

Heinrich Manns Satire auf *Lohengrin*, soweit man sie nicht einfach ignoriert, wird nicht nur viel bewundert, sondern auch viel gescholten.³⁶ Ein besonders harsches Verdikt hat mit dem bloßen Hinweis auf die „plumpe Eindeutigkeit der geist-, witz- und kunstlosen *Lohengrin*-Satire“ Dieter Borchmeyer gefällt.³⁷ Dieses Urteil ist jedoch leicht zu entkräften, wenn man die geschickte epische Integration der *Lohengrin*-Szene betrachtet und ihren gewichtigen ideologiekritischen und mentalitätsgeschichtlichen Stellenwert gebührend in Betracht zieht.

Die *Lohengrin*-Szene wird mit ironischer Beiläufigkeit als eine anscheinend zufällige Begebenheit in die Romanhandlung eingeführt. Angeblich ist es „die schöne Laune, die mit ihrem Dasein spielte“, welche Diederich und Guste „eines Abends in den *Lohengrin*“ führt.³⁸ In Wahrheit jedoch kommt hier eine genau kalkulierte Erzählstrategie zum Tragen. Eingefädelt wird sie von Wolfgang Buck, einem Theatromanen, der den Gedanken an diese Oper seinem Konkurrenten überhaupt erst in den Kopf setzt. Der redegewandte Advokat gehört zum Typ des modernen Dilettanten.³⁹ Bezeichnenderweise gibt er dem Theater gegenüber der Politik den Vorzug, weil „dort weniger Komödie gespielt“ wird.⁴⁰ Das impliziert, dass auch im *Lohengrin* weniger geheuchelt wird als in der

Gesellschaft, und dass das Theater diese Wirklichkeit verlässlicher abbildet als die Komödie, die sich die Leute im Alltag vorspielen – ein Sicht der Dinge, in der Buck und sein Autor zweifellos übereinstimmen. Heßling kennt *Lohengrin* aus seiner Berliner Studienzeit, aber viele Gedanken scheint er sich seither, d.h. bis zu seiner Unterredung mit Wolfgang Buck, nicht darüber gemacht zu haben. Wolfgang Buck, der seiner Verlobten Guste überdrüssig ist, durchschaut Heßling, der auf seine Art auch ein Schauspieler ist, nur weniger begabt. Buck kann sich leicht ausrechnen, dass Gustes Mitgift Heßlings Begehrlichkeit geweckt hat. Er ahnt wohl auch, dass der eigentlich weiche Diederich eine innere Hemmschwelle zu überwinden hat, die er sich mit dem Abbruch seiner Beziehung zu Agnes Göppel selbst auferlegt hat, als er ihrem Vater erklärte: „Mein moralisches Empfinden verbietet mir, ein Mädchen zu heiraten, das mir seine Reinheit nicht mit in die Ehe bringt.“⁴¹ So appelliert denn Buck an Heßlings schwache Seite, seinen Edelmut, der jedoch ab und zu der Stärkung von außen bedarf. In diesem Edelmutstheater, das eine „ritterliche Gesinnung“ vortäuscht, wo die nackte monetäre und sexuelle Begehrlichkeit regiert, wirkt kein Mittel stärker als das Theater, will sagen: die märchenhafte Inszenierung von ritterlicher Gesinnung, wie sie Wagners hehrer Gralsritter demonstriert, wenn er, der aus fernem Land herbei Geträumte, sich zum Retter und Schützer der bedrängten Elsa macht und, wie Buck es formuliert, zu sich hinauf zieht.⁴²

Schon der bloße Gedanke an Lohengrins Edelmut, die ihm schmeichelnde Vorstellung, dass er, wie der Wagner'sche Gralsritter, ein gefallenes „wehrloses Weib [...] zu sich empor“ zu ziehen,⁴³ treibt Heßling nun endgültig dazu, die Verlobung mit Guste Daimchen ins Werk zu setzen. Er geht also mit der dumpfen, von Buck geweckten Erwartung ins Theater, sich an Wagners Inszenierung von Edelmut ein Beispiel nehmen zu sollen, zumal auch Bucks nachdrücklicher Hinweis auf das Gottesgericht ihn wohl noch beschäftigt. Und in der Tat, im Theater wird ihm dann klar, dass das archaische Gottesgericht in der Oper ein „hervorragend praktischer Ausweg“ sei, weil „auf diese Weise [...] niemand kompromittiert“ werde.⁴⁴ Also auch er nicht, wenn er die nicht mehr jungfräuliche Guste ehelicht. Wie kommt es aber, dass der sonst so umsichtig agierende Ehrgeizling den Braten nicht riecht? Grund, seinem Rivalen zu miss-

⁴¹ Ebenda, S. 99.

⁴² Ebenda, S. 341.

⁴³ Ebenda, S. 344.

⁴⁴ Ebenda, S. 349.

³⁶ Vgl. Anna Jacobson, *Nachklänge Richard Wagners im Roman*, Heidelberg 1932, S. 116, empfindet Heinrich Manns Satire als „plump und ohne jede Grazie“ und meint, sie gehe „eigentlich an Wagners Kunst vorbei“, da sie nur „die Ausführung oder Aufnahme des Musikdramas“ treffe. Klaus Matthias, *Heinrich Mann und die Musik*, in: *Heinrich Mann 1871–1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck*. München 1973, S. 235–364, bezeichnet die *Lohengrin*-Satire als „im Kern verfehlt [...] und zwar nach zwei Richtungen: gegen das Kunstwerk wie gegen den Komponisten, sofern er sich sozialrevolutionär betätigte“ (S. 276). Der von Matthias vertretenen Position hat am entschiedensten und überzeugendsten Roger Hillman widersprochen: „Im Gegenteil hat sich erwiesen, daß diese Episode mit der Romanhandlung eine strukturelle Einheit bildet, wichtige Themen mit weiteren Nuancen entwickelt und den Wagnerianismus als Bestandteil der ‚Geschichte der öffentlichen Seele unter Wilhelm II.‘ [...] entmythologisiert.“ (Roger Hillman, *Die ‚Lohengrin‘-Parodie*, S. 123–129).

³⁷ Vgl. Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners: Idee–Dichtung–Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 325.

³⁸ Heinrich Mann, *Der Untertan*, S. 346.

³⁹ Vgl. dazu Klaus Schröter, der Wolfgang Buck als einen „komödiantische[n] Dilettant[en] der Dekadenz aus der Schule Paul Bourgets“ definiert. Klaus Schröter, *Heinrich und Thomas Mann*, Hamburg 1993, S. 36. Zum Typ des modernen Dilettanten vgl. Hans Rudolf Vaget, *Dilettantismus als Politikum: Wagner, Hitler, Thomas Mann*, in: *Dilettantismus um 1800*, hrsg. von Stefan Blechschmidt und Andrea Heinz, Heidelberg 2007, S. 369–385, hier S. 374f.

⁴⁰ Heinrich Mann, *Der Untertan*, S. 340.