

noch nicht, als er im Mai 1914 dem Bruder seine Bewunderung ausdrückte. Mit dem Ausbruch des Bruderzwistes zur Jahreswende 1915/16, der zur Folge hatte, dass die *Betrachtungen eines Unpolitischen*, an denen er schon mehrere Monate arbeitete, weitgehend zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung mit der politischen Orientierung Heinrichs mutierten, veränderte sich auch die Perspektive auf den *Untertan*. Thomas scheint zunächst konzidieren zu wollen, dass Heinrich von einem „richtigen Instinkt“ geleitet wurde, als er *Lohengrin* „ins Politische übersetzt[e]“, denn dieser Oper eigne in der Tat ein gewisses „nationales Pathos.“ Dieser Nationalismus gehöre nun aber einmal zu den Ideen von 1848 und, so möchte man ergänzen, habe nicht dieselbe historische Bedeutung wie der wilhelminische. Wenn nun Thomas in diesem Zusammenhang formuliert, Heinrich habe Wagners *Lohengrin* „verulkt“,<sup>68</sup> so zeichnen sich darin tiefer sitzende Ressentiments ab. Zwei Seiten später wird Thomas deutlicher. Heinrichs Satire speise sich aus einer instinkthafter, will sagen: ideologisch voreingenommenen Abneigung gegenüber Wagner, denn gelesen habe er dessen politische Schriften nicht „und von seiner Musik versteht er nicht einen Ton.“<sup>69</sup>

Es ist offensichtlich, mit der Verulkung des *Lohengrin* war für Thomas Mann eine empfindliche Schmerzgrenze sowohl persönlicher wie auch politischer Art überschritten. Dies belegen zwei Stellen aus dem Tagebuch. Im Juni 1919 geht Thomas mit Katia und Erika „in den ‚Lohengrin‘, den wieder zu hören [ihn] sehr beglückte.“ Es war offenbar eine sehr gute Aufführung, denn er „genoss innig die lang geliebten Klänge.“ Es folgen einige weitere Bemerkungen zur Aufführung und zum Abschluss der Satz, der seine anhaltende Verstimmung erkennen lässt: „Heinrichs civilisatorische Verulkung im ‚Untertan‘ ist häßlich.“<sup>70</sup> Im Jahr darauf hat sich die Verstimmung noch vertieft. Nach einem Mittags-spaziergang, auf dem er sich „in tiefer Begeisterung in Erinnerungen aus dem ‚Ring d[es] Nibelungen““ erging, überkommt ihn unausbleiblich der Zorn auf Heinrich und „sein liederliches politisches Geschwätz gegen Wagner.“ Und dann, ganz unverblümt: „Haßempfindungen.“ So reagiert man nur, wenn man sich im Innersten verletzt fühlt, wenn die Sphäre, die er in den *Betrachtungen* als „die Heimat [s]einer Seele“<sup>71</sup> bezeichnet hatte und die er als eine Quelle seiner Kreativität betrachtete, radikal in Frage

gestellt wurde. Im Übrigen hatte auch Thomas Wagners *Lohengrin* eine im politischen Sinn emblematische Bedeutung zuerkannt, als er in den *Betrachtungen* formulierte, der gegenwärtige Krieg sei aus dem Gegensatz „zwischen dem Geist des *Lohengrin*-Vorspiels und der internationalen Eleganz“ hervorgegangen.<sup>72</sup> Thomas reklamierte somit das Vorspiel zum *Lohengrin* als den prägnantesten musikalischen Ausdruck seiner eigenen Weltauffassung, während er die sinnliche, oberflächliche und unmusikalische Welt der „internationalen Eleganz“ – kurz gesagt: Paris – zum Signum der Weltauffassung Heinrichs erklärte.

Wagners romantische Oper diente Thomas Mann also zur Abgrenzung von der geistigen Welt des zum unentbehrlichen politischen Antagonisten beförderten Bruders. Doch damit ist die lebenslange Anhänglichkeit an gerade dieses Werk nicht befriedigend zu erklären. Letztlich wird man die Sonderstellung des *Lohengrin* in seinem geistigen Haushalt wohl im Bereich der Produktionsökonomie und ihren unbewussten Bedürfnissen zu suchen haben. Wenn es den Wagnerianer Thomas Mann auszeichnet, dass er sich im Lichte des ideologischen Missbrauchs seines Meisters und nordischen Gottes aus seiner eigenen Verfallenheit an diese Musik in wachsendem Maße ein Gewissen machte, so fällt auf, dass *Lohengrin* zu keinem Zeitpunkt von seiner selbstkritischen Prüfung betroffen war. Unmittelbar nach seiner republikanischen Wende von 1922, im *Zauberberg* und in seiner Rede von 1924 zu Nietzsches 80. Geburtstag<sup>73</sup> und danach immer wieder, stellte er die Zuträglichkeit der Wagner Opern für die Deutschen mit ihrer kollektiven Furcht vor der Moderne und der Zukunft in Frage.<sup>74</sup> Seine Warnung vor den „finsternen Konsequenzen“, die der „Seelenzauber“<sup>75</sup> der deutschen Musik von Schubert bis Wagner mit sich bringe, fielen auf taube Ohren und hatten keine Chance gehört zu werden in einer Zeit, in der die Musik zur kulturellen Legitimierung der politischen Weltmachtansprüche eingespannt wurde.

Hatte Thomas Mann schon vor dem Ersten Weltkrieg Zweifel an den ästhetischen Zumutungen der Wagner'schen Theorie, so betrafen seine wachsenden Vorbehalte in der Weimarer Republik die mentalen und psychologischen Konsequenzen der Wagner Opern, sei es *Tristan und Isolde*,

<sup>72</sup> Ebenda, S. 88.

<sup>73</sup> Ebenda, Bd. 14.1, S. 788–793.

<sup>74</sup> Dazu ausführlich Hans Rudolf Veget, *Schicksalsgeist. Zu Thomas Manns Nietzsche-Rezeption in der Weimarer Republik*, in: *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, hrsg. von Thorsten Valk, Berlin 2009, S. 147–162.

<sup>75</sup> GKFA, Bd. 5.1, S. 989f.

<sup>68</sup> GKFA, Bd. 13.1, S. 132.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 134.

<sup>70</sup> *Im Schatten Wagners*, S. 67.

<sup>71</sup> GKFA, Bd. 13.1, S. 88.