

Johannes Gutenberg–Universität Mainz  
Deutsches Institut  
Hauptseminar Thomas Mann: Essays  
Leitung: Professor Hermann Kurzke  
Sommersemester 2002

# „Bekenntnisse über Wagner“ – Thomas Mann essayistische Beschäftigung mit Richard Wagner

Name: Matthias Mader  
Adresse: Lotharstr. 5  
55116 Mainz  
Telefon: 06131 – 9712684  
E-Mail: matthias.mader@web.de  
Fächer: Dt. Philologie (HF, 6. Semester)  
Publizistik (NF, 6. Semester)  
Musikwissenschaft (NF, 6. Semester)

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>Überblick: Die essayistischen Werke zu Wagner</b>	<b>3</b>
<b>3</b>	<b>Der Künstler Richard Wagner</b>	<b>7</b>
3.1	Das Gesamtkunstwerk . . . . .	7
	Theorie und Praxis . . . . .	7
	Epos und Theater . . . . .	9
	Dilettantismus . . . . .	12
	Dichter oder Musiker . . . . .	14
	Psychologie und Mythos . . . . .	17
3.2	Wagner als Vorbild . . . . .	19
	Technik der Leitmotive . . . . .	21
	Leben und Werk als Einheit . . . . .	22
<b>4</b>	<b>Der Fall Wagner – der Künstler als gesellschaftlich–politisches Ereignis</b>	<b>26</b>
4.1	Wagner und das 19. Jahrhundert . . . . .	26
4.2	Kunst und Gesellschaft . . . . .	32
4.3	Kunst und Politik . . . . .	36
	Wirkung . . . . .	36
	Deutschtum . . . . .	38
<b>5</b>	<b>Schluss</b>	<b>42</b>
	<b>Literatur</b>	<b>44</b>

# 1 Einleitung

„Zu keiner Zeit aber [...] wäre mein Bekenntnis über Wagner eigentlich ein Bekenntnis zu Wagner gewesen.“ (E I, 151; vgl. auch GW X, 840f.)<sup>1</sup> Dieses Zitat zeigt schon die bestimmenden Konstanten in Thomas Manns Verhältnis zu Richard Wagner. „Wagner war für Thomas Mann [...] ständig präsent“,<sup>2</sup> sowohl im Leben als auch im Werk, aber zugleich war auch wohl kein anderer Künstler für ihn so ambivalent. Ob es also der „mythische Glanz von Wagners Epen“,<sup>3</sup> die psychologische Ausgestaltung der Figuren oder die rauschhafte Versenkung in der Musik ist – fest steht die Einzigartigkeit Wagners für Thomas Mann: „Keine andere Künstlergestalt [...] erlangte eine derart zentrale Bedeutung.“<sup>4</sup> Und dass diese zentrale Stellung im Leben des Menschen und Schriftstellers Thomas Mann gerade ein Musiker ist (übrigens der einzige Künstler neben den beiden Philosophen des „Dreigestirns“ in den „Betrachtungen“), ist kein Zufall, denn „das leidenschaftliche, unbeirrbar, existentielle »Interesse« für Musik“<sup>5</sup> durchzieht Manns gesamtes Leben, mehr noch als das Interesse an der Literatur. In der Beschäftigung mit den großen Vorbildern „entwerfen die Studien zu Schopenhauer, Nietzsche und Wagner im Gestus der Kritik bereits eine geistige Identität des Essayisten“.<sup>6</sup> Genau aus diesem Grund sind auch die Äußerungen zu Wagner, die offen und versteckt die Ähnlichkeiten und Identifikation zeigen,<sup>7</sup> von besonderem Interesse.

In dieser Arbeit soll dem Wagner-Bild Thomas Manns, wie es sich in seinen Essays zeigt, nachgegangen werden. Es geht also nur um einen „Seitenzweig“ des künstlerischen Werkes, die „eigentlichen“ Kunstwerke, d.h. die Erzählungen und Romane bleiben dabei außen vor.<sup>8</sup> Es geht aber auch nicht darum, die Mannschen Analysen musikwissenschaftlich

---

<sup>1</sup>Die Essays Thomas Manns werden zitiert nach Thomas Mann: Essays. Nach den Erstdrucken, textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. 6 Bände. Frankfurt/Main: Fischer 1993ff. mit der Sigle (E Band, Seite) und nach Thomas Mann: Gesammelte Werke. 13 Bände. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer 1974 mit der Sigle (GW Band, Seite). Die „Betrachtungen eines Unpolitischen“ werden mit der Sigle (B Seite) zitiert nach Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen. Mit einem Vorwort von Hanno Helbling. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 2001.

<sup>2</sup>Hans Rudolf Veget: Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895 – 1955. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1999, S. 304.

<sup>3</sup>Hans Wysling: Kap. „Mythus und Psychologie“ bei Thomas Mann. In: Thomas-Mann-Studien. Band 3: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Bern, München: Francke 1974, S. 171.

<sup>4</sup>Vaget: Im Schatten Wagners, S. 304.

<sup>5</sup>Klaus Kropfinger: Thomas Manns Musik-Kenntnisse. In: Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher (Hrsg.): Thomas Mann Jahrbuch. Band 8. Frankfurt/Main: Klostermann 1995, S. 242.

<sup>6</sup>Rolf Günter Renner: Literarästhetische, kulturkritische und autobiographische Essayistik. In: Helmut Kopmann (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 629.

<sup>7</sup>Vgl. zur Identifikation Renner: Literarästhetische, kulturkritische und autobiographische Essayistik, S. 651.

<sup>8</sup>Zum Frühwerk mit seinen vielfältigen Beziehung zu und auf Wagner gibt es ebenso vielfältige Untersuchungen; ein Überblick gibt z.B. Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam 1982, S. 316 – 334.

und kulturgeschichtlich zu „überprüfen“ und ihm seine Fehler vorzuhalten, sondern in erster Linie darum, die in den Essays sich zeigende enge geistige Verwandtschaft dieser beiden Künstler darzustellen.

## 2 Überblick: Die essayistischen Werke zu Wagner

Zur Betrachtung des Wagner-Bildes Thomas Manns werden nur die veröffentlichten Essays und mit einige Briefstellen herangezogen. Sowohl das Essayprojekt „Geist und Kunst“ als auch die Tagebücher bleiben dabei unbeachtet, genauso das dichterische Werk. Im einzelnen wurden folgende Essays herangezogen: [Der französische Einfluss] (1904), Versuch über das Theater (1907), Über die Kunst Richard Wagners (1911), Betrachtungen eines Unpolitischen (1918)(Auszüge), Kosmopolitismus (1925), Wie stehen wir heute zu Richard Wagner? (1927), Ibsen und Wagner (1928), Leiden und Größe Richard Wagners (1933), Richard Wagner und der „Ring der Nibelungen“ (1937), Zu Wagners Verteidigung (1939), Richard Wagner und kein Ende (1949), Briefe Richard Wagners (1951), Meistersinger (1951). Schon aus der Aufzählung erkennt man die lebenslange und auch über alle Phasen des Lebens (mit Ausnahme der eigentlichen Jugend) verteilte Beschäftigung mit Wagner, mitunter auch in unvermuteten Zusammenhängen, etwa unter dem Stichwort „Theater“ oder „Kosmopolitismus“.

Sie sind alle (mit Ausnahme der Abschnitte der „Betrachtungen“, die Wagner betreffen) auf einen bestimmten Anlass hin geschrieben worden, meist als Antwort auf Umfragen von Zeitschriften oder als Vorträge konzipiert worden. Diese Anlässe sind aber kein Ort der Vergötterung Wagners, sondern der Rahmen einer kritischen Rezeption, die allerdings nicht selbst an die Öffentlichkeit drängt. In Einzelfällen ist auch die Rücksichtnahme des Essayisten auf den Anlass der Äußerung über Wagner zu beachten. So vertraut Mann etwa 1937 im Vorfeld der Abfassung des Vortrages über den „Ring“ seinem Tagebuch an: „Wie kommt es, daß auch ich noch Pietät halten muß? Auch wieder aus Zartheit und Dankbarkeit.“<sup>9</sup> Als Gegenbeispiel dazu darf der wenige Jahre vorher gehaltene Vortrag von 1933 gesehen werden, der bekanntermaßen heftige Abwehr und Protest hervorruft und damit den unmittelbaren Anlass zur Emigration Thomas Manns abgab.<sup>10</sup> Im allgemeinen können die veröffentlichten Texte dabei durchaus als authentische gesehen werden, ohne dass etwaige Rücksichten auf aktuelle Anlässe zu völlig anderen Auffassungen führten als sie Thomas Mann eigentlich zu eigen waren.

Inhaltlich zeichnet sich die lebenslange Auseinandersetzung Manns mit Wagner zunächst

---

<sup>9</sup>Tagebuch vom 05.11.1937 (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 150.

<sup>10</sup>Eine kurze Zusammenfassung der Proteste bei Vaget: Im Schatten Wagners, S. 326ff.

durch die Ablehnung der „Wagneroffiziellen Werke“ (E IV, 46; vgl. GW X, 792) sowie das weit gehende Ignorieren der Sekundärliteratur zu Wagner aus. Dadurch kommt es – sieht man von dem vor allem zu Beginn beinahe übermächtigen Einfluss Nietzsches und seiner Wagner-Kritik in ihrer „sonderbare[n] Janusgesichtigkeit“<sup>11</sup> ab – zu einer eigenständigen Entwicklung der Gedanken und Wagner-Bilder. Vor allem aber führt dies zu einer Ablehnung der Bayreuther Wagner-Verherrlichung und ihrer Folgen.<sup>12</sup> Nietzsche ist sicherlich der wichtigste Einfluss auf Thomas Mann bezüglich Wagner, doch kann von „einer naiven Nachfolge“<sup>13</sup> nicht gesprochen werden: In vielen Details weicht Mann von seinem Vorgänger und Vorbild ab, und auch wo sie der selben Meinung sind, unternimmt Thomas Mann in der Regel eine eigene, unabhängige Begründung. „Nietzsche spielte also für Thomas Mann nicht die Rolle des Lehrers, sonder nur die des Vermittlers“.<sup>14</sup>

Echte „Phasen“ innerhalb dieser umfangreichen „Auseinandersetzung mit Wagner“ (so hieß der Essay von 1911 bei der Erstveröffentlichung) lassen sich kaum feststellen: Zwar gibt es durchaus Unterschiede, verschiedene Gewichtungen, andere Blickwinkel, doch ändern diese sich selten plötzlich, es gibt keine wirklichen Trennungslinien oder gar Brüche. Etwas lässt sich aber dennoch sagen. Zum Beispiel dominiert in den frühen Arbeiten über Wagner noch eine eher enthusiastisch beflügelte Schwärmerei, eine – weitgehende, aber nicht vollständige – unkritische Rezeption der Werke Wagners und der noch starke Einfluss der Wagner-Kritik Nietzsches. Dies liegt auch daran, dass Thomas Mann seine „Begriffe von Kunst und Künstlertum“ maßgeblich in „einem nur allzu skeptisch-verschlagenen Sinn“ (B 93) durch die Nietzsche-Lektüre geprägt sieht. Da dieser sein Verständnis der beiden Kategorien nahezu ausschließlich an Wagner entwickelt, führt das dazu, dass Thomas Mann „das Wagnersche Kunstwerk und in ihm beinahe der Kunst selbst durch das Medium dieser Kritik“, also auf indirektem Wege, kennenlernte und erlebte.

Die Begeisterung schlägt sich aber nur sehr indirekt in der publizistischen Arbeit nieder. Im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts lässt sich dann unter Umständen eine „Wagner-Krise“ diagnostizieren.<sup>15</sup> Der Begriff geht zwar auf eine briefliche Äußerung Thomas Manns zurück,<sup>16</sup> erfasst den Sachverhalt aber nur ungenau. In die Krise gerät nämlich

---

<sup>11</sup>Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung, S. 353.

<sup>12</sup>S. dazu Kapitel 4.3.

<sup>13</sup>Erwin Koppen: Vom Décadent zum Proto-Hitler. Wagner-Bilder Thomas Manns. In: Peter Pütz (Hrsg.): Thomas Mann und die Tradition. Frankfurt/Main: Athenäum 1971, S. 206, vgl. auch 203f..

<sup>14</sup>Koppen: Vom Décadent zum Proto-Hitler, S. 207.

<sup>15</sup>Vgl. Vaget: Im Schatten Wagners, S. 311f. – Die dort diagnostizierte „permanente Wagner-Krise“ (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 312) freilich ist so bei Mann nicht zu finden: Die Stellung Wagners wird nach 1911 eigentlich nicht mehr – selbst in den Essays der Dreißiger Jahre nicht – in Frage gestellt. Mann hat nun allerdings zu einem Verhältnis zu Wagner gefunden, dass neben der Bewunderung auch die Möglichkeit der Kritik bietet – ein krisenhafter Zustand ist dies aber keineswegs.

<sup>16</sup>An Ernst Bertram, 11.08.1911: „Von der Krise, in der ich mich dieser Kunst [d.h. der Wagners] befinde, giebt das Aufsätzchen keine Vorstellung.“ (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 45).

weniger der gesamte Wagner, sondern in erster Linie werden Thomas Manns eigene Wagner-Begeisterung und die „bisher so bewunderten Kunst- und Wirkungsmittel“<sup>17</sup> einer kritischen Revision unterzogen, ohne dass es deshalb zu einer Abkehr von Wagner käme. Der eigentliche Anlass für diese recht plötzlich und vor allem recht vehement auftretenden Distanzierungsversuche ist den Essays nicht zu entnehmen, möglicherweise ist er aber auch in der künstlerischen Er- und Ausschöpfung des „Fundus“ Wagner zu sehen,<sup>18</sup>) die nach einigen Jahren der intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit Wagner vor allem in den frühen Erzählungen nun zum Nachlass der künstlerischen Produktivität führt und deshalb der Anlass zur kritischen Reflexion des eigenen Verhältnisses zu Wagner wird.

Ab ungefähr 1904, vielleicht auch erst 1907, lassen sich Versuche der vorsichtigen Distanzierung erkennen:<sup>19</sup> Das Verhältnis zu Wagner wird neu (oder überhaupt) bedacht und erfährt dabei eine Erweiterung um die Komponente der Kritik auf mehreren Ebenen: Theorie, Praxis und Charakter des Künstlers werden nun differenzierter untersucht und dargelegt – ein „Übergang in ein neues Stadium seiner Rezeption“<sup>20</sup> ist an diesem Punkt also festzustellen. Der Essay von 1911 zeichnet sich darüber hinaus auch als – selbst für Thomas Mann – besonders enge Identifikation mit Wagner aus: Was hier beschrieben wird, „ist der Umriß genau dessen, was [Mann] selbst jetzt zu machen gedachte.“<sup>21</sup>

In den dreißiger Jahren (wiederum auch mit einigen Vorläufern schon 1925) rückt zunehmend eine weitere Komponente des Wagner-Bildes in das Bewusstsein: Die politische Haltung Wagners und die politisch gefärbte Rezeption seiner Werke. Sie bestimmt die Beschäftigung mit ihm bis 1949 und reicht mit allmählichen Übergängen von der Verteidigung Wagners gegen politisch-nationalen „Missbrauch“ bis zur Behauptung einer „Vorgängerschaft“ Wagners vor Hitler.<sup>22</sup> Danach tritt sie wieder etwas zurück, ohne aber auch im letzten Essay ganz aus dem Blick zu verschwinden. Damit überlappt sich etwas die zunehmende Betrachtung der kompositorischen Werke Richard Wagners im Detail in den späten Essays. Thomas Manns Behauptung, seine „Redeweise über Wagner“ habe „nichts mit Chronologie und Entwicklung zu tun“,<sup>23</sup> ist also nur eingeschränkt richtig.

Von zentraler Bedeutung ist die umfangreiche Arbeit „Leiden und Größe Richard Wag-

---

<sup>17</sup>Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann und die Neuklassik. „Der Tod in Venedig“ und Samuel Lublinskis Literaturlauffassung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Band 17. (1973), S. 441.

<sup>18</sup>Vgl. Walter Windisch-Laube: Thomas Mann und die Musik. In: Helmut Kopmann (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 331.

<sup>19</sup>Insofern setzt Koppen den „Schlußstrich, den Thomas Mann [...] unter sein enthusiastisches Wagner-Verhältnis zieht“ (Koppen: Vom Décadent zum Proto-Hitler, S. 209) zu spät an, wenn er erst den Essay von 1911 als dessen Ausdruck wertet.

<sup>20</sup>Koppen: Vom Décadent zum Proto-Hitler, S. 209.

<sup>21</sup>Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1997, S. 1428.

<sup>22</sup>Vgl. Koppen: Vom Décadent zum Proto-Hitler, S. 219f. – dort allerdings mit der Betonung eines Bruches.

<sup>23</sup>Brief an Agnes E. Meyer, 18.04.1942 (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 187).

ners“ von 1933. Sie ist nicht nur die Synthese der bis dahin vorgelegten Essays (aus denen sie auch einiges direkt übernimmt) und die „Summe einer Lebenserfahrung mit dem Werk Richard Wagners“,<sup>24</sup> sondern hier beginnt recht eigentlich erst die genaue Auseinandersetzung Wagners mit seinen Werken. Anders als in den ersten Aufsätzen ist das Ziel nun nicht mehr in erster Linie das Verhältnis Thomas Manns zu Richard Wagner – auch wenn natürlich der Essay von 1933 ebenfalls einiges über Thomas Mann selbst enthält –, sondern der Schwerpunkt der Betrachtung liegt nun auf Richard Wagner selbst. In den folgenden Aufsätzen tritt daneben noch eine weitere Aufgabe: Die Verteidigung Wagners gegen seine Liebhaber, gegen die Vereinnahmung seiner Kunst für die Ideologie des Nationalsozialismus. Dabei geht es Thomas Mann vor allem in der Arbeit von 1939 nicht um eine Leugnung der nationalen Züge Wagners, die Verwandtschaft Wagner – Hitler sieht Mann durchaus –, sondern darum, zu zeigen, dass es neben Ähnlichkeiten auch gravierende Unterschiede gibt und warum es zu dieser Inanspruchnahme Wagners kommen konnte. Darüber hinaus betrachtet Thomas Mann in dieser Zeit – und das steht in engem Kontakt mit der Politisierung Wagners – auch die Verwendung des Mythos bei Wagner genauer.

Hinsichtlich der von Thomas Mann genauer untersuchten Werke lässt sich mit zunehmendem Alter eine Verengung feststellen: Sowohl der „Tannhäuser“ als auch der „Tristan“ werden weniger oder nur noch in Teilen geschätzt, dafür rückt der „Parsifal“ stärker in den Fokus, auch die Auseinandersetzung mit dem „Ring“ beginnt erst mit den Dreißigern. Vor allem in „Richard Wagner und kein Ende“ werden einige Werke bzw. Teile fast mit der „Unbarmherzigkeit Nietzsches“<sup>25</sup> beurteilt. Diese Kritik ist aber weniger ein „Zerstampfen“ Wagners, sondern ein hauptsächlich von den persönlichen Vorlieben Manns gesteuertes Bekenntnis, das er nicht jedes Kunstwerk zu jeder Zeit gleich hoch schätzt. Nahezu konstant bleibt die Wertschätzung des „Lohengrin“ – auch wenn die Äußerungen in den Essay gerade zu diesem Werk seltsam spärlich sind. Die frühen Kompositionen, „Die Feen“ und „Das Liebesverbot“ werden überhaupt nicht betrachtet, auch der „Rienzi“ erfährt noch wenig Beachtung.

Die Essays zu Wagner zeichnen sich – ganz allgemein gesprochen – durch die „typisierende“ Betrachtung aus.<sup>26</sup> In ihnen unternimmt Mann genau auf dem Weg der Typisierung und der Kritik „die Selbstbildung der eigenen Gestalt als Dichter.“<sup>27</sup> Wenn Thomas Manns Essays also in dieser Weise „zweckgebunden“ sind, wundert es kaum, dass nie nicht, wie es auch die kulturkritischen „Versuche“ sonst in Angriff nehmen, auf unterhaltende Weise infor-

---

<sup>24</sup>de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, Band III, S. 155.

<sup>25</sup>Koppen: Vom Décadent zum Proto-Hitler, S. 222.

<sup>26</sup>Renner: Literarästhetische, kulturkritische und autobiographische Essayistik, S. 652.

<sup>27</sup>Christian Schärf: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 221 – das gilt nicht nur für die Wagner-Essays, sondern für alle Arbeiten über seine Vorbilder, etwa die Nietzsche-, Schopenhauer- oder Goethe-Essays.

mativ sind. Neben den kleineren, durchaus auch journalistisch beeinflussten (Gelegenheits-)Arbeiten sind es gerade die großen Essays, die in erster Linie „auf den Aufbau seines Lebenswerkprojekts bezogen“ sind<sup>28</sup> und dabei, in ihrer Funktion als Selbstvergewisserung und Selbstbespiegelung bzw. Selbstdiagnose des Essayisten auch im traditionellen Sinne zu den Essays gehören. Formal gesehen – falls das bei Essays überhaupt sinnvoll ist – sind sie wesentlich eigenständige und schon bei Thomas Mann selbst eigentlich nur durch ihre Disparatheit, durch ihre fehlende Vergleichbarkeit zusammenzufassen.

## 3 Der Künstler Richard Wagner

### 3.1 Das Gesamtkunstwerk

**Theorie und Praxis** Spätestens seit 1911 – „Über die Kunst Richard Wagners“ als Ausdruck und Ende der „Wagner-Krise“ – stoßen die kunsttheoretischen Schriften und Überlegungen Wagners bei Thomas Mann auf große Skepsis und Ablehnung. Auch wenn die Ablehnung weiterhin zu spüren bleibt, so zeichnet sich doch gerade der Text von 1911 durch eine deutliche Distanzierung aus – er wirft Wagner vor allem die „Addition von Malerei, Musik, Wort und Gebärde“ als „Erfüllung aller künstlerischer Sehnsucht“ (E I, 152, fast wörtlich auch 1933, E IV, 21) vor. Aber trotz dieser scharfen Worte wird Wagner nicht vollkommen abgelehnt<sup>29</sup> – immer noch spricht Mann von der Freude am „alten klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber“ (E I, 153).

Die Kritik an Wagners Theorie entzündet sich zunächst an der Konzeption des Gesamtkunstwerkes als „Kunstwerk der Zukunft“. Im Gefolge der Ablehnung dieses Konzeptes klassifiziert Thomas Mann Wagners Theorie überhaupt als „etwas Sekundäres“ (E I, 152). Für den Dichter Mann ist die „Vermischung“ der Künste nicht im selben Maße zukunfts-fähig und -bestimmend wie für Wagner. Vor allem die dem Gesamtkunstwerk notwendig inhärente „Rangfolge der Gattungen“ (E I, 152) bestreitet Mann von Anfang (d.h. vom „Versuch über das Theater“ an) heftig. Der Grund für den gleichen Rang der Künste ist für Thomas Mann ihre allen gleichermaßen gegebene Abhängigkeit von Kunst überhaupt: Ihm sind die einzelnen „Künste“ „nur die Erscheinungsformen der Kunst, welche in allen die selbe ist“ (E I, 150) und darin „ganz und gar vollkommen“ ist. (E IV, 21f.)

Damit ist natürlich das Postulat einer Rangfolge dieser Erscheinungsformen abgewendet und der „Vorrang des Dramas [zu einer] *Anmaßung*“ geworden (E I, 57; Hervorhebung original). Wenn aber diese grundlegende Prämisse des Theorie Wagners nicht richtig ist

---

<sup>28</sup>Schärf: Geschichte des Essays, S. 222.

<sup>29</sup>Wie es Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann und Bayreuth. In: Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher (Hrsg.): Thomas Mann Jahrbuch. Band 9. Frankfurt/Main: Klostermann 1996, S. 118, nahelegt.



(und für Thomas Mann als (Roman-)Schriftsteller kann sie aus rein produktionspraktischen Gründen schon nicht richtig sein), wird die Theorie zunächst sinnlos. Mann weist ihr auf analytischem Wege wieder einen (eingeschränkten) Sinn zu, indem er sie als – allerdings überflüssige – „Verherrlichung seines Talentes“ (E I, 152) deutet.

Wagners Kunsttheorie wird also zu einer reinen Legitimation für ein Kunstwerk, das durch seine (ästhetische) Überzeugungskraft ihrer überhaupt nicht bedarf. Daher ist es nur verständlich, dass man „aus Wagners Schriften nie viel über Wagner lernen“ kann. (E I, 152) Und ihre eigentlich Aufgabe sieht Mann mit diesen „Parteischriften“ (E I, 152) noch nicht einmal erfüllt: Wagners eigene Theorie kann sein Werk noch nicht einmal beweisen, „so lange man im Theater sitzt“, (E I, 152) so lange man also dem Werk selbst „ausgesetzt“ ist. Ohne die sinnlich-ästhetische Unterstützung der musiktheatralischen Werke schließlich muss die Theorie vollends versagen: Sie soll die Notwendigkeit und die Wahrheit der Werke beweisen, die selbst aber keine Wahrheit, sondern nur „sich selber“ zum Ziel haben.<sup>30</sup>

Hier greift Thomas Mann – wie so oft – direkt auf eine Feststellung des späten Nietzsche zurück. Dieser konstatierte im „Fall Wagner“ lapidar: „Wagner’s Musik ist niemals wahr.“<sup>31</sup> Diese Trennung zwischen Theorie als überflüssigem Legitimationsversuch und der sich selbst genügenden Praxis bestimmt das Verhältnis zum Gesamtkunstwerk weiterhin. So kommt es zu der positiven Sicht des Wagnerschen Musiktheaters als Überhöhung der Oper ins Gesamtkunstwerk, die in einem ungeahnten Sublimierungsprozess „eine vorgefunden, und zwar in geistig bescheidenem Zustande vorgefunden Kunstform erfuhr.“ (GW X, 229) Unter diesem Gesichtspunkt ist das „Gesamtkunstwerk“ nicht nur typisch für das neunzehnte Jahrhundert, dass sich unter anderem durch solche Sublimierungsprozesse auszeichnet, sondern auch in vielfacher Gestaltung möglich. Gesamtkunstwerk ist nun – Thomas Mann macht das ja mit seiner hier eingesetzten Parallelisierung von Richard Wagner und Ibsen deutlich – nicht mehr zwangsläufig ein Werk des Musiktheaters, als das es Wagner entwickelte, sondern eine Kunstform, die allen anderen Künsten ebenso möglich ist. So ist es möglich, dass Thomas Mann auch seine „alte Lieblingsidee“<sup>32</sup> des Romans als Gesamtkunstwerk beibehalten zu können. Damit geht Thomas Mann aber weit über Wagners „lächerlich mechanisch[en]“<sup>33</sup> Begriff des Gesamtkunstwerks, das Wagner in erster Linie als „Drama der Zukunft“ entwickelte, hinaus.

Daneben legt Thomas Mann hier, d.h. in dem Aufsatz von 1911, darauf Wert, dass auch ein Wagnersches Gesamtkunstwerk seine Grundlage nicht verleugnen kann: Trotz der

---

<sup>30</sup>Mit fast den gleichen Worten heißt es 1933 aus der umgekehrten Perspektive, der der Werke: „Wagners siegreiches Werk beweist nicht seine Theorie, sondern nur sich selbst.“ (E IV, 22)

<sup>31</sup>Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. 2. Auflage. München / Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter 1988, Band VI, S. 31 Nietzsche wird im weiteren Verlauf nach der Kritischen Studienausgabe mit der Sigle (KSA Band, Seite) zitiert.

<sup>32</sup>An René Schickele, 16.05.1934 (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 143).

<sup>33</sup>An René Schickele, 16.05.1934 (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 143).

Überhöhung in eine „neue“ Form bleiben gewisse Reste der „alten“ Form der Oper. Zudem ist gerade in theatralen Künsten ein absolutes Gesamtkunstwerk letztlich nur theoretisch möglich: Zwar kann Wagner neben der Musik auch den Text selbst verfassen, doch bei der – zur Rezeption notwendigen – Umsetzung bleibt er außen vor und muss sich auf andere, sich selbst ebenfalls als Künstler verstehende Menschen verlassen (vgl. etwa dazu im „Versuch über das Theater“: „Beim Theater dagegen herrscht Arbeitsteilung [...] und das »Gesamtkunstwerk«, meine Herren Bayreuther, kann nicht theatralisch sein.“ E I, 57). Später wendet er diesen gattungsästhetischen Sublimierungsprozess mehr ins Positive: Nun wird nicht mehr seine Unvollständigkeit (und die prinzipielle Unmöglichkeit der Vollendung) betont, sondern die Fähigkeit, „den geistigen Rang, die künstlerische Würde der Opernbühne ungeheuer zu erhöhen, ihr einen wahrhaft deutschen Ernst zu verleihen“ (GW IX, 508).

**Epos und Theater** Zugleich erfährt aber nun, im Essay von 1933, die Wagnersche Theorie (und damit auch ihre Ablehnung) eine analytische Begründung in den Grundzügen von Wagners Charakter. Für die Entwicklung des Musiktheaters zum Gesamtkunstwerk macht Thomas Mann grundsätzlich zwei Züge des Künstlers verantwortlich: Zum einen sieht er in Richard Wagner einen „Theatromane[n]“ (E IV, 22 – Nietzsche nannte Wagner einen „Miomane[n]“ (KSA VI, 419).). Zum anderen findet er bei Wagner die Vorstellung, Kunst solle in erster Linie „die unmittelbarste und restloseste Mitteilung alles zu Sagenden an die Sinne“ (E IV, 22) sein – eine Vorstellung, die eng mit Wagners Bindung an das Theater zusammenhängt. Paradox mutet an, dass gerade diese Kunstauffassung Wagner dazu verführt, zum szenischen Epiker zu werden (oder umgekehrt zum „symphonischen Theatraliker“ (E I, 150)). Denn die Mitteilung von Allem wird nur in grossen, breit angelegten Theaterwerken gelingen – solche Theaterwerke erklärt Thomas Mann nun aber, unter Berufung auf die Autorität Grillparzers (vgl. E IV, 22f. – auch im „Versuch über das Theater“ zog Mann bereits Grillparzer als Theaterautorität heran), – für episch. Daher kommt es also, „daß gerade das dramatische Sinnlichkeitstheorem Wagners ihn auf eine wundervolle Art zum Epischen verführte.“ (E IV, 23).

Den dieser Analyse inhärenten Vorwurf der Eindeutigkeit der künstlerischen Äußerung führt Mann hier noch nicht weiter aus. Auch die Beziehung Wagners zum Theater bleibt für Thomas Mann ambivalent. Deutlich wird dies vor allem bei seiner Einschätzung von Wagners Genie: Einerseits gilt ihm dieser als „Histrionengenie“ (E V, 75), er ist „Theaterblut durch und durch“ (E IV, 41); andererseits ist – im selben Essay – gerade die integrative Kraft Wagners als genial beschrieben worden.<sup>34</sup> Möglicherweise ist dies aber nur eine Unklarheit der Begriffe, eine unscharfe Trennung von Charakter und Genie. So wäre denn

---

<sup>34</sup>S. dazu Kapitel 3.1.

Wagner wirklich ein Künstler, dessen Genie „im Schauspielerisch–Imitatorischen wurzelt“ (GW IX, 503), der aber aufgrund seiner allgemeinen charakterlichen Disposition, dem Diletieren auf verschiedenen Gebieten der Kunst, dem „über alles Mitreden–wollen“ (E VI, 145) zur Integration seiner Fähigkeiten im Gesamtkunstwerk – mit seiner genialen Beziehung zum Theater von diesem ausgehend und deshalb als „Drama der Zukunft“ konzipiert – drängt. Dies ist für Thomas Mann insofern vorteilhaft, als er im Gefolge Wagners das Hauptmoment des Künstlerischen überhaupt im imitatorischen ausmacht (vgl. GW IX, 503).

Kritisch zu hinterfragen bleibt aber in Thomas Manns ganzen Beschäftigung mit Wagner dessen hier angedeutete Fixierung der Kunst auf ihre rein sinnliche Erfahrbarkeit, das Umgehen oder Ausschalten des Geistes. Dies hatte Thomas Mann schon 1907 im „Versuch über das Theater“ sehr kritisch dargestellt. Anhand von Wagners theoretischer Schrift „Oper und Drama“ zeigt er das künstlerische – und theoretische – Ziel des Komponisten auf: Die totale sinnliche Illusion. Dem hält Mann erbarmungslos die Realität entgegen. Die muss für ihn nämlich zwangsläufig hinter der theoretischen Forderung zurückbleiben, da sie beispielsweise olfaktorische Illusion nicht bieten kann, sondern nur einen „panoptischen Illusionismus“ (E I, 64f.; Hervorhebung original). Dieser angestrebten Illusion ausschließlich der Sinnlichkeit setzt Thomas Mann sein Ideal der „geistig–sinnliche[n] Suggestion rein künstlerischer Wirkung“ entgegen (E I, 64). Der Vorwurf gegen Wagner wird im Namen der „reinen“ Kunst erhoben.<sup>35</sup>

Vier Jahre später wird die epische Breite etwa des „Ringes“ von Thomas Mann nicht mehr wie 1933 einem grundsätzlich dramatischen Konzept zugeschrieben, sondern einerseits durch „das Publikum seines Traumes“ (GW IX, 517), das auf das eigentlich zu erzählende vorbereitet werden muss, andererseits durch die bestimmende Kraft der Musik, die sich in der ebenfalls beabsichtigten Verknüpfung (der leitmotivischen Technik) ohne die vollständige Darstellung des gesamten Mythos mit seiner Vorgeschichte nicht entfalten könnte, begründet (vgl. GW IX, 517f. oder E I, 78): Die Handlung der Vorgeschichte ließe sich mit dramatischen Mitteln dem Publikum vermitteln, ihre musikalischen Parameter nicht (vgl. GW IX, 521). Dabei führt Thomas Mann den Wunsch nach einer musikalischen Verknüpfung auf Wagners spezielles Verhältnis zur Musik zurück: Sein dichterisches Verständnis der Musik, das ihn in der „Ur-Einheit“ (GW IX, 520) von Musiker und Dichter auszeichnet, wird maßgebend durch die Symbolik der Motive und ihren „Beziehungszauber“ (GW IX, 520) bestimmt. So ist auch zu verstehen, wenn Thomas Mann davon spricht, dass Wagner mit seinen Gesamtkunstwerken „ein Beziehungsfest, eine ganze Welt von geistvoll–tiefsinnigen Anspielungen“ (GW IX, 522) intendiere: Als Ausdruck seiner Anlage als dichterische Musiker bzw. als musikalischer Dichter. Der Versuch, Richard Wagner nicht als Dramatiker, sondern als Epiker zu sehen,

---

<sup>35</sup>S. dazu Kapitel 4.3.

mag mit Manns Beziehung zum Theater überhaupt zusammenhängen: Auf der einen Seite steht – die gerade bei Richard Wagner überwältigende – unmittelbare sinnliche Erfahrung (vgl. E I, 66f.), auf der anderen Seite die zum Teil auch sehr energische Distanzierung von dieser Welt des Sinnengenusses, gegen die er das (Vor-)Recht „seiner“ Welt der asketischen Arbeit und des ethisch-gesunden Epos<sup>36</sup> behaupten muss – notfalls auch mit Polemiken.

Die Ablehnung der epischen Künste durch Wagner erfährt auch 1911 noch kritische Betrachtung. Für dessen Klassifizierung des Epos' als „dürftige[r] Todesschatten des lebendigen Kunstwerks, des Dramas“ (E I, 150) hat Mann nur Unverständnis übrig. Für ihn steht unverrückbar fest, dass eine solche Rangfolge der Künste nicht wahr sein kann. Dieser Gegensatz ist auf prinzipieller Ebene nicht aufzulösen. Doch Thomas Mann findet eine Möglichkeit, sich sein Vorbild Wagner zu erhalten. Indem er in Wagner „heimlich stets, dem Theater zum Trotz einen großen Epiker [...] sah und liebte.“ (E I, 150) Schon 1907 hatte Mann „die großen Erzählungen“ als wahre „Höhepunkte seiner Werke“ ausgemacht (E I, 150). So wird das „Drama der Zukunft“ für Thomas Mann ein „szenische[s] Epos“ (E I, 78). Vor diesem Hintergrund ist klar, warum Wagner und sein Werk für Thomas Mann sein leben lang ambivalent bleiben: Je nach Blickwinkel wird mehr der theatrale oder mehr der episch-erzählerische Anteil der Kunstwerke hervorgehoben.

Gerade die theatrale Komponente erfährt durch Thomas Mann besonders kritische Aufmerksamkeit. Insbesondere „das Sinnlich-Gesellschaftliche der theatralischen *Öffentlichkeit*“ wird von Mann als „schlechte, dumme, unzulängliche Öffentlichkeit“ (E I 70; Hervorhebungen original) verachtet. Demgegenüber hat die epische Kunst den Vorteil der individuellen Rezeption – auf dieser Ebene bleibt Wagner aber zwangsläufig ein Dramatiker und kann den Nachteilen dieser Kunstform nie entkommen. Nicht entkommen kann er auch der Unmöglichkeit der szenischen Illusion: „Aber der Ehrgeiz des Theaters, durch die Illusion sich selbst vergessen zu machen, ist der aussichtsloseste aller Ehrgeize.“ (E I 69) Was hier für das Theater im Allgemeinen festgestellt wird, gilt für die Wagnerschen Musikdramen ganz besonders: Zwar streben sie nach der Aufhebung der Wirklichkeit in der Illusion, doch können sie diese nie wirklich erreichen. Aber schon mit dem Streben nach Illusion ist ein für eine Künstlerpersönlichkeit wie Thomas Mann großer Verlust verbunden: Der Verzicht auf die Reflexion. Auf der Seite des Künstlers wirft er Wagner vor, seine Kunstmittel und deren Wirkungen nicht zu reflektieren, auf der Seite der Rezipienten hält er dem Publikum einen rauschhaften Konsum, der sich in bloßen Sinnesgenüssen erfüllt und an dem Geist oder Reflexion keinen Anteil haben, vor.

Und gerade in Hinsicht auf das Publikum, auf die Wirkungen, ist Wagners Kunst wieder

---

<sup>36</sup>Der Gegensatz Theater=ranke und falsche, Epos=gesunde und wahre Kunst, der in dieser Absolutheit natürlich auch bei Thomas Mann nicht gilt, geht wohl auf Nietzsche zurück: „Wagners Kunst ist krank“ (KSA I, 22) bzw. „Wagner's Musik ist niemals wahr.“ (KSA I, 31).

eine typische Theaterkunst: Sie ist „auf Distanz berechnet“ (E IV, 31), d.h. sie ist für die Rezeption in der Öffentlichkeit des Theaters gemacht. Eine weitere Ambivalenz Wagners ist aber, dass gerade in dieser prinzipiellen Distanz zwischen Kunst und Rezipient Wagner doch immer wieder Möglichkeiten findet, seine Fähigkeit der Charakterisierung, der treffend genauen und plastischen sowie – natürlich auch wieder – beeindruckenden und mitreißenden Darstellung von Einzelheiten, von Details oder Einzelpersonen nachzugehen. (vgl. E IV, 31; oder GW IX, 516) Ungeklärt bleibt auch bei Mann, ob sich dies nun in der bloßen „Addition“ erschöpft oder ob daraus ein Ganzes entstehen kann. Diese Fähigkeit Wagners hatte auch schon Nietzsche erkannt – und im „Fall Wagner“ die letzte Frage beantwortet: „Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt“ (KSA I, 27) – „solche Einzelheit, eine bloße Arabeske“ (E IV, 30), wie sie Thomas Mann vor dem Zitat in extenso aufzählt, ist das, was ihm letztlich von Wagner am stärksten in Erinnerung bleibt (neben der rauschhaften Verzückung) und was ihm offenbar als besonders typisch für Wagner erscheint: Das Gesamtkunstwerk beeindruckt also vor allem durch seine Detailfreudigkeit – ein weiterer Beweis des Scheiterns. Schon einige Jahre zuvor hatte sich das angedeutet: Im Essay „Ibsen und Wagner“ das Ganze der Werke kaum eine Rolle. Hier konzentriert sich Thomas Mann in erster Linie auf die Details, den „Kultus des Kleinsten“ und der Wagnerschen „Zeilebration des Einfalls“ (GW X, 229) – und spricht davon in erster Linie – nur ganz verhalten, aber durchaus identifizierbar, schwingt hier Kritik an der enormen Verführungskraft der „ausgepichteten Teufelsartistik“ (GW X, 229) mit.

**Dilettantismus** Dilettantistisch ist dieser Vorgang (der der – für Thomas Mann eigentlich amüsischen – Unterordnung bestimmter Künste, die Idee einer Rangfolge, also das Verhältnis Wagners zu den einzelnen Erscheinungsformen der Kunst) in der Hinsicht, dass weder die eine (die Dichtung) noch die andere Kunst (die Musik) Gebiete sind, in denen sich Richard Wagner durch besonderes Genie hervortut: „das Genie Richard Wagners setzt sich aus lauter Dilettantismen zusammen.“ (E IV 29) Damit geht Mann deutlich über die Einschätzung seines anderen „Leitsterns“, Nietzsche, hinaus: Dieser hatte – in den Wagner überwiegend positiv gegenüberstehenden – „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ die Einstufung Wagners als Dilettanten nur in der oberflächlichen Betrachtung als zutreffend anerkannt und die zögerlichen Versuche des jungen Wagners als typisches Zeichen einer hohen Begabung des modernen Menschen, die sich erst im Lebenslauf entwickeln muss, charakterisiert (vgl. KSA I, 436).

Ein solches „dilettantisches“ Genie manifestiert sich in erster Linie in der Verbindung seiner einzelnen – dilettantischen – Fähigkeiten unter einen einheitlichen Zweck, dem gemeinsamen Kunstwerk und ermöglicht so die „Erfindung“ des Gesamtkunstwerkes als Sublimierung der Oper. Diese Erfindung wird von Thomas Mann als künstlerische Betätigung eines Cha-

racters gesehen, der vor allem durch sein „Allein–reden–wollen, über alles Mitreden–wollen“ (E VI, 145) gekennzeichnet wird.

Der positiv gedachte Begriff des Dilettantismus bezieht sich also 1933 (hier setzt Thomas Mann das erstmals an) zunächst auf Wagners Verhältnis zu den Einzelkünsten. Als Beleg für seine These zieht Mann unter anderem die frühe Entwicklung Richard Wagners, dessen Unentschiedenheit für eine Kunst und die lebenslangen Selbstzweifel, heran.<sup>37</sup>

Positiv wird der dilettantische Künstler aber nicht allein deshalb, weil er zu verschiedenen Künsten mehr oder weniger gleich starke Affinitäten hat, sondern erst durch die Verbindung mit dem genialen Trieb des Künstlers (dem Thomas Mann im Fall Wagner die Entwicklung des Gesamtkunstwerkes zuschreibt). Aber nicht nur auf Ebene der Gattung ist die Überhöhung notwendig, auch die einzelnen Teile des Kunstwerkes müssen sie erfahren – erst wenn der Dilettantismus mit „höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisiert und ins Geniehafte getrieben“ (E IV, 23) wird – wie es Mann bei Wagner feststellt – kann der Dilettantismus zur Kunst werden. Vom ursprünglichen Genie bleibt er aber verschieden: Er ist als erlernte, nicht immer vollkommene Beherrschung des Materials erkennbar.<sup>38</sup>

Wagner ist also für Thomas Mann weder Musiker noch Dichter, sondern Künstler: Das stellte er bereits 1928 – noch ohne den Begriff des Dilettantismus – fest: Wagner ist ihm dort ein Künstler, „der die Musik, bewußt und weil er sie als Eroberer brauchte, erlernt hatte, obgleich sie nicht mit ihm geboren, ihm nicht in die Wiege gelegt worden war“ (GW X, 229) Und von diesem Blickwinkel aus wird noch einmal verständlich, wieso die Theorie des „Dramas der Zukunft“ einen reflektierenden Künstler wie Thomas Mann nicht zufriedenstellen kann: Hier versucht sich Wagner an einer theoretischen Begründung dessen, was er nicht erlernt, sondern aus seinem Genie, das das eines alles vereinenden Künstlers ist, intuitiv entwickelte. Ein solches Genie ist wie bei Wagner immer nur auf das Ganze (und das Große, ja Monumentale) gerichtet und zeigt sich in erster Linie als „ungeheures Ausdrucks-genie“ (E IV, 23: Das Gesamtkunstwerk wird bei Thomas Mann hier zu einem Mittel der Umsetzung des Ausdrucks, also zu einer subjektiven Manifestation des Künstlers),<sup>39</sup> in Bezug auf die einzelne Kunst ist es ohne Bedeutung.

---

<sup>37</sup>(Nachträgliche) Unterstützung bekommt Thomas Mann für diese Charakterisierung des Künstlertums Wagners etwa von Adorno. Der bemängelt in Anschluss an Nietzsches Bemerkung über den scheinbar dilettantischen Charakter Wagners und nach einem langen Zitat aus Thomas Manns „Leiden und Größe Richard Wagners“ „Grobe Ungeschicklichkeiten im Satz und in der Akkordverbindung“ sowie „Fehlleistung der Modulatorik, des harmonischen Gleichgewichts“ und erkennt selbst in der Zeit der „kühnste[n] Meisterschaft“ Wagners noch „das Grundverhalten des Amateurs“ (Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner. In: Gesammelte Schriften. Band 13: Die musikalischen Monographien. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 27).

<sup>38</sup>Vgl. Adorno: Versuch über Wagner, S. 27.

<sup>39</sup>Die Verbindung von Selbstherrlichkeit = Ausdruck des Genies und Dilettantismus ist wiederum etwas typisches für Richard Wagner.

**Dichter oder Musiker** Hier, im Verhältnis des Künstlers zu den einzelnen Erscheinungsformen, zeigt sich am besten seine grundlegende Disposition als Dilettant: Zwar gelingt durch die völlige und konsequente Unterordnung aller Kunst unter den Ausdruck, das Ganze des Kunstwerks eine Sublimierung des Dilettantischen, doch kann dieses nicht völlig aufgehoben werden. So bleibt Wagner denn auch sowohl als Dichter als auch als Musiker im Vergleich der Kunstfertigkeit, des „Könnens“ hinter anderen (Einzel-)Künstler zurück. Andererseits aber wird seine „Laienmusik“ (E IV, 29) durch die unzähligen genialen „Eingebungen“ (E IV, 30) im Kontext des Gesamtkunstwerkes zu einer die absolute Musik übertreffenden Kunst, deren überragender, „himmlisch[er]“ (E IV, 30) Wirkungsmacht sich auch Thomas Mann nur schwer entziehen kann. Auch hier stösst Mann also auf die grundsätzliche Ambivalenz seines Verhältnisses zu Wagner: Auf der einen Seite erkennt er durchaus dessen Fehler, seine handwerklichen „Ungeschicklichkeiten“,<sup>40</sup> auf der anderen Seite ist er aber machtlos gegen die sinnliche Verführungskraft dieser Musik.<sup>41</sup>

Dabei gilt ihm das dichterische Können Wagners durchaus als schätzenswert: „Wagners Dichtertum anzuzweifeln schien mir immer absurd.“ (GW IX, 524). Dies hängt mit dem hier von Thomas Mann verwendeten Begriff des Dichters zusammen. Dichter ist in diesem Sinne nicht primär der Gestalter der Sprache, sondern vor allem der „Komponist“ der Handlung, der Psychologe der Motivierung der Aktionen (vgl. E IV, 24f.): In seiner psychologisch begründeten Gestaltung der Operndichtungen geht Wagner „von Anfang an übers Libretto-mäßige hinaus“ (E IV, 17). Als solcher kann er sich auch, so paradox das klingen mag, in der Musik, „die ihrerseits eine Sprache ist“,<sup>42</sup> äußern.

Möglicherweise auftretende Zweifel wischt Thomas Mann mit dem Hinweis auf „die Einlagen von absoluter Genialität“ (E IV, 25) beiseite. Doch ganz kann er die Schwächen des schreibenden Wagners nicht außer Acht lassen: Die Sprache etwa stößt auch bei Thomas Mann auf Ablehnung. Das erklärt er zunächst mit ihrer Funktion, sie sei nicht zum Lesen gedacht und auch dazu nicht geeignet, sondern bedürfe „der Ergänzung durch Bild, Gebärde, Musik“ (E IV, 25). Aber auch in ihrer originärer Verwendung als Musiktheatertext können die Wagnerschen Dichtungen das „Schwulstig[e] und Barock[e]“ (E IV, 25) der Sprache nicht vollends verstecken, so dass dieser Rechtfertigungsversuch nur teilweise erfolgreich sein kann. Der Text der Wagner-Werke ist also immer problematisch. Aber er dient immerhin erfolg-

---

<sup>40</sup>Adorno: Versuch über Wagner, S. 27.

<sup>41</sup>Diese Ambivalenz ist grundlegend eigentlich schon bei Nietzsche aufgedeckt – der kann und will sie aber gar nicht lösen, bei ihm ist sie eine zeitlich aufeinander folgende Entwicklung. Bei Thomas Mann dagegen geschieht beides immer parallel, gleichzeitig, und muss deshalb dem Versuch einer intellektuellen Vermittlung unterworfen werden.

<sup>42</sup>Dieter Borchmeyer: „Ein Dreigestirn ewig verbunener Geister“. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur. In: Heinz Gockel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich. Frankfurt/Main: Klostermann 1993, S. 2.

reich einer ganz besonderen Aufgabe, nämlich der Psychoanalyse (im Gefolge der – schon vor und neben Wagner zu beobachtenden – Psychologisierung des Musiktheaters).

Auf jeden Fall aber kann die wahre Größe dieser Werke nicht im Vergleich mit autonomer Dichtung festgestellt werden – hier herrschen dann doch keine Zweifel an ihrer Unterlegenheit – sondern nur in der Betrachtung als Theaterdichtungen, die für einen bestimmten Zweck und vor allem für eine weitgehend festgelegte Rezeptionsform gedichtet wurden. Denn für Wagner ist die Dichtung genau genommen gar keine Kunst, sondern innerhalb seines Konzeptes des Gesamtkunstwerkes nur „Mittel zum Gesamtzweck“ (E IV, 25). Darüber hinaus unterscheidet Thomas Mann noch den Schriftsteller vom Dichter (vgl. E I, 85). Der Schriftsteller Wagner ist der Verfasser der theoretischen Schriften, die Mann generell nur sehr reserviert aufnimmt, aber nicht „ziemlich desinteressiert“<sup>43</sup>

In den ersten Essays von 1907 und 1911 geschieht die Kritik der theoretischen Schriften noch nahezu „versteckt“ über die Feststellung und Begründung der mangelnden Rezeption. Denn die rührt wohl, so suggeriert Thomas Mann mit einer rhetorischen Frage, daher, „daß seine Schriften Parteischriften und nicht Bekenntnisse sind“ (E I, 85 und 152; Hervorhebung original). Die theoretischen Schriften Wagners haben also nur einen einzigen Zweck, den der theoretischen Absicherung und Begründung des künstlerischen Werkes. Da sie als solche aber – so Thomas Mann – zwangsläufig scheitern müssen – Wagners Werke sind für Mann nicht eigentlich „beweisbar“, sondern nur erfahrbar – und die Schriften außer ihrem einen Zweck keine anderen Inhalte haben, ist es nur folgerichtig, dass sie vergessen wurden.

Dagegen sind ihm die „ästhetischen, kultur-kritischen Manifeste und Selbsterläuterungen“ (E IV, 25) zwanzig Jahre später durchaus lobenswert – allerdings ausschließlich hinsichtlich ihrer „Gescheitheit und denkerischer Willenskraft“ (E IV, 25), nicht aber in Bezug auf ihren Stil. Und dieses Lob heißt noch lange nicht, dass Thomas Mann hier mit Wagner übereinstimmt – inhaltlich bleiben die Bedenken erhalten.<sup>44</sup>

Thomas Mann beobachtet weiterhin, dass die Dichtung als Einzelkunst (d.h. für Wagner als „unvollständige“, unselbständige Kunst) Wagner viel näher steht als die gesamten bildenden Künste, deren fast vollständige Missachtung Mann Richard Wagner zum Vorwurf macht (vgl. E IV, 24). Allerdings lässt sich diese Nichtbeachtung der bildenden Kunst auch – was Thomas Mann nicht tut – leicht aus den Erfordernissen des „Dramas der Zukunft“ ableiten: Wagner wollte – darin sah Thomas Mann ja gerade sein Genie – die „dramatische Synthesis der Künste“ (E IV, 25) erreichen. Von diesem Punkt aus ist klar, warum gerade Dichtung

---

<sup>43</sup>Joachim Kaiser: Thomas Mann, die Musik und Wagner. In: Carl Dahlhaus und Norbert Miller (Hrsg.): Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung. München: Hanser 1988, S. 25: Dass Thomas Mann zumindest die wichtigsten Schriften Wagners und einige seiner Briefausgaben gelesen hatte, zeigen die zahlreichen Zitate daraus.

<sup>44</sup>S. dazu Kapitel 3.1.



und Musik im Mittelpunkt der Bemühungen Wagners stehen: Beide Künste sind es, die auch im traditionellen Musiktheater des 19. Jahrhunderts – in gewissen Maßen zumindest – von einem einzelnen Künstler fixierbar waren. Für die anderen am Theater beteiligten Künste galt dies gar nicht oder nur eingeschränkt.<sup>45</sup>

Nach alledem steht für Thomas Mann fest: Richard Wagner „ist kein Dichter und kein Musiker, sondern etwas Drittes, worin diese beiden Eigenschaften auf eine sonst nicht vorkommende Weise verschmelzen, nämlich ein Theaterdionysos, der unerhörte Ausdrucksvorgänge dichterisch zu unterbauen und gewissermaßen zu rationalisieren weiß“ (E IV, 54 – hier ist „Dichtung“ im umfassenderen Sinn als Sprachkunst, d.h. im Gegensatz zur Musik, gemeint). Typisch für Richard Wagner und zugleich auch seine Schwäche ist nun, dass diese „Vermischung“ der Kategorien Dichter und Musiker nicht absichtlich, d.h. theoretisch gefordert oder wenigstens abgesichert geschieht, sondern ausschließlich – so will es Thomas Mann zumindest – als Ausdruck des Charakters Wagners. Deshalb müssen dann auch seine theoretischen Schriften, wo sie eine Begründung seine Kunst versuchen, schwach und unnütz bleiben – sie wissen nichts von dem zentralsten Punkt der ganzen Sache.

Die Ausdrucksvorgänge, die bestimmend für das Kunstwerk Wagners sind, gehen der (bei Richard Wagner prinzipiell sekundären) Dichtung voran,<sup>46</sup> sie sind – in ihrer Form, der Musik – der eine Teil des Genies Wagner; der andere Teil ist dann wieder die Verbindung mit der Reflexion, die allerdings weder neben noch über der Musik steht, sondern quasi in ihr selbst bleibt und deshalb nicht bewusst gemacht wird. Wagners Konzeption führt für Thomas Mann auch dazu, dass die Musik selbst gar nicht mehr primär Musik ist, sondern in erster Linie eine Ausdrucksmöglichkeit, ein Form der Äußerung für die Psychologie des Kunstwerkes und des dahinter stehenden Künstlers im Namen und Auftrag des Ganzen: Die Musik gibt ihre Autonomie – soweit sie sie im Musiktheater überhaupt hatte – vollständig auf und ordnet sich nicht der Dichtung, sondern der Psychologie des Gesamtwerkes unter (vgl. E IV 28). Damit wird die Musik zum „akustische[n] Gedanke[n]“ (E IV, 29). Erst wenn Thomas Mann so weit geht – und das geschieht erstmals 1933 – kann er erkennen, dass Wagner über die reine Vermischung, die bloße Addition von Musik und Dichtung, von Epos und Theater, hinausgeht und aus den Einzelteilen etwas Neues, Größeres entstehen lässt: Die „Darstellung einer mythischen Idee.“ (E IV 29), die die „selbstherrlich dilettantisch[e] Nutzbarmachung“ der Einzelkünste, d.h. Dichtung und Musik, erfordert.

---

<sup>45</sup>Allerdings gibt es ja dann gerade bei Wagner auch Tendenzen – mit der Einrichtung der „Bayreuther Festspiele“ – auch diese Bereiche, soweit es möglich ist, noch zu erfassen und etwa den „Parsifal“ (nicht nur deshalb, aber auch) nur dort aufführen zu lassen.

<sup>46</sup>Vgl. Nietzsche: „Bei Wagner steht am Anfang die Hallucination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden“ (KSA I, 27).

**Psychologie und Mythos** Eine Besonderheit und zugleich ein wesentliches Merkmal der Kunst Richard Wagners, auf die Thomas Mann viel Wert legt, ist ihre Verbindung der „zwei Mächte“ (E IV, 16) Psychologie und Mythos. Die Zusammenführung dieser beiden scheinbar so gegensätzlichen Einflüsse sieht Mann in der „organische[n] Wirklichkeit“ (E IV, 16) erreicht. Darin vereint Wagners Kunst „mythisch[e] Irrtümlichkeit“ und „psychologisch[e] [...] Modernität“ (GW IX, 525) und erlangt dadurch eine ganz eigene Stellung – denn die organische Verbindung von Mythos und Psychologie ist für Mann eine Errungenschaft Wagners. Die „psychologische Kunst“ Wagners vereint die beiden von ihm ausgeübten Kunstformen, die Musik und die Dichtung, da sie in beiden Bereichen gleichermaßen ausgeübt wird bzw. bestimmend wird. Beide Kunstformen entwickeln ihre eigenen Verfahren: Die Musik das Leitmotiv (vor allem in seiner Anhäufung und Verkettung), die Dichtung ihre inhaltliche Gestaltung und analytische Kraft.

Das wichtigste Mittel der Psychologisierung in den Werken Wagners ist für Thomas Mann die Arbeit mit dem „tiefsinnig–virtuosen System“ der Erinnerungsmotive, denn dadurch wird „die Musik in einem Maße, wie nie zuvor, zum Werkzeug psychologischer Anspielungen Vertiefungen“ (E IV, 16) gemacht. Im Verein mit der analytischen Kraft der Sprache der Dichtung wird damit in „intuitiver Übereinstimmung“ mit Freud“ (E IV, 17f.) dessen Technik der Psychoanalyse auf dem Gebiet der Kunst vorweggenommen.<sup>47</sup> Die Psychologisierung ist für Mann dabei weniger ein Verdienst der Person Wagners, als vielmehr eine Errungenschaft der Zeit, nämlich des neunzehnten Jahrhunderts. Darin, dass in ihm die Psychologie zunächst in der Kunst, und einige Jahre nach seinem offiziellen Ende auch in der Wissenschaft zur bestimmenden Methode wird, zeichnet sich die Modernität dieser Zeit aus.<sup>48</sup>

Das Ergebnis der Psychologisierung der Musik (in ihrer Einbettung in das Gesamtkunstwerk) ist die ungeahnte Wirkungskraft – der Musik, nicht der Musiktheaterwerke: Wagner „ist ein Musiker der Art, daß er auch die Unmusikalischen zur Musik überredet.“<sup>49</sup> Damit ist aber auch kritischen Wagnerianern, die etwa gleich Thomas Mann die Vorstellung des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes mehr oder weniger stark ablehnen, eine zufriedenstellende Rezeption möglich. Letztlich wird Wagner von Thomas Mann hier also – entgegen seinen Intentionen – in erster Linie als Musiker wahrgenommen.

Der Operntext hat dagegen nicht nur die (Psycho–)Analyse (also die quasi Rationalisierung des Irrationalen, die Wendung des Romantischen der Musik in die logozentrische Sprache) zum Inhalt, sondern wird selbst zur ausführenden Analyse, sein Inhalt ist dann

---

<sup>47</sup>Vgl. Peter Wapnewski: *Tristan der Held Richard Wagners*. Berlin: Berlin Verlag 2001, S. 36.

<sup>48</sup>S. dazu Kapitel 4.1.

<sup>49</sup>Ähnlich wie Mann, der einer Kunst, die „überredet“ vorwiegend ablehnend gegenübersteht, charakterisiert Adorno diese Wirkung der aus Gründen der Psychologie entwickelten Leitmotive durchaus pejorativ gemeint als „warenhafte, der Reklame ähnliche“ (Adorno: *Versuch über Wagner*, S. 29).

mehr die Psychologie – und im Verbund mit der Musik – das Unbewusste selbst.

Der Mythos bei Richard Wagner ist für Mann eine sehr ursprüngliche Kategorie. Er ist „Sprache des noch dichterisch–schöpferischen Volkes“ (GW IX, 511; Hervorhebung original) und als solche – jenseits aller historisch–sozialen Bedingtheit – ein Ausdruck des „Rein-Menschlich[en]“, also der Reinheit schlechthin. Als solche ist der Mythos aber – über seine eigentliche Funktion hinaus – auch eine besonders echte, unverfälschte künstlerische Kategorie und deshalb wiederum für Thomas Mann „das einzig Musikalische“ (GW IX, 511), der einzige Stoff der Musik.<sup>50</sup> Um aber den Mythos wirklich in seiner vollkommenen Reinheit nutzen zu können, ist es notwendig, wirklich bis zu seiner Grundform, dem „Ur-Mythos“ zurückzugehen und nicht bei späteren, viel stärker historisch bedingten Formen wie etwa der Sage, stehenzubleiben. Diesen Weg erstmals vollständig gegangen zu sein erkennt Thomas Mann als Verdienst Wagners an, der damit im „Ring“ der Musik – und der Kunst überhaupt – erst ihr eigentliches Betätigungsfeld aufzeigte. Im Mythos zeigt sich darüber hinaus das „Ungesellschaftlich–Urpoetische“ (GW IX, 526). Damit wird der Mythos in der Kunst zum Ziel der Flucht vor der Gesellschaft und – da „Ungesellschaftliche“ ein deutsches Phänomen ist, zum nationalen Charakteristikum. So wird der Mythos zur „typische[n] und grundgebene[n] nationale[n] Natur“ (GW IX, 526), d.h. zum „deutschen Geist“ in Wagners Werken.

Die eigentlich bezeichnende Errungenschaft Wagners ist für Thomas Mann aber die Verbindung von Psychologie und Mythos, die später auch Freud interessieren wird. Sie geschieht auf analytischem Wege beispielsweise im „psychologischen Naturalismus“ (E IV, 18), der sich besonders deutlich – und das erkennt Thomas Mann wieder als typisch für das 19. Jahrhundert – bei der „Zurückführung aller »Liebe« aufs Sexuelle“ (E IV, 18) äußert. Grundsätzlich ist das eine Vorgehensweise, die bei Thomas Mann offensichtlich auf Zustimmung stößt, auch wenn er – nicht erst im Alter, sondern schon 1927 – feststellt, dass die „sinnlich–übersinnliche Inbrunst“ des „Tristan“ etwa „recht etwas für junge Leute ist, für das Alter, in dem das Erotische dominiert.“ (GW X, 895) Thomas Mann selbst hatte (vor 1911) eine solche Zeit, in der er „keine »Tristan«-Aufführung des Münchner Hoftheaters versäumte“ (E I, 151) und sich trotz aller Verzückerung dem sinnlichen Rausch dieses, dem „gefährlichsten unter Wagners Werken“ doch nie ganz hingab. Gerade hinsichtlich des Mythos eint Thomas Mann und Richard Wagner eine grundlegende Übereinstimmung: Beide zeichnen sich durch eine in ihrer jeweiligen Zeit eher außergewöhnlich Aufnahmefähigkeit für den Mythos und durch das eigene Empfinden einer verwandtschaftlichen Nähe zu diesen Stoffen, aus. Und bei beiden schlägt sich diese charakterliche Eigenart in den Werken deutlich sichtbar nieder.<sup>51</sup>)

Seltsam mutet bei dieser Verbindung von Psychologie und Mythos zunächst an, dass

---

<sup>50</sup>Vgl. zum Mythos allgemein bei Mann Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1985, Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte, S. 246 – 250.

<sup>51</sup>Vgl. Wysling: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas–Mann–Forschung, S. 173.

bei Mann die Rollen vertauscht scheinen: Ihm ist die Psychologie, die doch eigentlich ahistorisch ist, da sie auf anthropologische Grundkonstanten zurückgehen will, eine moderne Erscheinung (für die Psychoanalyse gilt dies freilich wirklich), wohingegen er den eigentlich als ungefähr an den Beginn der Geschichte verlagerten und damit mindestens rudimentär historischen Mythos bei Wagner von allen Resten des Historischen entkleidet sieht. Diese „Entfärbung von Historischen“<sup>52</sup> kann Thomas Mann bereits im „Tristan“ beobachten. Sie dient der „Freilegung“ des Mythos, also der Entfernung aller „bedingenden Fesseln der Individuation“ (E IV, 49). Denn nur in seiner auf den Kern reduzierten Form kann der Mythos – auf der Ebene des darin geschilderten Grundsätzlichen – problemlos mit der ebenfalls grundsätzlichen Psychologie verbunden werden. Diese wiederum bindet das ganze Werk über die Technik der Psychoanalyse (zu beobachten hauptsächlich bei der ausschließlichen Zurückführung Wagners der Liebe auf die sexuelle Anziehungskraft) an die Moderne, so dass Wagner die ihm ureigene „Mischung aus mythischer Urtümlichkeit und psychologischer, ja psycho-analytischer Modernität“ (GW IX, 525) gelingt. In dieser Mischung nun – und das beeindruckt Thomas Mann offenbar am meisten – gelingt es Wagner, den Mythencharakter der Mythen zu verschleiern, sie durch die Musik so weit zu vergegenwärtigen, dass „man glauben [möchte], die Musik sei zu nichts anderem geschaffen“ (E IV, 19).

Die Psychologisierung der Kunst zeigt also ihre Zukunftsorientierung. Die Hinwendung zum Mythos dagegen muss Thomas Mann als Ausdruck einer elementaren Rückbesinnung verstehen, als eine Sehnsucht nach dem Vergangenen, die aber wegen der ihr eingeschriebenen Erlösungsphantasie doch genauso der Zukunft zugewandt ist: „Es ist die Sprache des »Einst« in seinem Doppelsinn aus »Wie alles war« und »Wie alles sein wird«“ (E IV, 20). Deutlich wird das für Mann daran, dass alle Mythen in Wagners mit einer regelgerechten Erlösung enden. Und genau so, wie die Mythen selbst eine Erlösung beinhalten, sieht er die Aneignung der Mythen durch Wagner auch als Erlösung – nicht nur als Erlösung „der Oper durch den Mythos“ (E IV, 19), sondern vor allem als eine menschliche, d.h. charakterliche und geistige Fortentwicklung des Künstlers, die ihn „zum Revolutionär der Kunst“ (GW IX, 508) macht.

### 3.2 Wagner als Vorbild

Die Auseinandersetzung mit Vorbildern ist für Thomas Mann immer auch eine Bestimmung des eigenen Standpunktes. Das gilt auch für seine Beschäftigung mit Wagner und wird etwa bei deutlich, wenn Mann auf die geistige Verwandtschaft zwischen Schopenhauer und Wagner, zweier auf unterschiedlichen Gebieten produktiven Menschen, hinweist. So wird am

---

<sup>52</sup>E IV, 49; vgl. dazu auch die knappen und etwas anders intendierten Anmerkungen Nietzsches in KSA 1, 443f.

Beispiel des Einflusses von Schopenhauer auf Wagner durch Thomas Mann zugleich auch dessen Einfluss auf ihn selbst abgehandelt – ohne dass dies immer offen zur Sprache kommen würde. Etwa in der Betrachtung Schopenhauers nicht nur als ästhetische oder allgemeiner geistige Unterstützung und Absicherung, sondern auch als Hilfe bei ethisch–moralischen und lebenspraktischen Fragen. Dies umso mehr, als Wagner von Mann sowohl als Künstler als auch als Mensch, d.h. unter ästhetischen und ethischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Auch hierin zeigt sich die (absichtliche) Konfiguration einer Verwandtschaft: Des Künstlers Leiden an der Welt (vgl. E IV, 44f.), das Schwanken zwischen den Anforderungen als Mensch und als Künstler haben Thomas Mann sein Leben lang beschäftigt.

Das ideale Verhältnis zu Vorbildern ist für Thomas Mann das der Bewunderung (in den „Betrachtungen“ auch „Passion“ genannt (B 93)): In ihr vereinigen sich für ihn sowohl Liebe als auch kritische Erkenntnis (vgl. GW IX, 502f, E IV, 20f.), wobei die Brechung der Leidenschaft durch Psychologie und Kritik die Hingabe in nichts schwächt, denn es ist eine „Kritik und Psychologie, die an Raffinement ihrem zauberischen Gegenstande, wie man weiß, gewachsen ist.“ (B 93) Eine solche Beschäftigung mit der Kunst ist – psychologisch gesehen – wegen ihrer Bestimmung durch den starken Affekt des Interesses am Gegenstand (vgl. B 94) mehr als gewöhnliche Bewunderung. Da dieses Interesse ihr Ziel für Thomas Mann nur im Pamphlet der bösen Kritik findet, „vorausgesetzt, daß es geistreich und Produkt der Leidenschaft ist“ (B 94), ist eine mehr als rein passiv von der sinnlichen Verzückerung bestimmte Rezeption der Kunst Wagners nur in der Kritik möglich – und die wiederum will Mann eigentlich den Künstlern vorbehalten wissen (vgl. B 94). Hinter dieser grundlegenden Bestimmung wird Thomas Mann später teilweise selbst zurückfallen (etwa im Vortrag von 1937), auf jeden Fall wird er ihren Anspruch nur selten erfüllen können – denn trotz aller Kritik bleibt in seinen Schriften noch mehr als in denen Nietzsches immer die Bewunderung für Wagner erkennbar.

Die „objektive, unegoistische Bewunderung“ (GW IX, 505) zeigt sich darüber hinaus auch als produktive Kraft, sie befördert die künstlerische Arbeit. Das gilt natürlich für das Verhältnis Wagner – Thomas Mann in besonderem Maße, die Einflüsse Wagners auf die künstlerische Arbeit gerade etwa der frühen Erzählungen sind unübersehbar. Wagner wird dabei über die direkten technischen und motivischen Einflüsse hinaus insofern für Thomas Mann zum Vorbild, als er den Typ des Künstlers überhaupt repräsentiert (vgl. GW X 840), er ist das „Paradigma welterobernden Künstlertums“ (GW X, 894). Das klingt dann zu Beginn der essayistischen Beschäftigung mit Wagner noch ganz pathetisch: „Richard Wagner, mein Meister und nordischer Gott“ (GW X, 938). So kommt es, dass er „auf jede Art von Künstlertum lehrend und nährend wirken“ kann (E I, 150).

Auch Jahre später, in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ wird der Einfluss Wag-

ners „als Künstler überhaupt“ (B 98) noch sehr hoch eingeschätzt. Besonderen Wert legt Thomas Mann hierbei auf die Klassifizierung Wagners „als der moderne Künstler par excellence“ (B 98) – ein fast wörtliches Zitat aus Nietzsches „Der Fall Wagner“ (dort heißt es: „[...] ist Wagner der *moderne Künstler* par excellence“ (KSA I, 23; Hervorhebung original).) Das Wagner so wichtig für Mann ist, hatte seinen Grund sicher zunächst in der Erfahrung des unvergesslichen „Kunstglück[s] und Kunsterkenntnis“ (E I, 150). Zunächst sind es eben „die Werke dieses Mächtigsten, die so stimulierend wie sonst nicht in der Welt auf meinen Kunsttrieb wirken“ (GW X, 837) – auch später noch taucht Richard Wagner in dieser Rolle auf – hier ist es noch recht mechanisch und technisch, in Bezug auf die Leitmotivik gemeint. Später wird der Einfluss mehr von der kritischen Auseinandersetzung geprägt sein und eher das allgemeinere Verständnis des Künstlertums betreffen. Dabei wird dann besonders der Einfluss Wagners „als der große musikalisch-epische Prosaiker und Symboliker, der er ist“ (B 98) hervorgehoben. Der Einfluss Wagners auf Thomas Mann kann also als umfassend bezeichnet werden. Bestimmend ist dabei die Haltung Manns zum Vorbild: Nicht von geistloser Vergötterung geprägt (trotz der manchmal genau so klingenden Sätze), sondern durch die besondere Passion, die er für Wagner empfand. In ihr mischten sich Enthusiasmus, Hingabe und Begeisterung mit der Suche nach Erkenntnis und der kritischen Betrachtung.

Dabei bleibt die Stellung Wagners für Thomas Mann unangefochten. Lediglich im Umfeld seiner „Wagner-Krise“ kommt es diesbezüglich zu Relativierungen. Diese stellen Wagner bzw. seine Werke zwar nicht wirklich in Frage, versuchen aber trotzdem eine Abgrenzung. Die will Thomas Mann vor allem über die Kritik an Wagners Kunstauffassung erreichen. So rücken nun die Zweifel an der Reinheit und „Höhe“ der Wagnerschen Werke stärker in den Vordergrund, bemängelt wird vor allem ihre mehr oder weniger ausschließliche Fixierung auf die „Unüberbietbarkeit“ der Wirkungen (E I, 151). Prinzipiell bleibt dieses Kritik, die Wagners Schaffen in ihrem Kern treffen muss, auch in späteren Jahren noch erhalten, wird aber weniger stark gewichtet.

**Technik der Leitmotive** „Fragt man mich nach meinem Meister, so müßte ich einen Namen nennen, der meine Kollegen von der Literatur wohl in Erstaunen setzen würde: Richard Wagner“ (GW X, 837). Dies gilt in zweierlei Hinsicht: Einmal auf der allgemein-künstlerischen Ebene,<sup>53</sup> zum anderen aber auch auf einer konkret-technischen Ebene, der Übernahme der Leitmotivik aus Wagners Musikdramen in die erzählerischen Werke Thomas Manns. Dieser hat selbst verschiedentlich auf diese „Kernzone des Wagner-Einflusses“<sup>54</sup> hin-

---

<sup>53</sup>S. dazu Kapitel 3.2.

<sup>54</sup>Hermann Kurzke: Kap. Einleitung. In: Thomas Mann: Essays. Band 3: Schriften über Musik und Philosophie. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Hermann Kurzke. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1978, S. 13.

gewiesen, vor allem darauf, „daß die Spuren [seines] Wagner–Werk–Erlebnisses überall deutlich sind“ (GW X, 895). Gerade deshalb gilt Wagner für Thomas Mann als ein „ästhetisches Schlüsselerlebnis“. <sup>55</sup> Die genauen Kenntnisse der Wagnerschen Werke, das Wissen darum, „wie Wagner gearbeitet hat“, <sup>56</sup> lernt Thomas Mann vor allem von Nietzsche. Damit wird dessen eigentlich verhindernd–abwehrend gemeinte Kritik der *décadence* im Werke Wagners von Mann affirmativ gewendet und als kunst–technische Hilfestellung für die eigene künstlerische Arbeit genutzt. <sup>57</sup> Im Verein mit der philosophischen Unterstützung durch Schopenhauer wendet Mann genau dieses Wagnerschen Kunstmittel dann nur mehr ironisch vermittelt im eigenen Werk an <sup>58</sup> und kann sich auf diese Weise sowohl Wagner als Nietzsches Wagner–Kritik sichern.

Nicht nur künstlerische Mittel und ihre Wirkungen, auch Stil und organische Geschlossenheit hat Thomas Mann nach seiner Selbstbeschreibung bei Wagner gelernt. Als von Wagner übernommenes Kunstmittel ist natürlich zuvörderst die Technik der Leitmotive zu nennen. In der für die Essaysammlung „Rede und Antwort“ von 1922 überarbeiteten Fassung des Vortrages von 1911 findet sich ein eingefügter Absatz, der dies besonders deutlich zum Ausdruck bringt. <sup>59</sup> Indem Thomas Mann die Leitmotivik–Technik als „epische[s] Mittel“ (GW X, 840) klassifiziert, die „eben als solche“ den Romancier bezauberte (GW X, 840), betont er vor allem die Legitimität seiner Adaption der Technik im Gebiet der Erzählung bzw. des Romans.

**Leben und Werk als Einheit** In „seinem Schaffensethos“ <sup>60</sup> identifiziert sich TM – trotz der Kritik an dessen Ideologie und Theorie – zeit seines Lebens mit Richard Wagner: Vorbild ist Wagner für Thomas Mann hinsichtlich der Beharrlichkeit, der Geduld und der regelmäßigen, geordneten Arbeit an der fast messianischen Aufgabe „gigantische[n] Lebenswerk[es]“ (E IV, 35), das im Fall Wagners schon mal als „Sendung“ bezeichnet wird. <sup>61</sup> Das verrät in der Einschätzung Wagners – an dieser Stelle weist Mann nachdrücklich auf die Parallelen zwischen diesem und ihm selbst hin – auch seine eigene Einstellung: Die Werke müssen der Wirklichkeit der Welt abgetrotzt werden – aber nicht aus Egoismus, sondern

<sup>55</sup>Nike Wagner: Kap. Im Schatten. Wagnerismus bei Thomas Mann. In: Traumtheater. Szenarien der Moderne. Frankfurt/Main: Insel 2001, S. 36.

<sup>56</sup>Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, S. 113.

<sup>57</sup>Vgl. Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, S. 115.

<sup>58</sup>Vgl. Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, S. 117.

<sup>59</sup>In der Fassung von 1911, die statt der Verbindungslinien viel stärker die Distanz zwischen dem „Romantiker“ Richard Wagner und dem modernen Künstler Thomas Mann betont, blieb es noch bei Andeutungen.

<sup>60</sup>Vaget: Im Schatten Wagners, S. 319; vgl. auch Peter Wapnewski: Kap. Der Magier und der Zauberer. Thomas Mann und Richard Wagner. In: Zuschreibungen. Gesammelte Schriften. Hildesheim, Zürich: Weidmann 1994, S. 427.

<sup>61</sup>Vgl. Wapnewski: Der Magier und der Zauberer, S. 425f.

aus tiefer Notwendigkeit. Und ist das Kunstwerk erst einmal begonnen, hat der Künstler auf seine Gewalt verzichtet, nun bestimmt der „metaphysisch[e] Eigenwill[e] des Werkes“ (E IV, 36; vgl. auch GW IX, 516). Der Künstler leidet um des Werkes willen, er ordnet sich dem Werk unter: „Der Ehrgeiz ist nicht des Künstlers, er ist des Werkes, das sich selbst viel größer will, als jener glaubte hoffen zu dürfen und fürchten zu müssen, und das ihm seinen Willen auferlegt.“ (GW IX, 516) Kaum lässt sich hier feststellen, auf wen diese Beschreibung besser passt, auf Richard Wagner oder Thomas Mann. Jedenfalls kann Mann 1933 mit Genugtuung bei Wagner die selben Probleme, die selben Kämpfe wie in seinem eigenen Leben feststellen: Die fortwährende Bemühung um eine Lösung des Gegensatzes zwischen Kunst und Leben. Hier schlägt er sich im Gefolge Richard Wagners ganz auf die Seite der Kunst: Ein echter Künstler muss „voll von zitternder Begierde nach dem Werk“ (E IV, 37) dem Leben entsagen und alle Strapazen – Geldknappheit, Exil, Verkennung der eigenen Kunst – erdulden.

Unter diesem Blickwinkel entpuppt sich der Gegensatz Kunst – Leben als lediglich theoretische Wahlmöglichkeit: Die Kraft der Kunst ist größer und zieht den ganzen Menschen in ihren Bann. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Einheit von Künstler und Werk verständlich – sie gilt für Wagner<sup>62</sup>, sie wird aber auch von Mann selbst angestrebt. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit des „in sich geschlossenen und sphärenrunden Lebenswerkes“<sup>63</sup>) als gestaltete Einheit, in der alles seinen notwendigen Platz auf dem Weg zum krönenden Alterswerk, dem „Parsifal“, hat. Der „Parsifal“ ist gerade in diesem Zusammenhang aber auch wieder Anzeichen einer gewissen Distanz gegenüber Wagner. Am Anfang – zu einer Zeit, als er den „Parsifal“ noch gar nicht kannte<sup>64</sup> – steht die Erkenntnis, dass zwar dieses Werk das richtige Ende für Wagners Künstlerlaufbahn war. Zugleich bezweifelt Mann hier aber auch, „ob es sein künstlerischstes ist“ (E I, 83). Denn ohne Zweifel ist es mit seiner ins Extrem gesteigerten Symbolik und der christlich überhöhten Feier des Zeremoniells „Richard Wagners theatralischstes Werk“ (E I, 83) – und bei Manns Einschätzung des Theaters ist klar, was das bedeutet: Gegenüber dem epischen Charakter des „Rings“ verliert der „Parsifal“ an künstlerischem Wert. Er ist innerhalb der vom Theater ausgehenden Laufbahn des Künstlers Wagner ein logischer Abschluss, aber deren Krönung ist er nicht zwangsläufig.

Die Argumentation aber, mit der Mann auch fünfzehn Jahre später noch versucht, die Theatralität dieses Werkes nachzuweisen, ist nur schwer nachzuvollziehen. Denn ob die Fortentwicklung „des symbolischen Formelwesens“ (E IV, 14), das in seiner Ausprägung in den Leitmotiven Wagners Werk prägt, wirklich zwangsläufig „ins zelebrierend Kirchliche“ (E IV, 14; vgl. auch E I, 83f.) (zurück-)führen muss, bleibt fraglich. Thomas Mann scheint auch

<sup>62</sup> „Wagner ist in jedem Werk ganz er selbst“ (E IV, 32, vgl. auch 61).

<sup>63</sup>E IV, 33. Vgl. auch GW X, 228 und Wapnewski: Der Magier und der Zauberer, S. 431.

<sup>64</sup>die erste Begegnung des damals nur in Bayreuth zu erlebenden Bühnenweihfestspiels fand erst 1909 statt (vgl. den Brief an Ludwig Ewers vom 23.08.1909, Vaget: Im Schatten Wagners, S. 39).



nicht ganz klar zu sein, dass diese zwangsläufige Entwicklung doch nur schwer mit der im „Ring“ festgestellten Intention Wagners als Weg zum Mythos als dem Rein-Menschlichen und der damit verbundenen Entfernung alles Geschichtlichen und Religiösen (vgl. E IV, 49) zu vereinbaren ist. Dass der Ritus nicht nur der Beginn, sondern auch „der letzte Ehrgeiz alles Theaters“ (E IV, 14) ist, heißt ja noch nicht zwangsläufig, dass sich das Theater zur religiösen Zeremonie wenden muss – und schon gar nicht unbedingt zur Feier der christlichen Erlösung.

Die Idee eines das gesamte Leben überragenden, abschließenden und zusammenfassenden Werks hat Thomas Mann aber nicht mehr losgelassen – auch wenn es ihm selbst nicht möglich war, sein Leben nahezu synchron mit dem Abschluss des letzten Werkes zu beenden: Er starb nicht schon kurz nach seinem „Alterswerk“, dem Dr. Faustus, sondern musste noch fast zehn Jahre weiterleben.<sup>65</sup>

Die auf den ersten Blick vielleicht nicht sofort ersichtliche Einheit der Werke ergibt sich für Mann aus dem überall vorhanden „Grundlaut“ (E IV, 32) der „Omnipotenz und Ubiquität der Verwandlung und Darstellung“ (E IV, 31) – allerdings funktioniert das nur, wenn man wie Thomas Mann die ersten Opern Wagners nicht in das Lebenswerk einbezieht.<sup>66</sup> Deshalb ist der Lebenslauf Richard Wagners bzw. genauer seine Laufbahn als Künstler geprägt durch die „vollkommenste Folgerichtigkeit und Geschlossenheit“ (E IV, 14), und nicht durch den von Nietzsche festgestellten Bruch (der mit dem Niedersinken „vor dem christlichen Kreuze“ (KSA 6, 431) im „Parsifal“ geschieht). Innerhalb dieser logischen Künstlerlaufbahn ist natürlich eine Entwicklung festzustellen: Der Weg zum Gesamtkunstwerk, der nach „Läuterung, Reinigung und Durchgeistung“ (GW IX, 508) im „Ring“ – zumindest unter ästhetisch-technischen Gesichtspunkten – eigentlich abgeschlossen war und doch noch durch das Erlösungsdrama<sup>67</sup> des „Parsifal“ fortgesetzt werden musste. Aus diesem Blickpunkt kann auch die zunächst etwas befremdlich wirkende Feststellung, Wagners Werk habe „genau genommen, keine Chronologie“ (E IV, 34) verstanden werden: Zwar ist in der Idee alles schon „von vornhinein und auf einmal da“ (E IV, 34), doch muss der Künstler erst die Möglichkeiten der Umsetzung entwickeln (vgl. GW IX, 508f. sowie X, 795f.) – zumal, wenn er wie Wagner ein „Dilettant“ ist. Die Behauptung, Wagner habe sein ganzes Werke schon früh und vollständig als Idee mit sich getragen, muss aber auch von Thomas Mann

---

<sup>65</sup>Die Idee, der Künstler lebe nur für sein Werk und müsse mit dessen Beendigung fast zwangsläufig auch sein eigenes Leben beenden, ist natürlich wieder eine romantische Vorstellung. Und auch der Gedanke des abschließenden Alterswerkes ist davon geprägt.

<sup>66</sup>Sowohl „Die Feen“ und „Das Liebesverbot“ als auch „Rienzi“ finden von Mann kaum Beachtung – offenbar kannte Mann zumindest die ersten beide Werke nicht – verwunderlich wäre auch eher das Gegenteil, da sie sehr gründlich und sehr schnell vergessen wurden.

<sup>67</sup>Erlösung ist der „Parsifal“ für Thomas Mann vor allem von den Greueln der *décadence*, dem „romantischen Extremismus“ (E IV, 52) seiner Figurenkonstellation (vgl. Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, S. 323).

wieder eingeschränkt werden: Nämlich dann, wenn er von dem „Eigenwillen“ der Werke spricht, die sich erst während der Ausarbeitung durch den Künstler voll entfalten. Aus dieser bei Wagner konstatierten Einheit von Künstler und Werk rührt die Frage her, was denn eigentlich die Verzückung und vor allem die Bewunderung ausmache – „Wagners besondere und persönliche Kunst oder die Musik selbst“ (E IV, 30). Bei Thomas Mann – der diese Frage nie explizit beantwortet – ist es beides und gerade die Einheit von beidem, die ihn zur besonderen Bewunderung (und – in gewissem Maße – zur Nachahmung) veranlasst.

1911 steht nicht die Identifizierung mit Wagner, nicht seine Funktion als Vorbild, sondern viel mehr die Abwehr seines Einflusses, die kritische Distanzierung im Vordergrund: „Als Geist, als Charakter schien er mir suspekt“ (E I, 151). Das wird später aber wieder relativiert, ohne völlig negiert zu werden: Das Verhältnis zu Wagner ist nie ein ungetrübtes – davor lassen sich für Thomas Mann zu viele Abgründe in Wagners Charakter entdecken (etwas sein Verhältnis zur Politik im allgemeinen oder zum deutschen Patriotismus im besonderen): Im letzten veröffentlichten Text über Wagner wird er als eines „der faszinierendsten, menschlich intrikatesten und künstlerisch sieghaftesten Persönlichkeitsphänomene aller Zeiten“ (GW X, 791) eingeschätzt. Fortgesetzt gültig bleibt dagegen die schon 1911 festzustellende Trennung von Mensch und Künstler. Dem Künstler bleibt aber immer seine erreichte großartige Leistung, die zwar auch zur kritischen Rezeption herausfordert, aber dennoch unangefochten bleibt. Der Mensch Richard Wagner dagegen ist für Thomas Mann in erster Linie „eine unausstehliche Belastung und Herausforderung der Mitwelt“ (GW X, 796) – der aber hinter seinem Werk zurücktreten kann und soll. Dieses Zurückweichen des Menschen Wagner hinter sein Werk wird etwa im Essay von 1928 deutlich: „Nicht wie bei [Goethe] liegt bei [Wagner] der Liebes- und Wertakzent auf dem Leben, er liegt auf dem *Werk*.“ (GW X, 228; Hervorhebung original). Von daher erklärt sich auch, dass gerade Wagner so einen großen Einfluss auf die künstlerische Produktion nicht nur bei Thomas Mann hat: Bei ihm konzentriert sich Bewunderung, aber auch Kritik und vor allem die analytische Betrachtung stärker als bei anderen Künstlern auf das Werk und seine Eigenheiten.<sup>68</sup> Diese Relativierung der Bedeutung des Menschen als Vorbild hindert Mann aber nicht daran, immer wieder auf den fragwürdigen Charakter Wagners hinzuweisen. Denn es ist ja auch für Thomas Mann nicht so, dass Wagner ein durchweg unmoralischer, schlechter Charakter wäre. Als echter Künstler des 19. Jahrhunderts zeichnet ihn gerade aus, dass er sich „aus dunkel drängenden und quälenden Macht- und Genußwillen und Drang nach sittlicher Läuterung und Erlösung, aus Leidenschaft und Ruhesehnsucht“ (E IV, 45) zusammensetzt. Seine verschränkte und kontradiktorische Natur spiegelt sich wiederum in seinem Werk, etwa in der Verbindung

---

<sup>68</sup>Darüber hinaus ist natürlich gerade Wagners Werk in dieser Hinsicht auch durch seine andauernde provozierende Ausschließlichkeit besonders produktiv.

von Mythos und Psychologie und in der „Fähigkeit, das volkstümlich und das Geistige in einer Gestalt zu binden“ (E IV, 53) Gerade befindet Thomas Mann den „Begriff des *Romantischen*“ am besten geeignet, „sein Wesen auf einen Nenner zu bringen.“ (E IV, 50; Hervorhebung original)

In dieser Beschreibung steckt auch ein verborgener Selbstbezug, der Anklang einer Identifikation: Auch wenn Manns eigene Lösungen des Problems der Divergenz der Anforderungen an den Menschen und den Künstler im Einzelnen anders aussehen mögen, die Fundamente sind die gleichen und weisen Thomas Mann, indem er Richard Wagner zum Ausdruck des neunzehnten Jahrhunderts stilisiert (vgl. E IV, 11) in seinen Grundlagen auch einen Platz dort an. So kann Wagner also in Maßen nicht nur zur Selbsterkenntnis, sondern auch zur Selbststilisierung<sup>69</sup> genutzt werden.

## 4 Der Fall Wagner – der Künstler als gesellschaftlich-politisches Ereignis

Der Künstler, und ganz besonders natürlich Richard Wagner, wird von Thomas Mann gerne als Ausdruck seiner Zeit verstanden und bevorzugt hinsichtlich der gesellschaftlichen, sozialen, politischen und ethischen Prägung durch die Umwelt und den „Zeitgeist“ betrachtet und damit auch in den Zusammenhang mit anderen Künstler, über den Weg der Verwandtschaft im „sozial-ethischen Element“ (E IV, 13), gebracht. Deshalb ist es notwendig, den Künstler im Verhältnis zu seiner Zeit, zu der Gesellschaft, und damit wieder ganz eng verbunden, zur Politik zu betrachten.

### 4.1 Wagner und das 19. Jahrhundert

Das „Dreigestirn ewig verbundener Geister“ (B 90f.) der wichtigsten Vorbilder Manns umfasst nicht zufällig mit Wagner, Schopenhauer und Nietzsche ausschließlich Personen des neunzehnten Jahrhunderts. Richard Wagners Platz zwischen den beiden Philosophen kann nicht nur mit der direkten Bekanntschaft Thomas Manns mit dessen Werken erklärt werden, sondern auch mit der engen Verbindung sowohl zu Schopenhauer – der ab Mitte der 1850er von entscheidendem Einfluss auf Wagners Kunstwerke war – sondern auch zu Friedrich Nietzsche, der sich trotz seiner kritischen späten Schriften nie von Wagner lossagen konnte. Und auch die späte Wagner-Kritik Nietzsches ist positiv zu deuten: Thomas Mann sieht sie als

---

<sup>69</sup>Und zwar über den Umweg der Stilisierung des Vorbildes. Vgl. dazu Hans Wisskirchen: Thomas Manns „Fall Wagner“. Zu den Spuren von Nietzsches Wagner-Kritik bei Thomas Mann. In: Thomas Steiert (Hrsg.): „Der Fall Wagner“. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik. Laaber: Laaber 1991, S. 320 und Wapnewski: Der Magier und der Zauberer, S. 424.

„Panegyricus mit umgekehrten Vorzeichen, als eine andere Form der Verherrlichung“ (E IV, 21), wie er allgemein das Verhältnis Nietzsche–Wagner vor allem als „Sternenfreundschaft“ (B 97) ansieht, die zwar gerade am Ende, unter dem Eindruck des „Parsifal“, eine „geistesgeschichtliche Umdeutung“ in einen ganz eigenen „Liebeshaß“ (E IV, 21) erfuhr, aber nie aufgehoben wurde. Überhaupt geschieht die Rezeption Nietzsches gerade in Bezug auf dessen Wagner–Kritik für Thomas Mann nur unter bestimmten Aspekten: Im Vordergrund steht dessen „Selbstüberwindung“ (KSA VI, 11), dessen Fähigkeit, sich aus der unkritischen Bewunderung Wagners zu lösen und eine auf kritische Erkenntnis aufbauende Beziehung zu ihm einzugehen.<sup>70</sup> Deshalb kann Thomas Mann seine skeptischen Lektüre Nietzsches auch fruchtbar machen: Gerade die Auseinandersetzung mit dessen Wertungen wird zum Anlass, das eigene Verständnis Wagners zu überdenken und auszuformulieren. Zudem sind „diese alle drei, Schopenhauer, Wagner und Nietzsche [...] Literaten und Musiker, aber das letztere mehr.“ (B 330) Genau so sieht sich (hier im Jahre 1918) auch Thomas Mann: „zwar Literat, aber mehr noch Musiker“ (B 330)

Wagner und das 19. Jahrhundert sind für Thomas Mann besonders eng verbunden: „Wagner ist neunzehntes Jahrhundert durch und durch, ja, er ist der repräsentative deutsche Künstler dieser Epoche“ (E I, 152). Als solcher wird – und muss – er auch jetzt, d.h. am Anfang des 20. Jahrhunderts rezipiert werden. Trotz aller (letztlich immer vordergründigen) Begeisterung ist er doch als historisches Phänomen, als Ausdruck einer vergangenen Lebens- und Empfindungsart zu sehen und der sinnliche Eindruck ist mit „viel Wagnerkritik“, aber auch mit „viel Gleichgültigkeit“ (E I, 152) zu dämpfen. 1911 kommt Mann dann zu dem – heute etwas seltsam anmutenden – Schluss, „daß Wagners Stern am Himmel des deutschen Geistes im Sinken begriffen ist.“ (E I, 151) Es ist wohl mehr Ausdruck der vorangegangenen „Wagner–Krise“ Thomas Manns als ein allgemein zu beobachtender Vorgang – auch wenn er die Historizität Wagners untermauert hätte. Selbst die Theorie Wagners wird zu der Zeit von Mann mit dem Hinweis auf ihre Verhaftung im 19. Jahrhundert abgetan und in Hinblick auf das „Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts“ (E I, 152) als irrelevant abgetan. Vom romantischen Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts möchte Thomas Mann sich nun durch „eine neue Klassizität“ (E I, 153) unterscheiden. Bei Mann war diese Zuwendung zum Klassizismus aber nur vorübergehend, fällt aber mit der Wagner–Krise zusammen und bahnte sich bereits seit etwa 1905 an – zu der Zeit beginnt die „kritische und produktive Reflexion der Kunstabsichten der Neuklassik“,<sup>71</sup> die aber auch recht bald wieder endet.<sup>72</sup>

Auch wenn sich Thomas Mann von dieser Einschätzung wieder abwendet, so bleibt ihm,

---

<sup>70</sup>Vgl. E III, 188 sowie Wisskirchen: Thomas Manns „Fall Wagner“, S. 314f.

<sup>71</sup>Vaget: Thomas Mann und die Neuklassik, S. 438.

<sup>72</sup>Vgl. Vaget: Thomas Mann und die Neuklassik – auch die etwas später einsetzende Hinwendung Stravinskys zum Neoklassizismus ab den Zwanzigern gehört in diesen Zusammenhang.

dessen Wurzeln in dieser Zeit liegen, doch auch weiterhin Wagner als Symbol und prototypischer Künstler des 19. Jahrhunderts erhalten. Allerdings gilt nun nicht mehr die Person, sondern Wagners „geistige Gestalt“, d.h. sein Ideenkosmos und vor allem sein Werk als „vollkommener Ausdruck“ diese Jahrhunderts (E IV, 11). Als solcher steht er mit seiner Kunst und deren Mittel auch nicht mehr allein: Ähnliche Mittel und verwandte Absichten findet Thomas Mann bei vielen „großen“ Künstlern des 19. Jahrhunderts, etwa bei Zola, Tolstoi oder Ibsen.<sup>73</sup> Im Zuge des Essays von 1933 kommt es auch zu einer indirekten Kritik der Position von 1911: Wagner wird nun gegen die „Entledigung“ als geschichtliches Phänomen, gegen die „billige“ Kritik der Nachgeborenen verteidigt (vgl. E IV, 11). Denn gerade als Ausdruck seines Jahrhunderts gewinnt er seine Größe – und sein Leiden.

Größe ist ein von Mann recht unscharf gebrauchter Begriff: Sie wird, gerade im Zusammenhang mit Wagner, als „eine düsterne, leidende, zugleich skeptische und wahrheitsbittere, wahrheitsfanatische Größe“ näher beschrieben (GW X, 227; vgl. auch E IV, 12). Die Wahrheit der Kunstwerke offenbart sich in der Schönheit, wie man sie „im Augenblicksrausch“ erfährt. Gerade das macht aber die Verbindung von Wahrheit und Größe hier problematisch: Offenbar kann Wagner Nietzsches Diktum, Wagners Kunst sei niemals wahr (vgl. KSA VI, 31) nicht ignorieren, andererseits aber auch nicht seine eigenen Schönheitserlebnisse bei Wagner verleugnen. Wenn aber diese Schönheit nicht reine Effekthascherei sein soll – auch das wirft Thomas Mann Wagner so manches Mal vor – muss sie mit der Wahrheit verknüpft werden. Mann versucht offenbar, zwischen diesen beiden Gegensätzen eine Mitte zu finden und Wagner wenigstens „augenblickliche“ Schönheiten, d.h. Wahrheiten, zuzugestehen, in Bezug auf das Ganze des Kunstwerkes dann aber doch die Existenz einer bestimmenden Wahrheit zu verneinen und damit auch den Kunstcharakter des Ganzen – wobei er wieder mit Nietzsche übereinstimmt: „Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt“ (KSA VI, 27).

Was genau Wagner darin aber groß macht, bleibt offen – aber die beiden Begriffe „groß“ und „leidend“, die nicht ohne Grund im Titel seines Essay von 1933 stehen, der schon im ersten Satz Wagner und das neunzehnte Jahrhundert zusammendenkt, gelten Thomas Mann offenbar als typische Begriffe des (romantischen) 19. Jahrhunderts. Denn sie rühren aus einem gemeinsamen Begriff, der das 19. Jahrhundert in seinem Wesen, Denken und Schaffen prägte, her: dem Pessimismus der „musikalischen Nacht- und Todesverbundenheit“ (E IV, 11) So gesehen wird der Drang zur Größe zu einem Epiphänomen, das nur noch den (verzweifelt) letzten Versuch eines Einzelnen anzeigt, die Totalität der Welt und der bürgerlichen Gesellschaft in der Kunst als „*epische* Lasten“ (E IV, 12; Hervorhebung original) zu bewältigen – und auch nur aus dem Bewusstsein des „letzten Mals“, der abschließenden Gelegenheit zu

---

<sup>73</sup>Vgl. E IV, 12f.; zu Ibsen auch GW X, 227ff.

einer ganzheitlichen Darstellung überhaupt die Kraft – psychisch und physisch – schöpft, solche „großen“ Werke in Angriff zu nehmen. Denn „Größe“ bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht mehr ausschließlich auf den geistigen Gehalt, sondern eben notwendigerweise auch quantitativ auf die Gestalt der Kunstwerke. An Wagner wird diese Tendenz des gesamten Jahrhunderts dabei besonders deutlich: „Sein Werk ist der deutsche Beitrag zur Monumental-Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“ (GW IX, 525; vgl. auch ganz ähnlich E IV, 11f.), die sich außer bei Wagner vor allem – wie noch im 20. Jahrhundert (und natürlich auch bei Thomas Mann) – in den Romanen zeigt und durch die „namenlose Unbescheidenheit“ (E VI, 145) Wagners nicht gerade abgemildert wird.

Der Begriff des neunzehnten Jahrhunderts wird von Thomas Mann in diesen Zusammenhängen übrigens in einer recht engen Bedeutung gebraucht. Im Regelfall ist nur das romantische neunzehnte Jahrhundert gemeint, und umgekehrt bezieht sich Romantik meist auf dieses Jahrhundert. Dabei gilt für das Verhältnis Thomas Manns zu diesen beiden Begriffen gerade in ihrer Verbindung eine ähnliche Ambivalenz wie die zu Wagner, ihrer „Personifikation“: „Die Romantik ist eine unsaubere Welt“<sup>74</sup> und übt dennoch einen ungeheuren Reiz auf Mann aus. Das liegt an seiner „vollständigen Identifikation der Begriffe romantisch und *décadent*“.<sup>75</sup> Gegen ihre Verführungskraft setzt er das (protestantisch geprägte) Ethos der Arbeit und des Werkes, das auch schon bei Wagner eine gewichtige Rolle spielt.<sup>76</sup> Eine solche Zwiespältigkeit ist für Thomas Mann schon im Begriff der Romantik angelegt. Denn zur Romantik gehört nicht nur die Vereinigung der kategoriellen Gegensätze<sup>77</sup> und die egalitäre Ausrichtung der Kunstwerke (die Thomas Mann auch bei Wagner beobachtet), sondern auch die Fähigkeit der Integration extremer, besonders ausgefallener Charaktere in einer hinter ihrer auch grotesk anmutenden Übersteigerung und Vereinzelung besonders verdeutlichende Zeichnung bestimmter, auch realiter zu findende Charakterzüge (vgl. E IV, 51). Für eine solche romantische Kunst ist offenbar die Musik am besten geeignet, sie ist nicht mehr nur Mittel der romantischen Kunst, sondern zugleich auch – gerade in ihrer positiv gewendeten Zweideutigkeit – ihr eigentliches Ziel: Hier findet das schwärmerische, „reine“ Empfinden eine bessere Ausdrucksmöglichkeit als in der Sprache der Dichtung.

Die späte Darstellung Richard Wagners als typisch romantischer (d.h. heroischer) Künstlercharakter von 1951 bleibt in ihrer Eindimensionalität gegenüber der früheren Charakterisierung zurück: Hier wird Wagner schon nicht mehr nur als besonders eindringliche Verkörperung aller Werte der Romantik dargestellt, sondern fast zur leibhaftigen Verkörperung der gewöhnlichen

---

<sup>74</sup>Tagebuch vom 27.11.1936 (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 148).

<sup>75</sup>Koppen: Vom *Décadent* zum Proto-Hitler, S. 215; vgl. bei Thomas Mann etwa E IV, 69f.

<sup>76</sup>S. dazu Kapitel 3.2.

<sup>77</sup>Vgl. etwa die bereits zitierte „wahrheitsbittere, wahrheitsfanatische Größe“ Wagners (GW X, 227) oder seine „gesunde Art, krank zu sein“ (E IV, 50).

Klischees – als „ein Mann des unerhörten, unerschütterlichsten Glaubens an sich und seine Mission“ (GW X, 796), der eine „wilde, stürmische, exzentrische Bestimmung“ (GW X, 795) verfolgt und „sich in völlig unpraktischen, der Welt nach ihren Anforderung fremden Hirngespinnsten, in phantastisch–dramatischen Riesen–Unternehmungen“ (GW X, 795) verliert. Richard Wagners Kunst in ihrer Vereinigung von Popularität (wie sie im sinnlichen Rausch, etc. erfahrbar wird) und „letzter Ausgesuchtheit“ (E IV, 50) in Hinblick auf die verwendeten Kunstmittel und ihre Wirkungen ist in Thomas Manns Augen typisch für die Romantik, ja sogar nur dort möglich (E IV, 50f) – dann ist es kein Wunder, dass Mann Wagner als Künstler des 19. Jahrhunderts, als dessen vollkommene Personifikation verstehen muss.

Der „Nachtkultus“ der Romantik (E IV, 47) ist bei Wagner vor allem in „Tristan und Isolde“ zu beobachten. Am „Tristan“ kann Thomas Mann zeigen, dass Wagner als Romantiker (mit ihren typischen Begriffen Nacht, Liebe und Tod) in enger Verbindung zur „welterotischen Konzeption“ (E IV, 45) der Schopenhauerschen Philosophie steht, genau wie ab der Schopenhauer–Lektüre, also eben ab dem „Tristan“, sein gesamtes „riesenhaftes Werk“ unter dem Einfluss des Schopenhauerschen Pessimismus und dessen „Stimmung von »Kreuz, Tod und Gruft«“ steht (B 98). Gerade am „Tristan“ erkennt Mann aber auch die enge Beziehung Wagners zu Novalis und Friedrich Schlegel und sieht den „Tristan“ deshalb nicht nur als Werk der Romantik, sondern hebt besonders die tiefe Verbundenheit „mit allem romantischen Denken und Empfinden“ (E IV, 47) hervor. „Tristan und Isolde“ wird Thomas Mann also zu einem doppelten Höhepunkt der Romantik: Ist schon Wagner selbst ein typischer Romantiker, so gilt das für diese Komposition in besonderem Maße. Zu dieser dunklen (nicht düsteren) und empfindsamen Welt der Romantik passt die mythische Erlösung des „Ring“ nur scheinbar nicht – letztlich ist sie nur Ausdruck der tiefgehenden Spaltung des Wagnerschen Charakters, der damit als typisch für das neunzehnte Jahrhundert gesehen werden kann. Auf der einen Seite die nächtliche Todessehnsucht, auf der anderen Seite der über die Romantik hinausgehende Wunsch nach göttlicher Erlösung.

Das Romantik–Verständnis Thomas Manns weist enge Parallelen zu Nietzsches Begriff der „*décadence*“ auf, kann sogar in den meisten Fällen als dessen Synonym verstanden werden.<sup>78</sup> Das deckt sich auch in der Einschätzung Wagners, den Friedrich Nietzsche als „*Künstler der *décadence**“ (KSA VI, 21 u.ö; Hervorhebung original) klassifiziert, dessen „Fall Wagner“ deshalb als „Dokument des dekadenten Wagnerismus“ gilt.<sup>79</sup> Im Begriff der *décadence* vereinigen sich alle Eigenschaften des romantischen 19. Jahrhundert, die positiven

<sup>78</sup>Vgl. Koppen: Vom Décadent zum Proto–Hitler, S. 214f.

<sup>79</sup>Erwin Koppen: Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen. In: Ulrich Müller und Peter Wapnewski (Hrsg.): Richard–Wagner–Handbuch. Stuttgart: Kröner 1986, S. 620 – Zu „Wagner als Repräsentant der *Décadence*“ vgl. Dieter Borchmeyer: Richard Wagner und Nietzsche. In: Ulrich Müller und Peter Wapnewski (Hrsg.): Richard–Wagner–Handbuch. Stuttgart: Kröner 1986, S. 132 – 135.

wie die negativen.

Typisch für Wagner und sein Jahrhundert ist außerdem die Psychologisierung der Oper<sup>80</sup> bzw. des neuen Musiktheaters (vgl. E IV, 18) sowohl auf der Ebene der Musik (nämlich durch die Leitmotivik) als auch auf der Ebene der Dichtung (vorwiegend durch die inhaltliche Ausgestaltung). Damit hat Wagner prinzipiell – ebenso wie Nietzsche – die Errungenschaften der Psychoanalyse Freuds auf dem Gebiet der Kunst vorweggenommen (vgl. E IV, 18). Die Psychologisierung der Kunst ist nun zwar einerseits eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts (und zwar vor allem Wagners), zugleich aber auch von bestimmendem Einfluss auf die Kunst der Moderne. Deshalb macht es durchaus Sinn, wenn Thomas Mann Wagner, dem Künstler des 19. Jahrhunderts, „psychologische [...] Modernität“ (GW IX, 525) bescheinigt.<sup>81</sup> In dieser Hinsicht wird Wagner zumindest zeitweise für Thomas Mann zum Leitbild der Moderne.<sup>82</sup> Das schlägt sich dann auch ganz deutlich 1918 in Manns Einschätzung des „modernen“ Musiktheaterwerkes von Hans Pfitzner, dem „Palestrina“, nieder. Dieser wird quasi als moderne, zeitgenössische (die „Betrachtungen“ erscheinen nur ein Jahr nach der Uraufführung) Fortsetzung der Wagnerschen Werke wird in den „Betrachtungen“ außergewöhnlich viel Platz eingeräumt. Von daher ist es auch notwendig, sich als moderner Künstler mit Wagner auseinanderzusetzen, denn sein Werk ist eine „moderne Kunst, die man erlebt, erkannt haben muß, wenn man von unserer Zeit irgend etwas verstehen will“ (E I, 67) – so steht es im „Versuch über das Theater“. Vier Jahre später folgt die Einschätzung Wagners als potentiell „erledigter“, abgearbeiteter Künstler, die im Verlauf der Beschäftigung Manns mit Wagner aber nur eine Zwischenstation bleibt.

Mit der Modernität hat die Kunst Wagners zugleich auch ihre Unschuld verloren:(vgl. B 93) Sie weiß – eben als psychologisch bestimmte Kunst – um die Abgründe der menschlichen Seele, sie kennt das Laster. Und deshalb wird für den Autor der Betrachtungen die „Beschäftigung mit ihr [...] *moralisch*, wird zur rücksichtslos ethischen Hingabe an das Schädliche und Verzehrende“ (B 93; Hervorhebung original).

Neben der Psychologisierung sind es vor allem die bewusst eingesetzten Mittel, die für Thomas Mann die Modernität der Wagnerschen Schöpfungen ausmachen. Damit wird der „Ring“ nicht nur durch seine „psychologisch[e] Verfeinerung“, sondern auch durch die „Bewußtheit und entwickelt[e] Spätheit seiner Mittel“ (GW IX, 523) ein ganz besonders mo-

---

<sup>80</sup>S. Kapitel 3.1.

<sup>81</sup>Die psychologische Interpretation des Künstlers Wagner (in seiner Einheit von Mensch und Werk) wiederum hat Mann von Nietzsche übernommen. Vgl. dazu z.B. Walter Jens: Kap. Betrachtungen eines Unpolitischen. Thomas Mann und Friedrich Nietzsche. In: Statt einer Literaturgeschichte. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1998, S. 183 u.ö. sowie Wisskirchen: Thomas Manns „Fall Wagner“.

<sup>82</sup>Vgl. dazu Kropfinger: Thomas Manns Musik-Kenntnisse, S. 273ff. sowie Kurzke: Thomas Mann: Essays. Band 3: Schriften über Musik und Philosophie. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Hermann Kurzke, S. 17f..



deres Werk. Die „Spätheit der Mittel“, die sich etwa auf die Verwendung des Stabreimes bezieht, resultiert aus dem Bewusstsein um die Mittel: Hier setzt Wagner – so sieht es Thomas Mann – den Stabreim nicht als koloristischen Effekt, sondern gezielt als Mittel der Distanzierung ein. Allerdings bleibt auch hier wieder ein Rest Ambivalenz: Zwar ist der „Ring“ unter diesem Aspekt ein modernes Kunstwerk, aber durch sein Pathos und seinen „revolutionären Willen“ (GW IX, 523) romantisch – und primitiv. Diese Primitivität ist aber offenbar ein Ergebnis der Einbindung des Mythos in ein modernes Werk

## 4.2 Kunst und Gesellschaft

Dieser Problembereich beschäftigt Thomas Mann sein ganzes Lebens. Auch die essayistischen Arbeiten zu Wagner sind davon durchdrungen. Dabei tritt dieser Bereich – nicht nur hier – in einer zweifachen Ausprägung auf: „Intern“ als das Problem des Verhältnisses von Künstler und Mensch, der Vereinbarkeit der Anforderungen von Kunstproduktion und Leben; „extern“ als die Frage nach der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und seine Verhalten in Bezug auf diese. Die Lösungsansätze des Künstlers vor allem des zweiten Teils bestimmen maßgeblich sein Verhältnis zur Politik und prägen sicherlich – denn Thomas Mann geht immer von der Einheit des Werkes mit seinem Schöpfer aus – auch die Beziehung der Kunstwerke selbst zum politischen Leben: Ihre politisch aufgeladenen Stoffe, ihr Instrumentalisierung zu politischen Zwecken und mitunter auch ihre bewusste Um- und Fehldeutung unter politischen Prämissen.

Im Gegensatz Leben – Kunst erscheint die Kunst einerseits als bloßer Ersatz, andererseits aber, im Gefolge von Schopenhauer durch die Freiheit vom Willen „als Mittel der Erlösung“ (E IV, 37) und damit als Mittel der Verwirklichung des im Leben nicht gelingenden Streben der Menschen nach einer höheren Daseins-Stufe, die den Sinn des Lebens über den reinen Selbstzweck erhebt (vgl. E IV, 38).

Der künstlerisch tätige Mensch erscheint dann im Zwiespalt der Anforderungen zwischen „Lebensdunst“ und der Sphäre von „Reinheit und Frieden“ (E IV, 39) der Kunst. Aber auch die Kunst ist für Mann nicht die Lösung aller Probleme, sie ist zwar der Weg zur Erlösung, sie kann vom Menschen genutzt werden, um sein Lebensziel zu erreichen, doch wird sie ihn „als das Hindernis des Heils“ (E IV, 39) zugleich auch am Erlangen der heilbringenden Erlösung hindern. Die Kunst kann dem Menschen – und das er dies tut, ist der besondere Verdienst Wagners – nur die Erlösung als Ziel aufzeigen, aber sie nicht erreichen: „Das Reine, Heilig, durch Erkenntnis Pazifizierte ist künstlerisch tot“ (E IV, 39). Deshalb kann die Erlösung zwar am Ende der Werke Wagners immer wieder aufscheinen, aber nicht zum eigentlichen Gegenstand des Dramas werden, da sie als Aufhebung aller Konflikte zwangsläufig nicht dramatisch behandelt werden kann.

Auch der Künstler Wagner zeigt sich für Mann in seiner doppelten Ausprägung als „Mensch“ und als „Sucher“ der Erkenntnis, der Wahrheit, auf dem Gebiete der Kunst. Mit zunehmendem Alter aber sieht Mann Wagner immer stärker zum „Ernst“ der Erkenntnis streben und – mit dem entscheidenden Parsifal des Alterswerkes – dem „Sinnlichkeitsrevolutionarismus [...] von Grund auf [...] widerrufen.“ (E IV, 42). Trotz dieser Verschiebung der Akzente – mehr kann es kaum genannt werden – werden die frühe Werke Wagners nicht ungültig, sie sind nicht weniger wahr als das letzte. Der Künstler, der sich gerade durch seine Stellung zwischen beiden Extremen, dem Leben und der Wahrheit, auszeichnet, „ehrt seine Biographie.“ (E IV, 42) Im „Tristan“ als Werk des Übergangs sieht Thomas Mann den Gegensatz zwischen Empfindung und Vernunft zugunsten der typisch romantischen Einseitigkeit gelöst: Trotz des immerhin schon vorhandenen Kampfes „der Sensibilität gegen die Vernunft“ (E IV, 47) siegt eindeutig die Wahrheit der Empfindung.

Im Zusammenhang mit diesem Problem zeigt sich auch deutlich die Distanz Thomas Manns zu Nietzsche: Dessen Vorsicht, sich ganz und gar auf die „ungeheure [...] Sinnlichkeit“ (E IV, 52) einzulassen, kann Mann nicht für sich in Anspruch nehmen. Zwar hat er sich in seinem eigenen Leben dieser unerfüllbaren, unersättlichen Sinnlichkeit verweigert, doch im Bereich der Kunst kann er sich dennoch – oder gerade deswegen – ihr hingeben: Durch die von Thomas Mann im Gegensatz zu Nietzsche vollzogene Trennung von Mensch und Künstler, von (bürgerlichem) Leben und Werk (denn der Künstler ist auch für Thomas Mann mit seinem Werk zusammen eine Einheit) wird ihm dies möglich. Das wird deutlich, wenn er etwa Nietzsches „Scham über eine solche Behendigkeit im Wechsel des Niveaus“ (E IV, 43), wie sie bei Wagner zu finden ist – und „Wechsel des Niveaus“ steht hier für den Wechsel aus der Sphäre der Kunst in die des Leben und umgekehrt – als Künstler nicht zu genau verstehen will. Denn damit würde er anerkennen, dass eine Entscheidung, wie sie Nietzsche getroffen hat, für eine der beiden Sphären möglich ist. Für Thomas Mann dagegen ist der Gegensatz zwischen Leben und Kunst nicht nur problematisch, sondern auch künstlerisch produktiv.

Die theoretische Betrachtung des Problems ist Mann zwar wichtig, doch überlagert sie nicht seine Rezeption der Werke selbst – denn auf die kommt es ihm letztendlich an, ihre Existenz (bzw. ihre Entstehung) ist nicht nur der Grund des Problems, sondern auch dessen Lösung. Denn gerade bei Wagner zeigt sich die Verbundenheit des Künstlers mit seinem Werk: In all seinen Schöpfungen ist immer noch der Charakter Richard Wagner zu erkennen. Daneben spiegeln die Werke vor allem noch die Produktionsbedingungen wieder: In ihnen ist noch der „Luxus“ deutlich zu spüren, mit dem sich der Komponist bei der Arbeit umgeben muss. Dieses Durchscheinen der Situation der Entstehung bleibt aber unbewusst und kann die annähernde (aber gerade deswegen auch nie vollkommene) „Reinheit und Idealität“ der

Kunstwerke nicht stören (vgl. E IV, 60f.) Aber dieses Charakteristikum gerade der Kunst Wagners zeigt für Thomas Mann vor allem, das Kunst „die Wahrheit über den Künstler“ (E IV, 63) und nicht die Verkörperung absoluter Wahrheiten ist.

Die Einschreibung der Produktionsbedingungen in das Kunstwerk hat aber noch eine andere Konsequenz: Denn gerade dadurch, durch die Freude am Luxus, setzt es eine direkte Verbindung zwischen Künstler, Kunstwerk und bürgerlich-bourgeoiser Gesellschaft. Schon in den „Betrachtungen“ hatte Thomas Mann auf das Bedürfnis jeden Künstlers hingewiesen, „auch die breit Masse der Schlichten“ (B 127) zu fesseln. Und diese „breite Masse“ wird im 19. Jahrhundert durch das Bürgertum repräsentiert. Mann erkennt aber auch, dass dieser Wunsch nach Erfolg und breiter Wirkung, den er selbst von Wagner gelernt hat, für das eigentliche Ziel des Künstlers, den Ausdruck der eigenen Empfindungen, gefährlich werden kann. Dann nämlich, wenn sein „Künstlerbürgertum“<sup>83</sup> sowohl den radikalen Künstler, den Ästhetizisten, als auch den Bürgern Anlass zur Kritik wird. Grund zur Kritik bietet es freilich immer beiden Lagern, denn eine Kunst, die wie die Wagners beides zu vereinen sucht, wird von beiden Seiten Verrat vorgeworfen bekommen können. Der Versuch des Künstlers, „raffinierte und gutmütigere Bedürfnisse zugleich zu befriedigen, die Wenigen zu gewinnen, und die Vielen obendrein“ (B 127) ist also, wenn er wirklich konsequent durchgeführt wird, grundsätzlich zum Scheitern verurteilt. Das heißt aber auch, dass für Thomas Mann der Künstler keinen Platz in der Gesellschaft haben kann: Entweder verrät er zum Zweck der Integration in das Bürgertum die ästhetischen Ideale, oder er wendet sich in der Verfolgung der künstlerischen Ziele von der unbedingten Geltung gesellschaftlicher Normen ab. Dieses Problem ist dabei nicht nur in der Biographie Wagners selbst, sondern auch in seinen Werken zu beobachten.<sup>84</sup>

Zusätzliche Problematisierung erfährt dieser Konflikt im Wesen der Wagnerschen Kunst als romantische Theaterkunst. Denn die Theaterkunst ist viel enger noch als alle anderen Kunsterscheinungen mit der Gesellschaft verknüpft: Sie wird nicht nur in der Ansammlung der Gesellschaft rezipiert, sondern diese Rezeption wird mit dem Aufstreben des Bürgertums im 19. Jahrhundert und des einsetzenden Wagner-Kultes in Bayreuth selbst zum gesellschaftlichen Ereignis. Zugleich soll sich aber die Kunst der Gesellschaft möglichst weit entziehen – „denn das Gesellschaftliche ist nicht musikalisch und überhaupt nicht kunstfähig. Kunstfähig ist allein das Mythisch-Rein-Menschliche, die unhistorisch-zeitlose Urpoesie der Natur und des Herzens“ (GW IX, 525). Selbst im Theater dürfen also für Thomas Mann die Produktionsbedingungen der Kunst nicht auf ihren Inhalt, auf ihre stoffliche Gestaltung einwirken.

---

<sup>83</sup>Wapnewski: Der Magier und der Zauberer, S. 426f.

<sup>84</sup>Vgl. Hans Mayer: Richard Wagner. 28. Auflage. Hamburg: Rowohlt 2000, S. 25: „Immer geht es [sowohl im Holländer und Tannhäuser, als auch im Lohengrin] um den Konflikt des Genies mit den herkömmlichen Lebens-, Kunst- und Moralbegriffen der Umwelt.“

Da genau das aber bei Wagner mit seiner Beachtung der Wirkung beim Publikum geschieht, kann Thomas Mann seine Kunst auch nicht als wirklich „reine“ Kunst schätzen. Hierin ist Mann stärker als er das vielleicht selbst wahrhaben wollte noch von Nietzsche beeinflusst: Dieser hatte Wagner dezidiert vorgeworfen, seine Kunstwerke nicht als Musiker zu schaffen, sondern nur aus der Berechnung der Wirkung heraus (vgl. KSA VI, 31). Genau das findet sich in abgemilderter Form aber auch bei Mann: Die Musik als absolut reine Kunst wird von Wagner im Gesamtkunstwerk nicht mehr erreicht.

Wagner in seinem vielfältigen Wesen (und der entsprechend vielgestaltigen Kunst) steht – ebenso wie Thomas Mann selbst – dem Bürgertum zumindest sehr nahe. Zwar muss er zunächst als romantischer Künstler gesehen werden, der in seiner „Kapellmeister–Kreisler–Exzentrizität“ (E IV, 56) sicher keine prototypischer Vertreter des Bürgertums ist, gesehen werden, doch kann Wagner – etwa mit seiner pedantischen Ordnungsliebe und dem Hang zur Selbstinszenierung<sup>85</sup> – durchaus bürgerliche Züge aufweisen (vgl. B 126). Dass er also als revolutionärer Künstler die Bürgerlichkeit selbst als materiale Grundlage und äußeren Ruhepol zur Sicherung der Schaffens- und Arbeitsbedingungen des (geistig unabhängig davon „Neues“ schaffenden) Künstlers notwendigerweise in sich einschließt, vergrößert die Affinität dieses Künstlers zum Bürgertum nur noch. Diese Affinität ist aber nicht nur bei Richard Wagner, sondern auch bei Thomas Mann eine wichtige Verbindung des Künstlers mit der Gesellschaft: Sie sichert ihm die (eher theoretische) Möglichkeit eines Rückzuges aus der Künstlerexistenz in das bürgerliche Gesellschaftsleben.

Für Wagner muss Thomas Mann aber darüber hinaus feststellen, dass dieser nicht nur die – von Mann geschätzte – deutsche Bürgerlichkeit in seinen Künstlercharakter integriert, sondern auch die negativ eingestufte moderne Entwicklung des 19. Jahrhunderts, die Bourgeoisie mit ihrem Hang zum dekadenten Luxus (vgl. E IV, 58) Positiv kann die Bourgeoisie sich für den Künstler nur als (notwendige) Stimulation in das Künstlertum einbringen.

Obwohl Wagner selbst diese Funktion der Bürgerlichkeit erkennt, stellt Mann doch bei ihm eine „Wendung hinweg von einer bourgeoisen Welt“ (GW IX, 509) auf dem Weg der Such nach einem dem reinen Wesen der Musik angemessenen Dramentypus, fest. Dieser Weg, der zur „Eroberung des Rein–Menschlichen“ führt, ist mit der dort enthaltenen „Volkstümlichkeit“ (GW IX, 509) aber auch eine Rückkehr wenn nicht zur Bourgeoisie, so doch zum Bürgertum. Die logische Fortführung dieses Verhältnisses zum Bürgertum und der Gesellschaft sieht Mann dann in der Selbstinszenierung Richard Wagners als „Deutscher Meister“ (vgl. E IV, 57). In seiner Nähe zum „schlimme[n] internationale[n] neunzehnte[n] Jahrhundert“ (E IV, 58) dagegen zeigt sich die Nähe Wagners zur Bourgeoisie.

---

<sup>85</sup>Vgl. E IV, 57 – beides übrigens Charakterzüge, die Thomas Mann nicht zufällig in Wagner entdeckt, sind sie doch auch bestimmend bei ihm selbst.

### 4.3 Kunst und Politik

„Es dauerte lang, bis Thomas Mann erkannte, daß er in einen politischen Kampf um das Wagner-Erbe verwickelt war“<sup>86</sup> – erst Mitte der Zwanziger erkennt er das und bemüht sich infolge dessen vor allem in den Essays der Dreißiger um ein in dieser Hinsicht differenzierteres Wagner-Darstellung in seiner publizistischen Arbeit.<sup>87</sup>) Die „Illusion einer unpolitischen Wagner-Rezeption“,<sup>88</sup> der er bis dahin nachhing, ist doch eigentlich wieder bezeichnend für das eher unpolitische Künstler-Verständnis des Thomas Mann zu dieser Zeit. Der enge Zusammenhang Wagners mit der Politik seiner Zeit und auch der Politik zu Manns Zeit ergibt sich vor allem aus der andauernden Wirkung der Kunstwerke und ihrem spezifischen Verhältnis zum Deutschtum und zum Nationalismus.

**Wirkung** Ein wesentliches Merkmal der Wagnerschen Kunstwerke ist für Thomas Mann ihre sinnlich überwältigende Wirkung, ihr effektiver Einsatz der Mittel. Ihr Ziel ist letztlich die Wirkung beim Publikum (vgl. GW X, 229). Die Beachtung des Erfolges macht Künstler wie Wagner für Mann zu „Macht-, Welt- und Erfolgsmenschen durch und durch“, also zu „politische[n] Menschen“ (GW X, 228) In Hinsicht seiner Mittel ist Wagner für Thomas Mann „tief fragwürdig“, deshalb verweigert er ihm fast sein ganzes Leben die „vertrauensvoll[e] Hingabe“ (E I, 151). Dabei muss gerade bei Richard Wagner unterschieden werden zwischen beabsichtigten und unbeabsichtigten Wirkungen (und dass Nietzsche dies offenbar nicht tut, wirft Mann ihm auch vor, vgl. E IV, 62) – und die letzteren möchte Thomas Mann dem Künstler nicht vorwerfen. Wegen seines besonders kontradiktorischen Charakters kann Thomas Mann bei Wagner etliche wichtige unbewusst hervorgerufene Wirkungen feststellen. Eine davon ist seine verführerische Kraft im Bürgertum, die besonders gut zu Missdeutungen und Fehlinterpretationen ausgenutzt werden kann. Damit nimmt Mann den Künstler Wagner 1933 ausdrücklich gegen den Missbrauch seiner Werke etwa im Sinne national-patriotischer oder nationalsozialistischer Propaganda in Schutz – um den Preis eines recht ausgeprägten sozialen Determinismus: Denn wenn ein Künstler nur noch machen kann, „was er ist“ (E IV, 61), bleibt ihm kaum noch individueller Gestaltungsspielraum.

Für Mann ist die Ausschließlichkeit, mit der er Wagners Werke über ihre Wirkung bestimmt, eindeutig negativ besetzt, da die „Höhe eines Kunstwerkes“ nicht „in der Unüberbietbarkeit seiner Wirkungsmittel besteh[t]“ (E I, 151).<sup>89</sup> Der Vorwurf an die Kunstwerke Wagners ist hier eindeutig: Sie sind nur Effekt, sie bestehen nur aus der – zugegebenermaßen genialen und

---

<sup>86</sup>Vaget: Im Schatten Wagners, S. 333.

<sup>87</sup>Vgl. Koppen: Vom Décadent zum Proto-Hitler, S. 217.

<sup>88</sup>Vaget: Im Schatten Wagners, S. 333.

<sup>89</sup>Der Drang nach dem nicht mehr Überbietbaren, nach dem Monumentalen begegnet schon einmal als Merkmal von Wagners Charakter als Dilettant.

auch für Thomas Mann faszinierenden – Zusammensetzung der Mittel, kurz: Seine Kunst hat keine höhere Wahrheit.<sup>90</sup> Diese Kritik geht mindestens bis auf Nietzsche zurück: „er will die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung“ (KSA VI, 31). Aus dieser ausschließlichen Konzentration des Künstlers auf die Wirkung – und schon Nietzsche gesteht Wagner zu, dass er dies gut und erfolgreich umsetzen kann – rührt natürlich die ungeheure Faszination der Werke her, die auch Thomas Mann erfasst. Denn auch er unterliegt – trotz der intellektuellen kunst-theoretischen bzw. eigentlich ethischen Distanzierung<sup>91</sup> – „dem alten klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber.“ (E I, 153) Noch die Wortwahl drückt allerdings Manns geistige Distanz aus: Einem „Zauber“ – noch dazu einem „abgefeimten“<sup>92</sup> kann der Geist nur Aufklärung über die „Tricks“ entgegensetzen – die Faszination bleibt aber auch mit dem Wissen um die Funktionsweise erhalten (zumindest ist es dann noch ein Faszination von der Vollkommenheit der Umsetzung der „Tricks“).

Wagner wird Thomas Mann deshalb zum „Meister und Rattenfänger“ (E II, 266). Als Verführer entwickelt er seine größte Kraft – und auch seine höchste Gefährlichkeit. Denn diese Verführung kann „beinahe den Sinn der Vexation, der Düpierung“ (E II, 265) erhalten. Unter solchen Umständen ist natürlich entscheidend, wer wozu verführt werden soll. Den Adressaten macht Thomas Mann in erster Linie im Bürgertum aus – nicht nur im deutschen, sondern im europäischen. Das Ziel der Verführung aber wird unterschiedlich bestimmt: 1925 – in der Antwort auf die Frage „Was verdanken Sie dem deutschen Geist? der kosmopolitischen Idee?“ – sieht er es im „europäisch-intellektualistische[n] Zauberberg“ (E II, 266). Das Besondere an Wagner ist dabei, dass dieser nicht repräsentatives deutsches Mittelmaß, sondern ein Held in dem Sinne, dass er etwas außergewöhnliches, sonst im deutschen Volk nicht zu findendes war, gewesen ist. Als solcher kann er nicht nur von seinem eigenen Volk, sondern auch von nicht-deutschen Europäern (etwa Baudelaire) bewundert werden: „Europa erlag seinem Können“ (GW X, 894). Diesen Aspekt des Wagnerschen Charakters sieht Mann später, nach dem Ende des Dritten Reichs, wesentlich kritischer. Nun wird der „Siegeszug“ Wagners mit seiner „deutschen Mischung aus Barbarismus und Raffinement“ (E VI, 145) begründet und die „Manieren“ seines Charakters, die „Selbstverherrlichung und msytagogische Selbstinszenierung“ (E VI, 145) mehr in den Vordergrund gerückt. Der Siegeszug Wagners hatte von Anfang an viel mit der politischen und fragwürdigen Moralität seiner Werke zu tun. Schon in den „Betrachtungen“ weist Mann auf die „*bedenklichste[n]* Vorstellungen“ (B 405; Hervorhebung original) hin, die etwa im „Tannhäuser“ erweckt werden. Und

<sup>90</sup>1927 dagegen charakterisiert er Wagners Größe zwar als skeptische, zugleich aber „wahrheitsfanatische“ Größe (GW X, 227).

<sup>91</sup>Denn die Aufgaben, die Mann der Kunst mit der so gearteten Ablehnung der Wagnerschen Kunstwerke zuweist, nämlich die Vermittlung höherer Wahrheiten, weisen über den eigentlichen Bereich der Kunst hinaus.

<sup>92</sup>An anderer Stelle spricht er von der „ausgepichteten Teufelsartistik“ Wagners (GW X, 229).

noch 1949 sieht er vor allem darin das Erfolgsgeheimnis Wagners.

**Deutschtum** Die „deutsche Mischung“, die Thomas Mann Wagner attestiert, ist typisch für sein Verständnis des Deutschtums. Das ist kaum verwunderlich, denn Wagner dient ihm offenbar als Schlüssel zu einer Kenntnis des Deutschtums und besonders seiner gegensätzlichen Ausbildung als „tiefe Herrlichkeit“ und als „quälend[e] Problematik“ (B 95). Denn nicht nur spiegelt der Charakter Wagners mit all seinen Gegensätzen (die sich zum großen Teil auch bei Thomas Mann) finden, diese Form des Deutschtums, sondern ist Wagner in seinen Werken auch ein für Mann wichtiger Kritiker des Deutschen. Denn seine Arbeit ist nicht nur „eine eruptive Offenbarung deutschen Wesen“ (B 95), sondern vor allem dessen „schauspielerische Darstellung“ (B 95) bis hin zur Parodie. Genau in dieser Mischung aus „Selbstdarstellung und Selbstkritik deutschen Wesens“ (B 96) wirkt Wagner gerade mit dem deutschen Charakter seiner Werke nicht nur in Deutschland selbst, sondern auf europäischer bzw. kosmopolitischer Ebene ebenso (vgl. B 96). Dazu kommt noch die „den Nationalsinn zersetzende Neigung zum Kosmopolitischen“, die mit dem „Wesen der deutschen Nationalität untrennbar verbunden ist“ (B 90).

Eine wesentliche weitere Bedingung dafür ist die Modernität von Wagners Deutschtum: Indem dieses nicht mehr unbefangen und unreflektiert, sondern „modern gebrochen und zersetzt“, also durch intellektuelle Analyse und Kritik zwar geformt, aber nicht aufgehoben (es bleibt „wahr und mächtig“) ist (B96). Gerade für den Thomas Mann der „Betrachtungen“ ist diese Definition des deutschen als die Gegensätze integrierendes Wesen, als Dualität, das eigentlich erst so recht deutsch ist, wenn es undeutsch ist, typisch. Aber auch später noch, etwa 1933, findet sich eine fast gleichlautende Beschreibung (vgl. E IV, 68f.) des Deutschtums bei Wagner, nun allerdings mit einer deutlich kritischer Betrachtung der anti-demokratischen, gegen-zivilisatorischen Züge dieses Deutschtums. Die Einstufung der Kunst als grundsätzlich reaktionär (vgl. B 405) etwa findet sich hier nicht mehr. Ein solches Deutschtum macht nicht nur Wagner, aber den natürlich in besonderem Maße, außerordentlich unbrauchbar für jede nationalistische und / oder patriotische Inanspruchnahme. Denn die tiefen Wesenszüge weisen den deutschen Charakter Wagners als dermaßen widersprüchlich aus, das ein Verschweigen oder Nivellieren dieser Unterschiede nicht erlaubt sein kann und darf.

Dieser Zug einer „ambitiösen Zweideutigkeit“ (E V, 77) ist nicht ganz unproblematisch: Leicht erscheinen nämlich einzelne Teile, ohne angemessene Berücksichtigung des Ganzen, in ganz anderem Licht und können deshalb – wie es gerade in Bezug auf Wagner etwa im Dritten Reich geschehen ist – scheinbar etwas beweisen, das in ihnen gar nicht enthalten ist. Und leicht gerät darüber etwa der europäische Aspekt aus den Augen. Diese Nichtbeachtung der „französischen Romantik“ als Teil des „moderne[n] Nationalismus“ (GW X, 839) Wag-

ners kritisiert Mann in den frühen Aufsätzen vor allem an „wagneroffiziellen Werke“ (E IV, 46) der Bayreuther Wagner-Vergötterung und des dort gepflegten Missbrauchs.<sup>93</sup> Noch in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts war Thomas Manns eigener Wagnerismus allerdings „auch ein wenig Bayreuth-fromm.“<sup>94</sup> Er versucht allerdings bereits sehr früh, eigentlich schon in den ersten veröffentlichten Arbeiten über Wagner, den Komponisten und sein Werk von der in Bayreuth gepflegten Interpretation abzugrenzen.<sup>95</sup> Lediglich in den selbst recht stark national beeinflussten „Betrachtungen“ wird diese Unterscheidung zeitweise etwas vernachlässigt: Gerade hier geht es Thomas Mann in erster Linie darum, Richard Wagner als deutschen Künstler zu installieren, ohne allerdings dessen in Bayreuth nicht beachtete „undeutschen“, d.h. kosmopolitischen und europäischen Charakterzüge außer Acht zu lassen. Thomas Mann ist also auch hier kein Bayreuthianer – seine einzige Konzession an deren Vormachtstellung ist der Verzicht auf eine Abgrenzung.

Die Nationalisten der Bayreuther Wagner-Rezeption verkennen darüber hinaus auch die besondere Einstellung bzw. Einschränkung Wagner zu Deutschland: Zwar war er in Charakter und Werk eben deutsch, aber nicht im patriotischen Sinn: „Deutscher Geist war ihm alles, deutscher Staat nichts“ (GW IX, 527). Hier legt Mann vor allem Wert darauf, dass Wagners Vorstellungen des Deutschtums nicht nur wenig mit Nationalismus, sondern vor allem gar nichts mit der „Staatstotalität“ (GW IX, 527) des Dritten Reichs zu tun haben. Dazu gehört auch, dass Thomas Mann Richard Wagner weder als Künstler noch als Politiker oder als Charakter als „Patriot im Sinne des Machtstaates“ (E IV, 65) sieht und damit einer weit verbreitete Meinung am Anfang des 20. Jahrhunderts seine eigene Deutung entgegensetzt. Als Politiker kann Wagner auch nicht im eigentlich Sinne bezeichnet werden – dazu ist er in den Augen Manns viel zu sehr Utopist, etwa in seiner romantischen Haltung zum Nationalismus.

Andererseits ist in der Dualität des deutschen Wesens auch – gerade in der gegen die Zivilisation gerichteten Haltung – etwas eingeschrieben, das es Mann ermöglicht, Wagner als nicht gerade als Vorläufer, aber als Verwandten Hitlers zu deuten – die Wendung des Deutschen zum „Bösen“. Sie ist aber, darauf hat Thomas Mann immer wieder Wert gelegt, weder eine „Erfindung“ des Nationalsozialismus noch ein Indiz für eine nationalsozialistische Veranlagung Wagners, sondern in der Charakteranlage – und darin sind sich eben Wagner und Hitler ähnlich: sie sind beide deutsche Charaktere<sup>96</sup> – immer, wenn auch zunächst nur

---

<sup>93</sup>Als Gegenpol zu dem derart geschundenen Wagner kann Thomas Mann nicht nur den vollständigen, also wahren Wagner, sondern auch Giuseppe Verdi gebrauchen (vgl. Kropfinger: Thomas Manns Musik-Kenntnisse, S. 257).

<sup>94</sup>Vaget: Thomas Mann und Bayreuth, S. 115.

<sup>95</sup>Vgl. Vaget: Im Schatten Wagners, S. 117f.

<sup>96</sup>Die Verwandtschaft des Wagnerschen Charakter und seiner Kunstwerke mit dem Faschismus hat auch Adorno in seinem 1937/38 geschriebenen, aber erst 1952 vollständig erschienen „Versuch über Wagner“



latent, schon vorhanden: Er besteht auf der Einheit des guten und des bösen Deutschlands (vgl. E V, 82) und kann dies eben durch seinen dualistischen Begriff des Deutschtums auch leisten. Der „Ring“ kann so also durchaus zu einer „geistige[n] Vorform“ (E V, 81) des Nationalsozialismus werden, indem er eben auch die „böse“ Seite des Deutschtums, deren besonders intensive Ausprägung der Nationalsozialismus für Thomas Mann ist, enthält.<sup>97</sup> Im „Ring“ ist dies aber – eben im Unterschied zum Nationalsozialismus – nur ein Teil und erfordert deshalb genau die nuancierte Betrachtung, die Thomas Mann als Grund für die heftigen Reaktionen auf seinen Vortrag von 1933 beschreibt (vgl. E V, 78). So ist es also der deutsche Geist, als dessen reinsten Ausdruck die „Wunderwerke“ Wagners Thomas Mann gelten (vgl. E V 78 u.ö.), der auch zur Katastrophe führt.<sup>98</sup> Denn in ihm war „die tragische Konsequenz der mythischen Politikfremdheit“ (E V, 81) bereits angelegt.

Was ihn darüber hinaus mit Wagner verbindet, ist ihre Definition des deutschen als unpolitisch, der typisch deutsche „Haß auf die Politik“ (B 139, vgl. auch 248), der für Thomas Mann gleichbedeutend ist mit der Ablehnung der Demokratie und der westlichen Zivilisation samt ihrer Literaten. Diese Zivilisation sieht Mann mit dem „deutschesten“ Werk Wagners, den „Meistersingern“, besiegt. Genau das ist es, was Mann offenbar in dieser Zeit (d.h. auf jeden Fall bis 1927) an Wagner so fasziniert und ihn immer wieder zu Stellungnahmen veranlasst: In ihm hat er ein Vorbild gefunden, dass eine Behauptung des Deutschtum über die westlich–französische Zivilisation der Demokratie beweist und dennoch nicht auf plumpe Weise rückwärtsgewandt und nationalistisch ist. Da wundert es kaum, dass er selbst Wagners Betätigung als Revolutionär mit der bei diesem ebenfalls konstatierten Ablehnung der Politik vereinen kann, indem er sie als das Ergreifen der Möglichkeit der „Verwirklichung seiner Kulturträume vom »Ende der Politik« und vom Anbruch der Menschlichkeit“ (B 140f.) auffasst. Wagner gilt ihm in der Summe deshalb als „national, aber unpolitisch, ja antipolitisch gesinnt“ (B 248) und gibt sich damit erneut als typischer Vertreter der Romantik zu erkennen (vgl. B 328).

Als echt deutsches Werk des 19. Jahrhunderts charakterisiert das Musiktheater Wagners, das es „vom Gesellschaftlichen nichts“ weiß (GW IX, 525) und deshalb unpolitisch ist – diese unpolitische Haltung ist typisch deutsch (so meint zumindest der Thomas Mann der „Betrachtungen“) – „denn das Gesellschaftliche ist [...] überhaupt nicht kunstfähig.“ (GW IX, 525). Andererseits hatte Thomas Mann aber etwa 1907 Wagners Kunst als Theaterkunst

---

erkannt: „Eigenlob und Pomp – Züge der gesamten Wagnerschen Produktion und Existentialien des Faschismus“ (Adorno: Versuch über Wagner, S. 13).

<sup>97</sup>Wapnewski bestreitet sogar dies: „Wie man überdies je nationale oder gar nationalistische Töne aus dem ‚Ring‘ hat heraushören können, bleibt das Geheimnis von allein der Herren eig’nem Geist, in dem Wagners Zeiten verzerrend sich bespiegeln.“ (Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, S. 32).

<sup>98</sup>Das wird von Thomas Mann 1939 erstmals wirklich deutlich gemacht. Im Essay von 1937 war es zwar schon angedeutet (vgl. GW IX, 526), aber noch nicht in dieser Schärfe ausgeführt.

eingeorordnet – und das ist bei ihm gleichbedeutend mit gesellschaftlicher Kunst (wegen der Rezeptionsbedingungen), Theater ist dabei zwar Kunst, aber – besonders im Falle Wagners – keine reine Kunst (vgl. z.B. E I, 81).

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Thomas Mann 1933, als er selbst seinen Wandel zum Republikaner hinter sich hatte, sehr stark die politische Seite Wagners betont und ihm nun, positiv gedeutet, bescheinigt, dass er gerade nicht unpolitisch werden kann, obwohl er genau wie das deutsche Bürgertum im Allgemeinen auch den Rückzug in die Innerlichkeit angetreten und (mit dem „Parsifal“) auch vollendet hat.<sup>99</sup> Dass Wagner seine politische Grundhaltung aber nur unterdrücken, und nicht verlieren kann, bewertet Mann in diesem Zusammenhang durchaus positiv und ist sogar damit einverstanden, dass Wagner sein künstlerisches Werk in der Institution Bayreuth mit der Politik verkoppelt. Sowohl vorher als auch nachher steht er der Bayreuther Selbststilisierung Wagners wesentlich kritischer gegenüber. Dies zeigt, wie sehr die Einschätzung Wagners von Manns eigener Lebenssituation, seiner eigenen Entwicklung abhängt. Das zeigt sich auch in der Analyse der frühen Politisierung Wagners.<sup>100</sup> Eigentlich nur 1937 erfasst Mann genau, dass dieser Vorgang maßgeblich mit den politischen und gesellschaftlichen Zuständen zusammenhing, die eine bürgerlich-dekadente Kultur der Unterhaltung hervorbrachten und in der Kunst nur noch den Effekt, nicht mehr die Wirkung goutierte<sup>101</sup> und die Wagner zutiefst zuwider war und ihm vor allem keine wirkliche Möglichkeit der künstlerischen Entwicklung bot (vgl. GW IX, 509f.) Daraus folgte für Wagner „die Notwendigkeit ihrer revolutionären Umgestaltung“ (GW IX, 510), die sich, wie Thomas Mann schon 1933 gesehen hat (vgl. E IV, 64f.) weniger auf einen politischen Umsturz sondern vielmehr auf die Änderung des kulturellen Zustandes der Gesellschaft bezog. Dass er dann mit seinem Werk auch ohne die Verwirklichung dieser Umgestaltung „über das bürgerliche Zeitalter selbst“ (GW IX, 510; Hervorhebung original) hinausgegangen ist, erklärt für Mann die teilweise vorhandenen Ressentiments gegenüber dieser Kunst.

Auch die allgemeine „Verherrlichung des Deutschtums“ (E IV, 64), die Mann bei Wagner

---

<sup>99</sup>Adorno ist hier anderer Meinung als Mann: Für ihn handelt es sich hier um eine wirkliche „Verflüchtigung des politischen Moments bei Wagner“ (Adorno: Versuch über Wagner, S. 109), das für ihn aber auch vorher schon wesentlich reaktionär geprägt war.

<sup>100</sup>Die durchaus auch noch am Ende seines Lebens noch vorkommenden Rufe nach einer Revolution, die zwar auf die private Äusserung in Briefen beschränkt bleibt, erledigt Thomas Mann 1951 mit der Klassifikation als „stürmerischer Künstlerunsinn“ (GW X, 793). Unklar bleibt aber, inwiefern sich die späten revolutionären Äusserung von den frühen wirklich unterscheiden – einmal davon abgesehen, dass der frühe Wagner eben auch zur Tat schritt, als sich die Gelegenheit bot. Offensichtlich ist diese Einschätzung mehr eine Verlegenheitslösung Manns, um sich sein Wagner-Bild erhalten zu können, als eine wirklich zutreffende Charakterisierung.

<sup>101</sup>Interessant ist, dass Wagner hier das Interesse an den Wirkungen vermisste und sozusagen erst erwecken musste – gerade diese Orientierung an den Wirkungen wird ihm dann später von Nietzsche vorgeworfen (vgl. KSA VI, 31).

konstatieren muss, ist romantisch und nicht politisch gemeint: Sie geschieht aus der für Wagner typischen künstlerischen Unschuld und Reinheit. Zur „Ehrenrettung“ Wagner erkennt Mann an, dass ihre Verwirklichung nicht eigentlich vorgesehen war – und schon gar nicht in der Form des Nationalsozialismus. Vor der Verwirklichung kann eine Idee also offenbar eine andere Bedeutung und Wirkung haben als nach ihrer – auch nur teilweisen – Verwirklichung.<sup>102</sup> Und zur Verteidigung Wagners gegen seine (nationalistischen) Bewunderer durch Thomas Mann gehört auch, dass er „alles Imperiale, Demagogische, Massenunterwerfende“ als „völlig überpraktisch und ideal“ (E IV, 64) gedacht erklärt. Das einzige, was Wagner dann noch vorzuwerfen wäre, sind die damit begangenen „Unvorsichtigkeiten“ und die ihm nicht bewussten und von ihm nicht beabsichtigten Wirkungen seiner Werke.

## 5 Schluss

„Es ist keine Euphemismus, sondern philologisches Faktum, wenn man die Behauptung aufstellt, daß Thomas Mann der deutsche Schriftsteller ist, bei dem der „Fall Wagner“ die intensivsten und weitreichendsten Rezeptionsspuren hinterlassen hat.“<sup>103</sup> Das gilt wohl nicht nur für den hier gemeinten Text Friedrich Nietzsches, sondern für die dahinter stehende Künstlerpersönlichkeit in gleichem Maße.

An zentraler Stelle in der essayistischen Auseinandersetzung mit Wagner steht für Thomas Mann die Identifikation. Dabei bemüht sich Mann stark um eine Legitimation seiner Verehrung der Wagnerschen Kunstwerke durch zunehmend kritischere und detailliertere Betrachtungen. Gerade die Nuancierung etwa im Bereich der Wirkungen, die Bemühungen um das Verstehen des Zustandekommens dieser so beeindruckenden Werke, und der Politisierung Wagners können als entscheidende Leistung Manns verstanden werden.

Daneben sind zwar auch Stilisierungen im Interesse der eigenen Positionierung zu erkennen, doch üben diese auf das Wagner-Bild Thomas Manns nur geringen Einfluss aus. Daneben steht die deutliche und unmissverständliche theoretische Abgrenzung Thomas Manns von Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerkes. Sie erklärt sich in ihrer Stärke und Ausdauer wohl hauptsächlich durch den großen Einfluss Wagners auf Mann: Wenn dessen künstlerische Schöpfungen so tief beeindruckten, so sehr verzückten, muss der eigene Standort gegenüber diesem Monolith erst einmal gefunden und verteidigt werden. Dies gilt bei Wagner noch stärker als bei anderen Vorbildern: Sollte seine Vorstellung des Kunstwerkes der Zukunft theoretisch nicht angreifbar sein, wird die eigene Position als Künstler, als Schriftsteller, der in Wagners

---

<sup>102</sup>Das bekannteste Beispiel dafür ist wohl das „Lied der Deutschen“ August Heinrich Hoffmann von Fallerslebens und dessen Umdeutung im Dritten Reich.

<sup>103</sup>Wisskirchen: Thomas Manns „Fall Wagner“, S. 298.

Sinn keine Gesamtkunstwerke schaffen kann, unhaltbar.

Bei alledem gilt, dass Thomas Mann kein Wagnerianer im eigentlichen Sinne ist:<sup>104</sup> Bei ihm gibt es die ungebrochene Begeisterung, die verzückte Hingabe nicht – und damit auch nicht ihrer (trügerische) Sicherheit. Statt dessen verbindet Thomas Mann mit Richard Wagner ein durchaus kritisches Verhältnis, das phasenweise stärker von der Kritik oder stärker von der Bewunderung beeinflusst ist, beides aber eben nie ganz vergessend. Thomas Manns Liebe (im Mann'schen Sinne, d.h. mit kritischer, nach Erkenntnis strebender Reflexion) benötigt – von selbst und von der Umwelt – ein Fundament, den Boden der Kritik. Seine Bewunderung für Wagner soll – und darf, um nicht hinter Nietzsche zurückzufallen – kein geistloses Entzücken sein. Deshalb ist es zwangsläufig auch von der Kritik bestimmt<sup>105</sup>

Am stärksten bleibt bei dieser Beziehung gerade in ihrer wechselseitigen Beeinflussung von Kritik und Bewunderung der Eindruck der Ambivalenz:<sup>106</sup> Wagner wird einmal als „Reaktionsmittel“<sup>107</sup>) auf die *décadence* und das Deutschtum genutzt, zum anderen ist er aber auch Ziel eines anfangs naiven Enthusiasmus, der später von kritischer Bewunderung abgelöst wird. Und diese Ambivalenz geht nicht von Thomas Mann, sondern von Richard Wagner selbst aus, sein kontradiktorischer Charakter und das seltsame, oft so widersprüchliche Wesen seiner Werke sind der Anlass dafür.<sup>108</sup> Deshalb ist es recht eigentlich auch nicht nötig, ob dieser Ambivalenz zu resignieren:<sup>109</sup> Es scheint die einzige Möglichkeit zu sein, sich wirklich intensiv und um Wahrheit bemüht mit Wagner auseinanderzusetzen.

Was die Beschäftigung Manns mit Wagner dabei von der mit den anderen künstlerischen und philosophischen Vorbildern unterscheidet und über diese stellt, ist ihre besondere Intensität der Emotionalität:<sup>110</sup> Zu keinem der anderen Vorbilder ist das Verhältnis der Bewunderung, der Liebe zu Anfang so intensiv gewesen – und auch am Ende des Lebens hat die ihm doch so vertraute Kunst Richard Wagner ihn immer wieder neu begeistert: „kann nicht sagen, wie ich diese Musik liebe.“<sup>111</sup>

---

<sup>104</sup>Zum Wagnerismus im Gegensatz zum Wagnerianertum vgl. Koppen: Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen, S. 609.

<sup>105</sup>Vgl. den Brief an Theodor W. Adorno vom 31.10.1952: Adornos „Versuch über Wagner“ hat ihm „gezeigt, in welchem Grade ich Wagnerianer bin – und in welchem *nicht*.“ (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 220; Hervorhebung original).

<sup>106</sup>Vgl. Wapnewski: Der Magier und der Zauberer, S. 429f.

<sup>107</sup>Koppen: Vom *Décadent* zum Proto-Hitler, S. 231.

<sup>108</sup>Vgl. Wagner: Im Schatten, S. 277.

<sup>109</sup>Vgl. Wapnewski: Der Magier und der Zauberer, S. 429.

<sup>110</sup>Vgl. Wagner: Im Schatten, S. 265.

<sup>111</sup>Tagebuch vom 20.07.1954 (Vaget: Im Schatten Wagners, S. 227).

## Literatur

- Theodor W. Adorno:** Versuch über Wagner. In: Gessamelte Schriften. Band 13: Die musikalischen Monographien. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 7 – 148.
- Franz W. Beidler:** Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos. Ausgewählte Schriften des ersten Wagner-Enkels und sein unveröffentlichter Briefwechsel mit Thomas Mann. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer. Bielefeld: Pendragon 1997.
- Dieter Borchmeyer:** Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam 1982.
- Dieter Borchmeyer:** Richard Wagner und Nietzsche. In: **Ulrich Müller und Peter Wapnewski (Hrsg.):** Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1986, S. 114 – 136.
- Dieter Borchmeyer:** „Ein Dreigestirn ewig verbunener Geister“. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur. In: **Heinz Gockel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer (Hrsg.):** Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich. Frankfurt/Main: Klostermann 1993, S. 1 – 15.
- Walter Jens:** Kap. Betrachtungen eines Unpolitischen. Thomas Mann und Friedrich Nietzsche. In: Statt einer Literaturgeschichte. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1998, S. 181 – 207.
- Joachim Kaiser:** Thomas Mann, die Musik und Wagner. In: **Carl Dahlhaus und Norbert Miller (Hrsg.):** Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung. München: Hanser 1988, S. 19 – 28.
- Erwin Koppen:** Vom Décadent zum Proto-Hitler. Wagner-Bilder Thomas Manns. In: **Peter Pütz (Hrsg.):** Thomas Mann und die Tradition. Frankfurt/Main: Athenäum 1971, S. 201 – 224.
- Erwin Koppen:** Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen. In: **Ulrich Müller und Peter Wapnewski (Hrsg.):** Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1986, S. 609 – 624.
- Klaus Kropfinger:** Thomas Manns Musik-Kenntnisse. In: **Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher (Hrsg.):** Thomas Mann Jahrbuch. Band 8. Frankfurt/Main: Klostermann 1995, S. 241 – 279.
- Hermann Kurzke:** Kap. Einleitung. In: Thomas Mann: Essays. Band 3: Schriften über Musik und Philosophie. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Hermann Kurzke. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1978, S. 7 – 25.
- Hermann Kurzke:** Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1985, Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte.

- Thomas Mann:** Gesammelte Werke. 13 Bände. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer 1974 (zitiert: GW Band, Seite).
- Thomas Mann:** Essays. Nach den Erstdrucken, textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. 6 Bände. Frankfurt/Main: Fischer 1993ff. (zitiert: E Band, Seite).
- Thomas Mann:** Betrachtungen eines Unpolitischen. Mit einem Vorwort von Hanno Helbling. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 2001.
- Hans Mayer:** Richard Wagner. 28. Auflage. Hamburg: Rowohlt 2000.
- Peter de Mendelssohn:** Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1997.
- Friedrich Nietzsche:** Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. 2. Auflage. München / Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter 1988 (zitiert: KSA Band, Seite).
- Rolf Günter Renner:** Literarästhetische, kulturkritische und autobiographische Essayistik. In: **Helmut Kopmann (Hrsg.):** Thomas–Mann–Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 629 – 677.
- Christian Schärf:** Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- Hans Rudolf Veget:** Thomas Mann und die Neuklassik. „Der Tod in Venedig“ und Samuel Lublinskis Literaturauffassung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Band 17. (1973), S. 432 – 454.
- Hans Rudolf Veget:** Thomas Mann und Bayreuth. In: **Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher (Hrsg.):** Thomas Mann Jahrbuch. Band 9. Frankfurt/Main: Klostermann 1996, S. 107 – 126.
- Hans Rudolf Veget:** Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895 – 1955. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1999.
- Nike Wagner:** Kap. Im Schatten. Wagnerismus bei Thomas Mann. In: Traumtheater. Szenarien der Moderne. Frankfurt/Main: Insel 2001, S. 263 – 286.
- Peter Wapnewski:** Kap. Der Magier und der Zauberer. Thomas Mann und Richard Wagner. In: Zuschreibungen. Gesammelte Schriften. Hildesheim, Zürich: Weidmann 1994, S. 420 – 445.
- Peter Wapnewski:** Tristan der Held Richard Wagners. Berlin: Berlin Verlag 2001.
- Walter Windisch-Laube:** Thomas Mann und die Musik. In: **Helmut Kopmann (Hrsg.):** Thomas–Mann–Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 327 – 342.

- Hans Wisskirchen:** Thomas Manns „Fall Wagner“. Zu den Spuren von Nietzsches Wagner-Kritik bei Thomas Mann. In: **Thomas Steiert (Hrsg.):** „Der Fall Wagner“. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik. Laaber: Laaber 1991, S. 293 – 322.
- Hans Wysling:** Kap. „Mythus und Psychologie“ bei Thomas Mann. In: Thomas-Mann-Studien. Band 3: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Bern, München: Francke 1974, S. 167 – 180.