

ACHIM AURNHAMMER

Bitextuelle Choreographie

Mignons Eiertanz mit Wilhelm als Zuschauer

Bitextuelle Choreographie Mignons Eiertanz mit Wilhelm als Zuschauer

In Goethes Leben und Werk spielt der Tanz eine bedeutende Rolle. Dies zeigt eindrücklich Walter Salmens souveräner Überblick.¹ Die neue Körpererfahrung, die der Tanz im Tänzer wie im Zuschauer um 1800 auslöste, teilte auch Goethe. Seine poetisch innovativen Gestaltungen von Tanzszenen verdienen genauere Betrachtung.

Zu den prominentesten Tanzszenen in Goethes Werk zählt zweifellos Mignons ›Eiertanz‹ in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). Bereits in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung*, dem sogenannten ›Ur-Meister‹, fungiert der Eiertanz als zentrale Episode in Kapitel IV 3, in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* füllt er das Kapitel II 8.² Die Forschung hat den Eiertanz häufig behandelt.³ Neben handlungslogischen Funktionsdeutungen, welche auf die Korrespondenz zu

¹ Walter Salmen, Goethe und der Tanz. Tänze – Bälle – Redouten – Ballette im Leben und Werk, Hildesheim / Zürich / New York 2006 (Tanzhistorische Studien 5), dokumentiert – nach Tanzarten gegliedert – die durchgängige Bedeutung des Tanzes und erläutert die sozialgeschichtlichen und standesspezifischen Aspekte der Tanzformen. Seine historische Systematik überbietet deutlich die ältere Studie von Charlotte Anna Schierling, *Der Tanz in Goethes Leben und Werken. Wiederhall und Weiterentwicklung seiner Gedanken in Wort, Bild und Ton*, o. O. [Privatdruck] 1976.

² Beide Eiertanz-Versionen werden im Anhang nach der »Münchener Ausgabe« [MA] wiedergegeben, die dem Erstdruck folgt: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert / Norbert Miller / Gerhard Sauder, Bd. 2,2: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786*, hg. von Hannelore Schläffer / Hans J. Becker / Gerhard H. Müller, München / Wien 1987; sowie Bd. 5: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*, hg. von Hans-Jürgen Schings, München / Wien 1988. Die Ausgabe letzter Hand, nach der sich die »Weimarer Ausgabe« [WA] richtet, übernimmt die Absatzgliederung des Erstdrucks, weicht aber in Orthographie und Interpunktion davon ab. Diese Unterschiede bleiben im folgenden unberücksichtigt.

³ Der Versuch von Eugen Wolff, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister, München 1909, in der Sängerin Elisabeth Mara und einer unglücklichen Seiltänzerin namens Petronella reale Vorbilder Mignons ausfindig zu machen, kann hier ebenso außer Acht bleiben wie die medizinische Ätiologie eines Paul Möbius zur Erklärung der angeblich pathologischen Züge. Denn beide Werke reduzieren den Eiertanz zum Beweisstück ihrer außerliterarischen Erkenntnisinteressen.

Mignons mänadengleichem Tamburin-Tanz hinweisen (*Lehrjahre* V 12), finden sich vor allem symbolisch-allegorische Lesarten, die Mignon als Dämon oder als Sinnbild kosmologischer Ordnung interpretieren,⁴ sowie psychologische Erklärungen, die sie isoliert betrachten oder als Projektionsgestalt Wilhelms und Bild seiner Zerrissenheit deuten.⁵ Kaum erörtert wurde Mignons Choreographie aus tanzgeschichtlicher Perspektive,⁶ auch die narrati-

⁴ In den allegorischen Lektüren erstaunt oft die assertorische Selbstgewißheit, mit der Einzelheiten (Eier, Teppich, Kerzen, »Räderwerk«-Vergleich) mit Hilfe von Parallelstellen und Analogien semantisiert werden. Immerhin konzidiert William Gilby, Mignon in Wilhelm Meister, in: Seminar 16 (1980), S. 136-150, hier S. 140, noch einen doppelten Schriftsinn, der neben der allegorischen Lektüre ein buchstäbliches Verständnis erlaubt. Zur symbolischen Aufwertung der Eiertanz-Episode trug maßgeblich Hannelore Schläffer, Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980, hier S. 193f., bei, indem sie den mutmaßlich kritischen »Räderwerk«-Vergleich neu deutete. Indem Schläffer auf die Wiederaufnahme des »Räderwerk«-Bildes in Makariens plotinischer Bestimmung der Seele als Abbild der Sphärenharmonie hinwies, löste sie den scheinbaren Widerspruch »Räderwerk« vs. »ganze Seele« auf. Zu den wenigen kritischen Stimmen danach zählt Monika Fick, Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in Wilhelm Meisters Lehrjahren, Würzburg 1987, die in ihrer Mignon-Monographie den Eiertanz wegen der »mechanischen Präzision« als Marionettentanz bestimmt, der seinerseits ein »Sinnbild für die Rückkopplung des Schöpferlebens an die Macht des Schicksals« wäre (S. 91). Dagegen verklärt Julia König, Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption, Frankfurt a.M. 1990, hier S. 90-94, »die Struktur, die Mignon auf den Teppich zeichnet«, zur »Seelenstruktur überhaupt«, ergänzt und relativiert aber ihre symbolische Deutung durch zusätzliche Aspekte. Ähnlich deutet Brigitte E. Jirku, Mignon. Rätsel oder Geheimnis, in: Monatshefte 29 (2000), S. 283-301, hier S. 286f., Mignons Eiertanz als »das Zeichen einer übermenschlichen Ordnung«, zugleich aber auch als »ein Geschenk ihres ganzen Wesens« an Wilhelm.

⁵ Sogar die Eier hat man symbolisch entschlüsselt: Während Per Ørngaard, Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, Kopenhagen 1978, S. 72, und William Gilby, Mignon in Wilhelm Meister, S. 140, darin ein Zeichen für Mignons Verslossenheit und Unfähigkeit zur Entwicklung sehen, deutet Louise Coté, Wilhelm's Dream, in: Carleton Germanic Papers 9 (1981), S. 1-16, hier S. 8, unter Berufung auf C. G. Jung die »intakten Eier« als »Bewahrung des Lebens«. Ursula Mahlendorf, The Mystery of Mignon: Object Relations, Abandonment, Child Abuse and Narrative Structure, in: Goethe Yearbook 1994, S. 23-39, diagnostiziert Mignon als mißhandeltes Kind und erklärt den Eiertanz als »a ritual suggestion of fertility and surrender« (S. 26). Hellmut Ammerlahn, Wilhelm Meisters Mignon – ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Werden, in: DVjs 42 (1968), S. 89-116, bes. S. 92ff. und S. 102ff., sieht, ohne freilich die erzählerische Vermittlung zu berücksichtigen (»Der Dichter vergleicht sie [...]«, S. 94), Mignon als »poetische Marionette« und Projektionsfigur; der Eiertanz stelle die Synthese von Mariane-Erlebnis und Puppentheater dar und bedeute die »geistige Einverleibung« im dreiphasigen Prozeß ihrer »poetischen Transformation« durch Wilhelm. Klarer argumentiert William Gilby, Mignon in Wilhelm Meister, der neben dem buchstäblichen Sinn die »symbolische Funktion« Mignons als Verkörperung von Wilhelms »inner struggles« bestimmt.

⁶ Walter Salmen, Goethe und der Tanz, S. 124, und Charlotte Anna Schierling, Der Tanz in Goethes Leben und Werken, S. 13, erwähnen den Eiertanz nur beiläufig.

ve Darbietung blieb in der Forschung weitgehend ausgespart, und selbst eine genetische Analyse, welche erläuterte, wie sich die Passage in den *Lehrjahren* von der Parallelstelle in der *Theatralischen Sendung* unterscheidet, steht noch aus. Meine nachfolgende Untersuchung will den Eiertanz als choreographisches Phänomen analysieren und seine narrative Vermittlung deuten. Zu diesem Zweck wird die Episode zunächst tanzgeschichtlich perspektiviert, sodann entstehungsgeschichtlich gemustert, bevor ihre innovative Bitextualität durch eine genaue Erzählanalyse nachgewiesen wird.

Der Eiertanz im kulturgeschichtlichen Kontext

Die scherzhafte Redensart ›einen Eiertanz aufführen‹ bedeutet, sich in einer heiklen Situation sehr vorsichtig und gewunden zu verhalten.⁷ Doch geht diese Redewendung auf einen historisch belegten Geschicklichkeitstanz zurück. Es handelt sich um einen volkstümlichen Einzeltanz, bei dem man zwischen auf dem Boden liegenden rohen Eiern tanzen mußte, ohne sie zu zerbrechen. Um diese artistische Aufgabe zu erschweren, wurden dem Tänzer die Augen verbunden oder er mußte Gegenstände balancieren. Die so erzwungenen komischen Verrenkungen und künstlichen Schritte der Eiertänzer dienten der Erheiterung der Zuschauer. In bildkünstlerischen Zeugnissen der Frühen Neuzeit ist dieser Brauchtumstanz gut überliefert. So zeigt eine oberrheinische anonyme Zeichnung vom Beginn des 16. Jahrhunderts neben einem rustikalen Paar in Arbeitskleidung einen Bauern, der eine Flasche auf dem Kopf balanciert und angespannt zwischen umherliegenden Eiern tanzt (Abb. 1).⁸

Karl Borinski schlug ein Gemälde des Niederländers Pieter Aertsen als mögliche Quelle für Mignons Eiertanz vor (Abb. 2).⁹ Es zeige ein »Zwitterwesen« bei einem entsprechenden Kunststück mit der »Vordergrundfigur eines jungen Mannes in städtischer Kleidung«, und das Figurenensemble erinnere an Wilhelms ›traurige Familie‹ (Mariane mit ihrem Kind, Mignon, der Harfner). Da sich Kopien des Gemäldes nachweisen lassen, könnte Goethe dieses Bild mittelbar bekannt gewesen sein und ihn angeregt haben. Freilich

⁷ So das DWDS s.v. ›Eiertanz‹; vgl. das Duden-Wörterbuch der Redensarten: ›sich winden‹, ›etwas verdecken bzw. verheimlichen‹ oder ›sich nicht festlegen‹.

⁸ Vgl. die Beschreibung in dem Ausstellungskatalog »Spätmittelalter am Oberrhein«, Nr. 468: »Disziplinierte Eiertänze, bei denen am Boden – auch unter einer irdenen Schüssel – liegende Eier geschoben und zugedeckt werden mußten, waren am Rhein bis in die Niederlande verbreitet«. Im Elsaß hat sich der ›Eiertanz‹ oder ›Danse de l'œuf‹ als Brauchtum bis heute gehalten.

⁹ Karl Borinski, Mignons Eiertanz [Goethe-Miszellen, 1], in: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstag, München 1916, S. 83-85.

widerspricht die Vielzahl von Figuren in Aertsens Gemälde der Intimität von Goethes Szene. Aertsens Tanz-Bild gilt mittlerweile als Freudenhaus-Darstellung, auch wenn ihre sexuelle Symbolik – entsprechend dem ›disguised symbolism‹ der Niederländischen Genre-Malerei – verschleiert ist.¹⁰

Eindeutig im bäuerlichen Milieu spielt der Eiertanz, den Pieter Breughel d.J. später gemalt hat (Abb. 3), doch auch hier dominiert das erotisch-sexuelle Moment: Eine einfache Frau mit Kopftuch und Schürze hebt beim Tanz um ein Ei ihren Rock. Ihr gelten die Blicke der umstehenden Männer, deren erotische Absicht durch das Paar rechts vorne in der Laube vermittelt wird.



Abb. 1: *Paartanz und Bauer beim Eiertanz* [Oberrhein]
Federzeichnung auf Papier, um 1510, 160 x 218 mm
Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett (N. VII.136)

¹⁰ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*. 2 Bde., Cambridge, Mass. 1953, Kapitel 5, hat die folgenreiche Formel der ›verkleideten Symbolik‹ zur Deutung der scheinbar realistischen niederländischen Genremalerei entwickelt.



Abb. 2: Pieter Aertsen: *Der Eiertanz* (*De eierdans*), 1552
Öl auf Holz, 84 x 172 cm
Rijksmuseum Amsterdam



Abb. 3: Pieter Breughel d.J.: *Eiertanz*, um 1620
 Öl auf Holz, 695 x 997 mm
 Belgien, Privatsammlung¹¹

Die sexuelle Konnotation, die den meisten bildkünstlerischen Eiertanz-Zeugnissen eignet, ist in Goethes Szene noch dadurch akzentuiert, daß Mignon ihren artistischen Geschicklichkeitstanz mit dem erotischen Air des Fandango kombiniert. Bezeichnenderweise wird der Tanz noch nicht in der *Theatralischen Sendung*, sondern erst in den *Lehrjahren* als »der bekannte Fandango« identifiziert. Denn zur Entstehungszeit von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* (1794-1796) war der Fandango, ursprünglich ein spanischer Singtanz mit Kastagnettenbegleitung, als Operntanz berühmt-berüchtigt, da »dessen kaum stilisierte Verwendung erotischer Signale schockierend und anziehend zugleich wirkte«. ¹² Sicher kannte Goethe den Fandango im Handlungsballett *Don Juan* von Christoph Willibald Gluck sowie den Fandango »Eh già, la solita usanza« im Finale des dritten Akts von Mozarts Oper *Le Nozze di Figaro*

¹¹ Vgl. auch K[laus] E[rtz], [139 »Eiertanz«, um 1620], in: Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Lingen 1997, S. 408-410.

¹² Monika Woitas, Fandango, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil. Bd. 3, Kassel u.a. ²1995, S. 308-315, hier S. 309.

(›Figaros Hochzeit‹) (III 14). Unter Goethes Theaterleitung wurde *Die Hochzeit des Figaro* seit dem 24. Oktober 1793 insgesamt zwanzigmal in Weimar aufgeführt.¹³ In beiden Musikdramen ist der Fandango als erotischer Paartanz deutlich mit dem Liebesthema verschränkt. So wähnt in Mozarts Oper der Graf Almaviva während des Fandango-Tanzes, die von ihm begehrte Susanna wäre ihm zugetan und ihm als ihrem Herrn zu Willen.

Tanzgeschichtlich repräsentiert Mignons Darbietung somit in mehrfacher Hinsicht eine Synthese: Sie kombiniert in Fandango und Eiertanz einen erotischen Paartanz mit einem Solo-Geschicklichkeitstanz, vereingt einen Singtanz mit einer Pantomime und verknüpft zudem in der Begleitmusik spanische Kastagnetten mit »Takt und Melodie« der Violine.

Inwieweit sich diese tanzgeschichtliche Ambiguität textgenetisch erhärten läßt, soll ein Vergleich der Schilderung des Kapitels II 8 in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* mit der Vorgängerfassung im Kapitel IV 3 der *Theatralischen Sendung* erweisen (Texte im Anhang).

Struktur und Differenz der Eiertanz-Fassungen (*Lehrjahre* II 8 und *Theatralische Sendung* IV 3)

Während Goethe den Hauptteil der Episode mit der Tanzschilderung weitgehend unverändert aus der *Theatralischen Sendung* in die *Lehrjahre* übernommen hat, unterscheiden sich neben der kontextuellen Einbettung der Szene vor allem Wilhelms Ausgangszustand und die Darstellung Mignons. Dagegen stimmen die Schlüsse in dem distanzierten Redebericht des Musicus überein, mit der einzigen, aber bedeutsamen Ausnahme, daß Mignon in der *Theatralischen Sendung* wieder zu dem theatralischen Kontext überleitet, indem sie mitteilt, »sie wolle nach dem Schauspielhause gehen«.

In der *Theatralischen Sendung* folgt der Eiertanz der erfolgreichen Premiere von Wilhelms Trauerspiel. Zeitgleich mit der Wiederaufführung am folgenden Tag, die ohne Wilhelms Mitwirken mit einem Eklat endet, führt Mignon ihren Eiertanz auf. Wilhelm ist darauf weder vorbereitet noch eingestimmt: »Für Wilhelmen war es ein verdrießlicher Tag«, da ihn neben seiner Ausbootung als Schauspieler finanzielle Lasten bedrängen. Während ihn die Prinzipalin mit der Rückzahlung des geliehenen Geldes hinhält, wenden sich Handwerker an ihn mit Theaterrechnungen und steht ihm eine wucherische Forderung des Gastwirts ins Haus. Zudem ahnt Wilhelm den Mißerfolg der Wiederaufführung seines Stückes voraus. Als er sich in dieser melancholischen Stimmung allein und »still in sein [...] Zimmer« zurückgezogen hat, überrascht ihn Mignon. Um ihren Auftritt bei künstlichem Kerzenlicht zu

¹³ Vgl. Alfred Orel, Goethe als Operndirektor, Bregenz 1949, S. 119 und S. 169.

inszenieren, verdunkelt Mignon das Zimmer, da es »noch Tag« ist, wie der Erzähler betont. Der theatralische und finanzielle Kontext, der die Schilderung einleitet, kontrastiert mit der Privatvorstellung, die Mignon gibt. Der anschließende Eintritt des Geld fordernden Wirts sowie die Rückkehr Mignons, die das Fiasko des Schauspiels ankündigt, markieren deutlich die isolierte Position der Tanzpassage.

In den *Lehrjahren* ist die Episode anders gerahmt. Wilhelms sentimentale Erinnerung an die Jugendliebe Mariane ersetzt hier den theatralisch-finanziellen Kontext der *Theatralischen Sendung*. Denn von dem »Pedanten« der Schauspielgesellschaft, einem älteren Herrn, den er »oft [...] neben seiner geliebten Mariane auf dem Theater gesehen hatte«, erfährt Wilhelm, daß die schwangere Mariane die Schauspieltruppe und ihn verlassen habe. In verdrießlichen Worten klagt der Alte über das undankbare Verhalten Marianes, die nichts mehr von sich habe hören lassen, obwohl er »sich ihrer angenommen« hatte. »Die heftige Anklage des leidenschaftlichen Mannes« erweckt in Wilhelm die alte Liebe zu Mariane. Er imaginiert ihr unglückliches Schicksal als ledige Mutter, »Vorstellungen, welche das schmerzlichste Gefühl in ihm erregten«. Mit diesen gemischten Gefühlen aus Liebe und Verantwortung kehrt Wilhelm am Abend in das Gasthaus zurück, wo ihn Mignon bereits erwartet und ihn ausdrücklich um Erlaubnis bittet, den Eiertanz vorführen zu dürfen. Da Wilhelms Erinnerung an die Jugendliebe unmittelbar zu Mignons Tanz überleitet, wird ihr Auftritt intimisiert und sentimental-amourös eingestimmt. Zudem akzentuiert die Verschränkung von Liebeserinnerung und Wahrnehmung der tanzenden Mignon den Phantasiecharakter der Tanzbeschreibung in den *Lehrjahren* stärker als der kontrastive Rahmen in der *Theatralischen Sendung*.

Auch in der Darstellung Mignons unterscheiden sich beide Fassungen. So inszeniert Mignon in der *Theatralischen Sendung* ihr Kunststück stumm und ohne zu fragen, wohingegen sie in den *Lehrjahren* dialogischer agiert und Wilhelm ausdrücklich bittet, »zu erlauben, daß sie ihm heute Abend mit einem Kunststücke aufwarten dürfe«. Auch läßt die Schilderung der *Lehrjahre* an Mignons Weiblichkeit keinen Zweifel, während Goethe in der *Theatralischen Sendung* mehrfach das Genus der Pronominalisierung variiert.¹⁴ Zunächst ist

¹⁴ Zum Genuswechsel in Goethes Pronominalisierung Mignons vgl. meine Ausführungen zum Hermaphroditismus Mignons in: Achim Aurnhammer, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln / Wien 1986, hier S. 168-172. Dieses Phänomen in den »Lehrjahren« deutet Sabine Groß, *Diskursregelung und Weiblichkeit. Mignon und ihre Schwestern*, in: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretation und Rezeption*, hg. von Gerhard Hoffmeister, New York 1993, S. 83-99, hier S. 91, als »Unzuverlässigkeit« der »Diskursregelung«: »Obwohl Mignon nicht besonders zierlich gebaut sein kann, da »ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprochen oder einen zurückgehaltenen ankündigten« (II, 4, 98), wird ihr Körperkontakt mit Wilhelm häufig durch Diminutiva entsexualisiert. [...] Der unverfängliche Kontext gestattet die Annäherung.«

Mignon zum »Kind« neutralisiert, dann rückt sie in der Antonomasie »der Kleine« noch weiter vom natürlichen Geschlecht ab. Fünf männliche Pronomina folgen, bevor unvermittelt das Genus wechselt: Aus dem »männlichen« Mignon wird mit Beginn des Tanzes eine »sie«. Doch sowohl die im Tanz enthaltene Weiblichkeit als auch die ambivalente Pronominalisierung stellen eine Projektion Wilhelms dar. Sein Schwanken zwischen Liebe und Fürsorge findet sich in der Antonomasie der »geliebten Kreatur« sinnfällig ausgedrückt. Diese Kombination zeigt einerseits in dem Adjektiv »geliebt« Wilhelms amourose Zuneigung wie andererseits deren Abwehr in dem Nomen »Kreatur«. Denn es rückt Mignon in eine Abhängigkeit von ihrem »Schöpfer« und weist Wilhelm damit eine Verantwortung zu, die Erotik verbietet.

Der Widerstreit zwischen sexuellem Wunsch und intrasubjektivem Widerstand wiederholt sich in beiden Fassungen, wenn Wilhelm sich danach sehnt, »dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken«. Vor diesem Hintergrund stellt der Eiertanz die ambivalente Beziehung Wilhelms zu Mignon dar. Während Mignon den Tanz physisch darstellt, wird er von Wilhelm als psychischer Konflikt – als Ausdruck seiner Objektbeziehung – nachvollzogen. Mignons Aufführung repräsentiert somit aus tanzgeschichtlicher Perspektive zwar äußerlich einen Solotanz, aber latent einen erotischen Paartanz, der Wilhelm imaginär einbezieht. Zu erörtern bleibt, wie diese Ambivalenz erzählerisch vermittelt wird.

Die Bitextualität des Eiertanzes

In welchem Maße die Schilderung des Eiertanzes durch Wilhelms amourose Einstimmung und seine ambivalente Beziehung zu Mignon projektiv überformt ist, kann eine intensive narratologische Analyse des Kapitels II 8 der *Lehrjahre* zeigen. Weder die Personalisierung des Erzählens noch das Verhältnis von Erzähler- und Personentext in Goethes *Wilhelm Meister* sind bis heute hinreichend geklärt,¹⁵ auch die Eiertanz-Passage blieb erzähltechnisch unterbestimmt. In einer detaillierten Untersuchung der Choreographie lassen sich Widersprüche und Brüche im Erzählverhalten nachweisen, die ein »unzuverlässiges Erzählen« antizipieren und den Leser zwingen, den subjektiven Faktor im Erzählen zu bestimmen, zu objektivieren und die latente Bedeutung des Texts aufzudecken. Weniger der Tanz als vielmehr dessen

¹⁵ Vgl. die Erzähltheorie und Terminologie von Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin / New York 2005 (Narratologia 8), hier S. 151-221, der systematisch »Erzählertext« (Erzählerrede) und »Personentext« (Reden der Personen) unterscheidet und deren Interferenz bestimmt. Zum Begriff der »Bitextualität« vgl. ebd.

projektiv überformte Beschreibung bildet – so meine These – Wilhelms Abwehrkonflikt, Wunsch und Widerstand im Verhältnis zu Mignon ab.¹⁶ Der Bericht von Mignons Eiertanz ist annähernd symmetrisch aufgebaut: Er gliedert sich in acht Absätze, von denen die beiden ersten und letzten den Rahmen bilden. Außerdem ist Mignon weder im ersten noch im letzten Absatz präsent: Sie tritt erst zu Beginn des zweiten Absatzes auf (»Mignon hatte auf ihn gewartet«) und verabschiedet sich am Schluß des vorletzten (»[Mignon] schwang sich zur Thüre hinaus«). Die Darbietung des Tanzes beschränkt sich auf die Abschnitte 3 bis 5. Das Ende des zweiten Absatzes umfaßt nämlich nicht nur den Beginn, sondern auch die Vorbereitungen des Tanzes und korrespondiert insofern mit dem kurzen sechsten Absatz, als dort nach dem Ende des Tanzes die Vorkehrungen wieder rückgängig gemacht werden: So sammelt Mignon die Eier, die sie »auseinander« gelegt hatte, wieder ein und nimmt »die Binde von den Augen«, die sie sich zuvor angelegt hatte. Der eigentliche Tanz bildet somit über drei Abschnitte das Zentrum des Kapitels. Jeweils vier asyndetische Adverbien als Einleitung der Absätze 3 und 5 bestärken grammatisch den inhaltlichen Zusammenhang der Tanzszene: »Behende, leicht, rasch, genau« und »streng, scharf, trocken, heftig«. In der widersprüchlichen Zuschreibung deutet sich die Ambivalenz des Tanzes an, in dessen Schilderung Wilhelms Perspektive eingespiegelt ist.

Die Fokalisierung bleibt in den acht Absätzen des Kapitels keineswegs einheitlich, sondern changiert zwischen auktorialer Übersicht und personaler Mitsicht. Diese Interferenz von Erzähler- und Personentext illustriert Wilhelms ambivalente Objektbeziehung und entspricht in ihrer sukzessiven Verstärkung der zyklischen Dynamik des Kapitels auf den Tanz zu und von dem Tanz weg.

Der großen Erzähldistanz des Kapitelanfangs, welche der auktoriale Gestus der einleitenden Leseranrede (»Man denke sich«) und die einvernehmliche Formel »unser Freund« etablieren, widersprechen bereits die affektischen Totalisierungen, die Wilhelms Gefühle für Mariane beschreiben (»Alle seine alten Wunden«, »nicht ganz unwürdig«, »ihre ganze Liebenswürdigkeit«). Wie präsent Wilhelm selbst in dieser scheinbar auktorialen Eingangspassage ist, zeigt die Korrektur seines Tagtraums, in welchen die Erinnerung an Mariane übergeht: Er »sah sie als Wöchnerin, als Mutter, in der Welt ohne Hülfe herumirren, wahrscheinlich mit seinem eigenen Kinde herumirren, Vorstellungen, welche das schmerzlichste Gefühl in ihm erregten.« (Absatz 1)

¹⁶ Nur wenige neuere Studien gehen dem tabuisierten Liebesverhältnis Wilhelms zu Mignon nach. So betont Sabine Groß, Diskursregelung und Weiblichkeit, bes. S. 91, die »libidinöse Besetzung« Mignons in der Eiertanzszene, bei der Vatergefühle nur als Vorwand und Legitimation dienen.

Die *Correctio* intensiviert, wie die epiphorische Wiederholung des Verbs »herumirren« bekundet, die Illusion einer hilfsbedürftigen, ziellos Verirrten. Neben der Dynamik der Phantasie wird deutlich, wie sehr Wilhelm selbst in seiner imaginativen Aktivität beteiligt ist, wenn er seine mutmaßliche Vaterschaft durch Possessivpronomen und Adjektiv bekräftigt: »mit seinem eigenen Kinde«.

Der Abwehrkonflikt zwischen den Rollen als verantwortlicher Vater und Liebender beschäftigt somit Wilhelm bereits, bevor er von Mignon erwartet wird. Auf diese verschiebt sich sukzessive seine ambivalente Neigung. Die Verschiebung deutet sich in der internen Fokalisierung auf Wilhelm im zweiten Absatz an. So entspricht die Zeitangabe in der indirekten Rede (»heute Abend«) ebenso Wilhelms Erlebnisgegenwart wie die scheinbar neutrale Erklärung: »Allein er konnte diesem guten Geschöpfe nichts abschlagen«: Eine Form erlebter Rede, denn in Deixis und Lexik zitiert der Satz Wilhelm, der durch die projektive Desexualisierung und moralische Idealisierung Mignons seine Neigung zur väterlichen Güte rationalisiert und sublimiert.¹⁷ Auch wenn Wilhelms Permissivität nachträglich (»Er hätte es lieber verbeeten, besonders da [...]«) erläutert wird, deutet die ungewisse Ausrichtung seiner Angst latent darauf hin, daß seine Beziehung zu Mignon sexuell konnotiert ist.

Mignons Tanzvorbereitungen am Ende des zweiten Absatzes werden in parataktischen Sätzen im neutralen Erzählbericht referiert. Allein mit der empathetischen Inversion der vier asyndetischen Adverbien zu Beginn des dritten Absatzes dringt Wilhelms personale Subjektivität in die Erzählerrede: »Behende, leicht, rasch, genau«. Die nachfolgenden Gradabschattungen der Adverbien (»so scharf und so sicher«) korrelieren grammatisch mit dem folgenden Konsekutivsatz, sind aber charakteristisch für eine expressiv-personale Sprachfunktion, auch wenn sie im unpersönlichen »man« objektiviert scheinen. Keinen Zweifel an der Subjektivierung läßt der anschließende verblose Ausrufesatz aufkommen: »Mit nichten!« Die affektive Anteilnahme reproduziert unzweifelhaft Wilhelms Sicht des Tanzes. Auch wenn der Personentext danach wieder zurückgenommen wird und nicht klar ist, ob

¹⁷ Bereits in »Lehrjahre« II 6 wird festgestellt: »Mignons Gestalt und Wesen wird immer reizender«. Sabine Groß, Diskursregelung und Weiblichkeit, bes. S. 91, stellt zu Recht fest, daß Mignons »Körperkontakt mit Wilhelm häufig durch Diminutiva entsexualisiert« wird, geht jedoch auf die narrative Inszenierung dieses »unverfänglichen Kontexts« zu wenig ein. Auch Brigitte E. Jirku, Mignon. Rätsel oder Geheimnis, in: Monatshefte 92 (2000), S. 283-301, bes. S. 289, stellt die Glaubwürdigkeit des Erzählens in Frage, ohne sie aber narratologisch zu begründen: »Der Erzähler und Wilhelm nennen Mignon v. a. »das Kind, beharren auf ihrer Kindlichkeit in dem Moment, als sie sich in vollster Pubertät befindet und diese von Aurelie oder Frau Melina nicht unbeachtet bleibt – dem weiblichen Instinkt für Konkurrenz ist hier mehr zu trauen als Wilhelm und dem Erzähler«.

der Erzähler oder der Zuschauer als wertende Instanz fungiert, bleibt Wilhelms Wahrnehmungsperspektive gewahrt. Selbst Rekurrenzen provozieren eine Irritation des Lesers. So läßt sich kaum entscheiden, ob der Vergleich der »unaufhaltsamen« Bewegung mit einem »Uhrwerk« dem Erzähler oder Wilhelm zuzuschreiben ist, nachdem kurz zuvor Mignons Tanz aus narratorialer Perspektive mit »einem aufgezogenen Räderwerk« verglichen wurde. Während in der *Theatralischen Sendung* der »Uhrwerk«-Vergleich noch unverändert wiederholt wird, deutet seine Variation in den *Lehrjahren* auf ein Nebeneinander von narratorialer und personaler Perspektive hin. Auch signalisiert die Iteration des Adjektivs »sonderbar« (»sonderbare Musik« und »sonderbares Schauspiel«) Wilhelms »unentschiedenes« Gefühl zu Mignon und ihrem »besonderen« Tanz.¹⁸ Die Verwunderung ist durch das Füllwort »ja« (»ja sogar«) ebenso subjektiv eingefärbt wie durch die emphatischen Verstärkungen »jeder« und »ganz« (»bei jeder Wiederholung«, »ganz hingerissen«, »jeder Bewegung«) und den personalen Zeigegestus (»in diesem Tanze«). Die Performativität gewinnt Macht über den Betrachter, der »ganz hingerissen« und selbstvergessen (»er vergaß seiner Sorgen«) »jeder Bewegung der geliebten Creatur« folgt. Die Steigerung gegenüber »diesem guten Geschöpfe« im zweiten Absatz macht deutlich, daß angesichts des Tanzes die »vorbewußte« Neigung Wilhelms stärker zur Geltung kommt.

Der fünfte Absatz verknüpft erneut Tänzerin und Zuschauer. Galt die erste asyndetische Adjektivreihe Mignons physischer Versatilität, bietet die zweite Aufzählung die innere Entsprechung dazu: »Streng, scharf, trocken, heftig«. Semantisch widerstrebt diese Aufzählung einer kindlichen Verharmlosung der Tänzerin. Daß sie eine Projektion Wilhelms darstellt, zeigt der bewertende Anschluß mit seiner beschwichtigenden Tautologie (»er empfand was er [...] gefühlt«). Neben dem deiktischen Gestus (»in diesem Augenblick«) werden Plötzlichkeit und Ganzheit betont (»auf einmal«), wie sie für ein überwältigendes Liebesgefühl charakteristisch sind: »Er empfand was er schon für Mignon gefühlt in diesem Augenblicke auf einmal«. Die Fortsetzung verdeutlicht aus weitergehender personaler Perspektive die Ambivalenz von Wilhelms Liebe zu Mignon: »Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen, und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken«. Schon die Reihenfolge der Liebesstadien wirkt hier wie durch den Akt einer Selbstzensur »verräterisch« vertauscht: Wilhelm will Mignon erst »seinem Herzen einverleiben«, um sie dann »in seine Arme zu nehmen«. Deixis, Lexik, Syntax und die empathetische Sprache zeigen, wie sehr Wilhelm sich bemüht, seine Gefühle für Mignon als Empfindung väterlicher Verantwortung zu

¹⁸ Goethe gebraucht das Adjektiv »sonderbar« oftmals in der älteren Bedeutung »außerordentlich«. Vgl. Paul Fischer, *Goethe-Wortschatz*, Leipzig 1929, S. 580.

legitimieren und zu rationalisieren. So entsexualisiert er im Moment der erotischen Attraktion Mignon zu »diesem verlassenem Wesen«, stilisiert und sentimentalisiert seine Herzensneigung zu einer karitativen Adoption, die ihn legitimiert, das neutrale ›Wesen‹ »in seine Arme zu nehmen«. Wie schwer Wilhelm vor sich selbst das Eingeständnis seiner Zuneigung fällt, macht sein Insistieren auf der Vater-Kind-Beziehung deutlich, wenn er seine ›Liebe‹ zu Mignon als »Liebe eines Vaters« darstellt und das Liebesobjekt zur eigenen Kreatur erhebt. Indem er sich auf die Vaterrolle zurückzieht, purifiziert Wilhelm seinen Wunsch, in Mignon eine »Freude des Lebens« zu »erwecken«. In den beiden folgenden Abschnitten, die das Ende des Tanzes schildern, tritt die personale Sicht zunehmend hinter die narratoriale Perspektive zurück. Dennoch wird mittelbar deutlich, daß nicht nur Wilhelm, sondern auch Mignon in dem erotischen Charakter des Tanzes aufging. Dies zeigt sich an dem doppelten Schluß der Vorführung mit einem bezeichnenden Wechsel von Subjekt und Objekt: So geht erst »der Tanz« selbst ›zu Ende‹, bevor Mignon wieder selbstbeherrscht »ihr Kunststück [...] endigt«. Diesen Übergang markiert die emphatische Wiederholung des Zahladjektivs »keines« in der Satzreihe, die Mignons Handlungen berichtet, bis sie schließlich »mit einem Bücklinge«, also einem männlichen Gruß, in ihre vormalige Rolle des Bedienten zurücktritt. Als Wilhelm seinerseits die Vaterrolle gegenüber Mignon betont, sie wie ein »artig[es]« Kind belobigt, »streichelt«, »bedauert« und ihr als Gratifikation »ein neues Kleid« verspricht, zeigt ihre Reaktion, daß sie sehr wohl die Ambivalenz der Situation empfunden hat. Dies erhellt aus Mignons »heftiger« Antwort und ihrem lakonischen Wunsch »Deine Farbe!«, der einzigen direkten Rede des gesamten Kapitels. Damit beansprucht Mignon ein äußerliches Pfand der im Tanz inszenierten Liebesbeziehung. Der Schlußabsatz dämpft mit dem indirekten Redezitat des Musicus nur scheinbar die Affektvehemenz des Tanz-Kapitels, unterstreicht diese Rede doch, wie lange und entschlossen Mignon ihren Fandango vor und für Wilhelm geplant hatte und von Anfang an die verbindende Bedeutung bedachte. Der neutrale Schluß läßt offen, inwieweit Wilhelm diese Information verarbeitet und zur nachträglichen Korrektur seines eigenen Abwehrkonflikts nutzt. Somit endet das Kapitel in der Offenheit und Ambivalenz des Anfangs, mit dem Unterschied, daß sich während des Kastagnettentanzes die Liebeserinnerung an Mariane in solcher Intensität auf Mignon verschiebt, daß Wilhelm seinem erotischen Wunsch kaum noch widerstehen kann. Der erotische Charakter des Tanzes verselbständigt sich vielmehr so sehr, daß Wilhelm »ganz hingerissen« ist und Mignon ihrerseits den Tanz als Veränderung ihres Verhältnisses zu Wilhelm empfindet, als eine heimliche Verlobung.

Meine Untersuchung hat die Ambivalenz des Eiertanzes in mehrfacher Hinsicht nachgewiesen. So changiert die Choreographie tanzgeschichtlich zwischen solistischem Kunststück und erotischem Paartanz, eine Ambiguität, die sich durch den textgeschichtlichen Vergleich beider Fassungen plausibilisieren ließ. Vor allem aber wird der Tanz zweistimmig erzählt: In ihm sind die narratoriale und personale Perspektive, Erzähler- und Personentext, simultan wirksam.¹⁹ Daher vermittelt die scheinbar objektive Schilderung des Tanzes Wilhelms emotionalen Zwiespalt. In Mignons Eiertanz personalisiert Goethe die Choreographie aus der Sicht des Zuschauers und erprobt in der Interferenz von Erzähler- und Personentext eine innovative Bitextualität als narratives Äquivalent zur psychologischen Ambivalenz. Neu ist nicht zuletzt der rezeptionsästhetische Aspekt dieser bitextuellen Choreographie, durch die sich Wilhelms Verunsicherung als Irritation auf den Leser überträgt.

¹⁹ Zur ›Zweistimmigkeit‹ als Wirkung der Textinterferenz vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, S. 171.

Anhang

Wilhelm Meisters theatralische Sendung (IV 3)

Kaum war in dem Hause alles stille geworden, so trat Mignon mit einem angezündeten Lichte herein, worüber sich Wilhelm verwunderte, weil es noch Tag war. Er hatte nicht Zeit um die Ursache zu fragen, denn das Kind machte den Fensterladen zu, wodurch es in dem Zimmer ganz dunkel wurde, und ging schnell wieder hinaus. Nach einer kurzen Zeit tat sich die Türe wieder auf und der Kleine trat herein. Er trug einen Teppich unter dem Arme, den er auf der Erde ausbreitete. Wilhelm ließ ihn gewähren. Er brachte darauf vier Lichter, stellte sie an jede Ecke. Ein Körbchen mit Eiern, das er holte, macht Wilhelm die Absicht deutlicher. Künstlich abgemessen schritt sie nunmehr den Teppich hin und her, und legte in gewissem Maße die Eier von einander, dann rief sie einen Menschen herein, der bei der Truppe war und die Violine spielte. Er trat mit seinem Instrumente in die Ecke, sie verband sich die Augen, gab das Zeichen und fing zugleich mit der Musik, wie ein aufgezogenes Uhrwerk an, indem sie Takt und Melodie mit dem Schlage der Castagnette begleitete. Behende, leicht, rasch, precis führte sie den Tanz. Sie trat so scharf und so sicher zwischen die Eier hinein, bei den Eiern nieder, daß man in dem Augenblicke dachte, sie müßte eines zertreten, oder bei schnellen Wendungen fortschleudern. Mit nichten! Sie berührte keines, ob sie gleich mit allen Arten von Schritten, engen und weiten, ja sogar mit Sprüngen und zuletzt halb kniend, sich durch die Reihen durchwand.

Unaufhaltsam wie ein Uhrwerk lief sie ihren Weg. Und die sonderbare Musik gab dem immer wieder von vorne anfangenden und losrauschenden Tanze, bei jeder Wiederholung einen neuen Stoß. Wilhelm war von dem sonderbaren Schauspiele ganz hingerissen vergaß seiner Sorgen, er folgte jeder Bewegung der geliebten Kreatur und war verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte. Streng, scharf, trocken, heftig und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm. Er empfand was er alles für Mignon gefühlt, in diesem Augenblicke auf einmal. |(180) Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen, an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen und mit der Liebe eines Vaters, Freude des Lebens in ihm zu erwecken.

Der Tanz ging zu Ende, sie rollte die Eier sachte mit den Füßen zusammen auf ein Häufchen, ließ keines zurück, beschädigte keines, und stellte sich dazu, indem sie die Binde von den Augen nahm und ihr Kunststück mit einem Bücklinge endigte.

Wilhelm dankte ihr, daß sie ihm den Tanz, den er so lange zu sehen gewünscht, so artig und unvermutet vorgetragen, streichelte sie und bedauerte, daß es ihr sauer und warm geworden sei, versprach ihr ein neues Kleidchen, worauf sie heftig antwortete: deine Farbe! und da er es ihr versprach, nahm sie die Eier zusammen, nachher ihren Teppich, fragte ob er noch etwas zu befehlen hätte, und sagte ihm, sie wolle nach dem Schauspielhause gehen. Er erfuhr von dem Musiko daß sie sich seit einiger Zeit viele Mühe gegeben, ihm den Tanz vorzusingen, bis er ihn habe spielen können, auch habe sie ihm für seine Bemühung etwas Geld angeboten, das er aber nicht nehmen mögen.

[MA 2.2, 179-180]

Wilhelm Meisters Lehrjahre (II 8)

Man denke sich Wilhelms Zustand, als er von dieser Unterredung nach Hause kam. Alle seine alten Wunden waren wieder aufgerissen, und das Gefühl, daß sie seiner Liebe nicht ganz unwürdig gewesen, wieder lebhaft geworden; denn in dem Interesse des Alten, in dem Lobe, das er ihr wider Willen geben mußte, war unserm Freunde ihre ganze Liebenswürdigkeit wieder erschienen; ja selbst die heftige Anklage des leidenschaftlichen Mannes enthielt nichts, das sie vor Wilhelms Augen hätte herabsetzen können. Denn dieser bekannte sich selbst als Mitschuldigen ihrer Vergehungen, und ihr Schweigen zuletzt schien ihm nicht tadelhaft, er machte sich vielmehr nur traurige Gedanken darüber, sah sie als Wöchnerin, als Mutter in der Welt ohne Hülfe herumirren, wahrscheinlich mit seinem eigenen Kinde herumirren. Vorstellungen, welche das schmerzlichste Gefühl in ihm erregten.

Mignon hatte auf ihn gewartet, und leuchtete ihm die Treppe hinauf. Als sie das Licht niedergesetzt hatte, bat sie ihn, zu erlauben, daß sie ihm heute Abend mit einem Kunststücke aufwarten dürfe. Er hätte es lieber verboten, besonders da er nicht wußte, was es werden sollte. Allein er konnte diesem guten Geschöpfe nichts abschlagen. Nach einer kurzen Zeit trat sie wieder herein. Sie trug einen Teppich unter dem Arme, den sie auf der Erde ausbreitete. Wilhelm ließ sie gewähren. Sie brachte darauf vier Lichter, stellte eins in jeden Winkel des Teppichs. Ein Körbchen mit Eiern, das sie darauf holte, machte die Absicht deutlicher. Künstlich abgemessen schritt sie nunmehr auf dem Teppich hin und her, und legte in gewissen Maßen die Eier auseinander, dann rief sie einen Menschen herein, der im Hause aufwartete und die Violine spielte. Er trat mit seinem Instrumente in die Ecke, sie verband sich die Augen, gab $\{114\}$ das Zeichen, und fing zugleich mit der Musik, wie ein

aufgezogenes Räderwerk, ihre Bewegungen an, indem sie Takt und Melodie mit dem Schläge der Kastagnetten begleitete.

Behende, leicht, rasch, genau führte sie den Tanz. Sie trat so scharf und so sicher zwischen die Eier hinein, bei den Eiern nieder, daß man jeden Augenblick dachte, sie müsse eins zertreten oder bei schnellen Wendungen das andre fortschleudern. Mit nichten! Sie berührte keines, ob sie gleich mit allen Arten von Schritten, engen und weiten, ja sogar mit Sprüngen, und zuletzt halb kniend sich durch die Reihen durchwand.

Unaufhaltsam, wie ein Uhrwerk, lief sie ihren Weg, und die sonderbare Musik gab dem immer wieder von vorne anfangenden und losrauschenden Tanze bei jeder Wiederholung einen neuen Stoß. Wilhelm war von dem sonderbaren Schauspiele ganz hingerissen, er vergaß seiner Sorgen, folgte jeder Bewegung der geliebten Kreatur, und war verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte.

Streng, scharf, trocken, heftig, und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm, zeigte sie sich. Er empfand, was er schon für Mignon gefühlt, in diesem Augenblicke auf einmal. Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen, und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken.

Der Tanz ging zu Ende; sie rollte die Eier mit den Füßen sachte zusammen auf ein Häufchen, ließ keines zurück, beschädigte keines, und stellte sich dazu, indem sie die Binde von den Augen nahm, und ihr Kunststück mit einem Bücklinge endigte.

Wilhelm dankte ihr, daß sie ihm den Tanz, den er zu sehen gewünscht, so artig und unvermutet vorgetragen habe. Er streichelte sie, und bedauerte, daß sie sich's habe so sauer werden lassen. Er versprach ihr ein neues Kleid, worauf sie heftig antwortete: deine Farbe! Auch das versprach er ihr, ob er gleich nicht deutlich wußte, was sie darunter meine. Sie nahm die Eier zusammen, den Teppich unter den Arm, fragte ob er noch etwas zu befehlen habe, und schwang sich zur Türe hinaus. |[115]

Von dem Musicus erfuhr er, daß sie sich seit einiger Zeit viele Mühe gegeben, ihm den Tanz, welches der bekannte Fandango war, so lange vorzusingen, bis er ihn habe spielen können. Auch habe sie ihm für seine Bemühungen etwas Geld angeboten, das er aber nicht nehmen wollen.