

Einen breiteren Raum nehmen die Bemerkungen zur äußeren Erscheinung der Akteure auf der Bühne ein. Das beginnt bereits bei dem Dirigenten des Abends, der „wabbelig“ und ungesund aussieht und im Gesicht „Fettsäcke“ hat. Es setzt sich fort über den biedereren, wenig markigen König, den dicken Heerrufer, den „weiblichen Teil der Brabanter Gesellschaft“, der an Ziegen und Kühe denken lässt. Diese Hervorkehrung der körperlich unattraktiven Seiten von Opernsängern gehört zum eisernen Bestand der literarischen Darstellung von Opern und erlangte mit dem Siegeszug der Werke Wagners, die an die Stimmkraft und das Durchhaltevermögen der Sänger neue, unerhörte Ansprüche stellten, eine erhöhte Plausibilität. Satirische Beschreibungen von Wagner-Aufführungen finden sich ja auch bei Thomas Mann in der 1905 entstandenen Erzählung *Wälsungenblut*, die er übrigens dem Bruder zur Beurteilung vorgelegt hatte.

So nahe sich *Wälsungenblut* und *Der Untertan* in der Hervorkehrung der lächerlichen Aspekte von Wagner-Aufführungen auch sein mögen, in einem wichtigen Punkt klaffen sie weit auseinander: in der Vergegenwärtigung der Musik. Thomas lässt keinen Zweifel daran, dass die entscheidende Wirkung Wagners von der Musik ausgeht. Von dem stürmischen, „mit einem wilden Akzent“ einsetzenden Vorspiel zum I. Akt der *Walküre* an wird das musikalische Geschehen aufmerksam und einfühlsam mit vollzogen bis hin zu der Apotheose des Schlussworts „Wälsungenblut“, bei der in des Wortes umfassendster Bedeutung alle Dämme brechen: „die Musik drehte sich in einem tosenden, brausenden, schäumenden Wirbel reißender Leidenschaft, drehte sich, drehte sich und stand mit gewaltigem Schlage still“.³⁰ Thomas Manns Erzählstrategie ist deutlich erkennbar: Er gibt das Bühnengeschehen der Lächerlichkeit preis, um desto nachdrücklicher mit ergriffenen Worten Wagners episch konzipierter Musik wahlverwandtschaftlich Tribut zu zollen, also jenem „singenden, sagenden, kündenden Fluß der Musik, die zu den Füßen der Ereignisse ihre Flut dahinwälzte“.³¹

In gezieltem Gegensatz dazu wird im *Untertan* die Musik geradezu heruntergemacht, was keineswegs allein auf das Konto von Heßlings Banausentum zu setzen ist, sondern wohl auch Heinrich Manns Einschätzung Wagners entspricht. Das beginnt bereits bei dem musikalisch außerordentlichen, höchst auratischen Vorspiel zum I. Akt, auf das mit geradezu wegwerfender Gebärde lediglich angespielt wird, wie um jegli-

³⁰ GKFA, Bd. 2.1, S. 454.

³¹ Ebenda, S. 449.

chem Seelenzauber im Keim zu ersticken: „Im Orchester war großer Betrieb.“³² Dem wird mit dem Hinweis, dass Diederich auf Ouvertüren grundsätzlich keinen Wert lege, die Krone aufgesetzt. Um sich die gezielte Gegensätzlichkeit dieser Darstellung klar zu machen, genügt es, daran zu erinnern, dass wir es bei dieser Komposition, die in den höchsten, ätherischsten Lagen der Violinen einsetzt, mit einer der erstaunlichsten musikalischen Eingebungen Wagners zu tun haben. Selbst Wagners sehr selbstbewusste Kollegen und Zeitgenossen, Hector Berlioz und Peter Tschaikowsky, bekannten ihre rückhaltlose Bewunderung für diese Komposition. Berlioz sprach von einer „Erfindung Wagners von höchst ergreifender Wirkung“ und zögerte nicht, sie ein „Meisterwerk“ zu nennen, und Tschaikowsky hielt das *Lohengrin*-Vorspiel für „das gelungenste, inspirierteste Stück Musik aus Wagners Feder.“³³

Was ist nun die Idee dieser viel bewunderten Komposition? Reinhold Brinkmann bestimmt als ihr „Programm, in Tönen die Essenz des Dramas“ zu geben und beschreibt das Vorspiel als den

„Versuch, durch Musik allein einen Eindruck des Außerordentlichen, des Niedagewesenen voranzustellen: Unerhörtes, Unbegreifliches soll, wird sich ereignen [...] Aus diesem Klangwunder in Adur kommt der Wundertäter Lohengrin.“³⁴

Thomas Mann wurde nicht müde, seiner Bewunderung für diese Klänge Ausdruck zu verleihen. Noch im hohen Alter bekennt er seine Hingerissenheit: „Es ist ein herrliches Stück, der Gipfel der Romantik [...] ich kann nicht sagen, wie ich diese Musik liebe.“³⁵

³² Heinrich Mann, *Der Untertan*, S. 347.

³³ Vgl. Richard Wagner, *Lohengrin. Texte. Materialien, Kommentare*, mit einem Essay von Ulrich Schreiber, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1989, S. 178 und S. 180.

³⁴ Reinhold Brinkmann, *Lohengrin, Sachs und Mime oder Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner*, in: *Deutsche Meister-Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, in Zusammenarbeit mit der Staatsoper unter den Linden hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Berlin 2001, S. 206–221; dort auch eine genaue und erhellende Beschreibung des auratischen Beginns des *Lohengrin*-Vorspiels.

³⁵ Vgl. *Im Schatten Wagners*, S. 229f.