur der launischen Fischerin ein Mittel gewonnen, um das Fehlen der Zuverlässigkeit in allen Bereichen des Lebens anzudeuten, in den alltäglichen ebenso wie in den ungewöhnlichen. Die Spiegeltechnik des Spätwerks ist schon im harmlosen Singspiel angelegt.

Auch die Fabel des Gedichts, daß Naturgeister einen Menschen betöten, ihn schließlich vernichten, findet in diesem Spiel eine zweite Verwirklichung: Niklas, der Bräutigam, singt vom Wassermann, der, in einen stattlichen Ritter verwandelt, um ein Mädchen wirbt und es nach der Hochzeit in den See hinunterzieht. »*Noch lange hörten am Lande sie, / Wie das schöne Mädchen im Wasser schrie*« - so endet die Geschichte dieses Zaubers. Niklas ist heimlich von der Angst gepackt, daß auch seinem Dortchen ein solcher Tod beschieden sein könnte. Die innere Gefährdung der Fischerin — die Rolle war wohlüberlegt der komplizierten Corona Schröter übertragen worden - kommt dadurch noch deutlicher heraus. Vor allem aber fällt von der Wassermann-Ballade ein Licht auf den *Erlkönig*: Zerstörerische Kräfte dringen von allen Seiten ins Leben ein. Die grundsätzliche Gefährdung des Menschen, nicht aber ein einmaliges Ereignis, ist der Gegenstand dieses Gedichts.

Die Fachliteratur hat immer wieder hervorgehoben, wie kunstvoll Goethe seine Vertrautheit mit dieser Bedrohung des Daseins hörbar und sichtbar gemacht hat. Eine zuverlässige Zusammenstellung aller Stilmittel bietet Rupert Hirschenauer in *Wege zum Gedicht*, Bd. II ¹⁴ Hirschenauer sieht aus christlicher Perspektive die Gefährdung freilich einseitig als höllische Macht und ignoriert, daß Goethe sich nicht dogmatisch festlegen läßt. Gewiß kann die Gegenkraft menschlicher Ordnung teuflische Züge haben, aber bloße die Gegenkraft menschlicher Ordnung

¹⁴ München und Zürich 1963), S. 159 ff.

die Gegenkraft menschlicher Ordnung teuflische Züge haben, aber bloße Formlosigkeit ist ebenfalls ein oppositionelles Prinzip. Das absolut Böse gibt es in Goethes Denken nicht, wenn er auch immer wieder die Zerstörung der Formen unseres Lebens als etwas überaus Schmerzhaftes empfunden hat. Ungefähr in die Entstehungszeit des *Erlkönig* fällt ja auch jenes aufschlußreiche Fragment *Über die Natur*, das 1783 in dem handschriftlich verbreiteten *Tiefurter Journal* erschien. Goethe sagte noch Jahrzehnte später, daß es seiner damaligen Vorstellungsweise genau entspreche. Die Formulierung für das Journal stammt wahrscheinlich von Tobler, einem jungen Schweizer, doch die Polarität der Natur (noch ohne die Möglichkeit einer Steigerung gesehen), in immer neuen Bildern, in überquellender Sprache dargestellt, läßt keinen Zweifel daran, daß Goethe der eigentliche Urheber ist. Gewiß, in dieser Schrift fehlt das Unheimliche des *Erlkönig*, geht es doch darum, die Struktur des Lebens naturphilosophisch und nicht lyrisch zu erfassen. Aber die geistige Nähe zur Ballade ist zu spüren, wenn es heißt: »Auch das Unnatürlichste ist Natur. Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht.« — »Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremde. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über sie«¹⁵

Läßt sich dieses Bild der Natur noch etwas bestimmter fassen? In den ersten Weimarer Jahren ist Goethes Alltag mehr noch als in anderen Epochen seines Lebens auf die landschaftliche Natur bezogen. Es war die Zeit, als er den sich tief ins unberührte Ilmtal ausdehnenden Park anlegte, als er Tage und Nächte weit draußen vor der Stadt in seinem Gartenhaus verbrachte, im Fluß badete, wann immer es ihm einfiel, tausend Zettelchen mit Blumen, selbstgezogenen Spargeln oder Obst an Frau von Stein schickte und ihr auch schrieb (am 15. Oktober 1780): »Der Mond ist unendlich schön. Ich bin durch die neuen Wege gelaufen, da sieht die Nacht

¹⁵ HA XIII, S. 45 f.

himmlisch drein. Die Elfen sangen:

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,
Dann scheint uns der Mond,
Dann leuchtet uns der Stern,
Wir wandeln und singen
Und tanzen erst gern.
Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,
Auf Wiesen an den Erlen
Wir suchen unsern Raum
Wir wandeln und singen
Und tanzen einen Traum.

Aber diese Liebe zu einer Natur, in der er sein eigenes Gefühl, sich reich zu entfalten, zu wachsen, die Welt liebevoll zu überströmen, wiederfand, hatte sowenig mit einem Rousseauismus zu tun, wie sie sich mit der sentimentalischen Zuwendung zur Natur in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts vergleichen läßt. Goethe ist vielmehr hinter der Oberfläche einer pantheistisch wirkenden Übereinstimmung darum bemüht, die Chiffersprache der Natur zu erkennen und sie dem Gesamtbild der Welt einzuordnen. Die elementare Empfindung ist also stets mit philosophischem Denken verbunden. Diese Eigentümlichkeit läßt sich schon am *Werther*, nicht erst im Fragment *Über die Natur* nachweisen - in Weimar bildet sie sich jedoch immer stärker aus.

Von diesem Ansatzpunkt her erschließt sich auch der *Erlkönig*. Es wäre falsch, ihn als bloßes Stimmungsgedicht zu lesen, obwohl es die intensive Vergegenwärtigung von Stimmung ist, die seinen literarischen Rang ausmacht. Atmosphäre und Handlung dienen vielmehr dazu, die Position des Menschen in dieser Welt einsichtig werden zu lassen. Die Figur des Vaters ist deshalb ebenso wichtig wie die Figur des Sohnes. In beiden legt Goethe auseinander, was in der Wirklichkeit gemischt, wenn auch verschieden dosiert, in jedem Menschen lebendig

ist: den Sinn für Rationalität, für schlüssige Logik - und den Sinn für Irrationales, Chaotisches, für eine Schönheit, wie die fleurs du mal sie verkörpern. Deshalb wäre es auch verfehlt, den Gegensatz zwischen Vater und Sohn als Gegensatz der Generationen zu deuten, wenngleich Goethe als Kenner menschlicher Verhältnisse auch diese Farbe mit benutzt, um die vordergründige Handlung realistisch überzeugend darzustellen. Es ist klar, daß unangefochten rationales Verhalten im allgemeinen mehr dem älteren Mann, Verführbarkeit und Angst vor Ungeheurem mehr dem Jugendlichen zuzuschreiben sind. Aber wie wenig sich daraus ein immer gültiges Gesetz ableiten läßt, liegt ebenso auf der Hand. Bedarf es dafür eines Beweises, so reicht ein Blick auf Goethes eigenes Leben. War der junge Schützling der Susanna von Klettenberg nicht vor dem Anprall bedrohlicher Gefühle mehr gesichert als der Goethe der Marienbader Elegie?

Den Ursprung der Bedrohung verlegt die Ballade in das Wirken gespenstischer Mächte. Eine nächtliche Gegend, knapp damit skizziert, daß sie einsam, neblig und von alten Weiden bestanden ist, bildet den Ort der Handlung. Trotz dieser Spärlichkeit der Szenerie haben Hörer und Leser den Eindruck, Zeugen eines gewaltigen Naturereignisses zu sein. Worin ist der Grund dafür zu suchen? Entscheidend ist nicht die äußere Wirklichkeit, sondern das Miterleben eines seelischen Vorgangs. Die Landschaft mit ihren verschiedenen Requisiten hat lediglich die Aufgabe, das innere Geschehen sichtbar zu machen. »Denn was innen ist, ist außen« — Goethes Überzeugung, daß eine einzige gewaltige Kraft das gesamte Leben, von den Gestirnen angefangen bis hin zum kleinsten Samenkorn, durchdringt, zeigt sich in diesem Gedicht darin, daß es psychologische Erfahrungen als Vorgänge in einer unheimlichen Landschaft darstellt.

Daß die Bedrohnis im Knaben selber ihre Wurzel hat, läßt sich den Worten des Erlkönigs entnehmen. Sie stellen ein wahres Paradies in Aussicht - Entzücken darüber wäre zu erwarten, aber der Knabe reagiert mit größter Furcht. Mit Recht weist Hirschenauer darauf hin, daß die Unzuverlässigkeit, das Gleisnerische der Versprechungen diese Furcht auslösen. Als Beweis dienen ihm vor der Enthüllung

des wirklichen Ziels (»Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt!«) jedoch nur der Sprachklang und die unreinen Reime der fünften Strophe: gehn -schön, Reihn - ein. Selbst wenn man hinzufügen würde, daß der Vers »Manch bunte Blumen sind an dem Strand« eine inhaltliche Lüge enthält - die Farbe von Strandblumen ist in Wirklichkeit blaß —, hat die Angst des Knaben nur Sinn als Ausdruck einer geheimen Ahnung davon, daß alle Schönheit ins Vernichtende umschlagen kann. Die Sirenen und die Zauberin Kirke haben bei diesen verführerischen Reden Pate gestanden, nicht der christliche Teufel.

Diese Ambivalenz der Schönheit ergibt sich aus Goethes Vorstellung, daß in allem Ästhetischen Geist und Materie harmonisch verbunden sind. Der Mensch muß diese gegenseitige Durchdringung immer neu verwirklichen, sei es im objektivierten Kunstwerk, sei es in der eigenen Person, im eigenen Leben. Der Knabe der Ballade ist dazu nicht imstande - er befindet sich in einem Zustand der Unausgewogenheit. Dieser Zustand wird vordergründig realistisch als unbewußte Faszination und gleichzeitiges Erschrecken eines Heranwachsenden, der sich Bildern verlockender Weiblichkeit gegenüber sieht, dargestellt.

In diesem Zusammenhang kommt der fünften Strophe mit dem zweiten Verführungsversuch besondere Bedeutung zu. Die Worte sind hier äußerst kunstvoll gesetzt. Gleich der erste Vers verwendet ein Hyperbaton, eine Sperrung des Satzes durch die Anrede »feiner Knabe«. Dadurch wird der Eindruck einer leicht affektierten Eleganz des Erlkönig hervorgerufen, die dem Bild einer naiven Natur, mag sie aufbauend oder zerstörend sein, widerspricht. Dieser »Naturgeist« verdeutlicht, daß Goethe die ganze Breite menschlicher Möglichkeiten in seine Naturvorstellung einbezieht. »Krön' und Schweif« (Schweif ist ein altes Wort für Schleppe) in der zweiten Strophe können bereits mit Blick auf die fünfte Strophe als Zeichen höchster Künstlichkeit, nicht nur als Ausdruck der Macht verstanden werden, und ganz klar setzt der zweite Vers mit seinem nachgestellten Adverb die Gespreiztheit des ersten Verses der fünften Strophe fort. Vielleicht ist das Wort »schön« sogar als Enallage gemeint? Dann wäre die Tiefenstruktur des Satzes: Meine schönen Töchter sollen

dich pflegen. Eine solche Versetzung des Epithetons würde die Artistik des Sprechers besonders stark akzentuieren. Die Anapher »Meine Töchter« im zweiten und dritten Vers wirkt damit verglichen schlicht, in ihrer einschmeichelnden Rhythmik Naivität vortäuschend. Wie kunstvoll freilich auch sie eingesetzt ist, geht aus dem letzten Vers dieser Strophe hervor: die »Töchter« bilden das Subjekt des Prädikats »Und wiegen und tanzen und singen dich ein«. Diese syndetische Reihung, den Tanz der Elfen durch zwei Anapäste zwischen zwei Jamben nachahmend, erhält ein zusätzliches Gewicht durch Goethes Variation des Wortes »einwiegen«. Dieses Kompositum war bis in unser Jahrhundert hinein gebräuchlich für »in den Schlaf wiegen«. »Einsingen« und »eintanzen« sind dagegen neue Schöpfungen, mit denen die Vorstellung des Schlafes zu der des Todes gesteigert wird.

Der Erlkönig redet von seinen Töchtern, als ob sie in weiter Ferne seien. Aber schon sieht der Knabe sie unmittelbar vor sich. Der erotische Charakter des Zwiegesprächs ist an dieser Stelle unüberhörbar. Liebe und Tod, so oft in der Literatur als Einheit dargestellt, sind auch in dieser Ballade miteinander verbunden. Zu beiden gehört die Kunst, hier durch die Magie der Sprache repräsentiert. Liebe und Kunst ins Leben hineinzuholen, sie vor dem ständig drohenden Tod zu bewahren, kann jedoch weder mit jener Unbewußtheit gelingen, wie der Knabe sie hat, noch mit dem mechanischen Kausalitätsdenken, wie es den Vater bis hin zur Wende am Beginn der achten Strophe charakterisiert.

Goethe faßt also die Liebe wie den Menschen selbst als etwas Zwie-; gesichtiges auf, durchaus der Tradition von Piatons *Gastmahl* folgend. Ihre zerstörerische Möglichkeit, bis dahin nur geahnt, bricht in der siebenten Strophe eindeutig hervor. Auf die Worte »Ich liebe dich« folgt die Gewalttat, die Vernichtung der »schönen Gestalt«: Diese Umkehrung dessen, was landläufig mit dem Wort Liebe gemeint ist, wird noch durch eine unterschwellige Homosexualität betont, Teil jener allgemeinen Erotik, die in der fünften Strophe dominiert.

Trotz aller Komplexität der Bezüge klammert Goethe den ethischen Aspekt aus. Sein Thema ist die Naturgewalt der Liebe, und der Knabe, bei dem sich die Frage

nach Gut und Böse erübrigt, ist der passive Held. Sucht man trotzdem nach einer Wertung, so ist sie nicht im Ethos zu finden, sondern in der Impressionabilität des Menschen. Der Knabe hat - darin einem Künstler verwandt - jene Empfindsamkeit und erotische Phantasie, die Goethe immer als Tugenden betrachtete, der Vater dagegen eine rationale Nüchternheit, die zur geistigen Sterilität führen kann. Daß es dem Vater schließlich »grauset«, öffnet ihm einen neuen Zugang zum Leben. Seine Besonnenheit und die Beeindruckbarkeit des Sohnes verschmelzen zur idealen menschlichen Natur, mag auch die Handlung der Ballade tragisch enden.

Robert Ulshöfer geht bei seinen didaktischen Überlegungen zur Ballade mit Recht von der psychologischen Situation dreizehn- bis fünfzehnjähriger Schüler aus¹⁶ In diesem Alter sind die Jugendlichen von Unsicherheit gegenüber sich selbst und der Welt erfüllt, weil sie ihre eigenen neuen Empfindungen noch nicht überblicken können. Gerade für die Sensibleren unter ihnen ist es auch schwierig, die vielfachen Nuancen der Erotik in allen Bereichen des Lebens zu erfassen, die nebeneinanderliegenden Möglichkeiten von Gestaltung und Zerstörung. Es ist eine gewisse Hilfe, ihnen psychologische Kenntnisse zu vermitteln, aber die Theorie muß durch Erfahrung der Wirklichkeit abgestützt werden. Zu dieser Erfahrung der Wirklichkeit gehört, ebenso wie die Realität des Tages, der Umgang mit Kunstwerken. Mag auch deren »Lehre« mittelbar sein - für einen differenzierten Menschen bringt der ästhetische Eindruck eine unmittelbare Erweiterung des Blickfeldes mit sich. Die dichterische Gestalt des *Erlkönig* kann deshalb dazu beitragen, einem Schüler die Struktur des Lebens einsichtiger zu machen.

Der gegenwärtige Unterricht zeigt freilich, daß die Zurückdrängung des Ästhetischen in unserem öffentlichen Leben auch auf die Schulen übergegriffen hat. Es ist heute kaum noch möglich, einer Klasse ohne vorbereitendes Gespräch den *Erlkönig* vorzulesen und zu erwarten, daß er anders als ein Horrorfilm aufgenommen wird. Auch eine Anknüpfung an jugendpsychologische Kenntnisse oder gar an eigene seelische Erfahrungen der Schüler, wie sie der Erlebnispädagogik entspräche, ist eher

schädlich als nützlich: in einer sich sachlich gebenden modernen Terminologie feiert manchmal eine peinliche Innerlichkeitskultur ihre Auferstehung.

Davor kann uns ein kurzer Bericht des Lehrers über Goethes erste Weimarer Jahre und über *Die Fischerin* bewahren. Haben die Schüler die Gestalt Dortchens vor Augen, so ist Material genug da, um über ein junges Mädchen zu sprechen, das nicht weiß, was es will, das nicht weiß, ob es jemanden liebt oder nicht liebt, und alles zu anspruchsvolle Gerede wird durch den ständigen Bezug auf die Fabel des leichten Singspiels vermieden. Der Vortrag des Gedichts ist dann damit motiviert, daß geprüft werden soll, ob es zu Dortchen passe. Nach der Klärung dieser Frage brauchte der Zusammenhang mit der kleinen Szene nicht mehr beachtet zu werden - eine sorgfältige Form- und Stilanalyse müßte den weiteren Gang der Stunde bestimmen.

Dabei ließe sich auch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn klären. Die Reimtechnik ist aufschlußreich. Reimt zunächst ein Wort des Sohnes auf ein Wort des Vaters (»Gesicht - nicht«) und ein Wort des Vaters auf ein Wort des Sohnes (»Schweif - Nebelstreif«), so wird die zunehmende Trennung zwischen beiden in der vierten und sechsten Strophe dadurch betont, daß die Reden jedes einzelnen nur in sich selbst reimen. Die erzählende letzte Strophe deutet dann durch die Wörter »Not«, auf den Vater bezogen, und »tot«, auf den Sohn verweisend, darauf hin, daß beide trotz allem zusammen- Goethe faßt also die Liebe wie den Menschen selbst als etwas Zwiegesichtiges auf, durchaus der Tradition von Platons *Gastmahl* folgend. Ihre zerstörerische Möglichkeit, bis dahin nur geahnt, bricht in der siebenten Strophe eindeutig hervor. Auf die Worte »Ich liebe" dich« folgt die Gewalt, die Vernichtung der »schönen Gestalt«. Diese Umkehrung dessen, was landläufig mit dem Wort Liebe gemeint ist, wird noch durch eine unterschwellige Homosexualität betont, Teil jener allgemeinen Erotik, die in der fünften Strophe dominiert.

Trotz aller Komplexität der Bezüge klammert Goethe den ethischen Aspekt aus. Sein Thema ist die Naturgewalt der Liebe, und der Knabe, bei dem sich die Frage nach Gut und Böse erübrigt, ist der passive Held. Sucht man trotzdem nach einer

Wertung, so ist sie nicht im Ethos zu finden, sondern in der Impressionabilität des Menschen. Der Knabe hat - darin einem Künstler verwandt - jene Empfindsamkeit und erotische Phantasie, die Goethe immer als Tugenden betrachtete, der Vater dagegen eine rationale Nüchternheit, die zur geistigen Sterilität führen kann. Daß es dem Vater schließlich »grauset«, öffnet ihm einen neuen Zugang zum Leben. Seine Besonnenheit und die Beeindruckbarkeit des Sohnes verschmelzen zur idealen menschlichen Natur, mag auch die Handlung der Ballade tragisch enden.

Robert Ulshöfer geht bei seinen didaktischen Überlegungen zur Ballade mit Recht von der psychologischen Situation dreizehn- bis fünfzehnjähriger Schüler aus.¹⁷ (Vgl. *Methodik des Deutschunterrichts*, Bd. 2, 5. Aufl. Stuttgart 1964, S. 162 ff.) In diesem Alter sind die Jugendlichen von Unsicherheit gegenüber sich selbst und der Welt erfüllt, weil sie ihre eigenen neuen Empfindungen noch nicht überblicken können. Gerade für die Sensibleren unter ihnen ist es auch schwierig, die vielfachen Nuancen der Erotik in allen Bereichen des Lebens zu erfassen, die nebeneinanderliegenden Möglichkeiten von Gestaltung und Zerstörung. Es ist eine gewisse Hilfe, ihnen psychologische Kenntnisse zu vermitteln, aber die Theorie muß durch Erfahrung der Wirklichkeit abgestützt werden. Zu dieser Erfahrung der Wirklichkeit gehört, ebenso wie die Realität des Tages, der Umgang mit Kunstwerken. Mag auch deren »Lehre« mittelbar sein - für einen differenzierten Menschen bringt der ästhetische Eindruck eine unmittelbare Erweiterung des Blickfeldes mit sich. Die dichterische Gestalt des *Erlkönig* kann deshalb dazu beitragen, einem Schüler die Struktur des Lebens einsichtiger zu machen.

Der gegenwärtige Unterricht zeigt freilich, daß die Zurückdrängung des Ästhetischen in unserem öffentlichen Leben auch auf die Schulen übergegriffen hat.

¹⁷ Vgl. *Methodik des Deutschunterrichts*, Bd. 2, 5. Aufl. Stuttgart 1964, S. 162 ff.

Es ist heute kaum noch möglich, einer Klasse ohne vorbereitendes Gespräch den *Erbkönig* vorzulesen und zu erwarten, daß er anders als ein Horrorfilm aufgenommen wird. Auch eine Anknüpfung an jugendpsychologische Kenntnisse oder gar an eigene seelische Erfahrungen der Schüler, wie sie der Erlebnispädagogik entspräche, ist eher schädlich als nützlich: in einer sich sachlich gebenden modernen Terminologie feiert manchmal eine peinliche Innerlichkeitskultur ihre Auferstehung.

Davor kann uns ein kurzer Bericht des Lehrers über Goethes erste Weimarer Jahre und über *Die Fischerin* bewahren. Haben die Schüler die Gestalt Dortchens vor Augen, so ist Material genug da, um über ein junges Mädchen zu sprechen, das nicht weiß, was es will, das nicht weiß, ob es jemanden liebt oder nicht liebt, und alles zu anspruchsvolle Gerede wird durch den ständigen Bezug auf die Fabel des leichten Singspiels vermieden. Der Vortrag des Gedichts ist dann damit motiviert, daß geprüft werden soll, ob es zu Dortchen passe. Nach der Klärung dieser Frage brauchte der Zusammenhang mit der kleinen Szene nicht mehr beachtet zu werden - eine sorgfältige Form- und Stilanalyse müßte den weiteren Gang der Stunde bestimmen. Dabei ließe sich auch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn klären. Die Reimtechnik ist aufschlußreich. Reimt zunächst ein Wort des Sohnes auf ein Wort des Vaters (»Gesicht - nicht«) und ein Wort des Vaters auf ein Wort des Sohnes (»Schweif - Nebelstreif«), so wird die zunehmende Trennung zwischen beiden in der vierten und sechsten Strophe dadurch betont, daß die Reden jedes einzelnen nur in sich selbst reimen. Die erzählende letzte Strophe deutet dann durch die Wörter »Not«, auf den Vater bezogen, und »tot«, auf den Sohn verweisend, darauf hin, daß beide trotz allem zusammen gehören. Diese Zusammengehörigkeit hatte die erste Strophe mit den Versen

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm

demonstriert, verstärkt durch die Anapher »Er und den Parallelismus im letzten Vers. An der Syntax der direkten Heden können Schüler ebenfalls den zunehmenden Gegensatz zwischen Vater und Sohn ablesen. Das Gespräch setzt mit einem Fragesatz

des Vaters ein, der Knabe antwortet mit zwei weiteren Fragen, und von da an spricht der Ältere nur noch in einfachen, erklärenden Aussagesätzen, während der Sohn seine Fragen immer dringender wiederholt, bis seine Rede schließlich mit zwei Hauptsätzen, die aber durch die Interpunktionszeichen eindeutig zu Ausrufen werden, endet.

Die Artikel und Possessivpronomina sind ein weiteres leicht durchschaubares Mittel, an dem die Schüler Goethes Absichten erkennen. Aus dem Titel geht bereits hervor, daß der Erlkönig als geheimnisvolle Figur dieses Namens und nicht als einzelner aus einer bestimmten Kategorie verstanden werden soll. Das Dämonische und das Menschliche zeigen sich in dem Fehlen des Artikels, das auch den Eindruck eines Namens erweckt. Wenn die Schüler versuchen, einen Plural zu bilden, wird ihnen dieser Zusammenhang klar. Bei Gedichten wie *Der Sänger*, *Der Fischer*, *Der Musensohn* ist theoretisch eine Mehrzahl denkbar, dagegen ist die Vorstellung von »Erlkönigen« unsinnig.

Die erste Strophe mit ihrem Gebrauch des bestimmten Artikels, »der Vater«, hebt sich deutlich von der Überschrift ab. Zwar wird der Hörer dadurch unmittelbar in das Geschehen hineingezogen, als ob er die Person bereits kenne, anders als wenn es hieße »ein Vater«. Aber gleichzeitig wird das Typische betont, die allgemeine Situation des Menschen. Jeder wahre Vater ist »mit seinem Kind« so verbunden, ist ähnlich bemüht, ihm Schutz zu geben, wird jedoch ebenfalls erleben, daß er sein Kind sowenig wie sich selbst vor den Bedrohungen des Lebens abschirmen kann. Die innere Verbindung hört auch nach dem Zerreißen der Reime nicht auf. Dafür sprechen die Possessivpronomina. Klingt das Präpositionalobjekt »mit seinem Kind« noch wie eine neutrale Mitteilung, so ist die

Zusammengehörigkeit von Vater und Sohn ganz gefühlsbetont akzentuiert in der Anrede »Mein Sohn« und »Mein Vater«. Diese Wirkung des Possessivpronomens verstärkt Goethe in der dreimal wiederholten Anadiplosis »Mein Vater, mein Vater« (in der vierten, sechsten und siebenten Strophe), der dieselbe Redefigur des Vaters »Mein Sohn, mein Sohn«, einmal gebraucht (in der siebenten Strophe), entspricht.

Die strophische Gliederung, der Gebrauch desselben Metrums durch den Vater und den Sohn deutet ebenfalls auf die innere Einheit der beiden Figuren. Das gemeinsame Reiten - der Eindruck des Galopps wird durch mindestens einen Anapäst in fast jedem der vierhebigen jambischen Verse hervorgerufen — verbindet sie auch rhythmisch. Aber darüber darf nicht vergessen werden, daß die strophische Form eines Gedichts bei Goethe allgemein auf dessen zyklische Konzeption hinweist: nirgendwo ist ein Anfang, ist ein Ende - ein jedes Gedicht dieser Art zeigt bereits durch seine Gliederung, daß verschiedene Aspekte sich zum runden Bild des Lebens ergänzen. Deshalb muß auch der Erbkönig mit in dieses Bild einbezogen werden. Daß er als zerstörerisches Prinzip, dem die vorgegebenen Formen nicht immer standhalten, gemeint ist, läßt sich, ganz abgesehen von der Handlung, aus dem Verbiegen des Metrums ablesen. Jeder Vers der Ballade setzt mit einem Jambus oder Anapäst ein, aber an den beiden Stellen, wo der Knabe in äußerster Gefahr ist, steht anfangs eine Hebung. »Erbkönigs Töchter am düstern Ort« heißt es in der sechsten Strophe und gleich in der folgenden: »Erbkönig hat mir ein Leids getan!« Auf einen Trochäus folgt also in beiden Versen ein Jambus.

Ist das Grundmuster der Verse darin gefunden, daß jeweils ein Anapäst an wechselnder Stelle der jambischen Vierheber steht, können die Schüler auch alle anderen Abweichungen davon auf ihren Sinn hin untersuchen: Der Vater spricht am Ende der zweiten Strophe ausschließlich in Jamben, Ausdruck seines Willens, den Knaben zu beruhigen. Aber auch der Erbkönig vermeidet in seinem ersten Vers jeden Anapäst. Dasselbe Metrum dient hier einem anderen Zweck. In diesem Zusammenhang können die Schüler die unterschiedlichen Wirkungen bestimmter Vokale und Konsonanten beobachten — eine Arbeit, die ihnen ohne solche unmittelbaren Gegensätze meistens langweilig ist und leicht in Spielerei ausartet. Die Verse, in denen dreimal an die Stelle eines Jambus ein Anapäst tritt, lassen sich von der Klasse ebenfalls leicht herausfinden und interpretieren. Nur der Erbkönig und der Knabe benutzen sie. In der Rede des Knaben sind sie Immer Zeichen äußerster Angst (der erste Vers in Strophe vier *und* sechs, der dritte Vers in Strophe sieben), in der

Rede des Erlkönigs entweder Mittel der Überredung («Und wiegen und tanzen und singen dich ein») oder Ausdruck äußerster Heftigkeit («Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt«).

Auf dem See

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.
Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, so gold du bist:
Hier auch Lieb' und Leben ist.
Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Die erste Fassung dieses Gedichts schrieb Goethe am Abend des 15. Juni 1775 in das Tagebuch seiner ersten Schweizer Reise, nach einer Bootsfahrt mit den

Brüdern Stolberg und dem Grafen Haugwitz auf dem Zürcher See. Friedrich Stolberg berichtet in einem Brief an seine Schwester über den Ausflug. Gesichert ist also, daß den Versen unmittelbare Anschauung vorausging, und bekannt ist auch die innere biographische Situation, der Widerstand gegen eine allzu enge Bindung an Lili Schönemann, der zu dieser Reise geführt hat. Wenige Wochen nach der Rückkehr wird die Verlobung gelöst.

Auch ohne Kenntnis solcher Zusammenhänge wären die Verse verständlich. Doch es mag hilfreich sein, sich daran zu erinnern, um die Akzente deutlicher zu sehen. Goethe war zwar von Lili Schönemann fasziniert, aber bereits vor der Weimarer Zeit geht es ihm darum, durch das individuelle Erlebnis hindurch Grundgesetze des Lebens wahrzunehmen und ins dichterische Bild zu fassen. Diese Neigung fällt um so stärker auf, als der Sechszwanzigjährige sich selbst noch nicht klar darüber zu sein scheint — er greift zu den künstlerischen Mitteln reiner Stimmungssylik.

Die erste Versgruppe verherrlicht — ganz dem Stil des Sturm und Drang entsprechend - die Natur, der sich ein intensiv lebender Mensch zugeordnet fühlt. Daneben verblassen die »goldnen Träume«, die gemeinsam mit der Geliebten verbrachten Stunden, auf die in der zweiten Versgruppe angespielt wird. Die entscheidende Übersteigerung ist jedoch in den beiden letzten Versen des dritten Abschnitts formuliert:

Und im See bespiegelt

Sich die reifende Frucht.

Dieser Satz enthält den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Gedichts: Nicht die Frucht selbst erregt Entzücken, sondern ihr Spiegelbild, der entmaterialisierte Widerschein der Realität. In diesem Bild tritt der geistige Kern alles Wirklichen hervor — die reine Form wird in einem intensiven Glücksgefühl als höchstes Prinzip des Lebens erfahren.

In diesen beiden Versen, lange vor dem Aufenthalt in Italien geschrieben, zeigt sich schon jenes Zusammenspiel von zufälliger Einzelheit und Grundmuster, das

Schiller im ersten großen Gespräch mit Goethe zu Unrecht mit den dualistischen Kategorien des philosophischen Idealismus zu erfassen suchte. Sowenig wie die Urpflanze ist die gespiegelte Frucht eine Idee; sie ist nichts, was in den Bereich der reinen Vernunft gehört, sondern ein ästhetisches Phänomen, ein sinnlicher Ausdruck des Wesens der Frucht. Sie entspricht also dem, was Schiller in den *Kalliasbriefen*, in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* und in *Anmut und Würde* vom Kunstwerk fordert — natürlich zu scheinen, ohne natürlich zu sein.

Auch der Schein ist etwas sinnlich Wahrnehmbares, aber die Sinnhaftigkeit ist von einem Bereich in einen anderen transponiert worden. Grob gesprochen: dem Spiegelbild gegenüber hört der Wunsch auf, in die Frucht hineinzubeißen.

Aber so deutlich auch die Verbindung zu Kunsttheorien der Zeit zu sehen ist, so wäre es doch verfehlt, das Spiegelbild als Kunstwerk zu deuten. Die Zusammenhänge sind bei Goethe etwas komplizierter: Der Künstler muß in der Spiegelung das innere Wesen des Lebens erfassen und es dann dessen Gesetzen gemäß darstellen. Die Versenkung in das Spiegelbild ist also die Voraussetzung für jede schöpferische Tat. Mit dem Schlußsatz erfüllt der Dichter diese Forderung gleichsam vor unseren Augen: er sieht das Spiegelbild und faßt es in anmutigste Verse. Ein Motiv wird damit sichtbar, das Goethe bis zum *Faust II* hin immer wieder aufgenommen und reich variiert hat.

Der naturphilosophische Aspekt ist von dieser Grundlage der Ästhetik nicht zu trennen. Auch dafür sind die letzten beiden Verse aufschlußreich. Im Gegensatz zu den ersten beiden Abschnitten tritt der Dichter im letzten überhaupt nicht auf, der Schluß erscheint völlig losgelöst vom erlebenden Menschen. Nicht er betrachtet das Bild im See, sondern die Frucht sieht sich selbst an, sie gewinnt personale Züge, genießt ihre Schönheit wie eine reizende Frau, und zugleich sieht sie im Spiegel ihr tieferes Ich, sieht, wie sie werden möchte, wohin das Reifen führen sollte. Das erste Partizip von »reifen« gibt der Grazie des Vorgangs jene philosophische Dimension, die Transzendenz und Immanenz verbindet. Ein solcher Selbstgenuß - als

Gewahrwerden der eigenen Persönlichkeit, der Gottähnlichkeit des Menschen, verstanden - hat Goethe sein Leben lang beschäftigt. Er ist auch ein zentrales Thema

des *Faust*¹⁸

Das in sich geschlossene Bild »Und im See bespiegelt / Sich die reife Frucht« lässt bereits erkennen, in welcher Richtung Goethe sich weiterentwickelt. Im ästhetischen Phänomen wird sichtbar, was der alte Goethe mit dem Begriff »Entelechie« zu fassen sucht. Dieses frühe Zeichen klassischen Empfindens ist besonders reizvoll, weil sich die Verse ganz selbstverständlich mit dem bewegten Anfang des Gedichts verbinden.

Der Titel *Auf dem See* ist dem Gedicht erst 1789, bei der Veröffentlichung der Schriften, beigelegt worden. In jener Ausgabe fand auch die vitale Daseinsfreude, die den ersten Versabschnitt charakterisiert, einen gemäßigeren Ausdruck. Im Tagebuch hatte Goethe unbekümmert - nach mundartlicher Erwähnung des Datums - angefangen:

Ich saug' an meiner Nabelschnur
Nun Nahrung aus der Welt.
Und herrlich rings ist die Natur,
Die mich am Busen hält.
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge wolkenangetan
Entgegen unserm Lauf.

In der späteren Fassung ist die Abwandlung des Satzbaus noch bemerkenswerter als der Verzicht auf das drastische Wort »Nabelschnur«. Der Sturm-und-Drang-Stil bleibt zwar erhalten, aber das erlebende Ich wird nicht mehr als erstes genannt,

¹⁸. Vgl. dazu Wolfgang Binder, *Goethes Faust: Die Szene »Und was der ganzen Menschheit zugute ist«*. Gießener Beiträge zur deutschen Philologie Nr. 82, Gießen 1944.

vielmehr beginnt das Gedicht nun leichthin - den impressionistischen, zufälligen Eindruck verstärkend - mit der Konjunktion »und«. Das Ich erscheint erst im zweiten Vers. Damit richtet sich die Aufmerksamkeit stärker auf die asyndetisch gereihten Akkusativobjekte im ersten Vers - der Mensch wird mehr zu einem wahrnehmenden, genießenden als tätigen Geschöpf, der Schritt zum völligen Zurücktreten der Person im dritten Versabschnitt ist organisch vorbereitet. Trotzdem bleibt die Gegenwart des lyrischen Ich entscheidend wichtig. Natur und Mensch gehören in den ersten Versen untrennbar zusammen, und in den letzten vier Versen scheinen sich die Berge nicht nur aufwärts, sondern vor allem auf den Kahn hin zu bewegen, dem Fahrenden entgegenzukommen. Verglichen mit der ersten Fassung wird am Schluß die liebevolle Haltung der Natur deutlicher - die Berge begegnen dem Menschen jetzt, während sie ihm vorher entgegneten, d. h. ihm antworteten oder auch ihm eine Grenze setzten. Damit korrespondierend wird die Natur nicht mehr als »herrlich«, sondern als »hold und gut« bezeichnet, wobei vor allem das Wort »hold« bedeutsam ist, denn nur unter der Voraussetzung, daß die Natur eine persönliche Beziehung zum Menschen hat, kann sie ihm Gunst, Huld gewähren.

Diesem selbstverständlich wirkenden Zusammenspiel entsprechen Versbau und Reimschema. Goethe verwendet im ersten Abschnitt - den Rudertakt imitierend - ausschließlich Jamben, vermeidet aber durch den Wechsel von vierhebigen und dreihebigen Versen, die wiederum durch Enjambement verbunden sind, jede Monotonie. Der männliche Kreuzreim verstärkt den Eindruck der Sicherheit, der Festigkeit des lyrischen Ich und gibt durch die Kombination mit dem Enjambement gleichzeitig das Gefühl der Weite, kräftigen Atmens.

Die zweite Versgruppe hebt sich schon der Form nach deutlich von der ersten ab. Goethe verwendet Trochäen, jeder Vers hat vier Hebungen, auf einen weiblichen Paarreim folgt ein männlicher, Satz und Vers fallen zusammen - es gibt kein einziges Enjambement. Das lyrische Ich, das sich im ersten Abschnitt selbstbewußt der Welt zuwandte, ist jetzt nach innen gekehrt und grammatisch nur noch indirekt, im Possessivpronomen »*mein* Aug'«, anwesend. Ein leises Zögern, ein

Wandel der Stimmung, wird im weiblichen Reim »nieder — wieder« ebenso spürbar wie in den beiden Fragesätzen, die - ohne rhetorisch zu wirken - keine Antwort erwarten lassen. Die folgenden Aussagesätze mit ihrem energischen männlichen Reim schlagen einen neuen Ton an, sie bereiten den dritten Abschnitt vor, dessen Charakter sich seinerseits wiederum überraschend von der Introvertiertheit der Fragen unterscheidet.

Jetzt, in der dritten Versgruppe, ist das Ich noch einmal auf die Außenwelt bezogen, aber nicht mehr als handelnder, sich auf die Berge zu bewegender Mensch, sondern als Betrachter. Das Ich wird überhaupt nicht genannt, weder mit einem Personalpronomen noch possessivisch - nicht einmal der Kahn erscheint. Der ganze Abschnitt stellt die in sich ruhende Natur dar, durch das Wort »Sterne« ihren weitesten Umkreis und durch die einzelne Frucht ihre greifbare Nähe andeutend. In diesem Kosmos hat Goethe den Standort des Menschen oft genug philosophisch bestimmt, aber hier im Gedicht ist bereits durch die ersten beiden Versgruppen gegenwärtig, daß auch der Mensch an dieser Welt teilhat. Er ist als Betrachter anwesend, damit auch als ein geistiges Geschöpf, das sich selbst in der »reifenden Frucht«, in der Fähigkeit zur Spiegelung, erkennt.

Versmaß und Reimschema wirken wie eine Synthese der beiden vorangegangenen Versgruppen. Jetzt arbeitet Goethe wieder, wie am Anfang, mit Kreuzreimen, bevorzugt freilich weibliche, so die Verhaltenheit der beiden ersten Verse des zweiten Abschnitts fortführend - nur ganz am Ende setzt er den männlichen Reim »Bucht - Frucht« ein, das begrenzte Bild markierend und gleichzeitig den Kreis zum Gedichtanfang hin schließend. Das Metrum scheint sich zunächst an den zweiten Abschnitt anzulehnen: die Verse setzen mit Trochäen ein, freilich mit Dreitaktern. Mit der ersten Versgruppe verbindet sie der regelmäßige Wechsel ihres Schemas. Besteht der Wechsel dort aus vierhebigen und dreihebigen Jamben, so hier aus dreihebigen Trochäen und zwei Trochäen, die einen Daktylus umschließen, so die Leichtigkeit und Anmut von Wasser, Licht, Luft hervorhebend. Mit dem ersten Abschnitt hat der dritte auch die Zahl der Verse gemein, während der mittlere genau

halb so lang ist wie die beiden anderen. — Das ganze Gedicht, das so beiläufig wie ein Niederschlag von rasch sich ändernden Stimmungen erscheint, ist ein graziöses Spiel mit komplexen Regeln, deren Elemente immer neu zusammengesetzt werden. In diesem Werk, das den Sturm und Drang mit der Klassik verbindet, ist sogar ein Stück Rokoko spürbar.

Das Gedicht ließe sich von diesen formalen Eigentümlichkeiten aus erschließen. Ein anderer Weg wäre, zunächst die biographische Situation darzustellen, das Interesse der Schüler an Aufbruch und Abschütteln von Fesseln zu benutzen, um sie auf Goethes Glücksgefühl bei der Reise vorzubereiten. Dieses biographische Verfahren hätte den Vorzug, daß sich die Formstrenge des Gedichts vom Hintergrund des Freiheitsdrangs überraschend abhebt. Die Schüler erhalten die Möglichkeit, den inneren Zusammenhang dieser Gegensätze zu sehen.

Sollte die Erarbeitung zunächst werkimmanent vor sich gehen, so könnte ein Gespräch über den Titel schon die Aufmerksamkeit auf die Rolle des Menschen im Gedicht und auf seine Gestimmtheit richten. Eine Person ist nicht genannt. Denkbar wäre also auch, daß irgend etwas anderes, ein Schwan vielleicht, Möwen oder Seerosen, im Mittelpunkt stünden. Aber auf jeden Fall deutet der Dativ *Auf dem See* eine in sich ruhende Bewegung an, nicht ein zielgerichtetes Handeln, wie es der Akkusativ tun würde. Daß es ein Mensch ist, der diese Bewegung erfährt, ließe sich, wenn nötig, durch einen Hinweis auf die ursprüngliche Tagebuch-Fassung, mit der Vorbemerkung »15. Junius 1775, aufm Zürichersee«, erschließen. Das Gedicht selbst könnte als Ganzes vorgetragen oder still gelesen werden (vielleicht wäre im Hinblick auf die Subtilität des Werks das stille Lesen vorzuziehen); es ließe sich aber auch abschnittsweise betrachten, falls eine Klasse noch nicht sehr geübt im Erfassen metrischer Eigentümlichkeiten sein sollte. Wenn die Schüler gleich das ganze Werk vor sich haben, ist es freilich ein großer Vorteil, daß der unterschiedliche Charakter der drei Versgruppen ihnen Gesichtspunkte für das Verständnis zuspielt. Was teilt das Gedicht über den Menschen mit, der im zweiten Vers genannt wird? An welchen Stellen ist überhaupt von ihm die Rede? Wodurch entsteht der Eindruck völliger Ruhe

im letzten Abschnitt? Wodurch die Bewegtheit des Anfangs, das Zögern, die Nachdenklichkeit im mittleren Teil? Läßt sich die trotz aller Gegensätze spürbare Einheit des Gedichts auch formal nachweisen? Die Frage nach der Rolle des Menschen kann zu einer Untersuchung der Verben führen. Eine solche grammatische Arbeit bestätigt auf einer rationalen Ebene die Ergebnisse der Formbetrachtung. Bei Schülern, deren ästhetisches Empfinden schwach entwickelt ist, würde sie am besten der Beschäftigung mit den poetologischen Eigentümlichkeiten vorausgeschickt, weil sie das Vertrauen zu den eigenen Interpretationsfähigkeiten stärkt.

Haben die Kinder erfaßt, daß im ersten Versabschnitt das lyrische Ich dominiert, im letzten dagegen nicht mehr in Erscheinung tritt, so lockt die Überlegung, wie sich dieses Ich im einzelnen verhält. Überraschend ist, daß es nur einmal aktiv erscheint, saugend, in allen folgenden Sätzen dagegen - ihrer Tiefenstruktur nach - passiv. Von der Natur wird es gehalten, von der Welle hinaufgewiegt, die Berge kommen ihm entgegen — wobei -weiterhin bemerkenswert ist, daß es sich in den beiden letzten Fällen in pluralischen Possessivpronomina verbirgt, in »unsern« Kahn und »unserm« Lauf. Das Handeln geht also im wesentlichen von der Natur aus, der Mensch paßt sich ihrem Rhythmus an, besonders deutlich im fünften und sechsten Vers: »Die Welle wieget unsern Kahn / Im Rudertakt hinauf.« Logisch gesehen müßte die Ruderbewegung des Menschen den Kahn vorwärtsbringen, aber hier sind die Wellen aktiv - der Rudertakt scheint geradezu von ihnen auszugehen. Merkwürdig ist auch das Kompositum »hinaufwiegen«, verständlich im Blick auf die gegenläufige Bewegung der Berge, auch als Zeichen dafür, daß der Mensch in diesem Gedicht ohne eigenes Ziel ist, sich vertrauensvoll tragen läßt. Die Dominanz des Ich in der ersten Versgruppe ist also erstaunlich mit Passivität gepaart, auf diese Weise den Schlußabschnitt vorbereitend. Der zweite Abschnitt setzt der Aufwärtsbewegung die Wendung nach Innen entgegen. Dem Wort »hinauf« am Ende des sechsten Verses entspricht an Gewicht das Wort »nieder« (»Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?«). Nur noch die Träume, die Gedanken an die Vergangenheit, haben eine eigene Bewegung. Sie kommen

ungerufen. Selbst das körperliche Verhalten des Ich ist willenlos - die Blicke wenden sich zur eigenen Überraschung von der äußeren Welt ab, der Erinnerung zu. Die einzige Aktivität des Menschen besteht darin, den Traum zu verscheuchen, damit der Augenblick wieder voll erlebt werden kann.

Dieser Augenblick scheint dann im dritten Versabschnitt stillzustehen. Gleich im ersten Vers setzt Goethe das Zustandsverb »blinken« ein; das adjektivisch verwendete erste Partizip von »schweben« im zweiten Vers verstärkt den Eindruck bewegter Ruhe - das Schweben hat kein Ziel. Der Abschnitt enthält nur ein echtes transitives Verb, »trinken«. Aber durch den bildlichen Gebrauch - in den Nebeln erscheinen die Konturen der Berge weich — verliert es seinen zielgerichteten Charakter und vermittelt ebenfalls den Eindruck einer unbestimmten Bewegung. Die Wortschöpfung zeigt vielleicht noch deutlicher, daß es Goethe darauf ankommt, in dieser Versgruppe nur soviel Bewegung darzustellen, wie nötig ist, um den Eindruck des Statischen zu vermeiden. Seiner Oberflächenstruktur nach ist »umflügeln« ebenfalls ein transitives Verb, aber die Ableitung von dem Substantiv »Flügel« ist ebenso gegenwärtig wie die Zusammensetzung mit der Präposition »um«, die einer Ortsangabe dient. Der Leser registriert also unbewußt etwa »Der Wind weht um die Bucht«, und gleichzeitig genießt er die graziöse Lebendigkeit der dichterischen Formulierung. Reizvoll ist ferner, daß der Morgenwind durch das Umkreisen der Bucht einen Rahmen um den Spiegel zu legen scheint, in dem die Frucht sich dann betrachtet. Dieser Zustandscharakter findet seine Entsprechung im zweiten Partizip von »beschatten«. Der Vorgang ist abgeschlossen, und die Herkunft auch dieses Verbs von einem Substantiv unterstreicht das Endgültige des Bildes. Auch das Verb »sich bespiegeln« ist von einem Substantiv abgeleitet und läßt dadurch den Vorgang besonders ruhevoll erscheinen. Selbst das erste Partizip, das im allgemeinen Aktion in eine Aussage hineinträgt, hat im Fall von »reifend«, das auf ein Adjektiv zurückgeht, einen verhaltenen, nachdenklichen, die Veränderung nur ahnen lassenden Charakter. Die Klassizität der letzten Versgruppe ließe sich also auch durch eine Betrachtung der Verben erschließen.

Ein dritter Ausgangspunkt für die Erarbeitung wäre, das Druckbild zu betrachten. Dieses Verfahren, das bei manchen modernen Gedichten unerlässlich ist, sollte nicht überanstrengt werden, aber ein kurzer Blick auf den Text, noch ehe er gelesen ist, könnte eine Erwartungshaltung erzeugen, die der folgenden Interpretation dann zugute käme: Was mag es bedeuten, daß im ersten Abschnitt ein langer und ein kürzerer Vers wechseln, daß der zweite Abschnitt nur vier Verse, aber die längsten des gesamten Gedichts umfaßt, daß der dritte Abschnitt ein harmonisch proportioniertes, aufrecht stehendes Rechteck bildet? Um jede Ablenkung durch vorzeitiges Lesen des Texts zu vermeiden, könnte ein Schema des Gedichts an die Tafel geschrieben oder den Schülern auf hektographierten Blättern mitgeteilt werden. Dieses Material ließe sich auch für die spätere Analyse des Metrums heranziehen.

Robert Ulshöfer geht bei seinen didaktischen Überlegungen zur Ballade mit Recht von der psychologischen Situation dreizehn- bis fünfzehnjähriger Schüler aus.¹⁹ In diesem Alter sind die Jugendlichen von Unsicherheit gegenüber sich selbst und der Welt erfüllt, weil sie ihre eigenen neuen Empfindungen noch nicht überblicken können. Gerade für die Sensibleren unter ihnen ist es auch schwierig, die vielfachen Nuancen der Erotik in allen Bereichen des Lebens zu erfassen, die nebeneinanderliegenden Möglichkeiten von Gestaltung und Zerstörung. Es ist eine gewisse Hilfe, ihnen psychologische Kenntnisse zu vermitteln, aber die Theorie muß durch Erfahrung der Wirklichkeit abgestützt werden. Zu dieser Erfahrung der Wirklichkeit gehört, ebenso wie die Realität des Tages, der Umgang mit Kunstwerken. Mag auch deren »Lehre« mittelbar sein - für einen differenzierten Menschen bringt der ästhetische Eindruck eine unmittelbare Erweiterung des Blickfeldes mit sich. Die dichterische Gestalt des *Erlkönig* kann deshalb dazu beitragen, einem Schüler die Struktur des Lebens einsichtiger zu machen.

Der gegenwärtige Unterricht zeigt freilich, daß die Zurückdrängung des Ästhetischen in unserem öffentlichen Leben auch auf die Schulen übergegriffen hat.

¹⁹ Vgl. *Methodik des Deutschunterrichts*, Bd. 2, 5. Aufl. Stuttgart 1964, S. 162 ff.)

Es ist heute kaum noch möglich, einer Klasse ohne vorbereitendes Gespräch den *Erbkönig* vorzulesen und zu erwarten, daß er anders als ein Horrorfilm aufgenommen wird. Auch eine Anknüpfung an jugendpsychologische Kenntnisse oder gar an eigene seelische Erfahrungen der Schüler, wie sie der Erlebnispädagogik entspräche, ist eher schädlich als nützlich: in einer sich sachlich gebenden modernen Terminologie feiert manchmal eine peinliche Innerlichkeitskultur ihre Auferstehung.

Davor kann uns ein kurzer Bericht des Lehrers über Goethes erste Weimarer Jahre und über *Die Fischerin* bewahren. Haben die Schüler die Gestalt Dortchens vor Augen, so ist Material genug da, um über ein junges Mädchen zu sprechen, das nicht weiß, was es will, das nicht weiß, ob es jemanden liebt oder nicht liebt, und alles zu anspruchsvolle Gerede wird durch den ständigen Bezug auf die Fabel des leichten Singspiels vermieden. Der Vortrag des Gedichts ist dann damit motiviert, daß geprüft werden soll, ob es zu Dortchen passe. Nach der Klärung dieser Frage brauchte der Zusammenhang mit der kleinen Szene nicht mehr beachtet zu werden - eine sorgfältige Form- und Stilanalyse müßte den weiteren Gang der Stunde bestimmen. Dabei ließe sich auch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn klären. Die Reimtechnik ist aufschlußreich. Reimt zunächst ein Wort des Sohnes auf ein Wort des Vaters (»Gesicht - nicht«) und ein Wort des Vaters auf ein Wort des Sohnes (»Schweif - Nebelstreif«), so wird die zunehmende Trennung zwischen beiden in der vierten und sechsten Strophe dadurch betont, daß die Reden jedes einzelnen nur in sich selbst reimen. Die erzählende letzte Strophe deutet dann durch die Wörter »Not«, auf den Vater bezogen, und »tot«, auf den Sohn verweisend, darauf hin, daß beide trotz allem zusammen gehören. Diese Zusammengehörigkeit hatte die erste Strophe mit den Versen

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm

demonstriert, verstärkt durch die Anapher Er und den Parallelismus im letzten Vers.

An der Syntax der direkten Heden können Schüler ebenfalls den zunehmenden Gegensatz zwischen Vater und Sohn ablesen. Das Gespräch setzt mit einem Fragesatz

des Vaters ein, der Knabe antwortet mit zwei weiteren Fragen, und von da an spricht der Ältere nur noch in einfachen, erklärenden Aussagesätzen, während der Sohn seine Fragen immer dringender wiederholt, bis seine Rede schließlich mit zwei Hauptsätzen, die aber durch die Interpunktionszeichen eindeutig zu Ausrufen werden, endet.

Die Artikel und Possessivpronomina sind ein weiteres leicht durchschaubares Mittel, an dem die Schüler Goethes Absichten erkennen. Aus dem Titel geht bereits hervor, daß der Erlkönig als geheimnisvolle Figur dieses Namens und nicht als einzelner aus einer bestimmten Kategorie verstanden werden soll. Das Dämonische und das Menschliche zeigen sich in dem Fehlen des Artikels, das auch den Eindruck eines Namens erweckt. Wenn die Schüler versuchen, einen Plural zu bilden, wird ihnen dieser Zusammenhang klar. Bei Gedichten wie *Der Sänger*, *Der Fischer*, *Der Musensohn* ist theoretisch eine Mehrzahl denkbar, dagegen ist die Vorstellung von »Erlkönigen« unsinnig.

Schlussfolgerungen

Goethe hat das Gedicht „Gefunden“ 1813 geschrieben, wenige Tage vor seinem 64. Geburtstag.

Bei *Gefunden* hilft die Kenntnis biographischer Einzelheiten, die Eigentümlichkeit des kleinen Gedichts zu erfassen und es in den größeren Zusammenhang von Goethes Lyrik einzuordnen. Am 26. August 1813 jährte sich zum fünfundzwanzigstenmal der Tag, an dem Goethe Christiane Vulpius »gefunden« und in sein Haus geholt hatte. Zu diesem Gedenktag entstanden die Verse. Christiane sind sie gewidmet.

Die Beziehung zwischen Goethe und Christiane ist von Anfang an Gegenstand des Klatsches, später auch des literaturwissenschaftlichen Interesses gewesen. Die Zeit naserümpfender Ablehnung, wie sie für die damalige Weimarer Gesellschaft charakteristisch war, ist zwar längst vorbei, doch hängengeblieben ist der Vorwurf, daß Christiane zwar die Wirtschaft des Hauses am Frauenplan tadellos geführt habe, aber keine geeignete Gesprächspartnerin für den Hausherrn gewesen sei. Man redete miteinander über das Eindünsten von Kirschen und Bohnen, vergnügte sich gemeinsam an einem neuen Kleid oder Halstuch, die geistige Welt Goethes sei jedoch seinem »Bettschatz« verschlossen geblieben, von seinen Dichtungen habe Christiane nichts verstanden.

Wahr ist, daß Christiane nur wenige Werke ihres Mannes kannte, ebenso wahr aber, daß Goethe überhaupt nicht gern darüber sprach. Die Zeit des freundschaftlichen Austausches mit Schiller bildet eine Ausnahme, doch in jenen Gesprächen und Briefen ging es im wesentlichen um die grundsätzliche Klärung formaler Fragen, nicht etwa um empfindsame private Äußerungen, wie sie die Schicht der literarisch Gebildeten gern von den Ehefrauen großer Dichter hören möchte. Spätere Gespräche über seine Arbeiten - vor allem mit Eckermann - sind ebenfalls durch sachliche Gesichtspunkte bestimmt: im achten Jahrzehnt seines Lebens brauchte Goethe Hilfe für die Edition des Gesamtwerks. Den Inhalt seiner privaten

Unterhaltungen bilden dagegen im allgemeinen Realien aus den Fachgebieten seiner Gesprächspartner, lag ihm doch bis ins höchste Alter daran, in allen Bereichen der Wirklichkeit detaillierte Kenntnisse zu erwerben, um daran seine eigenen Beobachtungen und philosophischen Schlüsse prüfen zu können. Schon dieser Neigung wegen mußte er es vorziehen, mit Christiane über ihren Gemüsegarten statt über seine Dichtungen zu reden.

Goethe hat jedoch ihr Bild mehrfach in seiner Lyrik festgehalten, als »Perlchen«, das er am Strand von Venedig fand, als Geliebte, für die er sich verantwortlich fühlte, als junge Mutter, die seines Schutzes bedurfte. Eines der nachdrücklichsten Zeugnisse dafür, wie tief sie in sein Leben eingelassen war, ist *Die Metamorphose der Pflanzen*, jene Elegie aus dem Jahre 1798, die brennpunktartig Goethes naturphilosophische Gedanken zusammenbündelt und durch die ständige Bezogenheit auf Christiane zeigt, daß Goethe dasselbe Gesetz von Polarität und Steigerung in der pflanzlichen Natur wie in der vollen menschlichen Beziehung wirksam sieht. Bei einem Vergleich mit seiner naturwissenschaftlichen Schrift gleichen Titels tritt der Grund für den besonderen Reiz der lyrischen Fassung zutage: er ist nicht nur in der Gefälligkeit des Versmaßes und in der Knappheit der Beschreibung zu suchen, sondern in Goethes konzentriertem Willen, der Geliebten seine Gedanken anschaulich vor Augen zu führen und ihr huldigend zu sagen, wie sehr er auch die Gemeinschaft mit ihr als Verwirklichung jenes geistigen Prinzips genieße, das die Welt überall in ihren vorzüglichen Erscheinungen bestimmt. Die Elegie ist also ebensosehr ein Erzeugnis der zuhörenden Christiane wie des sprechenden Goethe. Aus dem gemeinsamen Interessenbereich, dem Garten, nimmt sie ihre Anschauung, und nach Christianes Art des Auffassens richtet sie sich im schlichten Stil der Darstellung. Eine solche Gegenwart von Christiane ist auch die Voraussetzung, um das Gedicht *Gefunden* ganz verstehen zu können. Zwar wird Christiane hier nicht, wie in der *Metamorphose der Pflanzen*, ausdrücklich angedredet, aber die Widmung zum 26. August 1813 bestätigt, daß sie Goethe beim Schreiben jedes Worts vor Augen stand. Um ihretwillen sucht er so lange, bis er den einfachsten

Ausdruck für komplizierteste Zusammenhänge gefunden hat; ihr sollen die Verse seine geheimsten Gedanken ohne jeden Umweg von Erklärungen mitteilen; sie soll sich am leicht faßlichen Bild ihres gemeinsamen Lebens freuen können.

Aus dieser starken Bezogenheit auf die Empfängerin geht also die auffallende Verbindung von geistiger Intensität und sprachlicher Schlichtheit hervor. So ist ein Gedicht entstanden, das es späteren Generationen von Lesern ermöglicht hat, schon Grundschülern die elementaren Strukturen von Goethes Denken nahezubringen. Diese Chance sollte wahrgenommen werden, sowohl um des Gedichtes selbst willen als auch im Hinblick auf die Themen der folgenden Schuljahre: mit dem Verständnis dieser Verse ist der Boden für die Erarbeitung anderer Werke Goethes vorbereitet. Das Gedicht ist schon seit langem in den meisten Lesebüchern für die Unterstufe zu finden. Häufig wurde es jedoch in die Nähe des *Heidenröslein* gerückt und damit die Interpretation in bestimmte Bahnen gelenkt: das Naturerlebnis, gelegentlich verbunden mit der Aufforderung zum Naturschutz..

Das Bild des gefundenen Blümleins darf nicht nur mit dem »Perlchen« der *Venetianischen Epigramme* gleichgesetzt werden. Es wäre trotz der Ähnlichkeit zwischen der Waldpflanze und Goethes »kleinem Naturwesen« verfehlt, es ausschließlich auf Christiane zu beziehen. *Gefunden* ist kein Gleichnis, keine Parabel, die sich Stück für Stück übertragen läßt und zu belehrenden Schlüssen führt, sondern eine Dichtung, die in Symbolen Goethes Überzeugung darstellt, daß alles Lebendige sich in Gegensätzen höherentwickelt. Diese produktive Spannung bestimmt auch das Verhältnis zwischen Kultur und Natur - sie ist es, die Goethe hier ins Wort faßt. So gesehen gehört *Gefunden* in unmittelbare Nachbarschaft der Sonette *Mächtiges Überraschen* und *Natur und Kunst*. In der Ehe des geformten Weltmanns mit der kindhaft natürlichen Christiane gewinnt diese Spannung ebenso individuelle Gestalt wie in der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich des Gedichts und der Blume: kulturelles Leben ist nur dort möglich, wo die Natur sich durch die schützende Hand des Menschen in ihrer Eigentümlichkeit weiterentwickeln kann. Am »hübschen Haus«, einem Ergebnis des planenden Verstandes, blüht und verzweigt sich die

Blume weiter - der Garten, in dem Natur und Kunstfertigkeit untrennbar vereinigt sind, beginnt zu entstehen.

Goethe hat bei jeder Ausgabe seiner Werke darauf geachtet, daß *Meeresstille* und *Glückliche Fahrt* auf einer Seite gedruckt wurden. Ein Gedicht gibt dem andern erst seinen vollen Sinn - als Bilder äußerster menschlicher Erfahrung des Todes und des Lebens. Vermutlich gehören sie in das Jahr 1795, vielleicht sind sie auch etwas früher entstanden, auf jeden Fall aber nach der italienischen Reise, also zu einer Zeit, als Goethe immer wieder dem Phänomen der Polarität in den verschiedenen Bereichen des Daseins nachging. In das Jahr 1795 fällt zum Beispiel auch die Veröffentlichung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, deren Konzeption ganz durch eine Fülle verbindender Gegensätze bestimmt ist. In dem Streit der »Neptunisten« und der »Vulkanisten« — er beginnt schon bei den Vonokratikern - über die Frage, ob das irdische Leben aus dem Wasser oder durch vulkanische Eruptionen entstanden sei, hat Goethe sich auf die Seite der Neptunisten gestellt. Aber in dem Gedicht *Meeresstille* zeigt sich, daß für ihn das Wasser auch die Möglichkeit des Unlebendigen, des Toren, haben kann. Jede Begrenzung, jede Form hat hier aufgehört. Selbst die einfache Unterscheidung von rechts und links, erste Voraussetzung einer polaren Ordnung, fehlt: die Fläche ist »glatt«, es gibt nicht die Konturen der Wellen, das Meer ist »ohne Regung«. Der Eindruck des Toten wird nicht nur visuell, sondern auch akustisch vermittelt. Auffallend ist, wie das Wort »Stille« in diesem Kontext eine bedrückende Wirkung ausübt. Sonst hat es bei Goethe häufig die Bedeutung einer schöpferischen Ruhe, einer wohltuenden Weltabgeschiedenheit. Aber in dem Kompositum „Meeresstille“ werden absolute, nicht polare Gegensätze zusammengespannt. Das Bedrohliche ist also bereits mit dem Titel gegeben.

Goethes eigene Schreibweise war »Meeres Stille«. In jener Zeit ist zwar die Zusammenschreibung solcher Verbindungen weniger üblich als heute, aber in diesem Wandel zeigt sich nicht nur ein Wandel der orthographischen Mode. Beide Bestandteile wurden noch als selbständige Wörter empfunden. Damit erhält das Wort

»Meer« auch etwas Personhaftes, stärker noch, als wenn das Genitivattribut mit dem sachlich wirkenden Artikel - Stille des Meeres - nachgestellt würde. Der Tod des Meeres wird zu einem mythischen Vorgang, und die Steigerung des Wortes »Stille« zu »Todesstille« im sechsten Vers erscheint als eine zwangsläufige Folge der »Meeresstille«: es ist so still, weil das Meer tot ist. Von da aus erhält auch die Präposition »im« ihren Sinn: Die Stille hat das Meer ganz durchdrungen, sie »herrscht *im* Wasser«, nicht nur auf seiner Oberfläche. Satzbau, Metrum und Reimschema rufen ebenfalls den Eindruck des Todes hervor. Goethe verwendet ausschließlich Trochäen, füllt jeden Vers regelmäßig mit vier Takten, setzt den Wechsel von weiblichem und männlichem Reim so ein, daß der letzte Vers betont endet, benutzt innerhalb der acht Verse nur zweimal das Enjambement, läßt also vorwiegend Satzende und Versende zusammenfallen, und verzichtet ganz auf den Gebrauch von Satzgefügen. Neben den einfachen Hauptsätzen gibt es im fünften und sechsten Vers zwei elliptische Ausrufe, der letzte verstärkt durch eine Inversion. Durch diese Inversion rückt Goethe das Wort »fürchterlich« an die auffälligste Stelle; die Erschütterung des Dichters wird damit spürbar. In allen anderen Versen wird nur sachlich beschrieben und dadurch der Eindruck hervorgerufen, daß der Dichter durch die Beobachtung dieser Todeswelt innerlich erstarrt ist — das lyrische Ich spricht an keiner Stelle. Eine andere Figur wird freilich eingeführt, der Schiffer, der mit seinem Segelboot wegen des fehlenden Windes sein Ziel nicht erreichen kann. Diese Figur betont den darstellenden Charakter des Gedichts. Sie hat aber auch eine ähnliche Funktion wie Personen in einem romantischen Landschaftsbild: zu zeigen, wie klein der Mensch gegenüber der Natur ist. Darüber hinaus schafft sie noch ein Spannungsverhältnis im Hinblick auf die Zeit: ist der Gesamteindruck des Gedichts, daß die »Todesstille« ausweglos ist, ewig dauert, so deutet die Anwesenheit des Schiffers an, daß es sich um eine begrenzte Spanne handelt. Das Wort »bekümmert« gehört in den Bereich vorübergehender Nöte. Damit wird deutlich, daß Goethe im kurzen Augenblick intensiv eine andere Welt, hier die Welt des Todes, erfährt - ein künstlerischer Vorgang, wie er für die Dichtung nach Kierkegaard — in Deutschland

etwa für Mörike — später charakteristisch wird.

Die deutsche Kunstballade entsteht in unmittelbarer Anlehnung an die Tradition der Volkspoesie. Unter dem Einfluß Johann Gottfried Herders (1744-1803) und seiner Theorie der Ballade, die er in dem Aufsatz „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ (1773) und in anderen Abhandlungen entwickelte, wird in der deutschen Literatur eine neue, lebensvolle poetische Tradition hervorgerufen. Herder betonte in der volkstümlichen Balladendichtung, die er an den Beispielen englischer, skandinavischer u.a. Volkslieder und ihrer Nachahmungen studierte, das Naiv-Unmittelbare, das Wahrheitsgetreue, die Sinnlichkeit, Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung.

Eines der wichtigsten Merkmale der Balladendichtung nach Herder ist auch die besondere Bearbeitung des Stoffes, das stark entwickelte dramatische Element, das die Folge der Ereignisse, die der Ballade zugrunde liegen, in eine Reihe von einzelnen, schwach verbundenen dialogisierten Szenen verwandelt, die gerade die Höhepunkte der Handlung festhalten.

Goethes Ballade „Erkönig“ zeichnet sich durch eine sprunghafte, fieberhaft sich weiterbewegende Handlung aus. Hier finden wir die aus einzelnen Situationen sich zusammensetzende Beschreibung, die ohne jegliche Vorbereitung zum Dialog hinweilt.

Die Handlung der Ballade vollzieht sich weiter, mit Ausnahme der letzten Strophe, in dramatischer Form, ohne jegliches Eingreifen des Autors. Auch hier werden die handelnden Personen nicht eingeführt – weder beschrieben noch mit Namen genannt, die Bezeichnung der Person geschieht jedes Mal gegenseitig im Dialog.

Der Anfang einer Replik wird jedes Mal durch eine Anrede gekennzeichnet, und so wird die Durchsichtigkeit der Handlung gesichert. Die Rede des Vaters beginnt mit den Worten *Mein Sohn*, die des Sohnes mit *Mein Vater*, die des Erbkönigs mit *Du*

liebes Kind usw.

Das Fortschreiten der Handlung wird nach dem Brauch der Volksdichtung, durch den Dialog, in Form von sich verändernden Fragen und Antworten wiedergegeben.

Die letzte, erzählende Strophe gibt den tragischen Schluß.

Das Versmaß der Goetheschen Ballade ist dem Herderschen auch sehr nahe. Es sind vierfüßige Zweizeller, die aber bei Goethe zu vierzeiligen Strophen verwachsen sind (**aabb**). Das Versmaß ist auch zwischen Jambus und dreisilbigen Füßen schwankend, nur daß die letzteren in den Vordergrund der Zeile, d.h. in den Anfang vorgerückt sind, was dem Gedicht einen noch unruhigeren Charakter verleiht.

Die Lexik des Gedichts ist sehr verschieden und den drei sprechenden Personen angepasst. Der Knabe spricht die aufgeregte Sprache eines einfachen vertrauensvollen Gemüts, für das der ganze phantastische Vorgang wirkliches Geschehen bedeutet. Seine Rede besteht vorwiegend aus emotionalen Fragesätzen, in denen er den Vater auffordert, mit ihm zusammen den phantastischen und schrecken-erregenden Ereignissen standzuhalten. Da der Vater aber weder hört noch sieht, was mit dem Knaben vorgehet, werden seine Fragen, dank dreimaliger Wiederholung immer banger und aufgeregter.

Die letzten Worte des Knaben, da er das viertmal spricht, bilden einen Ausrufesatz. Im ganzen sind seine Äußerungen nach einer Art Klimax gebaut.

Die Sprache des Erbkönigs ist malerisch-bildhaft. Diese Gestalt verkörpert das romantisch-düstere Element der Ballade. In den Reden des Erbkönigs kann man auch eine Steigerung wahrnehmen, aber das ist eine andere Art Steigerung, ein Anwachsen des Gefühls und sein Umschlagen in Zorn und Rachsucht. In den ersten Worten erklingt eine gefühlsvolle Werbung, dann wächst das Gefühl an, es kommt zu einem leidenschaftlich ausgemalten bunten Bild, in dem der seligmachende Reigen der Töchter des Erbkönigs durch phonetische Mittel und emphatisch wirkende Aufzählung von Verben veranschaulicht wird.

Die bunte Vielfalt des Reigens, also der sich windenden kreisförmigen Bewegung, wird durch die musikalische Abwechselung der Vokale in den rhythmisch einander

wiederholenden Verben: *wiegen – tanzen –singen: ie–a–i* wiedergegeben.

Das dritte Mal spricht der Erlkönig schon zorn erfüllt – die zuerst liebevolle, dann leidenschaftliche Intonation ist bis Drohung gestiegen:

Und bist du nicht willig, so brauche ich Gewalt.

Die dritte Gestalt der Ballade – der Vater verkörpert den nüchternen Verstand der Aufklärungszeit. Für ihn gibt es keine phantastischen Wesen im Wald, die Angstschreie seines Kindes beantwortet er mit ruhiger Konstatierung von Tatsachen: *es ist ein Nebelstreif, es ist das Säuseln des Windes, es sind die grauen Weiden*, die der aufgeregte Knabe in seiner kranken Phantasie belebt.

Letzten Endes erlebt aber die Nüchternheit des Vaters ein Fiasko, denn : *In seinen Armen das Kind war tot.*

Das Gedicht wird zum Kampfplatz nicht nur menschlicher Charaktere, sondern verschiedenartiger Gesinnungen, Weltanschauungen, und dadurch ist in Goethes Ballade der moderne, kompliziertere Standpunkt erreicht.

Benutzte Literatur

In der usbekischen Sprache

1. I.A. Karimov “Yuksak ma’naviyat- yengilmas kuch”.-Toshkent, 2008 yil
2. I. A. Karimov “O’zbekiston mustasqillikka erishish ostonasida” Toshkent 2012 y
3. I. Karimov. Ona yurtimiz baxtu iqboli va buyuk kelajagi yo’lida
xizmat qilish eng oily saodatdir. Toshkent, 2015
4. АЗИЗОВ Қ., ҚАЮМОВ О. Чет эл адабиёти тарихи. (XVIII-XX асрлар). Т.,
«Ўқитувчи» 1987.
5. Karimov Sh.Q. Nemis adabiyoti tarixi. –Toshkent, 2013

In der deutschen Sprache

1. Annemarie Christiansen.*Zwölf Gedichte Goethes*, Interpretationen und Hinweise
für den Unterricht. Philipp Reclam, Stuttgart, 2012
2. Wolfgang Beuter. Deutsche Literaturgeschichte.- Stuttgart: J. B.
3. Wolf Bücherpfennig. – Geschichte der deutschen Literatur. – Stuttgart: Klett,
1992, Seite 45- 58.
4. Kurze Geschichte der deutschen Literatur . In 3 Bänden . – Berlin , 1983. Die
russische Übersetzung: Moskau 1985.
5. Joachim Bark und andere . Geschichte der deutschen Literatur. In 6 Bänden
– Klett-Verlag, 2012
6. L.Kaufmann, A. Kramenko. Geschichte der deutschen Literatur. (8 – 18 Jh) –
Moskau, 1968, S. 12-25.
7. K. Martens, L.S.Lewinson. Deutsche Literatur – Moskau, - 1971,

8. Ch.Wetzel. Lexikon der Autoren und Werke. Stuttgart, 1986.
9. H.G. Werner. Deutsche Literatur im Überblick. Leipzig, 1965.
10. W. Hug , H. Buschley . Geschichte der Weltkunde .–Frankfurt, 1979.
11. J. Bark . Epochen der deutschen Literatur.– Stuttgart, 1997.
12. Literatur Lexikon. Band 6 . München 1971.
13. Pawel Toper, Alfred Antkowiak. Schriftsteller der Gegenwart. Berlin,1964
14. Kurt Botther und Hans Jurgen Geerdis. Geschichte der deutschen Literatur.In 3 Bänden. Moskau, 1983.
15. S.Stössel. Geschichte der deutschen Literatur. Moskau,Verlag-Hochschule,1974
16. Götze, K.-H., Grundpositionen der Literaturgeschichtsschreibung im Vormärz, Frankfurt/M. 1980
- 17.W. Goethe. In: Jirmunskaja N.A. Die Literatur 18-Jahrhundert. – L.,„Prosveschenije“, 1976, S. 102-152
18. J.W.Goethe. In: Gutschinskaya N.O., Tschistova B.E. Die deutsche Literatur.19. Jahrhundert. – M., „Prosveschenie“, 1984, S. 25-55

In der russischen Sprache

1. Гучинская Н., Ё.Чистова. История немецкой литературы.Москва,1984
- 2 .Иванов С. С. Ё.И.Гёте. Жизнь и творчество. Москва. “Худ. литература”,1994
3. Брандес М.П.Стилистика немецкого языка, М, «Высшая школа»,1983
4. Тимофеева В, М, МицкевичБ,П, Зарубежная литература, Минск,1996

5. История всемирной литературы. Т., 1-7. М., «Наука», 1983-1990.
6. Алексеев М.П. и др. История зарубежной литературы. М., «Высшая школа», 1987.

Internetmaterialien

<http://www.kalliope.org/valprktol.de>.: Janina Reyer. J.W.Goethe.

www.deutschesprache.de Annemarie Christiansen Erlkoenig.Interpretation