

Mathias Mayer

## Die Macht der Ballade bei Goethe: Der Fischer

*Der Fischer* gehört zu den Klassikern unter Goethes Balladen. Neben dem *Erlkönig* gilt er als einer der prominentesten Beispiele der sogenannten naturmagischen Balladen<sup>1</sup>, und man kann nicht sagen, dass er zu wenig Aufmerksamkeit bekommen hätte. Das Gedicht wurde 1779 im Jahr nach seiner Niederschrift im Rahmen von Siegmund von Seckendorffs Vertonungen *Volks- und andere Lieder* veröffentlicht, fast gleichzeitig dann in der Herderschen *Volkslieder-Sammlung*, danach in der Gruppe der „Balladen und Romanzen“ in Goethes Gedichtausgaben.<sup>2</sup> Diese Verbreitung als gedruckter Text fand ihr lebhaftes Echo, auch schon zu Lebzeiten Goethes, in der Musik – nach Seckendorff waren auch Reichardt und Zelter aus Goethes Umkreis, dann Schubert und Berlioz unter den Komponisten, – insgesamt soll das Gedicht mehr als 50 Mal vertont worden sein. Und ähnlich ergiebig wäre ein Blick auf die Forschung, die wissenschaftliche Rezeption, – gebündelt findet man sie etwa in dem sehr aussagekräftigen und ausführlichen Artikel, den Reiner Wild für das Goethe-Handbuch über den *Fischer* verfasst hat.<sup>3</sup> Darin sind maßgebliche Stationen der Forschung und sehr genaue Analysen des Textes versammelt. Der Verdacht, über dieses Gedicht wäre alles gesagt, ein weiterer Vortrag vielleicht entbehrlich, ist nicht ganz leicht von der Hand zu weisen.

Worin liegt aber die anhaltende Faszination dieses Textes, inwiefern kann man gerade anhand seiner reichen künstlerischen wie wissenschaftlichen Rezeption ein Phänomen studieren, das nicht selbstverständlich, ja, das vielleicht der Rede wert ist? Ich möchte vorschlagen, sich den *Fischer* als ein Dokument vorzunehmen, das in seiner großen Nähe zu dem, was damals *Volkslied* hieß, zugleich eine enorme Faszination ausgeübt hat, dass es also in dieser Ballade um Verlockung und Verführung nicht nur eines kühlen Fischers, sondern auch des Lesers geht. Zuerst aber muss natürlich der Text selbst herangezogen werden:

---

1 Gero von Wilpert: *Goethe-Lexikon*, Stuttgart 1999, S. 324.

2 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40. Bde. Hg. von F. Apel u. a. Frankfurt am Main 1987ff., zitiert als FA. Hier: FA I.1, S. 1021.

3 Reiner Wild: *Der Fischer*, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte*, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart, Weimar 1996, S. 209-212.

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,  
 Ein Fischer saß daran,  
 Sah nach dem Angel ruhevoll,  
 Kühl bis an's Herz hinan:  
 Und wie er sitzt und wie er lauscht,  
 Teilt sich die Flut empor,  
 Aus dem bewegten Wasser rauscht  
 Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:  
 Was lockst du meine Brut  
 Mit Menschenwitz und Menschenlist  
 Hinauf in Todesglut?  
 Ach wüßtest du, wie's Fischlein ist  
 So wohlig auf dem Grund,  
 Du stiegst herunter wie du bist,  
 Und würdest erst gesund.

Labt sich die liebe Sonne nicht,  
 Der Mond sich nicht im Meer?  
 Kehrt wellenatmend ihr Gesicht  
 Nicht doppelt schöner her?  
 Lockt dich der tiefe Himmel nicht,  
 Das feucht verklärte Blau?  
 Lockt dich dein eigen Angesicht  
 Nicht her in ew'gen Tau?

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,  
 Netz' ihm den nackten Fuß,  
 Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,  
 Wie bei der Liebsten Gruß.  
 Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;  
 Da war's um ihn gesehn:  
 Halb zog sie ihn, halb sank er hin,  
 Und ward nicht mehr gesehn.<sup>4</sup>

Es erscheint mir sinnvoll, zunächst drei Runden um dieses Gedicht herum zu drehen, drei Annäherungen aus ganz unterschiedlichen Richtungen:

Zunächst: Goethe hat sich der Konfrontation mit dem Freitod vielfach ausgesetzt gesehen, ein „Ereignis der menschlichen Natur, welches, mag

---

4 FA I.1, S. 302.

auch darüber schon so viel gesprochen und gehandelt sein als da will, doch einen jeden Menschen zur Teilnahme fordert, in jeder Zeitepoche wieder einmal verhandelt werden muß<sup>5</sup>. So schreibt Goethe im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit*, über seine eigene Disposition, einen Dolch auf seinen Nachttisch zu legen, eine Anfechtung, von der er sich aber schreibend befreien konnte: *Die Leiden des jungen Werthers* sind nicht zuletzt eine Verarbeitung der Nachricht vom Freitod des jungen Karl Wilhelm Ferdinand Jerusalem, verursacht „durch die unglückliche Neigung zu der Gattin eines Freundes“<sup>6</sup>. Aber auch Fausts Griff nach der „einzigen Philole“ (V. 690), der Freitod des alten Harfners in den *Lehrjahren* oder Ottolies Hungertod in den *Wahlverwandtschaften* – sie zeigen hinreichend die bedrohliche Präsenz einer solchen Entscheidung im Werk Goethes. Auch der *Fischer* wird, in allen Interpretationen, mit einer solchen Erfahrung zumindest in Verbindung gebracht – ohne dass es einer direkten, primitiv kausallogischen Erklärung bedürfte. Aber da das Gedicht 1779 bekannt gemacht wurde, liegt die Vermutung nahe, dass der Freitod Christiane von Laßbergs in der Ilm eine gewisse Rolle gespielt haben könnte. Goethe hat ihn in einem Brief an Charlotte von Stein am 19. Januar 1778 kommentiert, und zwar doch ausführlicher als es den meisten Kommentatoren wert ist. Deshalb hier ein größeres Zitat aus diesem Brief:

Da ich von Ihnen wegging, konnt ich nicht zeichnen. Es waren Arbeiter unten, und ich erfand ein seltsam Plätzgen wo das Andencken der armen Cristel verborgen stehn wird. Das war was mir heut noch an meiner Idee misfiel, dass es so am Weeg wäre, wo man weder hintreten und beten, noch lieben soll. Ich hab mit Jentschen ein gut Stück Felsen ausgehölt, man übersieht von da, in höchster Abgeschlossenheit, ihre letzte Pfade und den Ort ihres Todes. Wir haben bis in die Nacht gearbeitet, zuletzt noch ich allein bis in ihre Todtes Stunde, es war eben so ein Abend. Orion stand so schön am Himmel als wie wir von Tiefurth fröhlich heraufritten. Ich habe an Erinnerungen und Gedanken iust genug, und kan nicht wieder aus meinem Hause. Gute Nacht Engel, schonen Sie sich und gehn nicht herunter. Diese einladende Trauer hat was gefährlich anziehendes wie das Wasser selbst, und der Abglanz der Sterne des Himmels der aus beyden leuchtet lockt uns.<sup>7</sup>

5 Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, FA I.14, S. 634.

6 Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, S. 638.

7 Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. *Weimarer Ausgabe*, 143 Bde., Weimar 1887-1919, zit. als WA. Hier: WA IV.3, S. 207f.

Der letzte Satz des Zitats bewegt sich in der Nähe zum Gedicht, aber der Brief insgesamt deutet auf Goethes persönliche Anteilnahme. Sie findet ihren Ausdruck im Tagebuch: „[...] viel über der Cristel Todt. Dies ganze Wesen dabey ihre letzten Pfade pp In stiller Trauer einige Tage beschäftigt um die Scene des Todts“<sup>8</sup> wie auch in dem Erinnerungsweg, der im Brief beschrieben wird.

Kommen wir zu einer ganz anderen Annäherung an den Text, der uns heute beschäftigt. Sein berühmter Beginn „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“ kann auch als Indiz einer lebenslangen Affinität zu diesem Element gelesen werden. Denn es ist weit mehr als eine banale Motivsuche, wenn man die großen Wasser-Texte Goethes in einen Zusammenhang bringen würde, von *Mahomets Gesang* bis zum *Mächtigen Überraschen*, vom *Gesang der Geister über den Wassern* bis hin zu den naturphilosophischen Diskussionen über Neptunismus und Vulkanismus in der *Klassischen Walpurgisnacht*. In den *Wahlverwandschaften* und den *Wanderjahren* ist ausführlich von den lebensgefährlichen Wegen über das Wasser und im Wasser die Rede. Und in den Gesprächen mit Eckermann stellt Goethe eine große kosmische Vision vor Augen, in der er die Erdentstehung als Systole und Diastole von „Wasser-Bejahung“ und „Wasser-Verneinung“ beschreibt.<sup>9</sup> Aber auch die sportlichste Seite in der Erfahrung dieses Elements spielt immer wieder eine Rolle, sei es in seiner frühen Liebe zum Eislaufen oder in der späten Bewunderung der Produktivität von Lord Byron, „der täglich mehrere Stunden im Freien lebte, bald zu Pferde am Strande des Meeres reitend, bald im Boote segelnd oder rudernd, dann sich im Meere badend und seine Körperkraft im Schwimmen übend“<sup>10</sup>. Immerhin hat Goethe den *Fischer* gegenüber Eckermann einmal kommentiert, am 3. November 1823: „Es ist ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden; weiter liegt nichts darin“<sup>11</sup> – eine fast verdächtige Abweisung einer ernsteren Lektüre, die als eine Art Tabu doch beachtet werden soll.

Denn sie führt zu einer dritten Rahmenbedingung unserer Annäherung. Die Thematik des Fischers, wie sie Goethe wenige Zeit später auch im Singspiel *Die Fischerin* weiterverfolgt hat, steht natürlich auch mit einer anderen elementaren Erfahrung in Verbindung, nämlich mit dem Essen. Der Fischer fängt die Fische, die zum Verzehr verkauft werden sollen, – und dieser

8 Vgl. WA III.1, S. 61.

9 Gespräche mit Goethe, FA II.12, S. 238.

10 Eckermann, Gespräche mit Goethe, FA II.12, S. 660.

11 Eckermann, FA II.12, S. 67.

handwerkliche schlichte Zusammenhang hat immer wieder erhebliche Folgen. In einer Episode der *Wanderjahre* wird vom Tod von fünf Fischerknaben berichtet, die von einer unsympathischen Pfarrersfrau zum Krebsfang ausgeschiedt worden sind. Von der Angelschnur ist in unserer Ballade die Rede, aber auch von der „Todesglut“ in V. 12. Goethe hat, so berichtet es zumindest Karl August Böttiger, Einspruch erhoben, als Frau von Stäel das Wort mit „air brûlant“ wiedergeben wollte. Denn hier sei nicht an die sengende Hitze der Sonne zu denken, sondern schlicht „an die Kohlengluth in der Küche, an welcher die Fische gebraten würden“<sup>12</sup>.

Was wollen wir mit diesen drei unterschiedlichen Annäherungen nun anfangen? Sie ergeben natürlich keine Deutung oder Analyse der Ballade vom *Fischer*, aber sie setzten Rahmenbedingungen, die das Elementare dieses Textes in sehr unterschiedlichen Richtungen erfassen. Nähern wir uns ihm nun in einer strenger philologisch-literaturwissenschaftlichen Weise: Wie wir bei Reiner Wild nachlesen können, handelt es sich in diesen vier Strophen um Verdoppelungen der (vierzeiligen) chevy-chase-Strophe, die Goethe aus den englischen Balladen so vertraut war. Drei- und vierhebige Jamben mit männlicher Kadenz, verbunden mit Kreuzreim, strukturieren das Gedicht, dem gleichwohl eine erhebliche Beweglichkeit und Varianz der Form zu eigen ist. Auch unbetonte Auftakte können mit einem bedeutungstragenden Wort gefüllt werden – so in Vers 4 „Kühl bis ans Herz hinan“, oder in Vers 31 „Halb zog sie ihn, halb sank er hin“. Und Vers 9 bleibt sogar ohne ein reimendes Pendant, erhält aber in Vers 29 noch ein spätes Echo.

Längere Zeit haben naturmagische Deutungen der Ballade Konjunktur gehabt, auch von Trunz in der Hamburger Ausgabe gefördert, wonach es sich hier um eine Kritik an der rationalistischen Weltsicht der Aufklärung handele. Reiner Wild arbeitet, zentriert um V. 23f., eine psychologisierende Lesart aus, wonach die Nixenrede als „narzißtische Verlockung“ beschrieben wird, die den Fischer an den vorgeburtlichen, letztlich tödlichen Wunschort zurückkehren heißt.<sup>13</sup>

Die Dramaturgie dieser Ballade möchte ich folgendermaßen beschreiben. Die erste Strophe ist von der Gegenüberstellung von Bewegung und Ruhe

12 FA I.1, S. 1022.

13 Reiner Wild: *Der Narziß und die Natur. Goethes Ballade ‚Der Fischer‘*, in: *Lenz-Jahrbuch. Sturm und Drang-Studien*, Bd. 1, 1991, S. 16-187, hier S. 173. Vgl. auch Paul L. Kämpchen, *Die numinose Ballade. Versuch einer Typologie der Ballade*. Bonn 1930, S. 35-77.

geprägt. Das Wasser ist, wie in Vers 7 genannt, höchst „bewegt“, es rauscht und schwillt, was den Augen und Ohren des ruhig „daran“ sitzenden (!) Fischers nicht entgeht. „ruhevoll“ in Vers 3, „Kühl bis ans Herz hinan“ bekunden die gelassene, *unbewegte* Haltung des Mannes, die durch das Emporrauchen des „feuchten Weibes“ aufgebrochen wird.

Aber zunächst ist gar nicht von seiner Reaktion oder Überraschung die Rede, sondern mit der zweiten Strophe, nach einer *inquit*-Formel im Einleitungsvers, übernimmt die namenlos bleibende Nixe oder Undine die Regie. Fast die Hälfte der Ballade ist als direkte Rede aus dem Mund des Wassergeistes gestaltet, sie wendet sich zunächst in der Geste des Vorwurfs an den Fischer und sein Handwerk, das als eine Vernichtung ihrer „Brut“ attackiert wird, ob die „Todesglut“ nun die Sonne oder die Küchenpfanne sein mag. Es ist aber auch zugleich eine Anklage der menschlichen List und ihres Verstandes, des Witzes, die mit der Angel eine tödliche Verlockung ins Wasser halten. Die Nixe betont dagegen die „wohlige“ Atmosphäre auf dem Grund des Wassers, – ein Leben fern von „List“ und „Witz“, das am Ende der Strophe als eine Mangelexistenz charakterisiert wird. Der Fischer gilt der Nixe als vergleichsweise krank, seine Entfremdung vom Element zeigt die Unnatürlichkeit der menschlichen Lebenswelt, die zerstörerisch ins Idyll des Wasserhaushaltes einzugreifen sucht, um sich daran zu bereichern. Es wäre nicht ausgeschlossen, den *Fischer* als Beispiel einer ökologischen Literaturwissenschaft gleichsam „grün“ zu lesen, etwa als Rache einer vom wirtschaftlichen Handeln ausgebeuteten Natur. Die Nixe als Verkörperung einer natürlichen, wohligen Ordnung, für deren Zerstörung, die ihn selbst krank macht, der Mensch verantwortlich ist.

In einer für den Lyriker Goethe höchst bedeutsamen Weise sammelt die dritte Strophe eine eindringliche Reihe von rhetorischen Fragen. In vier Doppelversen insistiert die Wasserfrau geradezu auf der Überlegenheit der Wasserwelt, wobei sie – und das scheint mir der Schlüssel zur Macht dieser Ballade – nicht wirkliche Fragen stellt, sondern ihre Emphase so anlegt, dass dem angesprochenen Fischer gar keine Antwortmöglichkeit bleibt: *Sie* antwortet bereits *für* ihn, denn die raffinierte Rhetorik ihrer Fragen *ist* ja schon immer ein Zugeständnis: Ja, Sonne und Mond laben sich im Meer, ebenso verlockend ist die Widerspiegelung des blauen Himmels wie des eigenen Gesichtes. Hier liegt der Höhepunkt der Ballade, der als eine in seiner Steigerung faszinierende Rhetorik der Überredung und Verlockung beschrieben werden kann.

Darüber gibt die Dramatik der vierten Strophe Auskunft. Zuerst wird die Verführungs- und Verlockungsrede der Wasserfrau in eine erotische Geste,

einen Übergriff des bewegten Wassers in die Ruhe des Landes, übersetzt – „Netz’ ihm den nackten Fuß“ (V. 26), wodurch sich sein anfangs kühles Herz entscheidend verwandelt, „so sehnsuchtsvoll,/ Wie bei der Liebsten Gruß“. Der Fischer erliegt der Macht der erotischen Anziehung – jedoch, und das ist der Reiz dieser Ballade!, ist es ein erotischer Bann, der ganz auf die Rede und den Gesang der Frau zurückgeführt werden kann. Von einer verführerischen Schönheit ihrer Gestalt oder ihres Gesichtes ist gar nicht die Rede – obwohl sich doch Goethe auch in diesem Kapitel aus dem Buch der Liebe auskennen musste. Nach der eindringlichen Schilderung in *Dichtung und Wahrheit* hat er Friederike Brion in der Laube zu Sesenheim durch die Erzählung des Melusinen-Märchens irgendwie gewinnen können, das dann in veränderter Gestalt als *Die neue Melusine* zu einer Perle der *Wanderjahre* wurde. Dort wird bezeichnenderweise die Attraktivität der Frau nicht durch das Wassermotiv der Melusinen Sage, sondern durch ihre zierliche Kleinheit transportiert.

Die erotische Faszination der Wasserfrau in der Ballade, schon die Wendung von „feuchtem Weib“ in Vers 8 mag man als bedingt attraktiv verstehen, liegt ganz in ihrer Sprachmagie. Die Verse 29 und 30 sind daher wie eine Art Reflexion, als ein Binnenkommentar des Gedichtes zu lesen. Sie stellen eine Reprise von Vers 9 dar, in einem bestrickenden Chiasmus, der auf diese Weise unterstreicht, dass es um den Fischer „geschehn“ war, als er ihren Worten lauschte. Der Geschlechterkampf, so könnte man sagen, wird hier durch die Macht der Sprache entschieden, die Verlockungsrede der Wasserfrau ist nicht nur – über zwei Strophen – das Zentrum, sondern auch der entscheidende Vorgang dieses „Geschehens“, das den stumm bleibenden Fischer in den Abgrund zieht. Die eingangs aufgestellten Rahmenbedingungen übernehmen in diesem Szenario zweifellos eine gewichtige Rolle: Die handwerkliche Welt der Fischerei, der ruhige Fischer mit seiner Angelschnur, als Ausdruck einer listigen Technik, die zum Verzehr der Fischlein führen soll, wird durch die elementare Kraft des Wassers unterlaufen. Die Verlockung, in den wohligen Grund des Wassers einzutauchen, in dem der Himmel, die Gestirne und der Mensch sich spiegeln, ist eine tödliche Faszination, die in einer genialen Weise zwischen freiwilligem Tod und Verführungstod in der Schwebelage gehalten wird: „Halb zog sie ihn, halb sank er hin“. Dieser berühmteste Vers der Ballade würde genauere Erörterung verdienen: Das halb und halb veranschaulicht die Mächte von Anziehung und Hingabe, aktiv und passiv. Zwar ist Goethe ein Kritiker der „Halbwahrheiten“ gewesen, aber der Schwebestand des halb und halb ist nicht ohne Reiz. Auf Faust, so teilt er in einem Brief von 1820 mit, bleibe

die „halbe Schuld“ ruhen, aber auch Mephistopheles „darf seine Wette nur halb gewinnen“<sup>14</sup>. Gerade aus diesem – mit der *Farbenlehre* gesprochen – trüben Zwischenzustand ergibt sich die farbige Magie dieses Szenariums.

Ganz bewusst möchte ich hier von der Macht der Ballade sprechen und nur in zweiter Linie von der Macht des Sexus oder der Erotik. Denn, wie es scheint, hat Goethe in einer doch sehr raffinierten Weise, weit entfernt von der Schlichtheit eines vermeintlichen Volksliedes, diese Szene als eine Szene der Sprachmagie gestaltet.<sup>15</sup> Deshalb müssen wir hier auf Musikalität und die Struktur dieses Textes noch einmal genauer achten:

Es ist sehr schnell auffallend an diesem Gedicht, dass es mit zahlreichen Effekten der Wiederholung und der Verdoppelung arbeitet, mit Echowirkungen und Umkehrungen. Die Doppelung in Vers 1 wird in Vers 25 aufgegriffen, aber auch Vers 5: „Und wie er sitzt und wie er lauscht“ oder Vers 9: „Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm“ sind als gedoppelte Muster angelegt, wobei eben Vers 9 in 29 noch einmal spiegelverkehrt aufgegriffen wird. Besonders auffallend und berühmt wurde Vers 31: „Halb zog sie ihn, halb sank er hin“. Man kann nun diese musikalischen Echowirkungen als dem Refrain nahestehendes Verfahren der Volksliednähe beschreiben, auf die es Goethe angekommen sei. Eine solche Erklärung halte ich nicht für ausreichend. Denn nimmt man das Gedicht auch in seiner elementaren Schicht gründlich ernst, dann ist ja an entscheidender Stelle genau von einem solchen Verfahren der Verdoppelung sogar ausdrücklich die Rede: Ich meine die Verse 19/20 in der dritten Strophe, „Kehrt wellenatmend ihr Gesicht/ Nicht doppelt schöner her?“ Offenbar gibt es eine Verbindung zwischen der Sprachmagie dieser Ballade, mit ihrer „doppelt schönen“ Ausdrucksweise der Wiederholungen, – und, auf der anderen Seite den Reflexwirkungen des Wassers, auf dessen Oberfläche die Gestirne ihr Gesicht spiegeln. Damit wird aber das Element des Wassers zugleich als das Element der Dichtung charakterisiert. Das „doppelt schöner“ ist ein Prinzip der Wasserfläche, aber auch ein Verfahren dieser Ballade; ein Naturvorgang erscheint in seiner natürlichen Verdoppelung als Reflex, aber auch als Reflexion eines poetischen Vorgangs. Das ist immerhin eine Kernidee der Goethe'schen Lyrik, die dafür spricht, den *Fischer* nicht nur als beiläufiges Exempel einer Ballade zu lesen. Wir bewegen uns gleichsam

14 FA II.9, S. 121.

15 Dazu Uwe Baur: Goethes ‚Fischer‘. Zur Technik sprachlicher Suggestion in der naturmagischen Ballade, in: Jahrbuch des Wiener Goethe Vereins 78, 1974, S. 38-53, hier S. 44.

im Innersten seiner Lyrik.<sup>16</sup> Denn indem das „doppelt schöner“ mit dem Neologismus „wellenatmend“ verknüpft wird, meldet sich ja der Anspruch, dass wir es im Wasser mit einem belebenden Element zu tun haben.

Die enge Verbindung zwischen dem Dichten und dem Schweben auf der Wasseroberfläche hat Goethe nun ausgerechnet in einem Brief vom Sommer 1778 deutlich gemacht, weshalb diesem Dokument für die Entstehung des Gedichtes erhebliche Bedeutung zukommt:

In meinem Thal wird's immer schöner, das heißt es wird mir näher und Andern mit mir genießbarer, da ich die vernachlässigten Plätzchen alle mit Händen der Liebe polstre und putze, und jederzeit mit größter Sorgfalt die Fugen der Kunst der lieben immer bindenden Natur zu befestigen und zu decken übergebe. Das herzige Spielwerk ist ein Kahn, auf dem ich oft über flache Gegenden meines Zustandes wegschwimme. Im Innersten aber geht alles nach Wunsch. Das Element, in dem ich schwebe, hat alle Ähnlichkeit mit dem Wasser; es zieht jeden an und doch versagt dem, der auch nur an die Brust hereinspringt, im Anfange der Athem; muß er nun gar gleich tauchen, so verschwinden ihm Himmel und Erde. Hält man's dann eine Weile aus und kriegt nur das Gefühl, daß einen das Element trägt und daß man doch nicht untersinkt, wenn man gleich nur mit der Nase hervorguckt, nun so findet sich im Menschen auch Glied und Geschick zum Froschwesen, und man lernt mit wenig Bewegung viel thun.<sup>17</sup>

Allerdings wird sich dieses Versprechen der Wasserfrau gegenüber dem Fischer nicht bewahrheiten; am Ende wird er halb und halb in die tödliche Flut gezogen oder sinkt ihr hin, und weil es ihm da den Atem verschlagen wird, ward er „nicht mehr gesehn“. Aber bei der erotisch aufgeladenen Situation ist dies nicht zu überhören: Es ist keine Liebesutopie, die es um ihn geschehen sein lässt, sondern die Magie der „doppelt schöneren“ Welt, des schönen Scheins auf dem Wasser und der schönen Rede, des Gesangs der Frau.

Der Fischer, so möchte ich nun das Argument zuspitzen, wird zu einer Art Stellvertreterfigur des Lesers. Denn über immerhin 15 von 32 Versen besteht die Gemeinsamkeit zwischen der Figur und dem Leser oder Hörer der Ballade, dass beide auf die verführerische Rede der Frau wie gebannt achten. Das

---

16 Vgl. Vf.: *Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik*. Frankfurt am Main 2009. – Anders R. Wild, 1991, S. 182, der hier den ersten Versuch Goethes sieht, seine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Natur zu reflektieren.

17 WA IV.3, S. 237f.

Sprechen und Singen einerseits (Vers 9, 29) und das Lauschen andererseits (Vers 5, 30) etablieren eine Kommunikationssituation, die sowohl für das Geschehen *im* Text gilt wie auch für seine Performanz selbst. Das heißt, dass wir als Leser oder Hörer aber in einer Art Analogie zum Fischer „kühl bis ans Herz hinan“ gleichsam eine Ballade „an der Angel“ haben, die wir glauben im Griff zu haben.<sup>18</sup> Aber durch die Strophen zwei und drei kommt eine Magie der Sprache und der Illusion, der „doppelt schöneren“ Wasserpoesie in Gang, der wir uns nicht entziehen können. Wörtlich, vielleicht zu wörtlich genommen, sollten wir uns von der Macht einer solchen Ballade so affizieren lassen, dass wir halb von ihr angezogen, halb ihr nachgebend in dieser Lektüre aufgehen, gleichsam verschwinden, sodass wir als Leser erst einmal nicht mehr zu sehen sind.

Nach meinem Dafürhalten kann also Goethes *Fischer* ein Beispiel dafür sein, dass wir nicht auf die alten Charakterisierungen der Ballade zurückgreifen müssen: Denn hier ist weniger von Naturmagie die Rede, nicht von einem Schicksal, sondern ganz offensichtlich vom „doppelt schöneren“ Wort in seiner Bannkraft, dem sich der Leser/Hörer nicht entziehen kann. Die Ballade, so könnte man daher sagen, ist eine Form der Macht, einer Praxis des Vermögens, die durch die Schilderungen von Handlungen, d. h. von Veränderungen, in Gang kommt. In zahlreichen Beispielen der Gattung werden Machtprozesse auf einer inhaltlichen Ebene verhandelt, geht es um Widerstand und Umlenkung, um die Macht der Ohnmacht, um die Problematik der Gewalt. Selten genug wird die Ballade zum Instrument einer bloßen Herrschaftsdarstellung. Michel Foucault hat diese Differenz zwischen der vollständigen Determination einerseits und einem beweglichen Konfliktpotential andererseits in der Gegenüberstellung von Herrschaft und Macht auf eine Formel gebracht. „Wo die Bedingungen des Handelns vollständig determiniert sind, kann es keine Machtbeziehung geben“<sup>19</sup>. Aber im *Fischer* kommt dieser Wettkampf der Macht sehr wohl an ein definitives Ende, mit dem Tod des Fischers in der Flut. Aber die Macht dieser Ballade liegt nur vordergründig in ihrer Handlung, sehr viel entscheidender ist ihre poetische Akustik, das Echo ihrer doppelt schöneren Echowirkungen, die in der Rede der Wasserfrau *Thema* und in der Praxis dieser Ballade *Sprachvorgang* sind.

18 Auch hier im Widerspruch zu Wild, 1991, S. 171, wonach die Rede nur dem Fischer nicht dem Leser gelte.

19 Michel Foucault: *Subjekt und Macht*, in: Ders.: *Analytik der Macht*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt am Main 2005, S. 240-263, hier S. 257.

Die reiche Resonanz des *Fischers*, von der eingangs die Rede war, ist somit Erfüllung ihrer Textstrategie, Ausdruck jener Faszination, die der Text praktiziert und kommentiert. Vom *Fischer* her könnte somit erhellendes Licht auf Goethes gesamte Balladenproduktion fallen. Es liegt dabei nahe, auf den 1821 veröffentlichten Aufsatz Goethes zu verweisen, in welchem er der Ballade vom vertriebenen Grafen *Betrachtung und Auslegung* gewidmet hat. Immer wieder wird ja dieser Beitrag als klassische Referenz zitiert, wenn es darum geht, die Ballade als das lebendige Ur-Ei der Dichtung zu charakterisieren, weil in ihr die Elemente des Lyrischen, Epischen und Dramatischen nicht getrennt seien. Die Bedeutsamkeit dieser Argumentation wird natürlich nicht bestritten. Einer weiteren Aufmerksamkeit wert scheint mir indes der oftmals schnell überlesene erste Satz dieses Artikels:

Die Ballade hat etwas mysterioses, ohne mystisch zu sein; diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff; jene in der Behandlung.<sup>20</sup>

Eine wunderbare Formulierung: Es kommt demnach für die Ballade nicht darauf an, „mystisch“ zu sein, d. h. ihr Stoff, ihre Handlungen, sind nicht entscheidend. Das „Mysteriose“, auf das sie eben *nicht* verzichten kann, liegt in der „Behandlung“, d. h. im dichterischen Darstellungsverfahren, und in ihrer Darbietung. Denn, so geht der Text weiter: „Das Geheimnißvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise“. Das scheinen höchst gewichtige Akzente, die für die Macht der Ballade sprechen: Nicht in einem mystischen Stoff, sondern in der geheimnisvollen Vortragsweise, im Mysteriosen liegt ihre eigentliche Faszination. Und dieser Vortragsweise arbeitet der poetische Text zu.

Nun ist es nicht unwichtig, dass Goethe gelegentlich seine eigenen Gedichte in einer Art „wiederholter Spiegelung“ gesteigert hat. Dies ist der Fall beim *Heideröslein*, das im Gedicht *Gefunden* noch Jahrzehnte später eine Art Echo und Revision gefunden hat, mit dem Beginn „Ich ging im Walde/ So für mich hin,/ Und nichts zu suchen,/ Das war mein Sinn“<sup>21</sup>. Ein ähnlicher Fall liegt beim *Fischer* vor. Vermutlich 1778 entstanden, findet die Ballade eine späte Resonanz in einem Gedicht, dreistrophig, das frühestens 1815 vermutlich einige Jahre später noch entstanden ist, und in dem wir nun viele Muster der früheren Ballade wiedererkennen können, freilich zum Teil in ironischer

20 FA I.21, S. 39.

21 FA I.2, S. 20.

Umkehrung. Aber es ist noch einmal ein Gedicht, in dem die Angel und das Lied, der Fischer und die Geliebte, die Magie der Liebe und der Sprache eine große Rolle spielen. Wie es scheint, hat Goethe die Macht der Ballade selbst nicht losgelassen, und die großen Entwürfe seiner Phantasie haben ihn, wie wir wissen, über Jahrzehnte nicht nur begleitet und beschäftigt, sondern offenbar verfolgt.

### Lust und Qual

Knabe saß ich, Fischerknabe,  
 Auf dem schwarzen Fels im Meer,  
 Und, bereitend falsche Gabe,  
 Sang ich lauschend rings umher.  
 Angel schwebte lockend nieder;  
 Gleich ein Fischlein streift und schnappt,  
 Schadenfrohe Schelmenlieder –  
 Und das Fischlein war ertappt.

Ach! am Ufer, durch die Fluren,  
 Ins Geklüfte tief zum Hain,  
 Folgt' ich einer Sohle Spuren,  
 Und die Hirtin war allein.  
 Blicke sinken, Worte stocken! –  
 Wie ein Taschenmesser schnappt  
 Faßte sie mich in die Locken  
 Und das Bübchen war ertappt.

Weiß doch Gott mit welchem Hirten  
 Sie auf's neue sich ergeht!  
 Muß ich in das Meer mich gürtlen,  
 Wie es sauset, wie es weht.  
 Wenn mich oft im Netze jammert  
 Das Gewimmel groß und klein;  
 Immer möchte' ich noch umklammert  
 Noch von ihren Armen sein!<sup>22</sup>

Zwischen den Elementen, zwischen der Weite des Meeres und der Unübersichtlichkeit des Ufers mit seinen Fluren, zwischen dem Fischerknaben und der Hirtin spielt sich in drei Strophen ein kleiner Roman von Einverständnis

---

22 FA I.2, S. 464.

und Eifersucht ab, der die Ambivalenz, den Konflikt der Liebe zum Inhalt hat. Da scheint zunächst der den Köder, diese „falsche Gabe“, auswerfende Fischer zu sein, der die Fischlein in seinem Netz zu fangen versucht, – und eben die Hirtin im Hain, mit der ihn eine stürmische Umarmung verbindet: „Blicke sinken, Worte stocken“, heißt es, „Und das Bübchen war ertappt“. Näherem Hinsehen zeigt sich dann freilich, dass der Knabe nicht nur Fischer ist, sondern das lyrische Ich des Gedichtes darstellt, also ein Rollengedicht vorliegt, ja, dass dieses Ich zugleich mit schadenfrohen Schelmenliedern die Arbeit seiner Angel begleitet, mithin die „falsche Gabe“ singend noch verstärkt. Doch auch damit nicht genug: „sang ich lauschend“, heißt es, womit der Knabe aktiv und passiv zugleich gekennzeichnet ist. Er übt mit Lied und Köder eine doppelte Lockung aus, mit Erfolg, denn das Fischlein hängt am Ende der Strophe an der Angel. Springt man von hier zum Ende der zweiten Strophe: „Und das Bübchen war ertappt“, so zeigt sich mit einem Schlag, wie raffiniert die Regie des Textes geführt ist, der sich keineswegs in einer balladesken Gegenüberstellung von Mann und Frau oder Lust und Qual erschöpft. In der zweiten Strophe nämlich wird der Fischerknabe selbst zum Fischlein, zum Opfer im Liebesnetz der allerdings von ihm aufgesuchten Hirtin. Ob die beiden eine schon länger dauernde Romanze verbindet, ob es sich um eine einmalige Begegnung handelt, das bleibt der Vermutung anheimgestellt. Aber die Szene im Hain wird anschaulich – die Geliebte ist alleine, und in einer fast mechanischen Reaktion, wie ein Taschenmesser schnappt (das an die Stelle der Angel zu treten scheint), ist er schon ihr geliebter Gefangener. Sie ist anders als er ohne falsche Gabe, ohne Lockung ausgekommen, und der großartige Vers „Blicke sinken, Worte stocken! –“, in dem nichts und viel zugleich passiert, signalisiert den Überfall, die Übermacht der Liebe. Das Ertapptwerden ist weniger dasjenige auf frischer Tat, als eher das Ergriffen-, das Gefangenwerden.

Hat sich der Fischer schon selbst von außen, als Bübchen, angesprochen, so lässt er im zeitlichen Abstand der dritten Strophe ganz die Erinnerung, aber auch die Sorge und die Eifersucht sprechen, denn die offenbar so schnelle Liebe könnte im dunkeln Hain auch einem anderen zuteilwerden. Wieder in seiner Rolle als Fischer, mitleidig die im Netz gefangenen Fische betrachtend, sehnt er sich, freilich vergeblich, in die vergängliche Umklammerung ihrer Arme zurück. Er muss sich dagegen für die Ausfahrt aufs Meer hinaus rüsten.

Durch Parallelen, Echowirkungen und Wiederholungen (das doppelte „noch“ am Gedichtende) lässt das Gedicht die Liebe in ihrer schmerzlichen Zweischneidigkeit erkennbar werden, die eben nicht in Schwarz und Weiß

getrennt werden kann. Schon früh hatte sich Goethe für einzelne Rollenbilder interessiert, in der Ballade *Der Fischer* oder in *Der Müllerin Verrat*; hier führt er sie zusammen. Metrisch stellt das Gedicht, mit seinen doppelten Romanzenstrophen, kreuzgereimten vierhebigen Trochäen wohl ein Echo des „West-östlichen Divan“, besonders des Suleika-Buches dar. Zugleich handelt es sich aber auch um eine späte Reflexion der Ballade vom *Fischer* von 1779. Das *halb und halb* der früheren Ballade wird hier in die Ambivalenz von *Lust und Qual* überführt. Der späte Goethe – das 2. Gedicht wird 1820 in *Kunst und Altertum* gedruckt – ist auch ein Leser seiner frühen Texte. Seine Balladen errichten einen komplexen Echoraum von Resonanzen, Repliken und Relektüren. Kann man am Ende dann wirklich von einer ‚Macht der Ballade‘ bei Goethe sprechen? Man könnte versuchen, diese Frage auf mehreren Ebenen zu situieren.

Auf einer schlichten, inhaltlichen Ebene, in der es um Geschehensabläufe im Text geht, wird in den Balladen vielfach von Prozessen der Bemächtigung und Überwältigung erzählt, im *Heideröslein*, in der *Braut von Corinth*, oder in *Der Gott und die Bajadere*. Auffällig ist, dass dabei Macht – im Sinne Foucaults – nicht als statische Herrschaft ausgeübt wird, an der man nichts mehr ändern kann, sondern als Verhältnis zwischen verschiedenen Kräften. Auch die Schwachen können sich auf ihre Weise behaupten, auch wenn sie *nicht* die Sieger werden.

Auf einer zweiten Ebene muss man die Macht der Ballade – und Goethe ist dafür ein Zentrum – als Macht ihrer Wirksamkeit ernstnehmen. Immer wieder wurde sie totgesagt, für überholt, verzopft, verstaubt erklärt, für bloß didaktisch gehalten und daher für die Theorie unergiebig, und doch ist den Balladen ihre Unverwüstlichkeit nicht zu nehmen. Hier sehe ich eine Verbindung zu einer dritten Ebene, man könnte sie die Macht und den Bann der Sprache nennen: Gerade Goethe hat durch die dramaturgische Regie seiner Balladen ihre Leser und Hörer zu Zeugen des Geschehens werden lassen. Die Mittelstrophen des *Fischers* sind ein Beispiel unter vielen, man denke aber an die Redeanteile im *Erlkönig* und an die größeren Monologe innerhalb der Balladen, der *Braut von Corinth*, der *Paria-Frau*, der *Bajadere*.

Gestaltete Sprache ist hier nicht nur Mittel, um ein Geschehen zu erzählen, sondern sie wird immer wieder ausgestellt und in ihren Wirkungen vorgeführt, „sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm“. Goethes Balladen sind Knotenpunkte einer poetischen Sprachkraft, die Schlichtheit und Raffinement miteinander verbindet und die Macht der Sprache immer wieder neu hörbar und anschaulich werden lässt.