

FRAUKE BERNDT

## Die Stimme des Traumas

### *Generische Ambiguität in Goethes Ballade »Erkönig«*

Jede Goethe-Lektüre führt an die Grenzen der Form, genauer gesagt: an die Grenzen jener Gattungen, mit denen Johann Wolfgang Goethe Zeit seines Lebens experimentiert hat, nicht zuletzt im ersten Weimarer Jahrzehnt zwischen 1775 und 1786 – und damit in dem Zeitraum, in dem Form und Psychologie bei ihm besonders eng verbunden sind. Und jede Goethe-Lektüre fordert auch aufgrund dieser Verbindung dazu heraus, das eigene Formverständnis zu vertiefen, zu erweitern, zu reflektieren. Eine der größten formalen wie psychologischen Provokationen stellt die berühmte Ballade »Erkönig« dar, weil sie nach einer Antwort auf die einfache Frage verlangt, mit welcher der erste Vers anhebt: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?«<sup>1</sup> Wer, so möchte ich im Folgenden daher überlegen, fragt denn nun eigentlich nach dem Reiter? Und von welchem Ort und zu welchem Zeitpunkt wird diese Frage gestellt?

Entstanden ist »Erkönig« am Weimarer Hof. Die Ballade ist Bestandteil des Singspiels »Die Fischerin«, das am 22. Juli 1782 im Rahmen eines Gartenfestes der Herzogin Anna Amalia im Tiefurter Schlosspark aufgeführt wurde. Bereits 1924 betont Johannes von Kries in seiner Studie *Goethe als Psycholog* (sic) das psychologische Wissen, das Goethes Texte bewahren, bearbeiten und weiterreichen. Dabei verdankt sich dieses Wissen weniger der Rezeption zeitgenössischer psychologischer Schriften als vielmehr Goethes Selbstbeobachtung, der Beobachtung anderer sowie vor allem seiner Beobachtung mythologischer und literarischer Figuren in Texten, die von alters her psychologisches Wissen verarbeiten, noch bevor für dieses Wissen Begriffe zur Verfügung stehen. Nicht wenige Texte des ersten Weimarer Jahrzehnts inszenieren psychologische Konflikte vor dem Hintergrund antiker, aber auch, wie im Falle des »Erkönigs«, germanischer Mythen, die ein Jahrhundert später für die Diskursivitätsbegründung der Psychoanalyse paradigmatisch werden sollten.

1 Die Zitate im Text folgen ohne Angabe der Verse der Münchner Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe: *Erkönig*, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 2.1: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786*, hg. von Hartmut Reinhardt, München 1987, S. 74f.

Dass es in der Ballade um sexualisierte Gewalt geht – den Begriff des Missbrauchs möchte ich vermeiden, weil er einen ›richtigen‹ Gebrauch impliziert –, ist in der Forschung Konsens. Als Prätext liegt dem »Erlkönig« Johann Gottfried Herders Übersetzung einer dänischen Ballade zugrunde, die er 1797 unter dem Titel »Erlkönigs Tochter. Dänisch« im zweiten Buch des zweiten Teils seiner *Volkslieder* veröffentlichte. Goethe verschärft die Problematik dieser Ballade insofern, als er die sexualisierte Gewalt der Elfen gegen den erwachsenen Mann, »Herr[n] Oluf«, radikalisiert:<sup>2</sup> Opfer ist ein Knabe, dem in der erzählten Welt einerseits der Vater, andererseits der Erl(en)könig gegenüberstehen. Der Vater reitet mit seinem kranken Sohn nachts durch eine nordische Landschaft einem Hof entgegen, der Schutz und Rettung verspricht. Der Erlkönig begehrt den Knaben, dessen schöne Gestalt ihn reizt; er lockt ihn mit Versprechungen und droht ihm schließlich: »Und bist du nicht willig; so brauch ich Gewalt!« Dabei kritisiert Alexander von Bormann 1996 in seinem Beitrag im *Goethe-Handbuch* völlig zu Recht, dass die Literatur sexualisierte Gewalt an Kindern in der Regel allegorisch überspielt.<sup>3</sup> In diesem Sinn überbaut Reinhart Meyer-Kalkus die Handlung der Ballade symbolisch: »ein nächtlicher Ritt durch einen unheimlichen Wald, eine dabei zur Katastrophe führende familiäre Tragödie zwischen Vater und fieberkrankem Sohn, schließlich eine naturmagische Verführungsmacht, die symbolisch für die ästhetischen Wirkungskräfte von Spiel, Gesang und Tanz steht.«<sup>4</sup> Wird dieser ideo-

- 2 Johann Gottfried Herder: Erlkönigs Tochter. Dänisch, in: J. G. H.: Werke, Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1990, S. 335 f.
- 3 Vgl. Alexander von Bormann: Erlkönig, in: Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1996, S. 212-217. Berücksichtigt sind exemplarische Forschungspositionen bis 1994. Seitdem verfolgt die Forschung mythologische (germanische), psychologische, forensische, pädagogische, soziologische und vor allem psychoanalytische Aspekte in synchroner und diachroner Perspektive, oft mit didaktischem Interesse (Schulklassiker). Einzelne Interpretation werde ich im Folgenden exemplarisch berücksichtigen; mehr ist im beschränkten Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich – allerdings gehen Quantität und Qualität der Forschung zum *Erlkönig* nicht unbedingt Hand in Hand. Besonders in der Diskussion ist der historische Kindheitsdiskurs bei Rüdiger Steinlein: Kindheit als Diskurs des Fremden. Die Entdeckung der kindlichen Innenwelt bei Goethe, Moritz und E.T.A. Hoffmann, in: »Die andere Stimme«. Das Fremde in der Kultur der Moderne, hg. von Alexander Honold, Köln 1999, S. 277-297. Vgl. zur neuesten Kindheitsforschung Davide Giuriato: Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne, Zürich 2020; D. G., Philipp Hubmann und Mareike Schildmann (Hg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen, Freiburg i.Br. 2018.
- 4 Reinhart Meyer-Kalkus: Goethe-Rezitationen: »Erlkönig«, in: R. M.-K.: Geschichte der literarischen Vortragskunst, Berlin 2020, S. 539-558; hier S. 543. Vgl. Robert Stockhammer: Dichter, Vater, Kind, in: Gedichte von Johann Wolfgang Goethe, hg. von Bernd Witte, Stuttgart 1998, S. 97-108.

logische Überbau beseitigt, dann ist der Befund eindeutig: Die Geschichte des Ritts fungiert als klassische Deckerzählung des Sexualakts, den ein männlicher Täter am Kind vollzieht; dafür spricht nicht zuletzt der feste Platz, den das Reiten in der Sexualtopik einnimmt.

Noch problematischer als eine solche allegorische oder symbolische ist eine biographische Lektüre der Ballade. Gerade im Hinblick auf die Experimente mit dem Formpotenzial verschiedener Gattungen im ersten Weimarer Jahrzehnt erweist die Goethe-Fangemeinde ihrem Idol damit einen rechten Bären-dienst: Weder zeugt die Prosafassung der *Iphigenie* von der inzestuösen Beziehung zur Schwester Cornelia, noch das Tagebuch der ersten Schweizer Reise von Goethes Homosexualität. Auch der biographistische Kurzschluss, im »Erlkönig« verarbeite Goethe sein Begehren nach Fritz, dem dritten Sohn Charlotte von Steins, der zwischen 1783 und 1786 in Goethes Obhut lebte, ist einigermaßen problematisch. Anstatt also Goethe Pädophilie zu unterstellen, anstatt vom psychologischen Wissen der Ballade auf die Perversion des Autors zu schließen, verstehe ich den »Erlkönig« als ein Formexperiment, dessen psychologisches Wissen erst die Form schafft.

Die Ballade erzählt von der sexualisierten Gewalt an einem Kind in Bildern, Szenen und Narrativen, die dafür im kollektiven Gedächtnis zur Verfügung stehen. Ästhetisch erfahrbar wird die sexualisierte Gewalt einzig und allein durch die Form: Denn die Ballade figuriert in ihrer generischen Ambiguität eine entpersonalisierte Stimme des Traumas. Erst die Stimme errichtet das Tabu sexualisierter Gewalt, von dessen Existenz wir heute so selbstverständlich ausgehen. Zum Tabu wird sexualisierte Gewalt an Kindern aber erst dann, wenn sie ästhetisch erfahrbar wird; vorher ist sie ein Skandal, ein juristisches Delikt oder etwas anderes, jedenfalls kein Tabu. Um diese These nachvollziehbar zu machen, skizziere ich im Folgenden zunächst die Grundzüge einer Theorie generischer Ambiguität (1), auf deren Grundlage ich in einer akribischen formal(istisch)en Analyse die dramatischen und lyrischen (2) sowie die narrativen Strukturen der Ballade zueinander in Beziehung setze (3). Über den Umweg von Franz Schuberts Vertonung des »Erlkönigs« (1805) bzw. Jessye Normans und Peter Koglers multimodaler Performance dieser Vertonung in André Hellers Dokumentation *Jessye Norman. A Portrait* (2008) rekonstruiere ich ebendiese Stimme des Traumas, mit der Goethe das Tabu sexualisierter Gewalt an Kindern errichtet, indem er diese Gewalt ästhetisch erfahrbar macht (4). Anders formuliert: Damit diese sexualisierte Gewalt als Gewalt begriffen wird, bedarf es der Kunst.

## I. Ambiguität

Einer der geläufigen Topoi zur Form der Ballade folgt Goethes eigener Poetik in den »Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des Westöstlichen Divans« (1819). Als »Ur-Ei« der Dichtung verbindet die Ballade lyrische, dramatische und narrative Strukturen:<sup>5</sup>

Es giebt nur drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*. Diese drey Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beysammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.<sup>6</sup>

Dass die Ballade drei Gattungen in sich vereint, ist ein Allgemeinplatz, der freilich Goethes Definition der Ballade systematisch verfehlt. Denn mit den beiden Begriffen »Dichtweisen« und »Gebild« markiert Goethe die »fundamentale Ambiguität« des literarischen Textes an und für sich, wie sie in der Ballade besonders offensichtlich wird. Mit der Bezeichnung »Gebild« trägt er der Form Rechnung, die ein literarischer Text annimmt: »Dieser verbindet nämlich – kommt die Gattung ins Spiel – zwei Anschauungsformen: die zeitliche Anschauungsform der Erzählung [in der linearen Sukzession] mit der räumlichen Anschauungsform, die mit der Gattung entsteht.«<sup>7</sup> Die »Dichtweisen« hingegen bezeichnen lyrische (z. B. Metrum und Reim), dramatische (z. B. Dialog und Monolog) und narrative Darstellungsverfahren (z. B. Stimme, Zeit und Modus zwischen *discours* und *histoire*).<sup>8</sup> In der rezenten Gattungsforschung besteht ein Konsens über die »Unterscheidung zwischen historisch variablen Gattungen und Genres (Tragödie, Roman, bürgerliches Trauerspiel, Internatsro-

- 5 Johann Wolfgang Goethe: Ballade. Betrachtung und Auslegung, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13.1: Die Jahre 1820-1826, hg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München 1992, S. 505-507; hier S. 505.
- 6 Johann Wolfgang Goethe: Besserem Verständniß. Naturformen der Dichtung, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 11.1.2: West-östlicher Divan, hg. von Karl Richter, München 1998, S. 194 f.; hier S. 194, Hervorhebung im Original.
- 7 Frauke Berndt: Generische Ambiguität. Zur Formtheorie moderner Erzähltexte mittlerer Länge (am Beispiel von Idylle und Legende), in: Generische Ambiguität in Idyllen und Legenden des langen 19. Jahrhunderts, hg. von F. B., Johannes Hees-Pelikan, Julius Schmidt und Vera Zimmermann, Basel 2025 [im Erscheinen].
- 8 Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, München 1998.

man usw.) und transhistorischen Schreibweisen bzw. Modi (das Narrative, Dramatische usw.)«,<sup>9</sup> so dass die drei Großgattungen oder gar »Naturformen der Poesie« als Verfahren bestimmt werden. Indem Goethe die Ballade dergestalt formal beschreibt, definiert er sie als *Gattung, die keine ist*. Keine von Goethes drei »Dichtweisen« hingegen ist als Großgattung ein »ontologisches Etwas«,<sup>10</sup> das hybridisiert oder in bzw. zu einer Ballade gemischt werden kann. Stattdessen fungieren sie als »Organisations- und Strukturprinzipien« von spezifischen »Diskurs- und Histoire-Verfahren«,<sup>11</sup> welche die Form von Goethes »Gebild« prägen. Genau das ist also die Ballade: *eine komplexitätssteigernde Matrix ohne Anschauung*.

Durch seine Definition von Untergattungen hat u. a. Wolfgang Kayser die Nichtgattung ›Ballade‹ mit einem völlig beliebigen semantischen Rahmen versehen,<sup>12</sup> um sie gerade dadurch zu beherrschen: »Erlkönig« wäre dann eine ›Aufklärungsballade‹ (Vater-Sohn-Dualismus) oder eine ›naturmagische Ballade‹ (Vater-Erlkönig-Dualismus). Solche Gattungsdefinitionen basieren auf semantischen Elementen, die ein historisches »Gattungswissen« bilden.<sup>13</sup> Goethe wäre nicht Goethe und seine Ballade kein Klassiker, würde der »Erlkönig« nicht eben über solches Gattungswissen verfügen, z. B. das durch Herder vermittelte Wissen über die Volksballade oder verschiedene Gattungen der Klagedichtung (s. unten: III. Apostrophe). Doch anstatt von ›Gattung‹ zu sprechen, nehme ich den Begriff des Gattungscodes auf, den Johannes Hees-Pelikan vorschlägt. Damit zielt er auf »das Verhältnis der generischen Dimension literarischer Texte zu

9 Johannes Hees-Pelikan: Gattungscodes. Zu einem Beschreibungsmodell generischer Ambiguität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 69 (2024), S. 109-134, hier S. 113; Stuttgart 1990.

10 Ralf Simon: Theorie der Prosa, in: Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität, hg. von R. S., Berlin/Boston 2018, S. 415-429; hier S. 415.

11 Hees-Pelikan 2024 (Anm. 9), S. 130.

12 Vgl. Wolfgang Kayser: Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936. Zur Gattungstradition der Ballade im »Erlkönig« vgl. u. a. Max Kommerell: Goethes Balladen, in: M. K.: Gedanken über Gedichte, Frankfurt a. M. 31956, S. 310-429; Rupert Hirschenauer: Erlkönig, in: Wege zum Gedicht II. Interpretation von Balladen, hg. von R. H. und Albrecht Weber, München/Zürich 1963, S. 159-168; Winfried Freund: Johann Wolfgang Goethe: Erlkönig, in: W. F.: Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik, Paderborn 1978, S. 28-34; Gert Ueding: Vermählung mit der Natur. Zu Goethes »Erlkönig«, in: Deutsche Balladen, hg. von Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988, S. 92-107; Erich Unglaub: Vom Norden nach Süden. Der »Erlkönig« mit Verlust und Gewinn, in: Die Ballade. Neue Perspektiven auf eine traditionsreiche Gattung, hg. von Andrea Bartl, Corina Erk, Martin Kraus und Annika Hanauska, Würzburg 2017, S. 103-127.

13 Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form, Göttingen 2013, S. 10.

deren narrativen Praktiken und Verfahren, [...] welche Texte codieren, indem sie deren Verfahren organisieren«. <sup>14</sup>

Mit dem Begriff des Gattungscodes bzw. des generischen Codes, den ich bevorzuge, kann daher »die erkenntnishemmende Desintegration von erzählter Welt (*histoire*) sowie narrativen und rhetorischen Darstellungsverfahren (*discours*)« überwunden werden: »Damit wird der Weg für eine zukünftig sicherlich noch weiter ausdifferenzierende Gattungsnarratologie frei, die bei der paradoxen Prämisse der ontologischen Narratologie anzusetzen hat«, <sup>15</sup> dass »der Zugriff [auf die Welt im Erzählakt (*narration*); F. B.] diejenige Welt voraus[setzt], die mit dem Zugriff erst erzeugt wird«, <sup>16</sup> wie Cornelia Pierstorff in ihrer *Ontologischen Narratologie* ausführt. Ein solcher Zugriff bildet die Welt jedoch nicht ab, sondern stilisiert sie. Stilisierung lässt sich als Formung der erzählten Welt durch narrative und rhetorische Darstellungsverfahren verstehen, die von Codes abhängen. Der Stilbegriff erfährt derzeit eine bemerkenswerte Renaissance. <sup>17</sup> Doch anstatt ihn aus seiner angestammten Domäne, der rhetorischen Darstellungslehre, in die Pragmatik zu entlassen und von den rhetorischen Übungen her zu denken, anstatt den Stilbegriff also ganz im soziokulturellen Kontext aufgehen zu lassen (wie im übrigen ja auch den Gattungsbegriff), <sup>18</sup> möchte ich ihn als ästhetisches Dispositiv ins Spiel bringen, weil er einerseits die zeitliche und räumliche Anschauungsform des literarischen Textes verbindet, und andererseits die unsinnige *discours-histoire*-Trennung nicht zulässt, der wir mit der Diskursnarratologie Genette'scher Provenienz so schwer entkommen.

Im Essay *Langage indirect et les voix du silence* in den Studien *Signs* (1960) setzt Maurice Merleau-Ponty bei der individuell geformten Sprache (*langage*) an, um das ›Worldmaking‹ der modernen Malerei zu analysieren. <sup>19</sup> Jede malende Person wolle ihre eigene Sprache sprechen, müsse also ihren eigenen Stil finden und

14 Hees-Pelikan 2024 (Anm. 9), S. 112-124.

15 Berndt 2025 (Anm. 7).

16 Cornelia Pierstorff: *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*, Berlin/Boston 2022, S. 2.

17 Vgl. u. a. Eva Geulen und Claude Haas (Hg.): *Der Stil der Literaturwissenschaft. Zeitschrift für deutsche Philologie 140*, 2022, Sonderheft; Eva Geulen und Melanie Möller (Hg.): *Stil und Rhetorik. Ein prekäres Paar und seine Geschichten. Interjekte 14*, 2022, [https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/interjekte/Interjekte\\_14\\_Geulen\\_Moeller.pdf](https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/interjekte/Interjekte_14_Geulen_Moeller.pdf) (06.11.2024); Eva Axer, Annika Hildebrandt und Kathrin Wittler (Hg.): *Schreibarten im Umbruch. Stildiskurse im 18. Jahrhundert. Beiheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 23*, 2024.

18 Vgl. Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750-1950*, Göttingen 2015.

19 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Indirect Language and the Voices of Silence*, in: M. M.-P.: *Signs*, übers. von R. McCleary, Evanston 1964, S. 39-83.

entwickeln, um ›Welt‹ ausdrücken zu können. Dabei sind Organisations- und Strukturprinzipien selbst non-diskursiv: »A style, therefore, provides a range of practices and sensibilities, but these are not necessarily fixed.«<sup>20</sup> Diese Grundannahme, die Merleau-Ponty mit Verweis auf Ferdinand de Saussure entwickelt, übernimmt er von dem Kunsthistoriker André Malraux.<sup>21</sup> Dieser wiederum wird in Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856) auf die dort verwendete erlebte Rede (*discours indirect libre*) aufmerksam, durch welche die ›Welt‹ des Romans unter dem Verstummen einer vermittelnden Erzählinstanz aus körper- und wahrnehmungsgebundenen Perspektiven der Figuren erzählt wird. In Merleau-Pontys ontologischer Zuspitzung des Stilbegriffs bilden das Was und das Wie des ›Worldmaking‹ in ihrer Resonanz eine untrennbare Einheit. Denn Stil spricht in einem »idiom that would speak not the language of the subject or of the project, but of their intertwining«.<sup>22</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen verstehe ich in der Ballade zum einen die von den Großgattungen abgeleiteten »Dichtweisen«, die das »Gebild« formen, als generische Codes, so dass ich lyrische, dramatische und narrative Codierungen unterscheide und einer Verfahrensanalyse unterziehe. Zum anderen spreche ich von generischen Codes, wenn spezifisches Gattungswissen die semantische Komplexität des »Erlkönigs« steigert. In ihrer ›Verflechtung‹ (*intertwining*) organisieren und strukturieren sie die *Form der Welt*, die in der Ballade stilisiert wird. Was Goethe mit dem Bild vom »Ur-Ei« ausdrückt, möchte ich als Ambiguität der Form untersuchen. Tatsächlich eignet sich die Ballade besonders gut, »um jene Eigenart zu beschreiben, die für moderne Literatur häufig als grundlegend gilt: ihre generische Ambiguität«.<sup>23</sup> Eine solche Ambiguität umfasst nicht nur allgemeine syntaktisch-semantische Ambiguitätsphänomene, die bei der Bestimmung des Literarischen an und für sich eine zentrale Rolle spielen, sondern auch Phänomene, die in ihrem In-Erscheinung-Treten in historisch spezifischer Weise von generischen Codes abhängen. »Eine

20 Linda Singer: Merleau-Ponty on the Concept of Style, in: *Man and World* 14/2, 1981, S. 153-163; hier S. 158.

21 Vgl. André Malraux: *Les Voix du silence*, Paris 1971; Claude Imbert: *The Blue of the Sea*. Merleau-Ponty, Malraux, and Modern Painting, übers. von Kristin Koster, in: *Modern Language Note* 115/4, 2000, French Issue, S. 600-618.

22 Singer 1981 (Anm. 20), S. 153.

23 Hees-Pelikan 2024 (Anm. 9), S. 112. Vgl. u. a. Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988; C. B.: *The Aesthetics of Ambiguity*, in: *Actas del XII Congreso Nacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Alicante, 19-22 de Diciembre de 1988, Granada 1991, S. 73-83; C. B.: *The Aesthetics of Ambiguity! Now and Then*, in: *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst*, hg. von Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner, Würzburg 2019, S. 255-271.

solche Ambiguität der Form bezeichne ich als *generische Ambiguität*.<sup>24</sup> Diese Ambiguität der Form macht die »unausgesprochene Selbstreferenz«<sup>25</sup> bzw. »grundsätzliche[] Selbstreflexivität« der Ballade aus.<sup>26</sup>

Dieser generischen Ambiguität, die im »Erlkönig« in Erscheinung tritt, geht also keine Welt voraus, die sich durch Mehrdeutigkeit auszeichnet, wie es gemeinhin als Merkmal moderner Welterfahrung gilt. Dagegen spricht die einfache Tatsache, dass Welterfahrung von alters her Ambiguitätserfahrung ist, ja dass Ambiguitätsbewältigung im Grunde genommen als *conditio humana* verstanden werden kann. In den Jahrzehnten der Sattelzeit um 1800 ist die Welt nicht mehrdeutiger als zuvor. Es geht daher bei der generischen Ambiguität der Ballade nicht um Ambiguität der Form im Allgemeinen, sondern um eine Ambiguität der Form im Besonderen, die im »Erlkönig« genau so strukturiert und organisiert ist, dass sie das Unsagbare ästhetisch erfahrbar macht. Und dieses Unsagbare ist die sexualisierte Gewalt an Kindern, die durch die Form und damit durch die ästhetische Erfahrung, welche die Form gewährt, überhaupt erst zum Tabu wird. Dafür folge ich Dorothee Kimmichs ethnologisch informierter Begriffsbestimmung, die Sigmund Freud einschließt, aber nicht ins Zentrum stellt:

Das Tabu lässt sich dagegen als Kraft, Aura oder auch als kultisch angereichertes Charisma bezeichnen, das eine Gruppe von Personen – Priester, Könige – schützt und zugleich Unbefugte fernhält, etwa von bestimmten heiligen Orten und Gegenständen, aber auch von Leichen und unreinen Personen. Auch das Tabu fungiert damit integrativ und exklusiv zugleich: »Als die Quelle des Tabu wird eine eigentümliche Zauberkraft angesehen, die an Personen und Geistern haftet und von ihnen aus durch unbelebte Gegenstände hindurch übertragen werden kann.« [...] Ehrfurcht und Abscheu sind in der Furcht vor der Zauberkraft und den Dämonen zu gleichen Teilen vorhanden.<sup>27</sup>

Eine solche Ambivalenz – Ehrfurcht und Abscheu – löst die Ballade vom »Erlkönig« durch ihre auf generischer Ambiguität basierende Form aus, die vielleicht gerade deshalb bis heute einen Spitzenplatz im Gedichtekanon behaupten kann.

24 Berndt 2025 (Anm. 7), Hervorhebung im Original.

25 Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Schriften zu Kunst und Literatur, hg. von Niels Werber, Frankfurt a.M. 2008, S. 139-188; hier S. 150.

26 Hees-Pelikan 2024 (Anm. 9), S. 134.

27 Dorothee Kimmich: Kulturtheorie, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin/Boston 2017, S. 110-126; hier S. 115.

Anders gewendet: Generische Ambiguität ist nötig, um die Ambivalenzerfahrung zu ermöglichen, die einen Sachverhalt überhaupt erst zu einem Tabu macht. Weil die generische Ambiguität der Ballade konstitutiv ist, also nicht disambiguiert, ist der Ambivalenzerfahrung nicht zu entkommen; sie ist psychologisch nicht zu bewältigen. Deshalb liegt die Leistung des »Erlkönigs« darin, jene Erfahrungsstruktur ästhetisch erfahrbar zu machen, die der Tabuisierung vorausgeht: das Trauma. Diese Errichtung des Tabus ist insofern eine heikle Sache, als sie unserem Bedürfnis nach moralischer Orientierung in der Welt zuwiderläuft. Anstatt sexualisierte Gewalt an Kindern psychologisch zu beurteilen oder juristisch zu verurteilen, eröffnet die generische Ambiguität, welche die Form der Ballade prägt, einen verstörenden Raum ästhetischer Erfahrung, ohne die Lesenden von dieser Verstörung zu entlasten.

## II. Amphibrachys

Düster ist die Welt, die in der Ballade »Erlkönig« erzählt wird – und zwar von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Position aus. Vater und Sohn reiten durch eine nordische Landschaft an alten Weiden vorbei. Nachts erscheinen sie grau, tragen nur noch wenige Blätter, in denen der Wind ein unheimliches Geräusch erzeugt. In der stürmischen Herbstnacht erscheint der Sohn sicher und warm in den Armen des Vaters geborgen; sie befinden sich auf dem Weg zu einem schützenden Hof. Dieser realen Welt (*actual world*) ist das mythologische Reich des Elfenkönigs – bei Goethe: des Erl(en)königs – gegenübergestellt, das nicht real ist (*non-actual world*).<sup>28</sup> Es liegt an einem Wasserlauf, dessen Ufer eine Aue bildet, auf der bunte Blumen blühen und auf welcher der Erlkönig nicht nur seine Töchter, sondern auch seine in ein goldenes Gewand gekleidete Mutter festlich versammelt. Dort wird getanzt und gesungen, bevor sich diese Welt plötzlich verdüstert – und dadurch mit der Nacht der erzählten Welt in Beziehung gesetzt wird. Die nachbarschaftliche Beziehung zwischen den Welten wird von den Weiden gestiftet, die in Auenwäldern, an Fluss- oder Bachläufen ebenso wie in Moorlandschaften wachsen.

In der Forschung werden die beiden Schauplätze aufgrund ihrer Nachbarschaft als zwei figurenperspektivisch gebundene Interpretationsmodelle ein und derselben Welt verstanden. Und damit komme ich zur dramatischen Codierung der Ballade, die einen Dialog zwischen Sohn und Vater inszeniert, in dem sie die Wirklichkeit unterschiedlich interpretieren. Den Ausgangspunkt bildet die Frage des Vaters, warum der Sohn Angst habe. Mit der Antwort des Sohnes, der

28 Vgl. Marie-Laure Ryan: Possible Worlds, in: Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn et al., Berlin/Boston 2014, S. 726-742.

den Erlkönig sinnlich wahrnimmt, ist der Vater nicht zufrieden. Die visuelle Wahrnehmung des »Erlenkönig[s] mit Kron' und Schweif«, den der Sohn sieht, korrigiert der Vater: »Mein Sohn es ist ein Nebelstreif«. Auch die Wahrnehmung von »Erlkönigs Töchter[n] am düstern Ort« wird vom Vater vermeintlich berichtigt: »Es scheinen die alten Weiden so grau«. Und schließlich erklärt der Vater die auditive Wahrnehmung des Sohnes von Erlkönigs Stimme mit der Feststellung: »In dürrn Blättern säuselt der Wind«. Die drei Repliken, in denen sich Erlkönig an den Knaben wendet, stehen – im Gegensatz zu den Dialogen zwischen Vater und Sohn – in Anführungszeichen: das *Versprechen* mit der auffälligen *Figura etymologica*: »Gar schöne Spiele spiel ich mit dir«, die *Aufforderung*, ihn auf das Fest zu begleiten, und die *Drohung*, den Knaben mit Gewalt zum Mitgehen zu zwingen. Die Forschung ist sich darüber einig, dass die diakritischen Zeichen das Delirium des Sohnes markieren. In einem wahnhaften Zustand sieht und hört der Knabe den Erlkönig und imaginiert jenes »Leid«, das Erlkönig ihm antut. Die Ballade hat – in ihrer Spielart als »naturmagische Ballade« – kein *happy ending*: Zwar erreicht der Vater den Hof, doch ist das Kind in seinen Armen gestorben.

Diese Doppelung – hier die reale Welt, dort Erlkönigs Reich – wird in der Forschung als Einbruch des Irrationalen in die Rationalität bewertet.<sup>29</sup> Dabei stehen sich der Vater als personifizierter Aufklärer und der Erlkönig der germanischen Mythologie bzw. aus Herders Ballade als das personalisierte Andere der Vernunft, vor dem »s« auch dem Vater »grausets«, antagonistisch gegenüber. »Horrorvision am Musenhof« – so hat Meyer-Kalkus in einem Vortrag am Wissenschaftskolleg Berlin am 5. Juni 2014 das Szenario auf den Punkt gebracht. Dass der Horror weder die Lesenden noch die Zuschauenden bei der Tiefurter Uraufführung überwältigt, ja im Gegenteil, dass »Erlkönig« bis heute zu den beliebtesten Gedichten nicht nur Goethes, sondern überhaupt gehört und seinen festen Platz im Kanon behauptet, hat mit einem ontologischen Pakt zu tun: Alles, was in Erlkönigs Reich passiert, darf passieren, weil der Knabe deliriert. Nicht nur, dass die Lesenden seine Erfahrung sexualisierter Gewalt nicht teilen; die Ballade bietet zudem plausible Rationalisierungsstrategien an, dass nicht sein kann, was nicht sein darf. Denn innerhalb der erzählten Welt ist Erlkönigs Reich in seinen Elementen sowohl fiktiv als auch in seinen Darstellungsverfahren fiktional. Es gibt – das weiß das Tiefurter Publikum ebenso wie die Lesenden seither – keine Elfen, also auch keinen Elfenkönig und kein Elfenreich: al-

29 Vgl. zu den diskursgeschichtlichen Grundlagen u. a. Wilhelm Kühlmann: Die Nachtseite der Aufklärung. Goethes »Erlkönig« im Lichte der zeitgenössischen Pädagogik (C. G. Salzmanns »Moralisches Elementarbuch«), in: Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung, hg. von W. K., Ortrud Gutjahr und Wolf Wucherpfennig, Würzburg 1993, S. 145-157.

les Mythologie, bewahrt und tradiert in Handbüchern oder eben Balladen von Herder oder Goethe.

Die Fiktionalisierung erfolgt im Dialog bzw. im dramatischen Modus, in den die extradiegetisch-heterodiegetisch angelegte Erzählung wechselt und damit die wahrheitsfunktionalen Bedingungen ändert: Es ist tatsächlich ja nur der Erlkönig, der in der Ballade spricht bzw. der Knabe, der den Erlkönig sieht und hört. Voraussetzung dafür ist die psychopathologische Rahmung dieses Settings, in dem die fiktiven Personen (*personae*) – Vater, Knabe, Erlkönig – strikt voneinander zu trennen sind. Für diese Trennung sorgen zunächst die diakritischen Zeichen im Text. Die Anteile im Redewechsel zwischen Vater und Sohn können aufgrund der Gedankenstriche, vor allem aber aufgrund der Adressierungen »Mein Vater« bzw. »Mein Kind« oder »mein Sohn« jeweils zweifelsfrei einer Instanz zugeordnet werden. In der zweiten, vierten und sechsten Strophe folgt auf die durch einen Gedankenstrich getrennte Anrede des Vaters in zwei Versen dessen ebenfalls zweizeilige Antwort an den Sohn. Beide sind, was den Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen betrifft, epistemologisch unzuverlässig, weil jede Replik nicht nur körper- und perspektivgebunden, sondern vor allem psychologisch relativ ist. Die beiden Aussagen stellen sich gegenseitig in Frage, wenn wir nicht – gewohnheitsmäßig – die Position des Vaters als richtig annehmen, weil wir ebenfalls glauben, dass es keine Elfen gibt, dass also auch der Rest auf den psychologischen Ausnahmezustand des Knaben zurückzuführen ist.

In den Strophen, in denen der Erlkönig spricht, fehlt zunächst einmal eine solche Adressierung. Deshalb ist es ungewiss, wer spricht, wenn der Erlkönig spricht, dessen Rede allerdings durch die An- und Abführungszeichen als begrenzte Einheit markiert wird. Diese Trennung ist freilich weniger strikt, als es die Strophengrenzen nahelegen. Denn wiederum ein weiterer Gedankenstrich verbindet die drei Vater- mit den drei Erlkönig-Strophen, indem das diakritische Zeichen einen Berührungskontakt herstellt; mit Roman Jakobson würde ich von einer graphisch materialisierten phatischen Funktion des »Gebilds« sprechen:

Mein Sohn es ist ein Nebelstreif. –  
 »Du liebes Kind, komm geh mit mir,

In dürrn Blättern säuselt der Wind. –  
 »Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?

Es scheinen die alten Weiden so grau. –  
 »Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;

Die Gedankenstriche trennen also nicht nur die beiden auditiven Masken des Vaters und des Erlkönigs, sondern verbinden zugleich auch die Stimmen des

Erlkönigs und des Vaters, die dadurch ein Kontinuum bilden. Selbst wenn der Erlkönig eine Phantasie des Sohnes darstellt, erhält diese im phatischen Kontakt nicht nur eine Stimme, sondern vor allem auch ein Gesicht: und zwar das Gesicht des Vaters und *vice versa*. Indem der Gedankenstrich den phatischen Kontakt der Repliken herstellt, verbindet er auch die getrennten Welten, so dass eine im besten Sinn ambivalente, nämlich janusköpfige Vater-Imago entsteht: In der Prosopopoeia spaltet der Sohn die ›bösen‹ Anteile des Vaters von den ›guten‹ ab. In der siebten Strophe, in der Erlkönig dem Knaben droht, wendet der Sohn sich daher mitten in der Strophe direkt an den Vater:

»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! –

In dieser Strophe wird durch den Tempuswechsel die »Gewalt« im Präsens mit dem »Leid« im Perfekt typologisch verknüpft: Die angedrohte Gewalt hat dem ›angefassten‹ Knaben ein Leid zugefügt, ohne dass diese Leiderfahrung in der Vergangenheit liegen würde. Denn im Deutschen ist das Perfekt eben gerade keine Vergangenheitsform, sondern stellt lediglich eine Relation zwischen zwei Erlebnissen im Horizont der Gegenwärtigkeit her: Das Leid bleibt durch das Perfekt ein andauerndes.<sup>30</sup> Im Hinblick auf Erzähltexte des 19. und 20. Jahrhunderts prägt Dania Hückmann (in Abgrenzung von Käte Hamburgers historischem Präsens) für diese Gegenwärtigkeit den Begriff »*traumatisches Präsens*«. <sup>31</sup>

Während die Lesenden der Erstausgabe und aller späteren Lesefassungen des Textes die auditiven Masken und damit einhergehenden Welten einigermaßen mühelos trennen können, dürfte es bei der Tiefurter Uraufführung etwas unheimlicher zugegangen sein. Und damit möchte ich den Code des Dramas um lyrische Codierungen erweitern (wobei ich die graphischen Elemente der lyrischen Codierung bereits berücksichtigt habe). Denn mit den phonischen Strukturen steigert sich die Unheimlichkeit des Settings noch einmal erheblich, weil ihre Berücksichtigung den ontologischen Pakt betrifft: hier die reale Welt, dort Erlkönigs Reich. Goethe verwendet für die Ballade acht einfach gebaute Volksliedstrophen. Zwei Zeilen werden durch ausschließlich einsilbige Reime zu je zwei Paaren verbunden. Weitaus komplexer sind die Metren der Verse, die das Ihrige zur Form beitragen. Trotz der von Herder übernommenen Paarreime, der einsilbigen Kadenz und der Alternation variiert das Metrum (und auf dessen

30 Vgl. Ulrich Engel: Deutsche Grammatik, München 2009, S. 263-268.

31 Dania Hückmann: Traumaliteratur, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin/Boston 2017, S. 583-600; hier S. 596.

Grundlage der Rhythmus) kunstvoll, so dass semantisch relevante Strukturen identifiziert werden können. Das Grundmuster bilden die neun Silben der ersten Strophe, auf die vier Betonungen verteilt sind; auf die erste, zweite oder dritte Betonung folgen jeweils zwei unbetonte Silben – oder anders gewendet: Goethe kombiniert Jamben mit jeweils einem Anapäst zu einem Galopp-Metrum; von 32 Versen folgen 15 diesem Schema. Die beiden Verse, die mit dem Wort »Erlkönig« beginnen, könnten unter Annahme einer Tonbeugung ebenfalls dem Schema integriert werden; würde die Betonung auf die erste Silbe fallen, bildeten ausgerechnet diese beiden Verse mit ihren drei Daktylen und zwei Trochäen (der letzte katalektisch) einen metrisch motivierten Rahmen um das Unerhörte:

Erlkönigs Töchter am düstern Ort? – (– ◡ ◡, – ◡ ◡, – ◡, –)

Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Fünf weitere Verse weichen dadurch ab, dass nicht einer, sondern zwei Jamben durch Anapäste ersetzt werden, so dass diese Verse je zehn Silben haben; die drei mit dem weiblichen Possessivpronomen »meine« beginnenden Verse verstärken den Effekt der Bewegung. Im achten und neunten Vers alternieren acht Silben ohne Doppelsenkungen – und zwar eben an der Stelle in der Ballade, in der die Handlung in Erlkönigs Reich führt.

Damit bleiben von den 32 Versen lediglich acht, die sich signifikant vom metrischen Ausgangsschema unterscheiden, dessen Semantik in der Forschung immer wieder mit dem Rhythmus des Ritts assoziiert wurde; tatsächlich liegt der Gangart des Galopps ein Dreitakt zugrunde, den die Verse simulieren. Einen anderen dominanten Rhythmus haben jene sechs Verse, die ganz anders aufgebaut sind, weil sie auch von etwas ganz anderem handeln. Besonders auffällig ist dieser Rhythmus in der fünften Strophe, in der Erlkönig dem Knaben eine schöne Erfahrung in Aussicht stellt, die nicht zuletzt durch den einzigen unreinen Reim der gesamten Ballade (»gehn«/»schön«) in ein zweifelhaftes, im besten Sinne »unreines« Licht gerückt wird:

»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.« – (◡ – ◡, ◡ – ◡, ◡ – ◡, – ◡ –)

In seiner atemberaubenden Analyse metrischer Echos und prosodischer Rhythmen arbeitet Hans Lösener bereits 1999 heraus,<sup>32</sup> wie die auditiven Masken des

32 Vgl. Hans Lösener: Der Rhythmus des Unheimlichen im »Erlkönig«, in: H.L.: Der

Vaters und des Erlkönigs in der fünften Strophe interferieren: »Im kontrollierten Sprechen des Vaters spricht der Erlkönig mit. Und auch umgekehrt geht wieder die Rede des Erlkönigs in V aus derjenigen des Vaters hervor, allerdings nicht metrisch, sondern durch die Silbenzahl und den prosodischen Übergang ›Wind‹ [v. 16] – ›Willst‹ [v. 17].«<sup>33</sup> Die Doppelsenkungen in der fünften Strophe, deren Dreitakt nun keinen Ritt, sondern eher einen Tanz zu simulieren scheinen, nehmen in dieser Strophe von Vers zu Vers in ihrer Anzahl zu (1 – 2 – 3). Zu Recht warnt Lösener davor, allzu sorglos mit metrischen Formbegriffen zu hantieren: »Tatsächlich gibt es aber sowenig Daktylen wie Anapäste im Erlkönig, da der Volksliedvers nicht in Versfüße untergliedert ist«<sup>34</sup> – nun, der Volksliedvers nicht, aber das kunstvolle Metrum des »Erlkönigs« gerade in der Spannung zwischen einfach metrischem Grundmuster und kompliziert kalkulierten Abweichungen sehr wohl. In der fünften Strophe gipfeln die Verse m. E. sogar in die Imitation eines ganz besonderen Versfußes, weil die elf Silben zu den vier Amphibrachien (der letzte davon katalektisch) einer sogenannten ›Schaukel verbunden werden. Es ist genau dieses Metrum, das die auditiven Masken des Vaters und des Erlkönigs verbindet (und eben nicht als auftaktiger Vers mit einer Verbindung von drei Daktylen und einem katalektischen Trochäus interpretiert werden sollte). In dreifacher Wiederholung verbinden diese Verse die Anreden des Sohnes an den Vater zweimal mit den Antworten des Erlkönigs und ein abschließendes Mal mit der Erzählung vom leidenden Kind:

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.« –

Mein Vater, mein Vater und siehst du nicht dort,  
Und bist du nicht willig; so brauch ich Gewalt!« –

Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!  
Er hält in den Armen das ächzende Kind

Die metrischen Äquivalenzen bestätigt Lösener, ohne den Amphibrachys zu bemerken: »Das Sprechen des Erlkönigs ergreift den Sohn, bevor sich der Erl-

Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus, Tübingen 1999, S. 113–153; insbes. die vollständige Notation, vgl. S. 144 f. Lösener berücksichtigt die bisherige Rezeptionsgeschichte und kritisiert im Detail ›falsche‹ semantische Analysen, wenn das »Metrum als Mimesis des Sinns« interpretiert wird (S. 119), ohne dass profundes Formwissen diese Interpretationen absichert.

33 Ebd., S. 147.

34 Ebd., S. 121.

könig seiner ganzen Person bemächtigt.«<sup>35</sup> Diese Verbindung durch die Form ist wichtiger als die Frage nach der Semantik der ›Amphibrachischschaukel‹. Das auf die Antike zurückgehende Metrum, das nicht zufällig entsteht, sondern eine artistische Meisterleistung darstellt, gilt als ein beschwingtes und beschwingendes Metrum. Anders als Galopp und Tanz hat diese Bewegung eine doppelte Richtung: Sie drängt nach vorne und zieht sich wieder zurück, sie schaukelt also hin und her (daher der Name für das Metrum). Welcher Begriff auch immer für diese Struktur eingesetzt wird, es handelt sich um eine Bewegung, deren Agens die Doppeleinheit Vater/Erlkönig ist, um eine Bewegung, die beim Sohn Angst hervorruft: »Mein Vater, mein Vater ...«, und um eine Bewegung, die sowohl mit Wiegen, Tanzen und Singen als auch mit dem Ächzen des leidenden und schließlich sterbenden Kindes konnotiert wird. Warum also nicht doch benennen, worum es geht: um die sexualisierte Gewalt, die Vater/Erlkönig dem Knaben antun. Lösener analysiert dementsprechend die Prosodie des Schreies, den die beiden einzigen Ausrufezeichen in den letzten beiden Versen der siebten Strophe markieren würden:

»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! –

Und er geht noch einen Schritt weiter:

Doch dieser Schrei steht seinerseits bereits in der Gewalt des Erlkönigs, in der Gewalt des Signifikanten »Gewalt«, mit dem der vorangehende Erlkönigvers endet und dessen betonte Silbe /valt/ vokalisches (durch das betonte /a/) und konsonantisches (durch das /t/ und den Labiodental /v/, der in VII 3 zu /f/ wird) im Schrei des Sohnes fortgeführt wird. Die Kontinuität zwischen Erlkönig und Sohn verwirklicht sich durch die allmähliche Auflösung des Sohnes in der Rede des Erlkönigs. Insofern offenbart sich in dieser Kontinuität vor allem ein vernichtender Antagonismus.<sup>36</sup>

Bleiben noch die beiden Verse, die weder dem Galopp, noch dem Tanz oder dem Vor und Zurück der ›Schaukel‹ entsprechen, die jeweils vier betonte Silben haben, weil sie signifikant lang bzw. kurz sind: Vers 25, in dem Erlkönig sein Begehren ausdrückt, hat fünf betonte Silben, verfährt also gewissermaßen geschwätzig: »Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt«, wobei gerade das

35 Ebd., S. 148.

36 Ebd., S. 151f.

begehrende Subjekt selbst metrisch nicht hervorgehoben wird («ich» und »mich« fallen auf unbetonte Silben). Vers 15, in dem der Vater den Sohn beruhigt, unterbricht die Bewegungen der Verse, weil lediglich drei Betonungen vorliegen – basierend auf der norddeutschen Prosodie, die »ruhig« einsilbig realisiert, so dass die neun schriftlichen Silben auf sieben lautliche reduziert werden können: »Sei [βu:ç], bleibe [βu:ç] mein Kind«. Zwischen diesen beiden Versen vollzieht sich das Leid, welches das Kind erlebt – und zwar auch hier wieder metrisch begründet zwischen Vater und Erbkönig. Der ontologische Pakt, der die Horrorvision am Musenhof für die Zuschauenden kommensurabel machen würde, weil Vater und Erbkönig unterschieden werden können, wird also massiv verunsichert.

### III. Apostrophe

Die dramatische und die lyrische Codierung erzeugen eine generische Ambiguität, die sich auf den ontologischen Pakt auswirkt. Der Effekt ist weniger ein Widerstreit, der durch Elemente verschiedener generischer Codes entsteht und den ich andernorts als Ambivalenz bezeichne,<sup>37</sup> als vielmehr eine Unbestimmtheit: Die auditiven Masken, die den Figuren des Vaters und des Erbkönigs Gesicht und Stimme geben, lassen sich nicht mehr distinkt unterscheiden, so dass Vater und Erbkönig in der Phantasie des Sohnes überblendet werden. Der ontologische Pakt wird dadurch zwar verunsichert, jedoch nicht annulliert, weil – dafür sorgt die Psychologisierung – diese Überblendung nicht das Problem der Lesenden/Zuschauenden ist, sondern das des Knaben. Das ändert sich allerdings in dem Augenblick, anhand dessen ich nun die narrative Codierung der Ballade – genauer gesagt: die Erzählsituation – analysiere und damit zur Antwort auf die Frage komme: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?«

Erzählungen fallen nicht vom Himmel, sie folgen, mit Käte Hamburger gesprochen, einer spezifischen *Logik der Dichtkunst* (1957), so auch die Erzählung in der Ballade »Erbkönig«. Fiktionales Erzählen setzt bei Hamburger dabei das »Verschwinden einer realen Ich-Origo, also eines Aussagesubjekts« der Erzählung voraus.<sup>38</sup> An die Stelle der realen Ich-Origo tritt eine narrative Funktion, die mit dem Erzählakt (*narration*) die erzählte Welt erzeugt – und mit ihr die verschiedenen Ich-Origines der Ballade: Vater, Knabe und Erbkönig. Diese »*Erzählfunktion*«, erklärt Hamburger, handhabt »der erzählende Dichter«, im

37 Vgl. Frauke Berndt: Formen der Überforderung. Eine Typologie generischer Ambiguität in modernen Erzähltexten, in: Die Überforderung der Form, hg. von Jan Urbich und David E. Wellbery, Göttingen 2024, S. 208-233.

38 Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1968, S. 113.

vorliegenden Fall also Goethe, »wie etwa der Maler Farbe und Pinsel«. <sup>39</sup> An die Stelle des ›Erzählens von‹ tritt also ein ›Erzählen, dass‹: »Zwischen dem Erzählten und dem Erzählen besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang«. <sup>40</sup> Als »Zuordnungsvorschrift« reguliert die Erzählfunktion jene »unpersönliche[], rein funktionale[] Beziehung, die zwischen der erzeugenden Sprache und dem erzeugten gedanklichen Fiktionsgebilde besteht«, <sup>41</sup> wozu die Stimmen einer Erzählung, das Zeit- und Informationsmanagement, die Nähe und Distanz zu den Ereignissen sowie deren Perspektivierung gehören.

Was folgt daraus für eine Ballade, die so deutlich auf Kommunikation abhebt: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?« Die kommunikativen Ereignisse – die Frage, ihre Antwort und die auditiven Masken des Vaters, des Sohnes und des Erlkönigs gleichermaßen – handhabt Goethe eben wie »Farbe und Pinsel«. »Damit stehen die Regeln im Vordergrund, nach denen« die Zuordnung zwischen Sprache und Ereignissen im fiktionalen Diskurs erfolgt, erklärt Sebastian Meixner, »nicht aber die Instanz, die diese Zuordnung leistet. Hamburger zufolge bilden Erzähltexte also Zuordnungsvorschriften ab, ohne dass diese Zuordnungen in ein kommunikatives Setting zu integrieren sind, das außerhalb der Erzählung liegt«. <sup>42</sup> Ausgangs- und zugleich Höhepunkt dieser Kommunikation bildet der erste Vers, der die Form einer Apostrophe hat. Nach der klassischen Rhetorik stellt die Apostrophe als Sonderform der *aversio* das »Sich-Abwenden des Redners vom Publikum oder dem Redegegenstand« dar. <sup>43</sup> Unabhängig von ihrer tatsächlichen Aufführung handelt es sich bei der Apostrophe also um eine Figur des Kontakts, und damit um eine Figur, die zwar eine Form, aber eben gerade keine Anschauung hat.

Der Apostrophe ein einfaches Kommunikationsmodell zu unterlegen, greift deshalb zu kurz. Fiktionstheoretisch uninformiert ist allerdings Carlos Spoerhases Forderung, dass das »dyadische[ ] Anrufungsmodell« der Apostrophe »als triadisches Apostrophierungsmodell rekonstruiert werden« müsse:

Im Gestus der (fiktionalen) Apostrophe wird *erstens* eine angerufene Instanz von *zweitens* einer anrufenden Sprechinstanz adressiert, wobei dabei *drittens*

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Claudia Löschner: Denksystem. Logik und Dichtung bei Käthe Hamburger, Berlin 2013, S. 36.

42 Sebastian Meixner: Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen, Berlin/Boston 2019, S. 25.

43 Albert W. Halsall: Apostrophe, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 830-836; hier Sp. 830.

immer ein kopräsentes Publikum mitadressiert ist. Sowohl die adressierte Instanz als auch das mitadressierte Publikum befinden sich in (fiktionaler) Rufnähe und können im Moment der Anrufung von der (fiktionalen) Stimme der Sprechinstanz erreicht werden.<sup>44</sup>

Das dyadische sowie das triadische Anrufungsmodell basieren auf einer realen Ich-Origo, die Hamburger für den fiktionalen Diskurs ausschließt; beide Modelle mögen also eine reale Kommunikationssituation beschreiben, sind aber für die Analyse fiktionaler Kommunikation ungeeignet. Meixner wartet hingegen mit einer Definition auf, die der Apostrophe als Figur des Kontakts ohne Anschauung, wie sie Goethe in seinen frühen Erzählungen immer wieder eingesetzt hat, gerecht wird:

Die Apostrophe verdoppelt so in ihrer Ab- beziehungsweise Umwendungsbeziehung immer die Position der Adresse, indem sie sich von der eigentlichen Adresse der Rede ab- und einer anderen Adresse zuwendet. Dabei wird letztere – da abwesend – performativ erst vor die Augen der ersten Adresse gestellt. Zu betonen ist, dass die konstitutive Abwendung keineswegs zu einer Substitution der ersten Adresse durch die zweite führt, sondern dass die zweite Adresse zur Bedingung der Kommunikation mit der ersten Adresse avanciert.<sup>45</sup>

Dass die Apostrophe zunächst keine Anschauung hat (erst recht nicht eine so naive wie die Anschauung einer »anrufenden Sprechinstanz«, die eine »angerufene Instanz« adressiert), hat unübertroffen präzise Jonathan Culler auf den Punkt gebracht: »Apostrophe is not the representation of an event; if it works it produces a fictive, discursive event. [...] It makes its point by troping not on the meaning of a word but on the circuit or situation of communication itself.«<sup>46</sup> Dabei betont bereits Culler, dass »apostrophe resists narrative because it *now* is not a moment in a temporal sequence«:<sup>47</sup> »So ist die Apostrophe eine Figur, die

44 Carlos Spoerhase: Die lyrische Apostrophe als triadisches Kommunikationsmodell. Am Beispiel von Klopstocks Ode »Von der Fahrt auf der Zürcher-See«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87/2, 2013, S. 147-185; hier S. 174f.

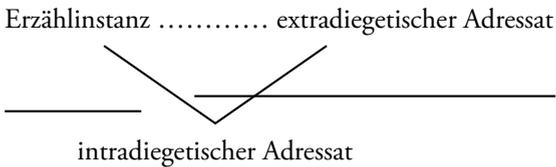
45 Sebastian Meixner: Die Notwendigkeit der Apostrophe. Metaleptische Strukturen in Johann Wolfgang Goethes »Die Leiden des jungen Werthers«, in: Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie, Beiheft zum Euphorion 78, hg. von Christoph Pflaumbaum, Carolin Rocks, Christian Schmitt und Stefan Tetzlaff, Heidelberg 2015, S. 121-137; hier S. 125.

46 Jonathan Culler: Apostrophe, in: Diacritics 7, 1977, S. 59-69; hier S. 68 und 59.

47 Ebd., S. 63.

im Text die Abwendung von der Vergangenheit des Erzählten und die Hinwendung zur Gegenwart des Erzählens« formt.<sup>48</sup>

Die Logik der Apostrophe organisiert die Erzählfunktion der Ballade, die in fiktionalen Texten stets ein ›Worldmaking‹ impliziert, wie Pierstorff ausführt, und deshalb per se eine ontologische Funktion ist. Denn im Zugriff auf die erzählte Welt wird diese erst erzeugt (s. oben: I. Ambiguität).<sup>49</sup> Diese Paradoxie gestaltet Goethe folgendermaßen: Der erste Vers vollzieht die Abwendung von der Adresse *außerhalb* der erzählten Welt, mit der im Augenblick des Kontakts die Hinwendung zu einer Adresse *innerhalb* der erzählten Welt entsteht. Indem die Apostrophe dadurch eine Position *innerhalb* der erzählten Welt erzeugt, überwindet sie die ontologische Grenze von Extradiegesis und Intradiegesis. In seiner Studie zu Goethes frühen Erzählungen führt Meixner aus, dass solche narrativen Metalepsen die Ursache für die konstitutive epistemologische Unzuverlässigkeit des Erzählens bilden: Wenn es kein *Außerhalb* der erzählten Welt mehr gibt, in dem die Erzählfunktion verankert ist, dann sind wir den erzählten Ereignissen *innerhalb* der erzählten Welt ohne Netz und doppelten Boden ausgeliefert:



Anschauung hat also nicht die Apostrophe selbst, sondern Anschauung erhält diese Figur des Kontakts durch verschiedene rhetorische Formate – im Fall des »Erlkönigs« durch die Gedankenfigur der Interrogatio: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?« Daraus folgt – und darauf kommt es mir an –, dass die Stimme der Ballade in der ersten Zeile extradiegetisch eingesetzt wird. Doch erst in den Antworten auf die Frage wird sie intradiegetisch zur ›Erzähl-Stimme‹. Es ist gewissermaßen so, als würde die Leiter, die im ersten Vers der Ballade noch in die erzählte Welt geführt hat, im zweiten Vers weggezogen: Diese Stimme erzählt die eigentliche ›Geschichte‹ des »Erlkönigs« – und zwar in einem zeitraffenden Erzählen im Präsens. Dabei ändert das Tempus, dessen Effekt Unmittelbarkeit der erzählten Ereignisse ist, nichts an der prinzipiellen Nachträglichkeit des Erzählens. Das Narrativ beginnt mit der Antwort in den drei Versen, die in der ersten Strophe auf die Frage folgen:

48 Meixner 2015 (Anm. 45), S. 125.

49 Vgl. Pierstorff 2022 (Anm. 16), S. 2.

Es ist der Vater mit seinem Kind;  
 Er hat den Knaben wohl in dem Arm  
 Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Das Narrativ endet ebenfalls mit drei Versen, und zwar den ersten drei der letzten Strophe:

Dem Vater grauset, er reitet geschwind,  
 Er hält in den Armen das ächzende Kind  
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not;

Während in der Ballade der Sprung in die erzählte Welt hinein mit rhetorischen Pauken und Trompeten vollzogen wird, fällt der Sprung aus der erzählten Welt heraus diskreter aus, so dass er fast übersehen werden könnte. Indiziert wird er lediglich durch den Tempuswechsel vom Präsens ins Präteritum sowie durch die Inversion der Syntax, durch welche die adverbiale Bestimmung dominant im Vorfeld des Satzes platziert wird und der Tod das letzte Wort hat. In der Schlussfolgerung der erzählten Ereignisse weicht das Metrum gerade in diesem Vers nicht vom Grundmuster der neun Silben und vier Betonungen ab: »In seinen Armen das Kind war tot.«

Der erste und der letzte Vers bilden also die extradiegetische Rahmung der intradiegetischen Geschichte in der Ballade »Erlkönig«. Wie der erste Vers hat auch der letzte Vers ein rhetorisches Format; er bildet eine *Conclusio*. *Interrogatio* und *Conclusio* sind freilich weder Willkür noch Zufall, sondern codieren im Spannungsfeld von plötzlich einsetzender Erregung und nicht weniger plötzlichem Abbruch die Affektregie der Ballade, deren generischer Code dabei auf das antike Epikedeion und dessen Renaissance in der Epicediendichtung des 17. Jahrhundert verweist: ein Gedicht, das mit Lob, Klage und Trost dreiteilig ist und in enger Tradition zu Leichen-, Grab- und Trauerreden steht.<sup>50</sup> Tatsächlich entwickeln sich aus den Epicedien in »der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Vorformen der Erlebnisdichtung«. <sup>51</sup> Charakteristisch für diesen generischen Code ist vor allem das »Gegenspiel von Affekterregung und Affektstillung [...], das die einzelnen Teile des Epicediums zusammenhält und ihre Abfolge bestimmt«. Doch nicht die drei Teile, sondern eben das »Gegenspiel« bezeich-

50 Vgl. Hans-Henrik Krummacher: Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 18, 1974, S. 89-147.

51 Christoph Siegrist: Frühaufklärerische Trauergedichte zwischen Konvention und Expression, in: Text & Kontext 6/1-2, 1978, S. 9-20; hier S. 9.

net Krummacher als »Formgesetz«,<sup>52</sup> das in Goethes Ballade in Erscheinung tritt. Für dieses Gesetz ist die Vergegenwärtigung daher konstitutiv.

Meixner betont, dass die Apostrophe insbesondere für die Klagedichtung so wichtig ist, weil sie »den zeitlichen Verlauf der Geschichte aufheben« kann. Seine Beobachtung bezieht sich auf die »affektrhetorisch[e] ›Haltung‹« der Elegie, »v. a. die threnetische E[legie] ist von einer Stimmung der Sehnsucht, der rückwärtsgewandten Klage, Wehmut und Erinnerung gekennzeichnet, die die E[legie] im Falle der Totenklage häufig in die Nähe des ›Epicediums‹ rückt«. <sup>53</sup> »[I]nsbesondere in den Evokationen der Elegie« spielt die Apostrophe eine Rolle, »da dort bereits verstorbene Figuren in der *factio audientis* gegen den chronologischen Imperativ angerufen und so im Erzählakt der Klage vergegenwärtigt und verlebendigt werden«. <sup>54</sup> Die Apostrophe verstärkt Goethe im »Erlkönig« daher gezielt durch das Bild des erst totgeweihten und dann toten Sohnes in den Armen des Vaters, das die Ballade der Affektregie der Klage unterlegt. Unschwer lässt es sich auf den ikonographischen Bildtypus der Pietà zurückführen, der Marienklage, die eine der wirkungsmächtigsten Pathosformeln der christlichen Kunst darstellt. Auf seiner Italienreise hat Goethe unzählige Pietà-Varianten gesehen, sicher auch die von Michelangelo im Petersdom. Die Ballade ersetzt nun die Muttergottes durch den Vater und das Kind durch den Gottessohn, der nach seiner Passion betrauert wird. Zyklisch führt der »Erlkönig« vom Arm des Vaters, in dem der Sohn anfangs »sicher« und »warm« gehalten zu sein schien – wiederholt durch ein Polyphton und zunächst in einem Chiasmus, dann in einem Parallelismus aufeinander bezogen –, in dessen Arme zurück, in denen er am Ende tot liegt:

Er hat den *Knaben* wohl in dem *Arm*

Er hält in den *Armen* das ächzende *Kind*

In seinen *Armen* das *Kind* war tot.

Was zwischen »Arm« und »Armen« erzählt wird, ist freilich ein Alptraum, vor dessen Hintergrund sich die Betonung von Sicherheit, Wärme und Geborgen-

52 Krummacher 1974 (Anm. 50), S. 110.

53 Benedikt Jelsing: Elegie, in: HWR Online [Historisches Wörterbuch der Rhetorik], <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.10.elegie/html?lang=de> (06.11.2024).

54 Meixner 2015 (Anm. 45), S. 126, Hervorhebung im Original. Zu den Affekten im »Erlkönig« vgl. u. a. Grit Schwarzkopf: Angst und Empathie in Goethes »Erlkönig«, in: Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und anthropologische Perspektiven, hg. von Thiemo Breyer, München 2013, S. 475-486.

heit wie eine Hyperbel ausnimmt, eine zynische noch dazu. Zu diesem Ergebnis kommt auch Lösener, der noch einmal auf die unhintergehbare ›Verflechtung‹ der drei generischen Codes aufmerksam macht:

Das Unheimliche der Ballade, ihr Rhythmus, beruht auf dieser doppelten Wertigkeit des Erlkönigs bis hinein in das Motiv des väterlichen Im-Arm-Haltens, das die erste Strophe so eindringlich hervorhebt. Denn die gleiche Lexik, die in der ersten Strophe den väterlichen Schutz evoziert (»Er faßt ihn sicher«, I 4), dient in VII 3 der Bezeichnung der Gewalttat (»jetzt faßt er mich an«). Und auch hier ist der Vater noch in dem Signifikanten »faßt« als prosodisches Echo präsent (»Mein Vater, mein Vater, jetzt *faßt* er«). Nur ein einziges Phonem trennt »Vater« von »faßt er«. Diese Ambivalenz des Erlkönigs und mit ihr die Bedeutungsweise des Gedichtes zu entdecken, die durch die dualistische Deutungstradition mit ihren Gegensatzpaaren von rational und irrational, gesund und krank, Vernunft und Phantasie bislang mehr oder weniger verschleiert worden war, wird möglich, wenn man beginnt, die Ballade vom Rhythmus her zu lesen.<sup>55</sup>

Dass der zunächst einhändig reitende Vater das Kind schließlich – offenbar freihändig reitend – in beiden Armen hält, noch bevor er den Hof erreicht, ist ein merkwürdiges Detail, welches das Unbehagen des Bildes noch verstärkt. Dementsprechend tritt die Klage zu den erzählten Ereignissen, die – narratologisch argumentiert – intradiegetisch auf der nächsten diegetischen Ebene, also metadiegetisch, angesiedelt sind, in ein maximales Spannungsverhältnis. Denn beklagt (intradiegetisch) wird das Erlebnis sexualisierter Gewalt (metadiegetisch). Deshalb bleibt in dieser Klage der Trost aus. Zwischen der parallelen Wiederholung der Pathosformel (»Armen ... Kind«) sorgt der Tempuswechsel für einen plötzlichen Abbruch des Affekts – und zwar gerade an dem Punkt höchster affektiver Intensität: »In seinen Armen das Kind war tot«, nachdem es gerade noch geächzt hatte. Die Ballade vollzieht eine *consolatio interrupta*.

#### IV. Abyss

Die narrative Codierung, d. h. die Apostrophe und die von dieser rhetorischen Figur erzeugte narrative Metalepse, annulliert die extradiegetische Position der Ballade, so dass die Geschichte nicht mehr in einem epistemologisch zuverlässigen Fixpunkt außerhalb der erzählten Welt verankert ist. Damit kollabiert die

55 Lösener 1999 (Anm. 32), S. 153.

Hierarchie der Stimmen: Erzählinstanz (extradiegetisch), Vater und Sohn (intradiegetisch) und Erlkönig (metadiegetisch), so dass die narrative Codierung den ontologischen Pakt annulliert, weil – aussagelogisch – nicht mehr mit Sicherheit behauptet werden kann, dass die Horrorvision am Musenhof im verwirrten Kopf des Kindes stattfindet. Wenn nun aber die Klage, die mit einer der großen christlichen Pathosformeln in Szene gesetzt wird, intradiegetisch vertortet ist, dann stellt sich die einfache Frage: *Wer klagt eigentlich?* Und wer spiegelt sich mit der Klage in den auditiven Masken, deren metadiegetische Stimmen das Echo der Klage bilden? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich im Folgenden die zeitliche und räumliche Dimension von Interrogatio und Conclusio ins ästhetische Kalkül der Ballade einbeziehen, d. h. die Verortung des hier einsetzenden Erzählakts (*narration*), der im Zugriff auf die Welt diese erzeugt.

Sein räumliches Ziel hat der Ritt mit dem »Hof« erreicht, an dem Vater und Sohn ankommen. Ihr zeitliches Ziel erreicht die Ballade erst im letzten Vers mit der Conclusio: »In seinen Armen das Kind war tot«. Dabei gilt es, die Zeitform des Präteritums zu berücksichtigen, weil es tatsächlich die einzige in der Ballade verwendete Vergangenheitsform ist. Im Gegensatz zu der von Hückmann beschriebenen »Form von Flashbacks« in Erzähltexten des 19. und 20. Jahrhunderts<sup>56</sup> hat diese »grammatikalische Setzung einer Zäsur« durch den Tempuswechsel aus dem Präsens ins Präteritum noch radikalere Konsequenzen für die Form.<sup>57</sup> Indem der letzte Vers nämlich auf ein Ereignis in der Vergangenheit Bezug nimmt, bezieht er sich auf einen Zeitpunkt, der *vor* dem Beginn der erzählten Ereignisse liegt. Aus dieser zeitlichen Logik folgt, dass der Tod des Kindes der sexualisierten Gewalt *vorausgeht* und nicht erst deren Ergebnis ist. Konsequenterweise wäre also an dieser Stelle die Frage zu stellen: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?«

Doch wer stellt die Frage? Am einfachsten wäre es, die Position des Todes mit dem toten Kind zu besetzen. Für das 18. Jahrhundert wäre eine tote Erzählfigur an und für sich gar kein Problem – ganz im Gegenteil, sie verweist auf verschiedene generische Codes, allen voran die postmortale Erzählung (*narratio post mortem*): »Eine kurze Definition von Postmortalen Narrationen würde lauten: Fiktionale (narrative) Texte, in denen ein toter ›Ich-Erzähler‹ von seinem Tod erzählt.«<sup>58</sup> Dass ein totes Ich (s)eine Geschichte erzählt, erfreut sich großer Beliebtheit in der Briefliteratur, in der Verstorbene an Hinterbliebene schreiben. Doch nicht zuletzt ist die Ballade traditionell offen für narrative Experimente

56 Hückmann 2017 (Anm. 31), S. 587.

57 Ebd., S. 596.

58 Nora Haller: Ich bin tot – vom eigenen Tod erzählen. Postmortale Narrationen in Prosa, Stuttgart 2019, S. 45.

an der Grenze von Leben und Tod, wenn z. B. in Gottfried August Bürgers »Lenore« (1774) Tote und Geister sprechen oder Untote in Goethes eigener Vampir-Ballade »Die Braut von Korinth« (1797). Was im Leben die Schwelle von individueller Existenz und Nichtexistenz markiert: der Tod, ist narratologisch kein Problem. Gerade weil die Erzählfunktion in fiktionalen Erzählungen eine reine Zuordnungsvorschrift ist, können – auf intradiegetischer Ebene – sowohl Dinge als auch lebende sowie noch nicht oder nicht mehr lebende Personen die Erlebnisse vermitteln. Ihre Form erhalten sie durch die entsprechenden rhetorischen Formate, wie sie etwa die Gedankenfiguren der Prosopopoeia, der Ethoopoeia oder der Idolopoeia bereitstellen.

Im »Erlkönig« aber handhabt Goethe »Farbe und Pinsel« der Erzählfunktion virtuoser, indem die Position vom toten Kind zwar besetzt werden kann, aber nicht muss: Wenn der letzte Vers zum Ausgangspunkt des ersten Verses wird, an dem die Stimme der Erzählung extradiegetisch eingesetzt wird, dann hat er mit der Interrogatio ein rhetorisches Format gewählt, bei dem die den Sprechakt vollziehende Instanz nicht mit dem grammatischen Subjekt der Frage »Wer« koindiziert. Es spricht also nicht jemand, z. B. das tote Kind, in der 1. Person Singular, sondern es spricht eine entpersonalisierte Stimme, die weder einen festen Ort noch eine bestimmte Zeit hat. Sie setzt an einem Zeitpunkt ein, der vom Ende der Ballade aus betrachtet nicht den zeitlichen Ursprung der Ereignisse bildet. Ein solches Stimmen-Regime sorgt für eine spezifische zeitliche Paradoxie: Dadurch, dass der letzte Vers die Ballade nämlich nicht abschließt, sondern eben auf ihren zeitlichen Ursprung verweist, entsteht eine Wiederholungsstruktur, in welcher der letzte Vers zum ersten zurückführt und die Lektüre von neuem beginnt – und zwar in einem infiniten Regress. Die lineare Form der Geschichte wird durch die zyklische Form der Wiederholung ersetzt, was zur Folge hat, dass mit der ersten Wiederholung die Orientierung in den Stimmen unmöglich wird. Dergestalt bildet »Erlkönig« eine *mise en abyme*, durch welche die Lesenden der Ballade (und möglicherweise Zuschauende im Tiefurter Schlosspark) die sexualisierte Gewalt nicht nur bezeugen, sondern sie selbst ästhetisch erfahren. Denn nicht Vater/Erlkönig tun dem Knaben, sondern die Ballade tut allen Leid an, die in den Abgrund schauen, der sich mit der *mise en abyme* im »Erlkönig« auftut.

Mit genau dieser ästhetischen Erfahrung sexualisierter Gewalt kalkuliert eine der aufregendsten Interpretationen des »Erlkönigs«: In einer multimodalen Performance realisieren die Sopranistin Jessye Norman und der Medienkünstler Peter Kogler Franz Schuberts seit 1805 legendäre Vertonung »Erlkönig« (D. 328) in einer Art und Weise, die eine solche ästhetische Erfahrung in Szene setzt, wie sie Goethe in seiner Ballade mit der *mise en abyme* ermöglicht. Die Performance wurde 2008 für die Dokumentation *Jessye Norman. A Portrait* unter der Regie

von André Heller produziert,<sup>59</sup> also gefilmt. Die generische Ambiguität des »Erlkönigs«, die mit lyrischen, dramatischen und narrativen Codierungen entsteht, wird durch die Medienkombination (Vertonung) und zwei voneinander abhängigen Medienwechselln – Performance und Film – erweitert. Den musikalischen Code zu analysieren, setzt eine musikwissenschaftliche Kompetenz voraus, über die ich nicht verfüge, aber die Effekte der Codierung durch Raum und Affekte (Gestik und Mimik) möchte ich im Folgenden zumindest ansatzweise beleuchten. Generische Ambiguität vor diesem Hintergrund als intermediale Ambiguität zu verstehen, eröffnet dabei gleichzeitig neue Perspektiven für die literaturwissenschaftliche Ambiguitätsforschung.

Die Performance selbst verbindet neben der musikalischen vor allem räumliche und affektive Codierungen, die im Film unmittelbar aufeinander bezogen sind. Den Raum bilden die stilisierten Nebelschwaden, in die uns die Kamera zunächst führt – und zwar so, dass wir uns mitten im Nebel befinden.<sup>60</sup> Nach einer kurzen Einblendung der Sängerin mit abwartendem Gesichtsausdruck zoomt die Kamera aus dem Nebel heraus und gibt den Blick auf die Rauminstallation frei: eine quadratische, blaue Box, auf deren transparente Wände von innen die stilisierten Nebelschwaden projiziert werden, die sich bewegen und dabei alle fünf Sekunden die Richtung wechseln (Abb. 1). Mit dem ersten Takt

59 »*Jessye Norman* ist der erste Film, in dem die bedeutendste und weltweit erfolgreichste Sängerin klassischer Musik seit Maria Callas einen Einblick in ihren biographischen Hintergrund gewährt. Sie spricht über ihr Leben, ihre Ängste, Inspirationen, Freuden und Verstörungen. Im Gespräch mit André Heller wird für ihre Bewunderer und Kritiker gleichermaßen das Gedankenpanorama dieser klugen, schönen und charismatischen Ausnahmekünstlerin erfahrbar. Ihre Bekenntnisse werden im dramaturgischen Rhythmus immer wieder durchbrochen bzw. transformiert von den Höhepunkten ihres Repertoires an Lied- und Opernaufnahmen – dargestellt in eigens für den Film geschaffenen Kunsträumen von bedeutenden bildenden Künstlern unserer Zeit. Die Künstler sind u. a. Arnulf Rainer, Brian Eno, Peter Pongratz, Peter Kogler, die Originalkostüme stammen von Yves Saint Laurent, Yamamoto und Annette Beaufays. Der Film wurde in Marokko und in Wien gedreht.« ORF: Erlebnis Bühne. Jessye Norman. Ein Porträt von André Heller, <https://tv.orf.at/program/orf3/erlebnisbu390.html> (06.11.2024). Zur Vertonung des *Erlkönigs* vgl. u. a. Werner-Joachim Düring: *Erlkönig-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung*, Regensburg 1972; Christopher Howard Gibbs: »Komm, geh' mit mir«. Schubert's Uncanny »Erlkönig«, in: *19<sup>th</sup> Century Music* 19/2, 1995/96, S. 115-135; Wolfgang Menzel: Der »Erlkönig« – verschieden vertont. Der Vergleich der Erlkönig-Vertonungen von Franz Schubert und Carl Loewe erschließt unterschiedliche Interpretationen der Ballade, in: *Praxis Deutsch* 28/169, 2001, S. 41-45.

60 Ein Video ist auf YouTube veröffentlicht: André Heller: Jessye Norman. A Portrait, <https://www.youtube.com/watch?v=8noeFpdfWcQ> (06.11.2024).

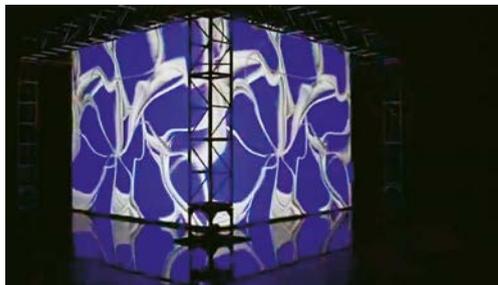


Abb. 1-4: Standfoto aus: *Jessye Norman. A Portrait* (2008). © André Heller

des Gesangs befinden wir uns wieder in der Box. In dieser Box sind zwei weitere Kameras positioniert, welche die Sängerin in Normalsicht aufnehmen. Brennweite und Position der Kamera sind dabei beweglich: Die Kameras zoomen – in *long takes* – auf Gesicht und Oberkörper, wenn Norman die auditiven Masken von Vater, Kind und Erbkönig affektiv übersetzt: der Vater zunächst besorgt, dann verstört mit zärtlichen Gesten, der Erbkönig verschlagen mit zunächst lockenden, dann brutalen Gesten, und in Normans grandioser Kinder-Mimik zeichnet sich der ganze Horror des Erlebnisses ab (Abb. 2), während die Kamera langsam um sie herumfährt. Die Kamerafahrt und die Bewegung der Projektion erzeugen einen artifiziellen visuellen Schwindel, den die Performance allerdings unterbricht und damit die Schwindel-Technik selbst ausstellt. Drei Schnitte führen erst aus der Box heraus und dann wieder in sie hinein:

»Willst, feiner Knabe, du mit mir gehen?	<i>Normalsicht innerhalb der Box Schnitt – Herauszoomen aus der Box</i>
Meine Töchter sollen dich warten schön,	<i>Aufsicht auf Box und Set (Abb. 3) Schnitt – Heranzoomen I in die Box zurück:</i>
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,	<i>Aufsicht auf Kameras, Beleuchtung und Sängerin (Abb. 4) Schnitt – Heranzoomen II innerhalb der Box:</i>
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.« –	<i>Normalsicht innerhalb Box</i>

Dieser Perspektivwechsel wird noch zweimal kurz wiederholt, bei der Phrase »am düsteren Ort« sowie dem Wort »Not«. Dabei macht die Wiederholung das ästhetische Verfahren der Performance überdeutlich: Dadurch, dass eine zweite Kamera die erste Kamera filmt, können wir die Logik der Rauminstallation verstehen. Denn weder die visuellen noch die auditiven Elemente sind an einem außerhalb der Box liegenden (extradiegetischen) Fluchtpunkt verankert. Inner-



halb der Box erzeugt das Raum- und Stimmen-Regime Orientierungslosigkeit, Unbehagen, vielleicht sogar Grauen, was durch die Form ästhetisch erfahrbar wird. Die Performance hat gegenüber der Ballade den Vorteil, dass sie die *mise en abyme* der Balladenform selbst darstellen kann. Mittels filmischer Metalepsen wird die Struktur der *mise en abyme* zum Gegenstand, der auf einer eigenen diegetischen Ebene dargestellt wird. Weil die Performance medial umsetzt, was strukturell in der generischen Ambiguität von Goethes »Erlkönig« angelegt ist, könnte die Ballade – pointiert betrachtet – als *after-effect* der Performance interpretiert werden.<sup>61</sup> *Quoting Jessye Norman.*

Wem diese Pointe zu gewollt erscheint, sollte sich aber dennoch fragen, warum Goethe im »Erlkönig« einen derart großen formalen Aufwand betreibt. Dafür lohnt es sich, an den Kontext der Ballade im Singspiel »Die Fischerin« zu erinnern: »Goethe nutzt das Genre [des Singspiels, FB], um die Sexualangst der bürgerlichen Gesellschaft in Balladen, Liedern und einem Concertato an den Pranger zu stellen.« Es gibt wenige zeitgenössische Texte, die so exzessiv sexualisierte Gewalt an Kindern thematisieren: »Missbrauch – das ist also das erste Geheimnis der bürgerlichen Familie«<sup>62</sup> – diese Schlussfolgerung habe ich aus einer Analyse der beiden komplementär aufeinander bezogenen Balladen »Erlkönig« und »Wassermann« gezogen (letztere erzählt von der Vergewaltigung junger Frauen als zweitem Geheimnis der bürgerlichen Familie). Dabei ist der formale Aufwand nötig, um etwas zu sagen, für das es weder Worte noch Begriffe gibt. Sicherlich hat es sexualisierte Gewalt an Kindern ebenso immer gegeben wie Vergewaltigungen von jungen wie alten Menschen verschiedener geschlechtlicher

61 Vgl. Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

62 Frauke Berndt: *Fatales Fest. Johann Wolfgang Goethes Singspiel »Die Fischerin«, in: Fest/Schrift*, hg. von Stéphane Boutin, Marc Caduff, Caroline Torra-Mattenklott und Sophie Witt, Bielefeld 2019, S. 415-419; hier S. 415 und 418.

Identitäten. Dafür, dass diese sexualisierte Gewalt *als* Gewalt begriffen wird, bedarf es der Kunst. Denn die Kunst macht das, was der Knabe erlebt, für *jede* Person erfahrbar, die Goethes Ballade liest und in den Abgrund schaut. Es ist also die Form, die durch ihre Effekte das Tabu errichtet, das sexualisierte Gewalt an Kindern darstellt – ein modernes Tabu, das vor allem die Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts errichtet, indem sie in unterschiedlichen literarischen Gattungen die Aporien der bürgerlichen Gesellschaft insbesondere im Hinblick auf ihre Sexualmoral durchspielt, z. B. im bürgerlichen Trauerspiel das Schicksal von Mädchen und Frauen, die vergewaltigt, zwangsverheiratet und ermordet werden.

Wichtiger als das Tabu selbst ist freilich die ästhetische Erfahrung sexualisierter Gewalt *in* und *durch* die Ballade. Bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist für die zeitliche und räumliche Struktur der *mise en abyme* der Begriff des Traumas belegt.<sup>63</sup> Fritz Breithaupt hat ausgeführt, dass einer der zentralen Begriffe in der Goethe-Forschung, der Begriff des Ereignisses (*event*), eine negative Struktur aufweist: »My sense is that such repetitions are not necessarily motivated by a proto-psychological interest in something like trauma – even though trauma was discovered/invented by writers close to Goethe, including Karl Philipp Moritz, in particular.«<sup>64</sup> In diesem Sinn ist das Trauma ein *event-that-should-not-be* bzw. ein *event-that-should-not-have-been*. Seine Struktur basiert auf Wiederholungen, welche die Ereignisse der Ballade mit der lesenden Wiederholung verbinden:

Instead, the repetition of events directly strikes the reader by intensifying the initial event, perhaps to shock and surprise the reader, or perhaps to offer repetition as an organizing motif of a story, to prepare readers for what is to come, and to help them contextualize it. In this sense, rather than focusing on character trauma, Goethe employs what one might call »metanarrative« trauma. [...] Metanarrative trauma combines all the repetitions of events into a narrative that occurs in the perception of a reader, regardless whether characters in a plot recognize or experience them.<sup>65</sup>

Genau diese Struktur führt im Hinblick auf die Ballade von der psychologischen oder psychoanalytischen Dimension des Traumas zu dessen ästhetischer

63 Vgl. Nicole A. Sütterlin: Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik, Göttingen 2019.

64 Fritz Breithaupt: What Is an Event for Goethe?, in: Goethe Yearbook 26, 2019, S. 41-48; hier S. 44 f. Vgl. F. B. Song or Narration?: Goethe's Mignon, in: Goethe Yearbook 20, 2013, S. 79-89.

65 Ebd., S. 45.

Dimension – und ›ästhetisch‹ meint hier tatsächlich sowohl die Dimension der Wahrnehmung als auch diejenige der künstlerischen Darstellung. Als Riss in der Zeit bleibt eine traumatische Erfahrung stets gegenwärtig, so dass sie niemals der Vergangenheit angehören wird. Im Gespräch mit Jürgen Habermas verbindet Jacques Derrida die Terroranschläge vom 11. September 2002 im Hinblick auf deren psychologische, politische und aber eben auch ästhetische Dimensionen mit dem Begriff des Traumas,<sup>66</sup> das er als »offene Wunde im Angesicht der Zukunft« beschreibt, die dem »Zeitlauf der Geschichte« zugefügt wird – »eine Wunde der Wiederholung ebenso wie eine der gewöhnlichen Antizipation«.<sup>67</sup> Wiederholung wie Antizipation kommen ohne Anschauung nicht aus, so dass genau an dieser Stelle die Kunst im Dienst des kollektiven Gedächtnisses ihre Arbeit aufnimmt. Eine traumatische Erfahrung kann nie Vergangenheit sein und als Vergangenheit betrauert werden, weil sie die Gegenwart auf die Zukunft ausrichtet, in der sie sich in einem infiniten Regress wiederholen wird. Diese ebenso radikale wie brutale Allgegenwärtigkeit des Traumas inszeniert Goethe im »Erlkönig« mit einer Stimme, die nicht etwa dem toten Kind zugeordnet werden kann, sondern eine entpersonalisierte Stimme des Traumas figuriert. Sie transformiert die Erfahrung sexualisierter Gewalt, von der die Ballade erzählt, in eine ästhetische Erfahrung dieser Gewalt, die nie zu einem Ende kommen kann und in der das Trauma daher immer andauert.

\* \* \*

Im »Erlkönig« wird also weder geritten noch missbraucht; vielmehr unterlegt die Ballade dem modernen Tabu sexualisierter Gewalt an Kindern nicht nur eine Reihe von Bildern, Szenen und Narrativen, sondern gibt ihm mit der *mise en abyme* vor allem eine Form, die von generischer Ambiguität geprägt ist. Diese verbindet in der Ballade lyrische, dramatische und narrative Codierungen. In der Performance kommen räumliche und affektive Codierungen hinzu, welche die generische Ambiguität intermedial erweitern. Diese Form, die uns in den Abgrund schauen lässt, figuriert eine Stimme des Traumas, die sexualisierte Gewalt ästhetisch erfahrbar macht. Die Unabschließbarkeit der Vergangenheit und der Wiederholungszwang des Traumas sind von dieser Stimme abhängig.

66 Jacques Derrida: Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde, in: J. D. und Jürgen Habermas: Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, übers. von Ulrich Müller-Schöll, Hamburg 2006, S. 117–222.

67 Ebd., S. 130.

*Literatur*

- Axer, Eva, Annika Hildebrandt und Kathrin Wittler (Hg.): Schreibarten im Umbruch. Stildiskurse im 18. Jahrhundert. Beiheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 23, 2024.
- Bal, Mieke: Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History, Chicago 1999.
- Berndt, Frauke: Fatales Fest. Johann Wolfgang Goethes Singspiel »Die Fischerin«, in: Fest/Schrift, hg. von Stéphane Boutin, Marc Caduff, Caroline Torra-Mattenkloft und Sophie Witt, Bielefeld 2019, S. 415-419.
- Formen der Überforderung. Eine Typologie generischer Ambiguität in modernen Erzähltexten, in: Die Überforderung der Form, hg. von Jan Urbich und David E. Wellbery, Göttingen 2024, S. 208-233.
  - Generische Ambiguität. Zur Formtheorie moderner Erzähltexte mittlerer Länge (am Beispiel von Idylle und Legende), in: Generische Ambiguität in Idyllen und Legenden des langen 19. Jahrhunderts, hg. von F. B., Johannes Hees-Pelikan, Julius Schmidt und Vera Zimmermann, Basel 2025 [im Erscheinen].
- Bies, Michael, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form, Göttingen 2013.
- Bode, Christoph: Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne, Tübingen 1988.
- The Aesthetics of Ambiguity, in: Actas del XII Congreso Nacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Alicante, 19-22 de Diciembre de 1988, Granada 1991, S. 73-83.
  - The Aesthetics of Ambiguity! Now and Then, in: Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst, hg. von Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner, Würzburg 2019, S. 255-271.
- Bormann, Alexander von: Erbkönig, in: Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1996, S. 212-217.
- Breithaupt, Fritz: Song or Narration?: Goethe's Mignon, in: Goethe Yearbook 20, 2013, S. 79-89.
- What Is an Event for Goethe?, in: Goethe Yearbook 26, 2019, S. 41-48.
- Culler, Jonathan: Apostrophe, in: Diacritics 7, 1977, S. 59-69.
- Derrida, Jacques: Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde, in: J. D. und Jürgen Habermas: Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, übers. von Ulrich Müller-Schöll, Hamburg 2006, S. 117-222.
- Düring, Werner-Joachim: Erbkönig-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung, Regensburg 1972.
- Engel, Ulrich: Deutsche Grammatik, München 2009.

- Freund, Winfried: Johann Wolfgang Goethe: Erlkönig, in: W.F.: Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik, Paderborn 1978, S. 28-34.
- Genette, Gérard: Einführung in den Architext, übers. von J.-P. Dubost et al., Stuttgart 1990.
- Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, München 1998.
- Geulen, Eva und Claude Haas (Hg.): Der Stil der Literaturwissenschaft. Zeitschrift für deutsche Philologie 140, 2022, Sonderheft.
- Geulen, Eva und Melanie Möller (Hg.): Stil und Rhetorik. Ein prekäres Paar und seine Geschichten. Interjekte 14, 2022, [https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/interjekte/Interjekte\\_14\\_Geulen\\_Moeller.pdf](https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/interjekte/Interjekte_14_Geulen_Moeller.pdf) (06.II.2024).
- Gibbs, Christopher Howard: »Komm, Geh' Mit Mir«. Schubert's Uncanny »Erlkönig«, in: 19<sup>th</sup> Century Music 19/2, 1995/96, S. 115-135.
- Giuriato, Davide: Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne, Zürich 2020.
- Giuriato, Davide, Philipp Hubmann und Mareike Schildmann (Hg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen, Freiburg i.Br. 2018.
- Goethe, Johann Wolfgang: Erlkönig, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 2.1: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, hg. von Hartmut Reinhardt, München 1987, S. 74 f.
- Ballade. Betrachtung und Auslegung, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13.1: Die Jahre 1820-1826, hg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München 1992, S. 505-507.
  - Besserem Verständniß. Naturformen der Dichtung, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 11.1.2: Westöstlicher Divan, hg. von Karl Richter, München 1998, S. 194 f.
- Haller, Nora: Ich bin tot – vom eigenen Tod erzählen. Postmortale Narrationen in Prosa, Stuttgart 2019.
- Halsall, Albert W.: Apostrophe, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 830-836.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1968.
- Hees-Pelikan, Johannes: Gattungscodes. Zu einem Beschreibungsmodell generischer Ambiguität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 69 (2004), S. 109-134.
- Heller, André: Jessye Norman. A Portrait, <https://www.youtube.com/watch?v=8noeFpdfWcQ> (06.II.2024).
- Herder, Johann Gottfried: Erlkönigs Tochter. Dänisch, in: J. G. H.: Werke, Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1990, S. 335 f.

- Hirschenauer, Rupert: Erlkönig, in: *Wege zum Gedicht II. Interpretation von Balladen*, hg. von R. H. und Albrecht Weber, München/Zürich 1963, S. 159-168.
- Hückmann, Dania: Traumaliteratur, in: *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin/Boston 2017, S. 583-600.
- Imbert, Claude: *The Blue of the Sea*. Merleau-Ponty, Malraux, and Modern Painting, übers. von Kristin Koster, in: *Modern Language Note* 115/4, 2000, French Issue, S. 600-618.
- Jeßing, Benedikt: Elegie, in: HWR Online [Historisches Wörterbuch der Rhetorik], <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.10.elegie/html?lang=de> (06.11.2024).
- Kayser, Wolfgang: *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936.
- Kimmich, Dorothee: Kulturtheorie, in: *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin/Boston 2017, S. 110-126.
- Kommerell, Max: Goethes Balladen, in: M.K.: *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt a. M. 31956, S. 310-429.
- Krummacher, Hans-Henrik: Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 18, 1974, S. 89-147.
- Kühlmann, Wilhelm: Die Nachtseite der Aufklärung. Goethes »Erlkönig« im Lichte der zeitgenössischen Pädagogik (C. G. Salzmanns »Moralisches Elementarbuch«), in: *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung*, hg. von W. K., Ortrud Gutjahr und Wolf Wucherpfennig, Würzburg 1993, S. 145-157.
- Löschner, Claudia: *Denksystem. Logik und Dichtung bei Käte Hamburger*, Berlin 2013.
- Löser, Hans: Der Rhythmus des Unheimlichen im »Erlkönig«, in: H. L.: *Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus*, Tübingen 1999, S. 113-153.
- Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. von Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 139-188.
- Malraux, André: *Les Voix du silence*, Paris 1971.
- Meixner, Sebastian: Die Notwendigkeit der Apostrophe. Metaleptische Strukturen in Johann Wolfgang Goethes »Die Leiden des jungen Werthers«, in: *Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie*, Beiheft zum *Euphorion* 78, hg. von Christoph Pflaumbaum, Carolin Rocks, Christian Schmitt und Stefan Tetzlaff, Heidelberg 2015, S. 121-137.
- *Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*, Berlin/Boston 2019.
- Menzel, Wolfgang: Der »Erlkönig« – verschieden vertont. Der Vergleich der

- Erlkönig-Vertonungen von Franz Schubert und Carl Loewe erschließt unterschiedliche Interpretationen der Ballade, in: *Praxis Deutsch* 28/169, 2001, S. 41-45.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Indirect Language and the Voices of Silence*, in: M. M.-P.: *Signs*, übers. von R. McCleary, Evanston 1964, S. 39-83.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Goethe-Rezitationen: »Erlkönig«*, in: R. M.-K.: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Berlin 2020, S. 539-558.
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750-1950*, Göttingen 2015.
- ORF: *Erlebnis Bühne. Jessye Norman. Ein Porträt von André Heller*, <https://tv.orf.at/program/orf3/erlebnisbu390.html> (06.11.2024).
- Pierstorff, Cornelia: *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*, Berlin/Boston 2022.
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds*, in: *Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn et al., Berlin/Boston 2014, S. 726-742.
- Schwarzkopf, Grit: *Angst und Empathie in Goethes »Erlkönig«*, in: *Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und anthropologische Perspektiven*, hg. von Thiemo Breyer, München 2013, S. 475-486.
- Siegrist, Christoph: *Frühaufklärerische Trauergedichte zwischen Konvention und Expression*, in: *Text & Kontext* 6/1-2, 1978, S. 9-20.
- Simon, Ralf: *Theorie der Prosa*, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*, hg. von R. S., Berlin/Boston 2018, S. 415-429.
- Singer, Linda: *Merleau-Ponty on the Concept of Style*, in: *Man and World* 14/2, 1981, S. 153-163.
- Spoerhase, Carlos: *Die lyrische Apostrophe als triadisches Kommunikationsmodell. Am Beispiel von Klopstocks Ode »Von der Fahrt auf der Zürcher-See«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87/2, 2013, S. 147-185.
- Steinlein, Rüdiger: *Kindheit als Diskurs des Fremden. Die Entdeckung der kindlichen Innenwelt bei Goethe, Moritz und E.T.A. Hoffmann*, in: *»Die andere Stimme«. Das Fremde in der Kultur der Moderne*, hg. von Alexander Honold, Köln 1999, S. 277-297.
- Stockhammer, Robert: *Dichter, Vater, Kind*, in: *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*, hg. von Bernd Witte, Stuttgart 1998, S. 97-108.
- Sütterlin, Nicole A.: *Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik*, Göttingen 2019.
- Ueding, Gert: *Vermählung mit der Natur. Zu Goethes »Erlkönig«*, in: *Deutsche Balladen*, hg. von Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988, S. 92-107.
- Unglaub, Erich: *Vom Norden nach Süden. Der »Erlkönig« mit Verlust und Gewinn*, in: *Die Ballade. Neue Perspektiven auf eine traditionsreiche Gattung*, hg. von Andrea Bartl, Corina Erk, Martin Kraus und Annika Hanauska, Würzburg 2017, S. 103-127.