

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Detering, Heinrich

Thomas Manns amerikanische Religion

Theologie, Politik und Literatur im kalifornischen Exil

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

»Dieser Geist, der mich anzieht,
seit ich ihn kennen lernte«

So gründlich das Verhältnis Thomas Manns zur Religion ausgeleuchtet worden ist – seine späte und dauerhafte Hinwendung zur Unitarischen Kirche in den USA hat bis heute im Dunkel gelegen: als hätte niemand erwartet, dass abseits der großen Scheinwerferkegel überhaupt noch etwas Wesentliches unbemerkt geblieben sein könnte. Das ist immerhin erstaunlich, wenn man bedenkt, in welch starken Ausdrücken Thomas Mann nicht nur im amerikanischen Exil, sondern noch nach seiner Rückkehr dieses Verhältnis beschrieben hat. Jahrelang sei der Unitarismus seinem Herzen nahe gewesen, schreibt er 1951, »close to my heart«; und »selten, wenn überhaupt je«, habe er »ein so lebhaftes und militantes Interesse an irgendeiner religiösen Gruppe« genommen.¹ Den Unitariern fühle er sich »auf mancherlei Weise verbunden, auf persönliche und allgemein geistige«;² ihnen verdanke er, so ist in der *Entstehung des Doktor Faustus* nachzulesen, »die angenehmste kirchliche Erfahrung, die ich gemacht habe«.³ »My interest in and warm sympathy for Unitarianism«, so schreibt er 1950, »are of long standing. [...] Moreover, the First Unitarian Church of Los Angeles is particularly close to my heart and mind.«⁴ Und noch wenige Monate vor seinem Tod schreibt er aus Kilchberg dem unitarischen Pastor aus Los Angeles, den er seinen Freund nannte: »Der Geist Ihrer Kirche [...] – dieser Geist ist es, der mich anzieht, seit ich ihn kennen lernte [...].«⁵ Von keiner anderen Religionsgemein-

schaft hat Thomas Mann so gesprochen, weder von der lutherischen Kirche, die doch ein unentbehrlicher Teil Lübecks als geistiger Lebensform war, noch von der katholischen, deren kosmopolitische und traditionsbewusste Humanität ihn in diesen späten Jahren auf eine ganz andere Weise anzog. Selten, vielleicht niemals ist er einer ›Konfession‹ so nahe gekommen wie hier.

Diese Anteilnahme umfasst die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens. Und sie reicht bis tief ins Private und ins Rituelle. Seine jüngste Tochter und ihr Mann wurden von einem unitarischen Geistlichen getraut, Unitarier verhalfen seinem Sohn Golo und seinem Bruder Heinrich zur Flucht aus Europa. Hatte Thomas Mann seine Kinder noch, der Familientradition folgend, in der lutherischen Kirche taufen lassen, so wurden alle seine vier Enkel, und zwar allein auf seinen Wunsch hin, in der *First Unitarian Church* in Los Angeles getauft. Für die Gemeindebriefe ebendieser Gemeinde hat Thomas Mann Beiträge verfasst, in ihr hat er selber die Kanzel als Gastredner in einem Gottesdienst betreten, an den der neue Pfarrer seine Gemeinde noch lange erinnerte – um dann seinerseits rückblickend zu erklären, Thomas Mann habe damals aktiv daran mitgewirkt, »to define the concept of religion we were attempting to circulate«. ⁶ Als Heinrich Mann starb, da hat auch ihn, wiederum auf Thomas Manns Wunsch hin, dieser unitarische Geistliche begleitet. ⁷ Noch über den Tod hinaus bleibt Thomas Mann ihm in Erinnerung als »one of our most cherished friends«. ⁸ Und es gibt wenig Grund daran zu zweifeln, dass dies auch dessen eigener Auffassung entsprach. ⁹

Nichts von alldem hat in den umfangreichen Forschungen und Diskussionen über Thomas Manns Verhältnis zur Religion bislang eine Rolle gespielt. Allein sein Enkel Frido Mann hat in jüngster Zeit auf diese Bedeutung der Unitarischen Kirche für Thomas Manns religiöse und kirchliche Orientierungen aufmerksam gemacht, gleich zweimal –

8 »Dieser Geist, der mich anzieht, seit ich ihn kennen lernte«

und mit ganz unzureichender Resonanz. Zuerst hat er beim Lübecker Thomas-Mann-Kolloquium 2005 eine Sonderstellung der Unitarier in Thomas Manns religiösem Leben behauptet;¹⁰ in seinem autobiographischen Bericht *Achterbahn* hat er diese These 2008 wiederholt und bekräftigt.¹¹ Hatte er lange Zeit seine »unitarische Taufe immer als einen von meinen religiös indifferenten Eltern aus Rücksicht auf bürgerliche Konventionen veranlassten symbolischen Akt der Eingliederung in unser amerikanisches Gast- und Exilland interpretiert«,¹² so sieht Frido Mann die unitarischen Kontakte seines Großvaters heute im Zusammenhang mit den religiösen Sujets, die im »biblischen Werk«¹³ des *Joseph*-Romans und der *Gesetz*-Novelle, dann im *Doktor Faustus* und schließlich im *Erwählten* so unübersehbar in den Vordergrund treten, aber auch mit dem unermüdlichen Engagement des politischen Redners und Essayisten im amerikanischen Exil. Allerdings ist Frido Mann der Spur, auf die er so nachdrücklich hinwies, bei beiden Gelegenheiten selbst nur wenige Schritte nachgegangen.

Das frappierende Desinteresse der Leser und Forscher könnte mit einem transatlantischen Vorurteil zu tun haben, das den Fokus der Wahrnehmung verändert: einer unreflektierten kulturellen Indifferenz nämlich von Europäern gegenüber einer sehr spezifisch amerikanischen Institutionsform des Religiösen. Es ist, mit dem Titel von Hans Rudolf Vagets Buch zu sprechen, *Thomas Mann, der Amerikaner*, der sich ihr öffnet. In der Hinwendung Thomas Manns zur Unitarischen Kirche kulminiert sein Bemühen, eine Synthese zu finden zwischen den politischen, philosophischen und religiösen Traditionen seiner eigenen Herkunft und denjenigen einer amerikanischen Kultur, der er sich so weit wie möglich anzunähern versuchte und die ihm eine neue Heimat werden sollte.

Es war ein sehr langer und sehr deutscher Weg, der ihn

von seinen Anfängen im Geiste neuromantischer Kunstreligion und Schopenhauer'scher Willensmetaphysik, von Wagner und Nietzsche bis an diesen Ort geführt hatte. Einige wesentliche Strecken dieses Weges müssen zunächst und in aller hier gebotenen Vereinfachung in Erinnerung gebracht werden. Denn nur so lassen sich die intellektuellen Voraussetzungen verstehen, aus denen heraus Thomas Manns Hinwendung zur amerikanischen Religion überhaupt möglich wurde.

Kunstreligion und Todesmetaphysik: Voraussetzungen in Thomas Manns Frühwerk

Während in Thomas Manns erzählerischem und essayistischem Frühwerk kirchliches Leben und kirchliche Repräsentanten aus entschieden skeptischer Distanz geschildert werden, respektvoll zwar gegenüber den geistigen Lebensformen des Bürgertums, aber doch verlachend gegenüber dem seiner Ansicht nach Veralteten und Überständigen einer ihm nicht mehr glaubhaften Tradition – während also die Institutionen des Christentums ihre Autorität für ihn weitgehend eingebüßt haben, machen sich in den poetologischen Essays Auffassungen geltend, die weitgehend im Rahmen neuromantischer Kunstreligion zu verstehen sind.¹⁴

Da ist etwa der umfangreiche *Versuch über das Theater* von 1908. Da bereits 1907 ein Teil daraus unter dem Titel *Das Theater als Tempel* abgedruckt wurde, wird deutlich, dass es hier im Wesentlichen um den Hohepriester des Tempeltheaters in Bayreuth geht. Das Theater als Tempel: diese Formel bezeichnet den Kern von Richard Wagners Kunstreligion; »sein [des Theaters] Ehrgeiz, ein Tempel zu sein, wird immer wieder erwachen«, schreibt Thomas Mann, »und er ist gut in seinem Wesen gegründet«.¹⁵ Dieses grundlegende »Wesen« des Theaters leitet sich aus seinem Ursprung ab: das Theater will deshalb wieder Tempel werden, weil es in seinem Beginn Tempel war.¹⁶ Weil von Anfang an zu seinem Wesen »Symbolik und Zeremoniell« gehört haben, braucht es in Wagners letztem Musikdrama

nur »einen Schritt weiter noch, oder kaum noch einen Schritt, und wir haben die szenische Handlung an dem Punkte, wo sie rituell und Weiheakt wird, wir haben das Theater auf seinem Gipfel – nämlich auf dem Hügel von Bayreuth, wir haben das Schauspiel dort, wo es ›Parsifal‹ heißt ...« Da ist »der *Kultus* in Form von Taufe, Fußwaschung, Abendmahl und Monstranzenthüllung auf die Bühne zurückgekehrt«. ¹⁷

Dem Anschein nach ist also in Bayreuth das Theater nach Jahrtausenden wieder zu seinen Ursprüngen zurückgekehrt, ist die Trennung von Kunst und Religion überwunden. Aber schon die Ironie in Thomas Manns Rhetorik deutet an, dass der Schein trügt: In Bayreuth habe, so schreibt er, das Theater »nach Jahrtausenden zum zweiten Male – wenigstens die *Miene* eines Nationalaktes und künstlerischen Gottesdienstes angenommen: wobei der Verdacht, daß dieses Bayreuth doch schließlich nur der Ausdruck höchsten Künstlerehrgeizes [...] sei, freilich nicht ganz zu unterdrücken ist«. ¹⁸ Zwar sei es Wagner »gelingen, [...] *sein* Theater zu einer Weihestätte, einem [...] Haus der Mysterien zu machen«, ¹⁹ aber letztlich sei das vermeintliche Mysterium doch wieder nur moderne Kunst gewesen, der künstlerische Gottesdienst nur Götzendienst am Künstler. Denn wie geht es zu, wenn die Gemeinde gläubig den Tempel betritt? In dieser Schilderung wird der Essay fast zur Satire:

Und so macht man sich denn auf zur Tempelbude [...]. Man wirft sich in Schwarz, man hat Gesellschaftsfieber. Es trifft sich möglicherweise schlecht, man ist vielleicht müde, verstimmt, ruhebedürftig; aber man hat sechs Tage vorher unter bedeutenden Opfern an Zeit und Bequemlichkeit sein Billett von einem Beamten erstanden und ist gebunden. Man wallfahrtet per Droschke zur Gnadenstelle. Man kämpft den Kampf der Garderobe [...]. Und dann dort oben das Ideal, zu dem man, rasch trunken von Musik, emporstarrt [...]. ²⁰

Der Spott gilt allein der *Praxis* der »Weihestätte«, nicht der grundsätzlichen Legitimität ihrer *Forderung*. Im Gegenteil. Das *Tempel*-Kapitel wird beendet mit einer emphatischen Prophezeiung:

Eine Kunst der Sinnlichkeit und des symbolischen Formelwesens (denn das »Leitmotiv« ist eine Formel, – mehr noch: es ist eine *Monstranz*, es nimmt eine fast schon religiöse Autorität in Anspruch) führt mit Notwendigkeit ins Zelebrierend-Kirchliche zurück, – ja, ich glaube, daß die heimliche Sehnsucht, der letzte Ehrgeiz *alles* Theaters der Ritus ist, aus welchem es bei Heiden und Christen hervorgegangen. Kirche und Theater, so weit auch ihre Wege auseinander gegangen sind, so sind sie doch stets durch ein geheimes Band verbunden geblieben; und ein Künstler, der, wie Richard Wagner, gewohnt war, mit Symbolen zu hantieren und Monstranzen emporzuheben, mußte sich schließlich als Bruder des Priesters, ja, selbst als Priester fühlen.²¹

Noch in *Leiden und Größe Richard Wagners* 1933 werden diese Formulierungen nahezu wörtlich wieder auftauchen. 1907 aber leitet Thomas Mann daraus eine Zukunftsvision ab, die weit über Bayreuth hinausreicht: Es scheine ihm »nicht mehr unmöglich, daß in irgend einer Zukunft, wenn es einmal keine Kirche mehr geben sollte, das Theater allein das symbolische Bedürfnis der Menschheit zu befriedigen haben würde –, daß es die Erbschaft der Kirche antreten und dann allen Ernstes ein Tempel sein könnte«. ²² Wohlgemerkt: in irgendeiner Zukunft.

In der bildungsbürgerlich trivialisierten Gegenwart scheint das weit entfernt. Wo also wäre die kunstreligiöse »Weihestätte« jetzt zu suchen? Die Antwort gibt der große Essay *Bilse und ich*, der zuerst in einer Zeitung und dann als eigenes Bändchen erscheint – das, mit den Worten Hans Rudolf Vagets, »zentrale Dokument seiner Poetik«. ²³ Was als Selbstrechtfertigung gegen juristische und familiäre Anfeindungen nach den *Buddenbrooks* begann, mündet in Re-

flexionen über Kunst und Leben und über die Erlösung eines hässlichen Lebens durch die schöne Kunst. Das liegt an den Gewährsmännern Schopenhauer und Nietzsche, denen zufolge der Künstler ein für sich genommen bedeutungsloses Daseinsmaterial zu gestalten, es so zu unterwerfen und die Kunst als Lebenskritik auszuüben habe. Aber es hat auch mit dem von Nietzsche scharfsinnig analysierten Kunstpriester Wagner selber zu tun. Thomas Manns Essay proklamiert nicht nur eine ontologische Überlegenheit des Kunstwerks über das Leben, sondern auch eine neue Variante jener Kunstreligion, um die es bei Wagner und in Nietzsches Wagner-Kritik ging. Eine Zeitlang hat Thomas Mann ernstlich daran gedacht, diesen Essay zusammen mit dem *Versuch über das Theater* zu veröffentlichen. Denn gemeinsam ist *beiden* Texten die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Kunst als eines modernen Erlösungsmysteriums. Das Tempeltheater hat sie einstweilen verfehlt – der Roman aber kommt ihr zumindest nahe.

Das zeigt sich in einem *close reading*, das die scheinbar beiläufigen Metaphern ernst und beim Wort nimmt. Im Verlauf von *Bilse und ich* nämlich treten immer mehr Begriffe und Bilder in den Vordergrund, die religiöser Sprache entlehnt sind. Jeder dieser für sich genommen scheinbar bloß redensartlich zitierten theologischen Begriffe wird eingeschmolzen in eine produktionsästhetische Reflexion – mit der Folge, dass dabei die Ästhetik eine eigentümlich religiöse Aura erhält. Das sind zunächst die konventionellen Bestimmungen des Dichters als eines schöpferischen *alter Deus*. Darüber hinaus aber entfaltet und variiert der Text spezifisch christliche Denkfiguren. Indem einige anfangs beiläufig erscheinende Schlüsselwörter leitmotivisch wiederholt und beim Wort genommen werden, rückt schließlich die Gestalt des Dichters selbst metaphorisch in die Position eines leidenden Erlösers ein. So werden die Vorwürfe mangelnder Erfindungsgabe, nar-

zisstischer Gefühlskälte und Rücksichtslosigkeit umgedeutet in Tugenden einer durch Selbstzucht, ja Selbstopfer bewirkten Läuterung, als Heilung einer defizienten Lebenswirklichkeit.

Durch seinen »Odem« vollbringt der Künstler eine »Be-seelung« seiner »Geschöpfe« und macht sie »zu seinem Eigentum«, auf das fortan »niemand die Hand legen darf«²⁴ – so wie der Brudermörder Kain vom Herrn als sein Eigentum gezeichnet wird, damit niemand ihn erschlage. Dabei steigt der Dichter als souveräner Schöpfer hinab in die Sphäre des Stofflichen, und er »identifiziert« sich dort »mit seinen Geschöpfen«, er macht sie sich zu eigen, nimmt sie in sich auf. Damit werden sie ihrerseits verwandelt in das, was er »Emanationen des dichtenden Ich« nennt (so wie die neuplatonische Schöpfungsmystik die geschaffene Welt als Emanation des Schöpfers beschrieb). Diese Verwandlung vollzieht sich nun auch, ja am auffallendsten dann, wenn es sich um »ein widriges und entsetzliches Wesen« handelt. Was damit entsteht, nennt Thomas Mann das »innere Einswerden« von Schöpfer und Geschöpf. Für das widrige Geschöpf bedeutet es eine Erhöhung, für den Schöpfer eine Erniedrigung – oder, mit einem zweiten Schlüsselwort des Essays: »Schmerz«. Der »Schmerz des Erkennens und Gestaltens« macht für den Künstler »jedes Erleben zu einem Erleiden«. Dieses »Leiden« nennt Thomas Mann sein »Martyrium« und dann sogar ausdrücklich: seine »Passion«. Sie ist unumgänglich, man könnte sagen: heilsnotwendig. Denn allein »das Werk, das ein Künstler in Schmerzen tat«, »*rechtfertigt*« seinen Ehrgeiz. Wäre es bloß im Vorübergehen gesagt, dann wäre das Verb »rechtfertigen« im Sinne von »legitimieren« zu verstehen. In diesem Kontext aber, und durch Kursivdruck hervorgehoben, soll es seinen theologischen Ursprung durchscheinen lassen. In dieser Kunstreligion geht es noch immer um die Rechtfertigung des Sünders, nicht weniger.

Das Ergebnis dieses Vorgangs nennt Thomas Mann denn auch eine »Erlösung«. Im zentralen Gedanken seines Essays erläutert er das Gemeinte: In ihm lebe der »Glauben [...], daß böse und stumme Dinge erlöst und gut gemacht werden, wenn man sie ausspricht«. Nicht nur um Heilung geht es, sondern um Heil. Dies ist der Punkt, in dem die ästhetisch-handwerkliche und die kunstreligiöse Linie des Textes sich treffen: der Glaube, dass durch eine Kunst, die gut *gemacht* ist, das Böse *gut* gemacht wird. Das ästhetisch Gelungene bewirkt ebendeshalb das moralisch Gute, die Perfektion des *l'art pour l'art* bewirkt die Erlösung des Lebens in der Kunst. So darf nun auch der Romancier, der seine Schauplätze und Figuren ohne Rücksicht nach lebenden Vorbildern gestaltet – so darf auch dieser »Künstler-Egoist sein eigenes Herz als Monstranz zu erheben« beanspruchen.

In der eigentümlichen Wendung, »daß böse und stumme Dinge erlöst und gut gemacht werden, wenn man sie ausspricht«, ist noch ein zweiter Gedanke angedeutet: dass nämlich dieser Künstler mit seinem Werk auch sich selbst erlöst. Das Kunstwerk vollbringt diese Erlösung ›des Lebens‹ nicht nur *im* Werk, sondern auch *durch* das Werk. Das »Werk«, das der Meister in Leiden und Größe hervorgebracht hat, dieses Werk muss – wiederum ausdrücklich – auch den Meister selbst »rechtfertigen«. Noch deutlicher und sehr viel pathetischer wird Thomas Mann dies 1913 in seiner Gedenkrede auf den Schriftsteller Friedrich Huch formulieren: »Denn die Seele des Dichters ist Sehnsucht, und die letzte, die tiefste Sehnsucht ist die nach Erlösung.«²⁵ Dort der Tempel des einst als höchste der Künste geschätzten Dramas, der zur »Tempelbude« heruntergekommen ist – hier der moderne Roman, der die sündige Lebenswirklichkeit erlöst. Dort ein ›ästhetischer Katholizismus,²⁶ hier die protestantische Rechtfertigung. Dort die Sinnlichkeit im Halbdunkel der pfäffischen Kultübungen –

hier das *sola Scriptura* des sprachlichen Kunstwerks: Dieser Künstler inszeniert sich wie ein Reformator der neuro-mantischen Kunstreligion.

Je weiter diese kunstreligiösen Züge des Frühwerks etwa seit dem Erscheinen des zweiten Romans *Königliche Hoheit* 1909 verblasen, desto deutlicher tritt, von den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bis zum *Zauberberg*, ein zweiter, in seinen Ansätzen ebenfalls bis in die frühesten Novellen und Essays zurückzuverfolgender Grundzug von Thomas Manns Denken über die Religion hervor. Im *Fragment über das Religiöse* fasst er ihn 1931, unter Hinweis auf den *Zauberberg*, in zwei kurzen Sätzen zusammen: »Was aber ist denn das Religiöse? Der Gedanke an den Tod.«²⁷ Wie die religiöse Überhöhung von Künstler und Kunstwerk, so war auch die vieldiskutierte Todesmetaphysik, die so lakonisch noch einmal zusammengefasst wird, nicht nur Thomas Manns eigene, sondern diejenige einer ganzen spätromantisch-bürgerlichen Epoche der europäischen Kultur. Und sie meinte keineswegs ein melancholisches Bewusstsein der Vergänglichkeit und Endlichkeit aller Dinge, sondern vielmehr eine Sehnsucht nach dem Vergehen, nach Entgrenzung des Selbst, nach Vergessen und Auflösung im Meer des *Süßen Schlafes*.²⁸ Nach ihm sehnte sich schon der kleine Hanno Buddenbrook, in ihm versank Gustav von Aschenbach am Ende von *Der Tod in Venedig*, ihm verfällt um ein Haar der im Schneesturm halluzinierende Hans Castorp im *Zauberberg*.

Der Essayist Thomas Mann fand diese Sehnsucht bekanntlich am verführerischsten in Wagners *Tristan und Isolde* ausgedrückt, kannte sie aber auch als Grundzug der Willens-Philosophie Schopenhauers wie als Unterstrom des romantischen Denkens vor allem bei Novalis. In diesem Sinne hatte er auch das interpretiert, was ihm – vermittelt durch Schopenhauer und Nietzsche und dann durch eigene religionsgeschichtliche Lektüre – vom Buddhismus

bekannt geworden ist.²⁹ Und wie dieser, so ist auch Thomas Manns Todesreligion durchaus gottlos, eine Religion ohne Gott und insofern auch – mit einem seiner frühen, von dem französischen ›Kulturkatholiken‹ Ernest Renan entlehnten Lieblingszitate – »piété sans la foi«, also metaphysisch-andächtige Frömmigkeit ohne einen Gottesglauben im jüdisch-christlichen Sinne. Die *Abkehr* von der ›buddhistischen‹ Sehnsucht nach dem Vergessen, dem Schlaf, dem Nirwana hat er als eine sittlich entschlossene, der eigenen Neigung abgezwungene Hinwendung zum bejahten Leben vollzogen, einem Leben, das für ihn auch soziale Gemeinschaft und Verantwortung bedeutete, einem Leben also im Geiste einer durchaus christlich verstandenen Menschenliebe.

Ebendeshalb lässt er schon 1903 Tonio Kröger, wenn der am Ende *seiner* Überlegungen zu den Aufgaben der Kunst das Wort »Erlösung« gebraucht, besonderen Nachdruck auf den christlichen Horizont des Wortes legen. »Denn«, so schreibt Tonio am Ende der Novelle an Lisaweta,

wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Litteraten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, daß Einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei.³⁰

Es ist der erste Brief des Paulus an die Korinther, in dessen 13. Kapitel dieser Satz über die Liebe »geschrieben steht«.

Die Denkfigur der Überwindung einer ursprünglichen, mit dem Wesen der Religion identifizierten Todessehnsucht des einsamen Einzelnen in die nun ihrerseits religiös verstandene Bejahung des Lebens in mitmenschlicher Gemeinschaft: diese Denkfigur wird durch Thomas Manns

gesamtes Werk hindurch beständig wiederkehren. Aber vom »strengen Glück« der *Königlichen Hoheit* über die *Betrachtungen eines Unpolitischen* und die weitausholende Erörterung über *Goethe und Tolstoi* bis in den *Zauberberg* und noch bis in *Der junge Joseph* hinein wird sie intensiv verhandelt; immer von neuem wird der Überwindungskampf ausgefochten, vor allem im *Joseph* auch im Zeichen von Bachofens Antagonismus von »mutterrechtlicher« Zügellosigkeit und »vaterrechtlicher« Strenge, Disziplin und einer Ordnung, zu der er sich wie seine Romanhelden gleichsam fortwährend selber rufen muss.

Wie aber die Neigung zur Todesmetaphysik dabei immer wach bleibt (und diejenige zur *Tristan*-Musik), so stellt sich auch die alte Wertung immer von neuem ein: Immer wieder ist es die Schopenhauer'sche Todesmetaphysik, die als die eigentliche, heimliche Wahrheit des menschlichen Daseins erscheint und deren Erkenntnis von seelischer Tiefe zeugt; ihr gegenüber muss die Lebensbejahung immer wieder gegen den eigenen Vorbehalt verteidigt werden, sie sei im Grunde doch nur trivial, brav und flach. Drastisch illustriert das etwa der frühe Notizbucheintrag über den geliebten Freund Paul Ehrenberg, Vorbild von Tonio Krögers »Blonden und Blauäugigen«, er sei »so gemein, daß man nicht denken kann, er könne jemals sterben. Er ist der Weihe und Verklärung des Todes nicht werth.«³¹ Weite Teile der Vorbehalte, die in den *Betrachtungen* gegen die Humanitätsideale der Aufklärung, gegen den Pazifismus, gegen Demokratie und Republik vorgebracht werden, entspringen ebendiesem Affekt.

Eine *Umwertung* dieser Werte seiner künstlerischen Frühzeit empfindet Thomas Mann seit der Zeit des *Zauberbergs* zunehmend als eine Lebensaufgabe, oft genug gegen seinen eigenen Widerstand. Wie leicht ist die »Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen« zu verlachen angesichts des »Gedankens an den Tod«, des-

sen »Weihe und Verklärung« Bürger wie der brave Paul gar nicht verdient haben! Wie gefährlich nahe am Kalenderspruch balanciert der von Thomas Mann selbst so genannte »Ergebnissatz« des *Zauberberg*, wie nahe an den beschwingten Maximen des zur Karikatur gewordenen Aufklärers Settembrini! »*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*«, das begreift Hans Castorp bekanntlich (im betonten Kursivdruck) am Ende seines Schneetraums, begreift es auch gegen die Todesverführung Naph-tas – und hat es bald wieder vergessen. Wie also könnte eine Umwertung aussehen, die sich nicht in Plattitüden verlöre und die dennoch der Verführung des Todes, der wollüstigen Selbstaufgabe, dem seligen Versinken und Vergessen widerstände?

»Es gibt zweierlei Lebensfreundlichkeit«, so unterscheidet Thomas Mann in einer Rede 1925: »eine, die vom Tode nichts weiß, die ist recht einfältig und robust, und eine andere, die von ihm weiß, und nur diese, meine ich, hat vollen geistigen Wert. Sie ist die Lebensfreundlichkeit der Künstler, Dichter und Schriftsteller.«³² Das wird, in mannigfachen Varianten, seine Formel bleiben, vom frühen Essay *Süßer Schlaf!* bis hin in den größten religionskritischen und religiösen Roman des 20. Jahrhunderts, den *Joseph*, in dem sie wiederkehren wird als der Doppelsegen »von oben und von der Tiefe, die unten liegt«. Der »Tod«, von dem zu wissen die Eingeweihten von den bloß Robusten und Gesunden unterscheidet (und »Gott weiß, welche Fülle von Mißachtung ich in das Wort ›gesund‹ versenke!«, schreibt der zwanzigjährige Thomas Mann an seinen Freund Otto Grautoff):³³ dieser »Tod« umfasst die weitläufigen Regionen romantischer Todessehnsucht, Verschmelzungs- und Auflösungsphantasien, Schopenhauers Willensmetaphysik, Nietzsches apollinische Träume und dionysischen Rausch und immer wieder die von schmerzlich-wollüsti-

ger Entgrenzung bestimmte Liebestodmusik des Wagner'schen *Tristan*.

Selbst noch im politischen Kampf gegen die Todesverkünder in ihrer depraviertesten, vulgärsten, menschenfeindlichsten Gestalt wird diese Ambivalenz ein leitender Gedanke Thomas Manns bleiben, und eine der großen Stärken seiner Argumentation. *Bruder Hitler* heißt bekanntlich der erstaunliche Essay, in dem der Kampf gegen den Nationalsozialismus auch damit begründet wird, dass der Kämpfende von der Verführungskraft des Bekämpften weiß. Ebendeshalb ist ihm an der »Lebensfreundlichkeit« so sehr, so um Lebens und Sterbens willen gelegen, weil er die Todessehnsucht so gut kennt, weil er sie selbst im entsetzlichen Bruder Hitler noch wiedererkennt.

In diesem Kampf allerdings verschieben sich nach und nach auch die Gewichte. Wenn 1925 jene Lebensfreundlichkeit, »die vom Tode nichts weiß«, noch als »recht einfältig und robust« abgetan wird, dann schwingt im Spott noch etwas von der Verachtung für Paul und andere Bürger mit (und erst recht für seinen Bruder Heinrich). Das ändert sich in dem Maße, in dem sich gerade Einfalt und Robustheit als besonders taugliche und zuverlässige Kampfgefährten, ja womöglich als in ihrer unerschütterten Sicherheit und Stärke überlegen erweisen. Denn nun geht es nicht mehr nur um Romantik und Aufklärung, um Geistesflachheit und Seelentiefe – nun geht es um den Kampf gegen die »Pogrom-Monarchisten und Patriotenlümmel«, den Thomas Mann, immerhin einer der Wortführer der Konservativen, als einer der Ersten aufnimmt. Mit anderen Worten: Es geht um den Kampf gegen das, was er selbst nun die antirepublikanische »Reaktion«³⁴ nennt, gegen den heraufziehenden Faschismus, schließlich gegen die Herrschaft Hitlers.

Begonnen hat die Umwertung schon mit dem großen Vortrag über *Goethe und Tolstoi* 1921; im riesenhaften Vorhaben des *Joseph*, das fünf Jahre später beginnt und sich

anschiekt, »den Mythos den fascistischen [sic] Dunkel-
männern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane
»umzufunktionieren«³⁵ wird sie in buchstäblich bibli-
schen Dimensionen fortgesetzt. Und hier setzt auch seine
Hinwendung zum Westen an, zur Republik, zur Aufklä-
rung, zu Demokratie und Sozialismus. Das Jahr 1922 bil-
dete mit der Republikrede eine Art biographischer Wasser-
scheide.

Je pragmatischer die Texte geraten, die Thomas Mann
fortan schreibt, desto entschiedener wird ihre Sympathie
mit den Robusten, ihren Vereinfachungen, ihrer hilfrei-
chen, wohltuenden Einfachheit. Die andere Seite – die
Selbstzweifel, anthropologische und kulturkritische Skep-
sis, Relativierung und »Sympathie mit dem Abgrund« –
wird in den Romanen verhandelt, der bemühte Optimis-
mus der Menschenliebe und der Deziisionismus der guten
Tat aber in den öffentlichen Reden und Essays artikuliert.
Diese Zweiteilung wird von nun an lange zu jenen Grund-
zügen von Thomas Manns Werk gehören, um deren Über-
windung er im amerikanischen Exil bemüht ist. Den
Kampf des Exilierten gegen den Nationalsozialismus, das
Engagement des entschlossen zum Amerikaner geworde-
nen Thomas Mann gegen die antikommunistische Hyste-
rie, in der er eine amerikanische Variante des Faschismus
heraufkommen sah, und für die Politik Roosevelts, dem er
nicht nur in seinen Reden, sondern auch im Schlussband
des *Joseph* ein Denkmal setzt: dieses Engagement hat er zu-
weilen selbst ironisiert. Und er hat es doch auch gegen die
eigenen Anfechtungen mit dauerhaftem Nachdruck als
einen wesentlichen Teil seines Werkes und seiner künstle-
rischen Existenz verteidigt.

Auch dort also, wo Thomas Mann sich den biblischen
Überlieferungen und der ägyptischen und altorientalischen
Religionsgeschichte und Mythologie zuwendet, wo er mit
Heiligenlegenden spielt, wo er nach Kirche und Bekenntnis

fragt, wo er in der gegenwärtigen Kirche seiner lutherischen Herkunft so vorbildhafte Gestalten wie den christlichen Widerstandskämpfer Martin Niemöller verehrt und wo er endlich sogar selbst mit der zielstrebig herbeigeführten Privataudienz bei Papst Pius XII. in die Welt der katholischen Tradition seines Romans einzutreten meint – auch dort noch hält er unbeirrbar an dieser moralischen, sozialen und ausdrücklich auch politischen Verpflichtung aller Religion (wie der Literatur) fest. Auch hier bleibt er, mit Hermann Kurzkes schönem Ausdruck, »ein Pragmatiker des Glaubens«. ³⁶

Diese Entwicklung nun vollzieht sich schon seit ihrem Beginn um 1922 unter den Auspizien einer sehr spezifisch *amerikanischen* Auffassung des Verhältnisses zwischen Religion und Humanismus, Humanität und Demokratie. Wie eine Chiffre dieser neuen Auffassung erscheint in den Quellen, denen er sich zuwendet, der Name »Amerika« selbst – verstanden als Bezeichnung nicht lediglich einer weiteren Nation, sondern der neuen staatlichen und gesellschaftlichen Organisationsform einer übernational gedachten, von allen Fesseln der Tradition befreiten Menschheitsfamilie. »Send these, the homeless, tempest-tossed to me«, hatte die Dichterin Emma Lazarus 1883 Amerika selbst sagen lassen, in ihrem berühmten Sonett *The New Colossus*, das 1903 auf dem Sockel der Freiheitsstatue angebracht wurde. ³⁷

Schon während der Arbeit an seinem 1909 erschienenen zweiten Roman, *Königliche Hoheit*, hatte Thomas Mann sich mit einem ihn sozusagen selbst überraschenden Interesse der Kultur und Gesellschaft dieses Amerika zugewandt. ³⁸ Mit seiner republikanischen Wende aber gewinnt dieses Interesse neue Dimensionen und eine ungleich größere Relevanz. Zu den Eigenarten der amerikanischen Demokratie, nach denen der nicht mehr unpolitische Thomas Mann nun zu fragen beginnt, gehören Auffassungen von

Religion und Gesellschaft, die sich in den USA seit dem 19. Jahrhundert in unterschiedlichen Varianten historisch konkretisiert (und institutionalisiert) haben. In ihrem Mittelpunkt steht immer wieder eine eigentümliche Verbindung derselben Begriffe. Danach wird »Religion« in einem als zeitgemäß verstandenen Sinne proklamiert als ein aufgeklärter und pragmatischer, gegenüber dem Christentum und anderen Religionen zugleich respektvoller und kritischer Humanismus, der sich notwendig in einer demokratischen Republik frei entwickelter Individuen verwirklichen müsse, wie sie als emphatisches Leitbild in der amerikanischen Revolution entworfen worden war.

Seit der *American Renaissance* der 1830er bis 1860er Jahre³⁹ wird in Teilen dieser durchaus heterogenen Bewegungen ein alter, auf die Reformationszeit zurückgehender theologischer Terminus neu aufgegriffen und in seinem Geltungsbereich erheblich erweitert. Er lautet ›Unitarismus‹, und ihm entspricht institutionell die (wiederum in sehr unterschiedlichen Formen realisierte) ›Unitarische Kirche‹. Ihr wird sich der amerikanische Exilant Thomas Mann so vehement zuwenden, wie er das mit keiner anderen Religionsgemeinschaft jemals getan hat.

Davon handelt dieses Buch. Es soll zeigen, (1) dass Thomas Manns Denken über Religion seit seiner ›republikanischen Wende‹ im Zeichen einer spezifisch amerikanischen Auffassung von Wesen und Institutionen der Religion gestanden hat, die noch ohne den Begriff des Unitarismus auskommt, (2) dass er sich im Exil in den USA, bestärkt durch prägende Erfahrungen und Begegnungen, sehr bewusst und bis zur Identifikation einem christlich verstandenen amerikanischen Unitarismus zuwandte und (3) dass im Licht dieses Engagements Zusammenhänge zwischen politischer Praxis, essayistischem und erzählerischem Werk sichtbar werden, die bislang weithin im Schatten gelegen haben.

Aber worin bestand die amerikanische Religion, der Thomas Mann zuerst in der Lektüre und dann in der Praxis begegnete? Das ist nun in einigen wesentlichen Grundzügen zu klären, ehe der Protagonist selbst, im übernächsten Kapitel, wieder die Szene betritt.