

## Spielpläne Musik 9: Informationen zum Erlkönig S. 38/39: Franz Schubert „Erlkönig“

---

### Zu Schuberts Vertonung

Goethe schrieb die Ballade als Einlage zu seinem Singspiel „Die Fischerin“ (1782): Beiläufig, bei der Arbeit, summt die Fischerin dieses Lied. Goethe hatte daher wohl die Vorstellung, dass die Melodie einfach, leicht zu behalten und ähnlich wie „Der König von Thule“ gebildet sein sollte. Hat ihm darum wohl Schuberts geniale Vertonung nicht gefallen? (dazu SB S.150)

Den Impuls zur Ballade „Erlkönig“ gab Herders Sammlung von Volksliedern (1778), die eine aus dem Dänischen übersetzte Ballade „Erlkönigs Tochter“ enthielt:

Herr Oluf reitet spät und weit

zu bieten auf seine Hochzeitsleut.

Da tanzen die Elfen auf grünem Strand

Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand ...

Im Dänischen heißt der König der Elfen (Alben) Elverkonge oder auch Ellerkinge. Elle bedeutet auch Erle. So wird Herders Übersetzungsfehler verständlich – aus dem Elfenkönig wurde der Erlkönig. Die Sagengestalt des Ellerkinge ist auch mit den Namen Alberon, Auberon, Oberon, Alberich gemeint und begegnet uns u. a. in Opern bei Carl Maria von Weber und Richard Wagner wieder.

Neben den vielen Vertonungen der Ballade Goethes – u. a. von Klein, Reichardt, Zelter, Loewe – ist das op. 1 des achtzehnjährigen Schubert wohl die stringenteste (und damals modernste) Lösung: Das Klavier hat die Aufgabe einer harmonischen Grundierung verlassen und wird zum Träger der Atmosphäre, wird mit wenigen Details zum konzentrierten Ausdruck der Textaussage.

Joseph von Spaun berichtete über die Entstehung (16.11.1815):

„Wir fanden Schubert glühend, den ERLKÖNIG aus einem Buch laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buch auf und ab, plötzlich setzte er sich hin und in kürzester Zeit stand die herrliche Ballade nun auf dem Papier. Wir liefen damit (...) in das Konvikt, und dort wurde der ERLKÖNIG noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Ruziczka spielte ihn dann selbst, ohne Gesang, in allen Teilen aufmerksam durch und war tief bewegt über die Komposition. Als einige dort eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz ausstellen wollten, erklärte Ruziczka, sie auf dem Klavier anklingend, wie sie hier notwendig dem Text entspreche, wie sie vielmals schön sei und wie glücklich sie sich löse.“ (nach Fischer-Dieskau, s. u., S. 65, Schuberts Autograph S. 67)

Wie Schubert mit wenigen Mitteln die Dramatik steigert, offenbart ein Detail (dazu Fischer-Dieskau, s. u. S. 68): Schubert änderte nachträglich bei „Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt“ im Manuskript mit Rotstift die Dynamik der Singstimme von *ff* in *pp* – das Schmeichelnde, das Verführerische erhält eine besondere Dramatik. Schon Goethes Text hatte die Lockungen in der 3. Strophe lautmalerisch unterstrichen (Häufung des Sch-Lautes): „... schöne Spiele spiel ich mit dir...“. Bei den schmeichelnden Lockungen (5. Strophe) bekommt die Melodie mehr Gestalt: Sie hebt sich am Zeilenende, eine heile Welt wird vorgegaukelt, ein gefährliches Verführungsspiel, das durch den sich anschließenden Angstschrei des Knaben („Mein Vater, mein Vater ...“) jäh als solches entlarvt wird – Schubert unterstreicht mit der None (die Dissonanz, die Ruziczka als allein richtig ansah und gegenüber den ersten Hörern verteidigen musste; s. o.) diesen Schrei und bindet die zunächst eher die Handlung verfolgenden Hörer nun emotional ein.

Vater, Sohn und Erlkönig als handelnde Personen treten hervor, sind musikalisch deutlich unterschieden und werden in die dramatische Steigerung (dazu die Schlussstretta mit dem lapidaren Schluss) eingebunden. Der Vater verkörpert das vernünftige, rationale Denken; erst zum Schluss ergreift ihn selbst das Grauen, von dem die Ballade nur berichtet, das die Musik jedoch unmittelbar zum Ausdruck bringt. Die Gewalt, die der Elfenkönig über alle besitzt, die sein Reich betreten, wird zum Symbol der Macht im Reich des von der Einbildung geschaffenen, gespenstischen Wahns.

Die pianistischen Anforderungen des Klavierparts hat Schubert selbst nicht meistern können, er spielte eine leichtere Bearbeitung. Dennoch gibt nur die Realisation des originalen Klavierparts die Wirkung wieder, die Schubert innerlich hörte – man könnte diesen Sachverhalt dahin interpretieren, dass nun das begleitete Sololied, ähnlich wie in der Entwicklung des Streichquartetts zur Zeit Schuberts, zur Aufführung durch virtuose Berufsmusiker im kleinen Konzertsaal bestimmt war.

**Literatur:** Dietrich Fischer-Dieskau: Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Bärenreiter/dtv, Kassel und München 1976.