

Hansen-Löve · Ott · Schneider (Hg.)

Natalität

# ANFÄNGE

herausgegeben von

AAGE A. HANSEN-LÖVE  
INKA MÜLDER-BACH

Aage A. Hansen-Löve · Michael Ott  
Lars Schneider (Hg.)

# NATALITÄT

Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst

Wilhelm Fink



Diese Publikation ist im Rahmen der Forschergruppe ‚Anfänge (in) der Moderne‘ an der Ludwig-Maximilians-Universität München entstanden und wurde unter Verwendung der ihr von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5638-0

# Inhalt

Vorwort der Herausgeber .....	7
MICHAEL OTT	
Einleitung .....	9
I. NATALITÄT ZWISCHEN PHILOSOPHIE UND LITERATURWISSENSCHAFT	
HEIDE VOLKENING	
Geborensein. Hannah Arendt über Anfänge, Wunder und Geschichten . . . .	25
RENATE LACHMANN	
Textgenesisen: spontan und geplant (Einfall, Zufall, Inspiration) .....	41
CHRISTIAN BEGEMANN	
Prokreation und Werkstatt. Modelle von Kunstproduktion in Richard Wagners <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> . . . . .	59
II. LITERARISCHE INSZENIERUNGEN VON NATALITÄT	
ANNETTE KECK	
Die Kunst der Missgeburt. Maternalität und ‚Versehen‘ bei E.T.A. Hoffmann und Stifter. . . . .	77
GERHARD NEUMANN	
„Geschenk des Geschlechtes“ und „Gabe des Gedichts“. Natalität <i>avant la lettre</i> . . . . .	97
LARS SCHNEIDER	
Dichtung als (Nach-)Geburt: zur <i>ars poetica mundi</i> des Paul Claudel. . . . .	115
III. ZUR NATALITÄT IN DER KUNSTWISSENSCHAFT	
WOLFGANG ULLRICH	
Kreativität als Pflicht .....	135

KARIN LEONHARD

Mutter Erde, oder die Farbe Braun.

Zur Promiskuität des barocken Bildfelds . . . . . 151

#### IV. LITERARISCHE NACH- UND GEGENGEBURTEN

IRINA HRON-ÖBERG

Literarische Homunkuli. Natalität, Gebürtlichkeit und

Reden aus der Retorte um 1900 . . . . . 173

AAGE A. HANSEN-LÖVE

„Geschaffen – nicht gezeugt“: Antigenerisches Schreiben. . . . . 195

Beiträgerinnen und Beiträger. . . . . 225

CHRISTIAN BEGEMANN

Prokreation und Werkstatt.  
Modelle von Kunstproduktion in Richard Wagners  
*Die Meistersinger von Nürnberg*

Theodor W. Adorno hat *Die Meistersinger von Nürnberg* „das größte Zeugnis des Wagnerschen Bewußtseins von sich selbst“ genannt und damit die selbstreflexive Dimension der Oper unterstrichen.<sup>1</sup> In der Tat lässt sich an dem geradezu systematischen Gestus kaum vorbeisehen, mit dem hier Kunstprozesse in Szene gesetzt werden.<sup>2</sup> Die 1868 im Münchner Nationaltheater uraufgeführte Oper führt ja nicht allein die Genese eines Kunstwerks, nämlich die des Preislieds Walthers von Stolzing, mit philologischer Akribie in allen ihren Phasen vor. Sie situiert diesen Prozess auch deutlich in den aktuellen ästhetischen bzw. poetologischen und produktions-theoretischen Debatten der Epoche und bedient sich dazu der Form des Agons, des durch diskursive Regeln geordneten Wettstreits, den hier die Meistersinger von Nürnberg austragen – nicht zum ersten Mal begegnen wir ihm bei Wagner, denkt man an den *Tannhäuser* von 1845, den die *Meistersinger* in mehr als einer Hinsicht fortschreiben. Die Oper reflektiert sich dabei im Spannungsfeld von romantischen und realistischen, von genieästhetischen und ‚epigonalen‘ Kunstmodellen – Gottfried Kellers resignativer Stoßseufzer *Unser ist das Reich der Epigonen* könnte eine der zahlreichen Fahnen zieren, die in der agonalen Schlusszene über den Meistersingern auf der Bühne flattern.<sup>3</sup> Und auch die Schauplätze des Musikdramas sind Orte der Kunst in einem durchaus prinzipiellen Sinn und entsprechen dem immensen Selbstdeutungsanspruch dieser ‚Transzendentaloper‘, wie man im Anschluss an Friedrich Schlegels 238. *Athenäums*-Fragment vielleicht sagen könnte.<sup>4</sup> Befinden

---

1 Theodor W. Adorno: „Versuch über Wagner“ [1952], in: Ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/M. 1986, S. 7-148, hier: S. 38.

2 Die Forschung hat verschiedentlich – und unter sehr unterschiedlichen Perspektiven – darauf aufmerksam gemacht. Vgl. pars pro toto Hans Mayer: „Parnaß und Paradies. Anmerkung zu den ‚Meistersingern von Nürnberg‘“, in: Ders.: *Versuche über die Oper*, Frankfurt/M. 1981, S. 102-125; Volker Mertens: „Die heil’ge deutsche Kunst‘. Richard Wagners Kunstauffassung in den ‚Meistersingern‘“, in: *Wodan*. Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 48 (= Serie 3: Tagungsbände und Sammelchriften, Bd. 28), Greifswald 1994, S. 171-193; Dieter Borchmeyer: „Die Meistersinger von Nürnberg‘ oder die Geburt der Kunst aus dem Geist des Chaos“, in: Robert Sollich u.a. (Hg.): *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, Berlin 2008, S. 46-60.

3 Gottfried Keller: „Unser ist das Reich der Epigonen“, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Thomas Böning u.a., Bd. I: *Gedichte*, Frankfurt/M. 1995, S. 210, vgl. S. 603.

4 In diesem Sinne auch Robert Sollich: „Hier gilt’s der Kunst – aber welcher? ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ als Katalysator künstlerischer Selbstreflexion im Wandel ihrer Geschichte“, in: *Programmheft der Bayreuther Festspiele 2007*, S. 6-15, hier: S. 12; Aleida Assmann: „Zwischen Kälte- und Hitzetod. ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ als Meta-Oper“, in: Sollich u.a. (Hg.): *Angst vor der Zerstörung* (Anm. 2), S. 29-45.

wir uns zu Anfang in einem Kirchenraum, der den Abstand der philiströsen Kunstwarte von einer romantischen Kunstreligion ausmisst, in deren Tradition man Wagner ja durchaus sehen kann, so wechselt die Schlusszene in den öffentlichen Raum und demokratisiert die kleinkarierte Expertenherrschaft über die Kunst. Dazwischen aber wird nicht nur das öffentliche Wirkungspotential der Kunst anhand der misstönigen Serenade des Merkers Beckmesser demonstriert, die zu einer rüpelhaften Parodie auf den sublimen Sängerwettkampf führt, nämlich zur vermutlich spektakulärsten Prügelszene der Operngeschichte. Vor allem findet hier das entscheidende Gespräch über die Regeln der Kunst und ihren Sinn statt, für das es keinen besseren Ort geben kann als die Werkstatt des Poeten und Schuhmachers Hans Sachs, wird doch das Dichten nach Regeln hier mit der Verfertigung von Schuhen enggeführt, und das keineswegs nur in ironischer Absicht.

Es liegt von daher nahe, dass man die *Meistersinger* in den Zusammenhang der Vorstellung vom *Künstler als Handwerker* gestellt hat,<sup>5</sup> einer produktionstheoretischen Großformation, die sich bekanntlich von der regelpoetischen Bestimmung von Dichtung als *ars* in vielfältigen Spielarten bis in die Moderne zieht. Der Künstler als Handwerker, das ist im 19. Jahrhundert, wenn man es einmal nach Art einer Luftaufnahme betrachtet, das eine von zwei großen Theoremen der Kunstproduktion, nämlich das kulturalistisch-technische, demzufolge Kunst in Akten kontrollierter Arbeit am Material ‚gemacht‘ wird. Es steht in Spannung zu einem anderen Ensemble von Produktionstheoremen, die darin übereinkommen, dass Kunst als eine Art von naturwüchsigem Organismus anzusehen sei. Eine seiner besonders pointierten Spielarten ist die „Natalität des Schöpferischen“, die metaphorische Rede von Zeugung und Geburt von Kunst, deren Ursprung in den Produktivkräften des Körpers lokalisiert wird.<sup>6</sup> Über all dem meistersingerlichen Geklopfe von Sohlen und Reimen hat man zumeist übersehen, dass Wagners Oper dieser anderen produktionstheoretischen Formation nicht minder angehört – erstaunlicherweise, denn der Befund liegt so vollständig an der Oberfläche des Textes, dass sich gelegentlich jede Analyse zu erübrigen scheint. Zu Beginn des 3. Aufzugs jedenfalls – Walther von Stolzing hat gerade in Sachsens Werkstatt die Vorstufe seines Wettbewerbsbeitrags fertiggestellt – hören wir als Resümee dieses Produktionsakts: „Ein Kind ward hier geboren; / jetzt sei ihm ein Nam‘ erkoren“<sup>7</sup> – was unter anderem auch erklärt, warum die Handlung am Johannistag spielt, dem Tag des Täufers und Namenstag von Hans Sachs. Es ist nämlich ausgerechnet

5 Vgl. die perspektivenreiche Arbeit von Bernhard Schubert: *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*, Königstein 1986, S. 58-100.

6 Vgl. Christian Begemann/David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002; Christian Begemann: „Gebären“, in: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2010, S. 121-134.

7 Wagners *Meistersinger* werden hier zitiert nach Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Leipzig o.J. [1911], in der Ausgabe der Digitalen Bibliothek, Bd. 107: Richard Wagner: *Werke, Schriften und Briefe*, hg. von Sven Friedrich, Berlin 2004. Zitatnachweise im Folgenden im Text mit der Seitenzahl nach dem einschlägigen Bd. VII der *Sämtlichen Schriften und Dichtungen* sowie der Seitenzahl der DB, hier: S. 254/3460.



jener Hans Sachs, der das *Geburtsparadigma* ins Spiel bringt, nachdem er kurz zuvor Stolzing im *Dichten nach Regeln* instruiert hat. Eine Pointe dieser Konstruktion scheint mithin die Schleifung des Gegensatzes von – abkürzend gesagt – kulturalistischem und naturalistischem Produktionstheorem. Um noch einen Schritt weiterzugehen: Die Produktion von Kunst wird nicht lediglich im Spannungsfeld zwischen Natur und Kultur, Wachsen und Machen, unbewusstem Traumereignis und bewusster Formarbeit, Lebenstrieb und Regelwerk, Eros und Intertextualität, Geburt und Fabrikation verhandelt, die Konstruktion dieser Gegensätze kulminiert vielmehr in einem Verhältnis wechselseitiger Inklusion beider Seiten.

Dass sich Walther von Stolzing überhaupt der Prozedur des Wettsingens unterzieht, hat bekanntlich einen einfachen Grund: Er liebt Eva Pogner, die ihr Vater aber, der Meistersinger Veit Pogner, für das große Kampsingen am Johannistag als Hauptgewinn ausgesetzt hat. Für Stolzing gilt es also, am Wettbewerb teilzunehmen und „des Lebens höchsten Preis / um Sang mir einzutauschen“ (180/3347). Während Gottfried Keller etwa gleichzeitig die Kapitalisierung des Kunstmarkts diagnostiziert, werden bei Wagner Frau und Lied tauschwertäquivalent. Maßstab dieser Äquivalenz ist, anders als beim Warentausch, naheliegenderweise nicht die Arbeitszeit, wohl aber ein vergleichbarer Parameter, nämlich Energie. Man könnte sagen: Die affektive Kraft, die dem Begehren nach der Frau zugrunde liegt, muss investiert werden, um das Lied zu produzieren, mit dem sie erkauft wird. Zugegeben: Das klingt etwas prosaisch, erklärt aber immerhin, dass im Vorfeld der Tauschwertbeziehung affektökonomische Kalküls angesiedelt sind, und zwar gleich mehrere. Stolzing, der sich auf Walther von der Vogelweide beruft, steht in der auf Minnesang und Petrarkismus zurückweisenden Tradition einer engen Verflechtung von Kunst und Eros, die seit Goethes *Römischen Elegien* und der Romantik sozusagen zum diskursiven Standard von Künstlergeschichten wird, oder jedenfalls doch der meisten.<sup>8</sup> Kunst ist demnach nicht allein das Mittel der Werbung um eine Geliebte, sie wird überhaupt erst durch die Liebe in Gang gesetzt und basiert auf einer Aktivierung affektiver Energien durch die Geliebte. Wenn Kunstwerke gezeugt und geboren werden, dann muss es ein erotischer Impuls sein, aus dem sie hervorgehen. Am Einsatz der von der Liebe mobilisierten Kräfte scheidet sich allerdings die poetischen Modelle, um die es hier gehen soll. Überfluss und Verschwendung aus einer Situation der Fülle heraus stehen einer Mangelbewirtschaftung bzw. einem klugen haushälterischen Umgang mit den Ressourcen, einer Lenkung und Kanalisierung gegenüber. So spielt die Oper drei Modelle des Schöpferischen durch, deren Fluchtpunkt jeweils die Natalität darstellt, insofern sie alle auf dem Feld der Prokreation angesiedelt sind. Es soll im Folgenden insbesondere um diese affektökonomischen Voraussetzungen von Kunstgeburten gehen. Die folgen-

8 Vgl. Christian Begemann: „Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe“, in: *German Life and Letters* 52.2 (1999) (= Special Number: The Body in German Literature around 1800, hg. von Nicholas Saul), S. 211-237; ders.: „Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus“, in: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, Tübingen 2002, S. 79-112.

den Überlegungen sind daher um drei Schwerpunkte zentriert: 1. Poetik der Fülle: Naturpoesie und Prokreation, 2. Poetik des Mangels: Regel und Kleinfamilie, 3. Poetik der Reife: Sublimierung als poetischer Prozess.

### 1. Poetik der Fülle: Naturpoesie und Prokreation

Mit Blick auf die eben angedeutete Problematik ist es nur konsequent, dass Stolzing das erste seiner drei Lieder, die er auf der intradiegetischen Ebene der Oper zu Gehör bringt, mit der Frage nach dem Grund und Anfang der Kunst einsetzen lässt. Völlig verwirrt nach einem Schnellkurs in Meistersang, den ihm der Lehrjunge David erteilt hatte, weiß sich der Junker nichts Besseres, als die rituelle Aufforderung des Merkers „Fanget an!“ wörtlich aufzugreifen und mit ihr sein Lied beginnen zu lassen (182/3351). Er macht damit auf die bekannte paradoxe Konstellation aufmerksam, dass dem Anfang immer schon etwas vorausliegt, das seine Konzeptualisierung sozusagen hinter ihn selbst zurückführt. Dieses Etwas wird hier als prokreative Kraft gedacht. Indem er das „Fanget an“ des Merkers zitiert, fängt Stolzing nicht nur selber an, sondern beginnt auch über den Anfang zu singen, nämlich den der Kunst, der seinem eigenen Kunstprodukt vorangeht und es begründet. Das Beckmesser-Zitat wird umfunktioniert und dem Frühling in den Mund gelegt, der die Natur anruft, die daraufhin in einem dionysischen Schwellen zu neuem Leben erwacht. Der lebensschaffende Ruf ist also nichts anderes als ein Zeugungsakt – „wie wächst der Schwall!“ –, ein Zeugungsakt, dessen Resultat sich zugleich selbst schon als ein natürliches Gesamtkunstwerk zeigt: „Der Wald / wie bald / antwortet' er dem Ruf, / der neu ihm Leben schuf: / stimmte an / das süße Lenzes-Lied“ (ebd.). Die biologische Produktivkraft des Frühlings ruft Leben in der metaphorischen Gestalt eines Liedes hervor, und das Lied ist die Antwort auf einen Zeugungsakt. Diesem Prozess nun setzt Stolzing die Entstehung seiner eigenen Dichtung analog. Als innere Stimme trifft der Initialruf des Frühlings auch den Dichter, der gleichfalls von heftigen Schwellungen und Wallungen seines Blutes ergriffen wird, die ihren Höhepunkt in dionysisch „wildem Wonne-Gewühle“ finden, einem freilich, das erotisch noch völlig ungerichtet ist. Denn zu diesem Zeitpunkt weiß der poetische Adoleszent noch nichts von „Liebe“ in einem personalen Sinn, wie sie als konventioneller Gegenstand des Minnelieds erst im Abgesang ins Spiel kommt (189/3361). Von Anfang an aber sind auch hier Eros und Poesie ineinander verschränkt: „Das Blut, es wall't / mit Allgewalt, / geschwellt von neuem Gefühle; / [...] / Die Brust / mit Lust / antwortet sie dem Ruf, / der neu ihr Leben schuf: / stimmt nun an / das hehre Liebes-Lied!“ (183/3352f.). Dass Stolzing sein Lied den Meistern „ergießen“ will (180/3348), liegt ganz in der Konsequenz dieser Denkfigur.

Natur und Dichtung werden so als Modi der ‚Schöpfung‘ von „Leben“ (182/3351, 183/3353) überblendet. Wie Natur selbst Dichtung ist, ist Dichtung ihrerseits Natur, weil aus ihr gezeugt und erwachsen, *natura naturans* und *natura naturata* gleichermaßen. Poesie wird infolgedessen nicht ‚gemacht‘, sondern sie ‚ereignet

sich', so wie etwa in Eichendorffs Texten, wo Dichtung nach dem Muster entsteht „Friedrich nahm die Guitarre, setzte sich auf das Fenster und sang“.<sup>9</sup> Der Landjunker Stolzing inszeniert sich hier als kraftgenialisch männlich strotzendes Naturgenie, das alles aus seiner inneren Natur schöpft und dementsprechend nicht der poetischen Tradition folgt, sondern vielmehr mit ihr bricht: „Neu ist mein Herz, neu mein Sinn, / neu ist mir Alles, was ich beginn“ (157/3316), verkündet er dementsprechend resolut seinen Innovationsimperativ. Das alles fügt sich zu einer wohlbekannten naturhaften und naturwüchsigen Genieästhetik,<sup>10</sup> die seit Edward Youngs Programmschrift behauptet, der „Original-Scribent [sei] [...] aus sich selbst gebohren; er ist sein eigener Stamm-Vater“.<sup>11</sup> Die Geburt des Originalen setzt also die Selbstgeburt des poetischen Originals voraus, und diese tendiert daher zum Vatermord an den Traditionen. Kein Wunder, dass Stolzing gegenüber den pingeligen Meistern gelegentlich schlichtweg den Impuls verspürt, „grad' aus tüchtig drein zu schlagen“ (207/3388). Welche Affektmengen im Umgang mit der Kunst in Umlauf gesetzt werden, zeigt dann ja auch der turbulente 2. Aufzug. Was den hart arbeitenden Handwerkerpoeten im Kulturraum der Reichsstadt sauer aufstößt, sind also nicht nur Stolzings akribisch aufgelistete Regelverstöße, wie sie Wagner seiner Hauptquelle entnehmen konnte, nämlich Johann Christoph Wagenseils *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst* von 1697. Es ist vielmehr das ganze Programm des dem Naturraum zugeordneten Landjunkers, das ihnen missfallen muss. Wenn Stolzing kurz und gut behauptet „im Wald dort auf der Vogelweid' / da lernt' ich auch das Singen“, dann fragen die Meister hartnäckig und misstrauisch nach seiner „Schul“ und „der Regel Gebot“ (178f./3346), und Sachs resümiert den Zusammenprall indigniert: „denn wer als Meister ward *geboren*, / der hat unter Meistern den schlimmsten Stand“ (202/3381). So zeigt sich hier der Agon zunächst als scheinbar unüberbrückbarer Paradigmenkonflikt von Zeugen, Gebären und Wachsen von Kunst aus den Produktivkräften der Natur einerseits und ihrem Machen als einem Akt von Kultur und Arbeit andererseits. Dem entspricht auf der Ebene der Produzenten die primordiale *Geburt* als Meister im Gegensatz zur allmählichen *Ausbildung* zur Meisterschaft nach dem Vorbild der Laufbahn des Handwerkers. Historisch gesehen rollt Wagner hier den literaturtheoretischen Prozess des Umbruchs von der Regelpoetik zur Genieästhetik im 18. Jahrhundert phasenversetzt noch einmal auf und schickt ihn in die Revision. Systematisch gesehen handelt es sich, wie bereits angemerkt, um zwei auch das gesamte 19. Jahrhundert noch durchziehende Produktionstheoreme. Der Ärger ist also absehbar. Der im Gemark mit der Kreide wütende Beckmesser, den Stolzing in sein Frühlingslied als impotenten Winter – „von dürrem Laub umrauscht“ (183/3352) – eingebaut hat, kann denn auch das „Ende“ des junkerlichen Gesangs gar nicht erwarten: „Seid Ihr nun fertig?“

9 Joseph von Eichendorff: „Ahnung und Gegenwart“, in: Ders.: *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wolfgang Frühwald u.a., Frankfurt/M. 1985ff., hier Bd. II, S. 235.

10 Die Verortung von Stolzings erstem Lied im Kontext der Genieästhetik ist verschiedentlich bemerkt worden. Vgl. etwa Sollich: „Hier gilt's der Kunst“ (Anm. 4), S. 8f.

11 [Edward Young:] *Gedanken über die Original-Werke* [1760], hg. von Gerhard Sauder, Heidelberg 1977, S. 59.

(183/3353). So steht Kunst hier also nicht nur im Zeichen des Anfangs, sondern auch immer schon im Zeichen ihres Endes, und es scheinen zunächst die Meistersinger zu sein, die der Kunst in doppelter Hinsicht ihr Ende bereiten und dafür sorgen, dass Stolzinger über den Anfang gar nicht hinauskommt, nämlich über die Benennung der grundlegenden und initialen Faktoren von Kunstproduktion. Ihre volle Tragweite wird die Dimension des Endes jedoch erst später entfalten.

Vom weiteren Verlauf der Oper her erscheinen beide Positionen, Regelpoetik wie Genieästhetik, Machen wie Wachsen, als defizitär, wobei die scheinbare Opposition zwischen ihnen de facto von beiden Seiten her relativiert wird. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Es ist das Werkstattgespräch Stolzings mit dem Meistersinger Hans Sachs, in dem dann eine Neupositionierung von Natur, Tradition und Regel in der Produktion von Kunst vorgenommen wird.

## 2. Poetik des Mangels: Regel und Kleinfamilie

Halten wir zunächst einmal fest, dass Wagners Oper dem goethezeitlichen Produktionsmodell darin folgt, dass es auch hier der Eros ist, der die Kunst inspiriert und notwendig inspirieren muss. Er ist das Prinzip des Anfangs, weil er Leben zeugt, reales wie poetisches. Ebenso augenfällig sind jedoch die Unterschiede. Stolzings anfängliches Lenzlied steht in modifizierter Form der dionysischen Poetik der Fülle des *Tannhäuser* nahe – einem der eher seltenen Versuche, Kunst im Zusammenhang mit erotischer Verausgabung zu denken. In Wagners früher Oper von 1845 wird diesem Konzept noch das letztlich siegreiche Produktionsmodell der romantischen Fernliebe gegenübergestellt, insbesondere in der Gestalt des Wolfram von Eschenbach. Die *Meistersinger* stehen demgegenüber Positionen nahe, wie sie der literarische Realismus vertritt.<sup>12</sup> Während der erotische Impuls bei den Romantikern radikal zugunsten der Kunst funktionalisiert und darum im Schwebezustand unerfüllbarer Sehnsucht gehalten wird, läuft in den *Meistersingern* von Anfang an alles planvoll auf die Heirat zwischen Stolzinger und Eva Pogner zu, auf genau jene Ehe des Künstlers also, die die Romantiker sich nur als ästhetisches Katastrophenszenario vorstellen wollten, weil in ihr die Sehnsucht, der Motor der künstlerischen Imagination, zum Erliegen kommt. E.T.A. Hoffmanns *Jesuiterkirche in G.* ist der locus classicus dafür. Dieser Unterschied markiert in den *Meistersingern* eine Veränderung der Imago des Künstlers, der aus seiner romantischen Außenseiterrolle erlöst und resozialisiert wird, nicht zuletzt eben durch die Ehe, wie sich auch an vielen Texten des literarischen Realismus zeigen ließe, Stifters *Nachkommenschaften*, Kellers *Hadlaub* oder Storms *Psyche*. Vor allem aber hat die Heirat des Künstlers affektökonomische Implikationen, aus denen sich auch veränderte, moderatere,

<sup>12</sup> Vgl. dazu Jörg Krämer: „Jenseits der Romantik. Wagners ‚Meistersinger von Nürnberg‘ als ‚realistische‘ Dekonstruktion des romantischen Kunstbegriffs. Nebst Hinweisen auf eine bislang unerkannte Vorlage“, in: Walter Hinderer (Hg.): *Auftakte und Nachklänge romantischer Musik*, Würzburg 2012, S. 203-226.

aber auch resigniertere Konzepte von künstlerischer Produktion ergeben. Genau genommen sind es zwei, ein explizites und ein implizites.

Das Gespräch zwischen Stolzing und Sachs im 3. Aufzug entfaltet beide. Der tief enttäuschte und erbitterte Junker, in der Qualifikationsrunde ausgeschieden, holt sich nun nicht mehr beim Lehrbuben Rat, sondern besucht gewissermaßen den Meisterkurs des Meister-Meistersingers selbst. Werkstattcharakter hat das Gespräch nicht nur, weil es in der Werkstatt stattfindet, sondern auch weil sich in ihm Stolzings Preislied parallel zu den poetologischen Überlegungen entwickelt. Der Schuster wird dabei zum Maieuten. Sachs' Belehrung besteht in einer affektökonomisch begründeten Theorie der poetischen Regel, einer Theorie, die zwischen der Naturpoesie des jugendlichen Genies und dem Regelfetischismus der Meister vermittelt. Zunächst einmal wird deutlich, dass Sachs, anders als die anderen Meistersinger, die Regel keineswegs als apriorische Norm versteht. Sie ist vielmehr das dem individuellen Kunstwerk immanente Strukturgesetz und schließt damit die Möglichkeit von Innovation ein. Wenn daher Stolzing, die Problematik des Anfangs erneut aufgreifend, fragt: „Wie fang' ich nach der Regel an?“, antwortet ihm Sachs „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann“ (239/3437). Der geborene Meister also gibt der Kunst die Regel. Das entspricht dem berühmten § 46 in Kants *Kritik der Urteilskraft*, der in dieser Szene offenbar einen regulativen Prätext abgibt:

*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angebornes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: *Genie* ist die angeborne Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.<sup>13</sup>

Unter dieser Maßgabe sind dem Genie aber auch seine Grenzen vorgezeichnet, indem sich die Regel vor der Natur und als Natur zu legitimieren hat, da es, wie Kant beiläufig bemerkt, ja „auch originalen Unsinn geben kann“.<sup>14</sup> In diesem Sinne plädiert der Demokrat Sachs für einen alljährlichen ästhetischen Volksentscheid über „Kraft und Leben“ der Regeln, bei dem sich zu zeigen habe, „ob ihr der Natur / noch seid auf rechter Spur“ (175/3341). Wenn Stolzing sich nach seinem kraftgenialischen Auftrumpfen im ersten Aufzug nun auf Sachsens Einführung in die Regelpoetik einzulassen beginnt, dann ist das keineswegs nur eine Frage der Entscheidung gegen oder für die Traditionsbindung von Kunst, als die seine Wendung bislang gesehen wurde. Vielmehr liegt dieser eine Neuausrichtung zugrunde, die die natürliche Basis der Kunst betrifft. Diese Basis aber ist das Gesetz der Prokreation.

Für Sachs gibt es nicht einen, sondern mehrere Modi der künstlerischen Produktion, die auf der selbst natürlichen Achse einer Lebensalterspezifität eingetragen werden. In der lebenskräftigen Jugendzeit werden Dichtung und Gesang „von mächt'gen Trieben / zum sel'gen ersten Lieben“ (237/3435) getragen und fast von selbst hervorgebracht, wie der junge Stolzing kurz vorher demonstriert hat: „Lenzes

13 Immanuel Kant: „Kritik der Urteilskraft“, in: Ders: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1975, Bd. VIII, B 181.

14 Ebd., B 182.

Gebot, / die süße Noth, / die legten's ihm in die Brust: / nun sang er, wie er muß't!  
 / Und wie er muß't, so konnt' er's" (198/3375). Das mag hohe Qualität haben, mag ein „schönes Lied“ ergeben (237/3435), ist aber unter diesen Bedingungen sozusagen gar keine Kunst. Denn das ist Natur, das ist der Lenz selbst, der hier aus seiner erotischen Kraftfülle heraus spricht, Ursprung und Thema von Stolzings gescheitertem Probelied (182/3351, 198/3375). Das Ergebnis ist ‚Naturpoesie‘: dranghaft, triebhaft, traumhaft „unbewußt“ (237/3436). Ihrer dionysischen Lebensfülle setzt Sachs ein ernüchternd ‚realistisches‘ Argument entgegen. Üblicherweise nämlich schwenke das Leben nach seiner Sturm-und-Drang-Phase in erotisch kargere, weniger enthusiastische Regionen ein, und das Inbild dafür ist die Ehe als die soziale Normalform der Prokreation: Zwar bringt sie „manch ehlich Glück“, daneben aber doch „viel Noth und Sorg‘ im Leben [...] Kindtauf, Geschäfte, Zwist und Streit“ (237/3435). Wenn das der lebensgeschichtliche Weg der Liebe sein sollte, dann ist sie zu labil und unzuverlässig, um die Basis für die weitere künstlerische Produktion abzugeben. Und so steht die Dichtung im Rahmen des biologisch-prokreativen Produktionsszenarios erneut unter der Drohung des Endes: Mit dem Tod der Liebe und überhaupt dem körperlichen Verfall in Richtung des Todes droht auch der Tod der Poesie. Die jugendliche Poetik der Fülle muss also durch eine Poetik des Mangels abgelöst werden, wie sie „hoch bedürft'ge[n] Meister[n]“ entspricht (238/3436).

An diesem Punkt kommt nun die Regel ins Spiel. Die Regel nämlich ist das Supplement der Liebe. Sie muss aus dieser erwachsen, zu ihr hinzukommen, sie perpetuieren und sie schließlich vertreten. Das Dichten nach Regeln erlaubt es der Kunst, auch in affektberuhigten biographischen Zonen zu überdauern. „Die Meisterregeln lernt bei Zeiten, / daß sie getreulich Euch geleiten / und helfen wohl bewahren, / was in der Jugend Jahren / mit holdem Triebe / Lenz und Liebe / Euch unbewußt in's Herz gelegt, / dass ihr das unverloren hegt!“ (237/3435f.) Fern davon, nur ein Instrument für die Verfertigung von Poesie nach anerkannten Normen zu sein, hat die Regelpoetik für Sachs in erster Linie die Funktion eines Speichermediums. Die Regeln bieten eine Art affektiver Altersvorsorge, denn sie erlauben die strukturelle Abbildung und Aufbewahrung genau jenes erotischen Impulses, der alle Kunst überhaupt erst inspiriert, sich lebensgeschichtlich jedoch abnützt und bis zur Unkenntlichkeit transformiert. Auf diese Weise konservieren sie den Liebesaffekt über sein Erkalten hinaus, erlauben seine Revitalisierung und ermöglichen Kunst noch dort, wo sie von ihrer affektiven Basis her nicht mehr möglich scheint.

Es ist die dreiteilige Barform des Meistersangs, an der Sachs dies demonstriert. Bei ihr handelt es sich nun offenbar doch um eine Art ‚natürlicher‘ Urform der poetischen Regel, die gegenüber dem individuellen, seine eigenen Regeln selbst setzenden Kunstwillen unhintergebar scheint. Ein Bar besteht aus zwei Stollen und einem Abgesang, und das spiegelt den Weg der Liebe in die bürgerliche Kleinfamilie. Eros wird zum strukturellen Phänomen. „Das war ein Stollen: nun achtet wohl / dass ganz ein gleicher ihm folgen soll“, sagt Sachs, nachdem Stolzing mit seinem Lied begonnen hat, und dieser fragt nach: „Warum ganz gleich?“ Die Ant-

wort: „Damit man seh‘, / ihr wählet euch gleich ein Weib zur Eh!’“ Nach dem zweiten Stollen fordert Sachs zum Abgesang auf. Stolzing möchte wissen: „Was soll nun der?“ Antwort Sachsens: „Ob euch gelang, / ein rechtes Paar zu finden, / das zeigt sich an den Kinden. / Den Stollen ähnlich doch nicht gleich, / an eig‘nen Reim‘ und Tönen reich; / dass man’s recht schlank und selbstig find‘, / das freut die Eltern an dem Kind“ (239f./3438f.). In der Tat sind die Stollen von Stolzings Werkstattlied in einer Weise männlich und weiblich konnotiert, dass die Erzeugung eines Abgesangs geradezu unausbleiblich scheint. So schaffen die Regeln dann in der Tat ein „Bildniß“ und „Angedenken“ der „Jugendliebe“ (238/3436) – ein ganz und gar gegenromantisches Bildnis, so muss man hinzufügen, denn dass das Telos der Jugendliebe die Ehe sei, versteht sich ja nicht von selbst, wird hier aber stillschweigend vorausgesetzt. Die Regeln also spiegeln den erotischen, ja den biologischen Prozess, der den Urgrund der Kunstproduktion abgibt, im weiteren biographischen Verlauf aber auf permanente ‚Anfrischung‘, Unterstützung und Supplementierung durch eben jene Regeln angewiesen ist. Sachsens Meisterkollegen freilich haben diesen Naturgrund der Regeln längst vergessen und diese zu sakrosankten präskriptiven Normen verdinglicht. Richtig verstanden stellt die Regelpoetik der Meistersinger hingegen eine supplementäre Memorialstruktur bereit,<sup>15</sup> die dem entspricht, was früher einmal die Topik im Rahmen der Rhetorik geleistet hatte. „Bildniß“ und Struktur der Regeln halten den versiegenden prokreativen Impuls derart wach, dass aus ihm dann selbst wieder neues poetisches Leben geboren werden kann.

Man sieht also, wie sich das Paradigma auf allen Ebenen wiederholt. Wie der regelgerechte Text die Genese des Abgesangs als Kind aus der Paarung der Stollen demonstriert, so wird, wie bereits zitiert, das Kunstwerk als Ganzes gezeugt und geboren. Und was die Regeln lebensgeschichtlich leisten, soll schließlich auch im geschichtlichen Raum gelten, und das gibt dem Meistersinger-Stoff seine historische Aktualität. In den weiten Zwischenreichen der Epigonen, in dem zwischen Mittelalter und Neuzeit ebenso wie in dem zwischen Kunstperiode und Moderne, sind es die Meister, sind es Regel und Tradition, die die Kunst am Leben halten sollen – Plädoyer für einen gemäßigten Historismus, der auf seine naturhafte Basis transparent gemacht wird. Darum „Verachtet mir die Meister nicht, / und ehrt mir ihre Kunst!“ (270/3485)

Wenn Eros also in Regeln, Strukturen und Texten gespeichert ist und aus ihnen reaktiviert werden kann, dann hebt ihn das aus dem Bereich der bloßen Natur heraus und verzahnt ihn mit kultureller Arbeit. Er ist dann nicht schlichtweg ein Affekt, sondern ebenso sehr ein Effekt poetischer bzw. poetologischer Konstellationen. Das macht plausibel, warum die Rehabilitierung der poetischen Regel in den *Meistersingern* von einer intertextuellen Reflexion begleitet werden kann. Bereits Stolzings scheinbar ganz naturwüchsiges erstes Lied ist keineswegs regellos, sondern

15 Zu den Formen von Gedächtnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in den Meistersingern vgl. unter anderer Perspektive die Bemerkungen bei Assmann: „Zwischen Kälte- und Hitzetod“ (Anm. 4), S. 31f., S. 34ff.

es wirkt bereits in ihm, wie Sachs vermerkt, durchaus eine intrinsische Regel.<sup>16</sup> Darüber hinaus wird in der Zitation des „Fanget an!“ das Prinzip der Intertextualität, des unvermeidlichen Einwanderns von Prätexten in die Poesie, geradezu ausgestellt. Walther braucht das von außen kommende Stichwort, und er kommt schon von Anfang an nicht umhin, sich nicht allein auf Natur, Lenz und Jugenddrang zu berufen, sondern auch auf einen Meister, auf seinen Namensvetter Walther von der Vogelweide (178/3345), in dem nun freilich seinerseits die Natur am Werk war. Dass sich zu allem Überfluss Walther von Walther in einem Akt von posthumer Literateneros bräutlich umworben fühlt – „dahin zur grünen Vogelweid‘, / wo Meister Walther einst mich freit“ (189/3361) –, komplettiert das Szenario und lässt Lektüre – und damit Intertextualität selbst – als einen erotischen Akt zwischen Autor und Leser erscheinen.<sup>17</sup> So stehen mithin „Buch *und* Hain“ bei Stolzings Poesie Pate (179/3347), und seine Naturwahrnehmung scheint selbst schon durch jenes Buch vermittelt, also ebenso sehr ein kulturelles Konstrukt zu sein, wie umgekehrt die Kulturarbeit der Meister in Natur gegründet sein soll. In diesen Zirkulationen von Natur und Kultur, Eros und Poesie deutet sich wenigstens von ferne das Prinzip einer Autogenese von Text an, die das Moment der Affektivität umschließt. In großer ‚Prägnanz‘ – wenn man das hier so sagen darf – wird dieses Prinzip wenige Jahre später in Gottfried Kellers Novelle *Hadlaub* von 1876 entfaltet, deren Held, bei Keller Schreiber des *Codex Manesse*, letzter Minnesänger und ebenso wie Stolzing ein Heiratskandidat, beim Abschreiben von Minneliedern nicht nur das Dichten lernt, sondern auch die Liebe selbst, die sich ihm gemäß den gelesenen Mustern modelliert und in einem affektiv-textuellen Kreislauf zu neuen Minneliedern formt.<sup>18</sup>

Es ist mithin deutlich, dass sich Wagners Oper nicht darauf beschränkt, das Verhältnis von Kunst und Liebe allein auf der Ebene der Handlung zu präsentieren, als Inspiration eines männlichen Künstlers durch eine Frau als Muse,<sup>19</sup> sondern dass sie es in den Text selbst hinein spiegelt. Angesichts dessen, was die liebenden Stollen treiben, um einen Abgesang zu erzeugen, kommt man nicht umhin, hier von einer spezifischen Texterotik zu sprechen.<sup>20</sup> Kunst ist nicht lediglich das Endprodukt einer Liebesbegegnung, sie speichert auch nicht nur den erotischen Impuls und sie

16 „Wollt ihr nach Regeln messen, / was nicht nach eurer Regeln Lauf, / der eig’nen Spur vergessen, / sucht davon erst die Regeln auf!“ (185/3355f.)

17 Dass dieses ‚Freien‘ im meistersingerlichen Kontext einen Doppelsinn durch die Prozeduren von ‚Freisingen‘ und ‚Freiung‘ erhält, ändert nichts an diesem erotischen Subtext.

18 Vgl. Christian Begemann: „Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Realismus“, in: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2008, S. 25–41, hier: S. 38ff.

19 Stolzing resümierend zu Eva: „Deine Liebe, rein und hehr / ließ es mir gelingen, / meines Herzens süß’ Beschwer / deutend zu bezwingen“ (256/3462).

20 Vgl. zum Thema Herman Meyer: „Erotik des Reimes“, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1975, S. 39–59; Arno Dusini: „Sex & Rhyme. Bausteine zum Konzept eines poetical gender“, in: Friedbert Aspertsberger/Konstanze Fliedl (Hg.): *Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur*, Innsbruck 2001, S. 155–180.



spricht auch nicht in lediglich metaphorischer Weise von ihrem eigenen Zustandekommen als einer Geburt, nein, sie *ist selbst* eine Form des Eros. Das ist im Prinzip nicht neu. Bereits Goethe hatte in der XX. *Römischen Elegie* das „glückliche Paar“ von Mann und Frau mit den nicht minder glücklichen Paaren der Distichen seiner „geliebten Lieder“, Hexameter und Pentameter, identifiziert.<sup>21</sup> Und viel später noch, 1927, wird Karl Kraus, auch er in diesem Punkt nicht originell, eine „spracherotische“ Theorie des Reims entwickeln, in der er diesen als „Kuß“ und „Paarung“ begreift.<sup>22</sup> Es ist hier nicht der Ort, um mehr als nur den Hinweis zu geben, dass die Literatur damit eine alternative Sicht des Eros, ja der Sexualität bietet. Würde in den letzten beiden Jahrhunderten, wie Foucault gezeigt hat, ‚die Sexualität‘ in einem gewissen Sinn ‚erfunden‘, d.h. in radikaler Weise neu kodiert, als Sachverhalt umrissen, diskursiviert, verwissenschaftlicht und auf physische Prozesse verengt, so zeigt sich gegenläufig dazu in der Literatur ein Reflexionsstrang, der den Eros als ein multiples, vielgestaltiges, kulturell und diskursiv formiertes Geschehen begreift, als etwas, das sich in den unterschiedlichsten menschlichen Aktivitäten äußern kann – und eben auch als Text.

### 3. Poetik der Reife: Sublimierung als poetischer Prozess

Anders gegenüber der skizzierten Erotik von Distichon und Reim ist in den *Meistersingern*, dass Wagner die Paarform in eine dreiteilige Struktur, die selbstgenügsame Zweierbeziehung der erotischen Liebe in die Kleinfamilie überführt. Dabei entsprechen sich auf der einen Seite Passion, Natur und Genialität ebenso wie auf der anderen Seite Ehe, Sozialität und Regelpoetik. Der Weg zwischen diesen Positionen ist der einer Transformation, und zwar einer Transformation gleichermaßen der Affektlage, der Künstlerimago wie der Poetologie. Unübersehbar geht es hier um einen Prozess, in dem zum einen die Affekte kalmiert, zum anderen der Künstler resozialisiert und drittens die genialisch-naturhafte Poesie künstlerisch gebändigt wird. Wie bereits angedeutet, müssen dabei jedoch – auf der Meisterseite sozusagen – *zwei* poetologische Varianten unterschieden werden, eine explizite, wie sie Sachs im Gespräch erläutert, und eine implizite, die dem Gesang des jungen Stolzinger zu entnehmen ist, wohlgemerkt seinem zweiten und dritten Lied. Und tatsächlich würde etwas fehlen ohne diese letztere poetologische Variante. Die lebensalter-spezifischen Poetiken der affektiven Fülle und des Mangels stecken ja den Lebenszyklus nur von seinen äußersten Polen her ab. Üblicherweise findet aber zwischen beiden, zwischen Anfang und Ende, Jugend und Alter, präpotentem Sturm

21 „Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder und wieget / Euch im leisesten Hauch lauer und liebender Luft, / Und, wie jenes Rohr geschwätzig, entdeckt den Quiriten / Eines glücklichen Paares schönes Geheimnis zuletzt.“ Johann Wolfgang Goethe: „Römische Elegien“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I: Gedichte, hg. von Karl Eibl, Frankfurt/M. 1987, S. 437f., V. 21ff.

22 Karl Kraus: „Der Reim“, in: Ders.: *Schriften*, hg. von Christian Wagenknecht, Bd. VII: *Die Sprache*, Frankfurt/M. 1987, S. 323-358, hier: S. 323.

und Drang und affektberuhigtem Alterswerk auch noch etwas statt, und das entspricht nicht nur Wagners konsequenter Orientierung an der Physiologie von Lebensprozess und Lebensgang, sondern auch der triadischen Strukturierung der Oper. Unter dieser Perspektive ist es erneut nur konsequent, dass das erzählte Geschehen am Johannistag angesiedelt ist, im Zenith des Jahres, Sonnenwende zwischen strotzendem Lenz und dürrer Winter, Tag der Eheschließung. Ich möchte für diese Phase von einer Poetik der Mitte oder der Reife sprechen. Praktiziert wird sie in einem Lebensabschnitt, in dem der streunende Adoleszent, der Lieblingsheld romantischer Texte, seinen naturhaften Impetus ebenso zu „bemeistern“ lernt, wie das von Sachs gegenüber dem „Wahn“ gefordert wird, der im 2. Aufzug zum Ausbruch gekommen war (234/3431); er tritt in den Raum von Ehe und Gesellschaft ein und unterwirft sich den sozialen wie poetischen Regeln, weiß diese aber mit eigenem Leben zu füllen. Man könnte sich zu der Feststellung veranlassen sehen, dass Sachs mit seiner Erklärung der Regeln eigentlich die lebensgeschichtliche Situation seines jugendlichen Adressaten verfehlt. Dieser ist kein „hoch bedürft’ge[r] Meister“ (238/3436) und könnte sehr wohl auf die in den Regeln gespeicherte Erinnerung an etwas verzichten, das ihm erst noch bevorsteht. Wenn Stolzing sich gleichwohl in die Regelpoetik einzufädeln beginnt, dann zeigt das jedoch, dass er mit seiner Eheschließung quasi prophylaktisch eine Struktur aufbauen zu müssen scheint, die es ihm erlauben wird, das zu bewahren, was lebensgeschichtlich zu versiegen droht. Zwar ist er noch im Vollbesitz seiner Lebenskraft, doch ist die Endlichkeit seiner Ressourcen absehbar. Jetzt erst wird es erforderlich, mit den eigenen Energien haushälterisch zu wirtschaften. Diese Phase erfordert daher auch eine andere Antwort auf die Leitfrage der Oper, wie sich Affekt und Produktion, Liebe und Kunst zueinander verhalten.

Diese Antwort gibt Stolzing selbst in seinem zweiten und dritten Lied in einer Weise, die den Begriff der Sublimierung fast unausweichlich macht. Diesen Begriff für die Zeit vor Nietzsche und Freud zu verwenden, ist kein Anachronismus, denn das Konzept ist schon sehr viel älter, bevor es den aus der Alchemie entlehnten Namen erhält, der zugleich die Kategorie des Erhabenen anklingen lässt. Bereits Christoph Wilhelm Hufeland entwirft in seiner *Makrobiotik* von 1796 ein Konzept, das im Kern bereits an dasjenige Freuds gemahnt, wenn er auf der Basis einer Theorie der begrenzten Quantität von Lebenskraft die Umwidmung von „Zeugungskräften“ in „Denkkräfte“, von Ressourcen aus dem Bereich der Physiologie in den der Kultur postuliert. Eine bestimmte Menge an biologischer Energie kann sexuell verausgabt oder, dem ‚Triebziel‘ entfremdet und umgelenkt, in die Produktion ‚höherer‘ Kulturleistungen investiert werden. Beide Bereiche stehen dabei zueinander im Verhältnis gegenseitiger Ableitung.<sup>23</sup> Sowohl aus Hufelands wie aus

23 Christoph Wilhelm Hufeland: *Makrobiotik oder die Kunst das menschliche Leben zu verlängern*, 2 Bde., Berlin 31805, Bd. II, S. 14f.: „Es scheint, daß diese beyden Organe, die Seelenorgane (Gehirn) und Zeugungsorgane, so wie die beyden Verrichtungen, des Denkens und der Zeugung (dies ist eine geistige, das andre physische Schöpfung) sehr genau mit einander verbunden sind, und beyde den veredeltesten und sublimirtesten Theil der Lebenskraft verbrauchen. Wir finden daher, daß beyde mit einander im umgekehrten Verhältniß stehen, und einander gegenseitig

Freuds Vorstellung einer Umlenkung psychischer Energien ergibt sich so die widersprüchliche Doppelkonstellation einer Angewiesenheit von Kunst auf Eros einerseits wie einer Konkurrenz beider andererseits. Mit Blick auf Stolzing mag man zunächst dadurch irritiert sein, dass der Künstler seine Muse heiratet, also mit dem Modell des zölibatären Künstlers bricht, wie es Minnesang, Petrarkismus und Romantik ausbuchstabiert hatten – und wie es hier in Gestalt des Witwers Hans Sachs auftritt, der der Liebe zu Eva Pogner entsagt.<sup>24</sup> Dass sich demgegenüber Stolzings Liebe erfüllt, und dass das seinem Dichtertum keinen Abbruch tun soll, spricht nicht gegen das Sublimierungskonzept, sondern macht vielmehr deutlich, dass es sich dabei um eine Arbeit am und mit dem Affekt im Sinne einer Verwaltung von Teilsummen handelt.

Die Entwicklung von Stolzings Dichtung innerhalb der Oper selbst lässt jedenfalls kaum einen anderen Schluss zu. Es sind, wie gesagt, drei Etappen, die sie durchläuft. Wie der zentrale Teil der Oper sich vor und in der ‚Werkstatt‘ abspielt, so führt sie am Beispiel Stolzings die Genese eines Werks von seinen Anfängen bis zur Vollen- dung vor, wobei sie von Stolzings Liebeslied quasi eine historisch-kritische Edition mit Paralipomena und biographischen Noten bietet – man lebt schließlich im Jahrhundert der Philologie. Hatte das erste, das abgewiesene Probelied noch im Vorfeld der Meisterregeln die Rolle der frühlingshaft-dionysischen Naturkraft und des impulsiv erwachenden Eros für die Kunst besungen (182ff./3351ff.), so wird bereits das zweite, die „selige Morgentraumdeut-Weise“ (255/3461), unter der An- leitung Sachsens regelhaft und ehedem. In dieser Vorstufe des eigentlichen Wett- kampfbeitrags wird bereits jene Sublimierung nicht nur sichtbar, sondern themati- sch, die sich auch an Stolzings poetischer Entwicklung insgesamt ablesen lässt. Dieses zweite Lied, das längste, das Walthers „Morgentraum“ schildert, hat drei Bare, in denen sich eine permanente semantische Umbesetzung und Verschiebung beob- achten lässt. Die ersten beiden dichtet Walther in Gedanken an Eva, den letzten singt er, den Blick unverwandt auf Eva gerichtet (251/3455). In den beiden Stollen des ersten Bars lädt ein rosig leuchtender Garten zum Besuch ein, alles verlangt hier, ein Baum ragt und prangt „wonnig“ mit „heilsaft’ge[r] Wucht“ (239/3438), bis im generisch einschlägigen Abgesang schließlich die jetzt auch personal auftretende „Braut“ die Frucht vom „Lebensbaum“ präsentiert (240/3439f.). Was der Sprecher hier „verlangend begehrt“ (240/3440), bedarf zu seiner Entschlüsselung keineswegs jener anderen, rund dreißig Jahre später erschienenen *Traumdeutung*. Schon die beiden folgenden Bare aber setzen Punkt für Punkt eine Umkodierung der Symbo- lik ins Werk: Das „Verlangen“ richtet sich jetzt nur noch darauf, „aus ihren Augen / Wonne zu saugen“, und aus diesen körperlichen Augen der Geliebten werden sogleich ferne Sterne. Aus den prangenden Säften wird ein hold tönender „Quell auf

---

ableiten. Je mehr wir die Denkkraft anstrengen, desto weniger lebt unsre Zeugungskraft; je mehr wir die Zeugungskräfte reizen und ihre Säfte verschwenden, desto mehr verliert die Seele an Denkkraft, Energie, Scharfsinn, Gedächtniß.“

<sup>24</sup> Zu Sachs und seiner Entwicklung in der Oper vgl. besonders Schubert: *Der Künstler als Handwerker* (Anm. 5), S. 59f., 73.

stillen Höhe“, aus dem Weib ein „Bild“ und aus dem Lebens- ein petrarkistische Traditionen anspielender Lorbeerbaum, der schon auf die Bekrönung des Dichters durch sein Weib hindeutet (241f./3440f., 252/3456) – ein Prozess, der implizit auf den Wandel im Aggregatzustand der Liebe gegenüber der Frau verweist, zumal sich nun „statt Frucht ein / Sternenheer im Lorbeerbaum“ dem träumerisch-poetischen Blick bietet (241/3441). So verschiebt sich hier das verlangende Begehren nach dem bräutlichen Weib in die Inspiration durch den Quell auf der Höhe und von dort zur paradiesischen Lust des Dichterruhms im Abgesang.

Das dritte, das eigentliche Preislied vor Volk und Meistersingern, ist eine verdichtende Variante des zweiten und fasst den ganzen Prozess der drei Bare in einen einzigen zusammen – übrigens von Anfang an auf purifiziertem Niveau. Der sublimatorische Prozess, der sich im Verlauf des zweiten Liedes zeigt, wiederholt sich zwischen dem zweiten und dem dritten Lied und hat die Form einer immer weitergehenden Bearbeitung des initialen Affekts. Wo beispielsweise im zweiten Lied das rosige Gärtchen begehrlieh einlädt, „Gast ihm zu sein“ (239/3438), gibt es im dritten Lied „im sel’gen Liebestraum“ nur noch die substitutive Schau der Geliebten (267/3481), und auch das etwas unbescheidene Streben nach dem Dichterruhm am Ende des zweiten Liedes wird zwar nicht annulliert, aber doch deutlich gemäßig. Dieser Prozess setzt sich innerhalb des dritten Liedes fort. Wenn der erste Stollen die Frau explizit als „Eva im Paradies“ bezeichnet, dann taucht die Vorstellung eines poetischen Sündenfalls am Horizont auf, der wohl als Sublimierungsverzicht identifiziert werden kann. Der „Liebestraum“ weicht daher im zweiten Stollen dem „Dichtertraum“, und „Eva im Paradies“ wird durch die „Muse des Parnaß“ ersetzt, um im Abgesang mit dieser identifiziert zu werden (267f./3481ff.). „Parnaß und Paradies“, „Dichtertraum“ und „Liebestraum“ werden dort identisch, doch darf man das nicht als schlichte Versöhnung von ehelicher Liebeserfüllung und Kunstproduktion verstehen. Es handelt sich vielmehr um eine Bewusstmachung und Klärung des Begehrens, durch die sich das eine im anderen vermittelt erweist: Auf dem und durch den Parnass erst wird das Paradies, was es verheißt. Es ist die „heil’ge“ Kunst (271/3487), die das Paradies allererst herstellt – so wie Wagners Oper am Ende alle Widersprüche utopisch zu versöhnen versucht: den der Stände, den von Kunst und Leben, Künstler und Gesellschaft, Alt und Neu. Insofern ist die Dichtung tatsächlich Traumdeutung, wie von Sachs mehrfach behauptet<sup>25</sup> – eine Bewusstmachung unbewusster kreativer Prozesse, wie sie die gesamte Oper ja systematisch freilegen will. Wenn der Urgrund der Kunst in „Lenz und Liebe“, in „holdem Triebe“ liegt, und als solcher „unbewußt“ bleibt, wie Sachs betont (237/3436), dann bedarf er eines Repräsentanten, um bewusstseinsfähig zu werden. Sachs begibt sich auf den Weg zu Freud, wenn er diesen Repräsentanten in den Gestaltungen des Traums findet. Darum nimmt hier die Poesie von *ihm* ihren Ausgang, und darum muss eine Poetologie bzw. eine poetologische Poesie im Zeichen des Organizismus

25 „Mein Freund, das grad’ ist Dichters Werk, / daß er sein Träumen deut’ und merk’. / Glaub mir, des Menschen wahrster Wahn / wird ihm im Traume aufgethan: / all’ Dichtkunst und Poeterei / ist nichts als Wahrtraum-Deuterei“ (235/3433. Vgl. auch 238f./3437, 241/3441, 255f./3461f.).

mit einer gewissen Zwangsläufigkeit zur Traumdeutung werden.<sup>26</sup> Walther ahnt den Mechanismus seiner poetischen Produktion nur, artikuliert ihn in seinem Traum und führt ihn einer poetisch-bildhaft deutenden Reflexion zu. Dabei wandelt das vorsprachliche und vorbewusste Triebhafte seine Seinsweise durch den Eintritt in die symbolische Ordnung und ihre Selbstauslegungsprozeduren. Das zeigen Stolzings Lieder, indem sie den von ihm verspürten, noch unbestimmten erotisch-produktiven Drang nicht nur in poetische Bilder gießen und so zu Bewusstsein bringen, sondern genau darin selbst an seiner Transformation arbeiten. Das Lied wird dabei nachgerade zum performativen Akt: Es tut, was es sagt, es beobachtet sein eigenes Zustandekommen gewissermaßen in Echtzeit. Das gilt dann auch für das dritte Lied, von dem das richterliche Volk erstaunt murmelt, es sei ja gerade, „als ob man's mit erlebt!“ (268/3482)

Das Paradies jedenfalls ändert im Prozess seiner Be-Schreibung, Ver-Dichtung und Deutung seine Gestalt und seinen Ort: So wie der Parnass erst mit Hilfe der Eva aus dem Paradies erklommen wird, so wird dieses erst im Durchgang durch die Dichtung „in himmlisch neu verklärter Pracht“ errungen, auf jenem „steilen Pfad“, der auf die stillen Höhen der Sublimation führt, wo die Quellen der Kunst fließen (267f./3482f.). Der Begriff der Verklärung verzahnt erneut Wagners Oper mit dem Diskurs des poetischen Realismus.<sup>27</sup> Es fällt schwer, einen Autor der 1850er und 1860er Jahre aufzufinden, bei dem dieses Konzept nicht wenigstens genannt würde. Verklärung meint eine Form der poetischen Bereinigung, Überhöhung und Verdichtung, die das Wesentliche am Dargestellten gewissermaßen heraustreiben und in seinem vollen Glanz erstrahlen lassen soll. Bei Otto Ludwig wird die religiöse Dimension des Begriffs in Erinnerung gerufen und poetologisch verpflichtend gemacht. ‚Verklärung‘ bietet „ein erhöhtes Spiegelbild“ des dargestellten Gegenstandes,<sup>28</sup> einen „wahreren Schein der Wirklichkeit“, und zwar indem diese durch ein Stadium des Todes hindurch geschickt und in transsubstantiiert Form zu einer poetischen Auferstehung geführt wird: „was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen“, und nur „die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe“.<sup>29</sup> In diesem Sinne ist Verklärung Sublimierung und Sublimierung Verklärung, und die Muse ist der verklärte, nämlich mortifizierte, von seinen irdischen Zufälligkeiten wie Attraktionen gereinigte und als solcher „auf stiller Höhe“ (241/3441) auferstandene Leib der paradiesischen Versucherin Eva. Der natürlich-triebhaft und affektive Urgrund, aus dem die Kunst erwächst, ändert damit seinen Aggregatzustand wie sein Ziel. Stolzings letzter Abgesang ist denn auch ein wirklicher Abgesang auf die Freuden des Eros, wie er sich dem Garten-Liebhaber angebotenen hatte.

26 „Freund, eu'r Traumbild wies euch wahr; / gelungen ist auch der zweite Bar. / Wolltet ihr noch einen dritten dichten, / des Traumes Deutung würd' er berichten“ (241/3441).

27 Vgl. – unter einer anderen Perspektive als der hier eingenommenen – auch Jörg Krämer: „Jenseits der Romantik“ (Anm. 12).

28 Otto Ludwig: „Studien und kritische Schriften“, in: Ders: *Gesammelte Schriften*, hg.von Adolf Stern, 6 Bde., Leipzig 1891, Bd. V, S. 459f.

29 Ebd., S. 264f.

Das ich geträumt, das Paradies, / in himmlisch neu verklärter Pracht / hell vor mir lag,  
 / dahin der Quell lachend mich wies; / die, dort geboren, / mein Herz erkoren, / der  
 Erde lieblichstes Bild, / zur Muse mir geweiht, / so heilig hehr als mild, / ward kühn  
 von mir gefreit, / am lichten Tag der Sonnen / durch Sanges Sieg gewonnen / Parnaß  
 und Paradies! (268/3483)

Wenn Sublimierung der Vorgang einer Umlenkung, Verschiebung und Umbesetzung psychophysischer Energien ist, dann führt uns das poetische Verfahren der Lieder genau dies minutiös vor. Malen wir uns das Eheleben, das Stolzing hier entwirft, nicht allzu deutlich aus. Die Aufgabe der Frau in ihm scheint jedenfalls klar definiert zu sein: Nicht mehr verlockender Garten, sondern in die reine Muse transformiertes Bild – eine sublime Entrückung zur First Lady der Literatur, zur Verwalterin des eheherrlichen Ruhms, zur Dichtergattin, die dem Gemahl den Lorbeerkranz in die Stirn drückt, wie dies Eva Pogner am Ende tatsächlich tut (269/3484). Im männlichen Dichter hingegen vollzieht sich eine geschlechtliche Neutralisierung anderer Art: Ist Stolzings erstes Lied noch von männlicher Potenzmetaphorik durchtränkt, so deutet sich ein Moment der ‚Verweiblichung‘ schon darin an, dass der Dichter in homoerotischer Verbindung mit seinen Vorbildern lebt („wo Meister Walther einst mich freit“, 189/3361). Als Gebärender eines Lied-Kindes schließlich („Ein Kind ward hier geboren“, 254/3460) scheint er ganz zur metaphorischen Frau zu werden.

Doch das täuscht, wie ein Wortspiel zeigt, in dem sich schließlich auch der sublimatorische Prozess noch einmal verdichtet. Es fügt der weiblich empfangenden und gebärenden Seite erneut die männlich zeugende im Sinne einer Komplettierung des dichterischen Geschlechtscharakters hinzu. Stolzings Lied, das den Vorgang der Sublimierung zum Thema hat, wird ja bekanntlich von Beckmesser in der ersten dadaistischen Arie der Operngeschichte verballhornt. Um diesen Betrug zu entlarven, ruft Sachs Stolzing als „Zeugen“ seiner eigenen Autorschaft auf. Nicht weniger als neun Mal werden die Wörter „Zeuge“ und „zeugen“ um Stolzings letzten Gesang ausgestreut – ein Akt der Dissemination, wenn man so will. Sie halten – insbesondere in aparten Formulierungen wie „Zeuge am Ort“ (267/3482) – den prokreativen Triebgrund des Kunstwerks permanent im Bewusstsein, zeigen aber auch seinen Urheber, der von bewusstlosem Traum zu bewusster Gestaltung fortgeschritten ist, als Zeugen dieses Vorgangs, sozusagen als Zeugen des Zeugens und damit als poetologischen Selbstbeobachter, der, was er tut, auch artikuliert und reflektiert. Nichts anderes tut Wagners Oper als Ganze.