**Zeitschrift:** Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (1997)

**Heft:** 26: Intertextualité : nouvelles questions - nouvelles réponses = Intertextualität : neue Fragen - neue Antworten

**Artikel:** Der Erwählte - Thomas Manns postmoderner Ödipus?

**Autor:** Böschenstein, Renate

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-1006541

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 07.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

*Renate Böschenstein*

# *Der Erwählte* – Thomas Manns postmoderner Ödipus?

Karl-Ernst Geith zum 65. Geburtstag

1. Thomas Mann sei ein "Vorheizer der Hölle", schrieb ein Kritiker kurz nach Erscheinen des Romans in einer deutschen Universitätszeitung und meinte damit, der Autor trage durch dieses Buch zum Zusammenbruch der abendländischen Kultur bei[1]. Der Roman löste ausserordentlich kontroverse Reaktionen aus, die sich auf die Formel bringen lassen: "moderne Gestaltung echter christlicher Gehalte / illegitime Burleske." Dabei verschlang sich in Deutschland die weltanschauliche Kontroverse mit der politischen: es waren ja die Jahre, in denen Thomas Mann seine Weigerung, nach Deutschland zurückzukehren, vielfach verübelt wurde, ebenso wie seine Sympathie für die neu gegründete DDR. Auf besonderen Widerstand stiessen jedoch bei vielen Rezipienten die erzählerische und die sprachliche Gestaltung. In einer sonst sehr positiven Kritik wird der heute so berühmte Anfang mit dem spontanen grossen Glockenläuten und der Stimme des *Geistes der Erzählung* als "Tribut an den Surrealismus" abqualifiziert, und der damals dominante Kritiker Friedrich Sieburg verwirft die Sprachspiele als "Gallimathias"[2].

1 Hans Schwerte, *Die Vorheizer der Hölle. Zu Thomas Manns "archaischem Roman"*, in: *Die Erlanger Universität*, 5, 3, Beilage vom 13.6.1951, S. 1-2. Zitiert nach: Karl Stackmann, *Der Erwählte. Thomas Manns Mittelalter-Parodie*, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Thomas Mann*, Darmstadt, 1975, S. 228. Es ist gewiss kein Zufall, dass jener Kritiker vor einiger Zeit als ein ehemaliger SS-Offizier identifiziert wurde, der nach dem Krieg unter falschem Namen eine wissenschaftliche Karriere begann.

2 L.G. in: *Aachener Nachrichten*, 24.3.1951; sbg. in: *Die Gegenwart*, 15.3.1951. Eine umfangreiche Sammlung von Rezensionen befindet sich im Thomas-Mann-Archiv, Zürich, dem ich für die Erlaubnis zur Einsicht danke. Eine systematische Auswertung, die zeitgeschichtlich von grossem Interesse wäre, steht meines Wissens noch aus.

Der Blick auf die Kriterien, nach denen das Buch bei seinem Eintritt in die literarische Welt beurteilt wurde, lässt uns erkennen, dass die in den letzten zwanzig Jahren entwickelten Kategorien für das Verständnis "postmoderner" Texte ein besseres Instrumentarium für die Interpretation eines Werks wie des *Erwählten* bereitgestellt haben. Die Künstlichkeit eines Textes kann nun als Vorzug gelten, und Thomas Mann, oft für traditionell gehalten und gar zu einem erzählerischen Revenant des 19. Jahrhunderts erklärt, zeigt sich hier als Avantgardist.

> "Nen frais pas. J'en duit."
> "Fai le! Manjue, ne sez que est. Pernum ço bien que nus est prest!"
> "Est il tant bon?"
> "Tu le saveras. Nel poez saver sin gusteras." (VII 37)[3]

So murmeln die Geschwister Willo und Sibylla unmittelbar vor dem inzestuösen Liebesakt – Worte aus einer entlegenen Sprache, die unübersetzt bleiben. Für den Augenblick höchster Erregung werden den Liebenden nicht elementare Naturlaute in den Mund gelegt, sondern gelehrte Zitate. Thomas Mann hat den Dialog in Erich Auerbachs Aufsatzsammlung *Mimesis* gefunden, und zwar in einem dort behandelten Mysterienspiel[4]. Der nicht zufällig mit der Quelle Vertraute kann und soll den Dialog nicht durchschauen: dieser bewirkt also eine irritierende Verrätselung. Die Stelle schreibt sich ein in den Komplex der überquellenden *Intertextualität,* die vor allem dem Buch seinen postmodernen Charakter gibt. Fundament der ganzen Erzählung sind bekanntlich die engen Bezüge zunächst auf die Legende in der spätmittelalterlichen Sammlung *Gesta Romanorum – Von der Geburt des seligen Papstes Gregor* (von Thomas Mann in der Übersetzung von J.G.T. Graesse gelesen) – und dann auf Hartman von Aues Bearbeitung des gleichen Themas, das mittelhochdeutsche Versepos *Gregorius.* Dabei bot die Legende die Struktur der Handlung (und, wie

3 Ich zitiere den Roman nach der Ausgabe: *Gesammelte Werke in 13 Bd.*, Frankfurt a.M., 2. Aufl., 1974. Der Einfachheit halber integriere ich die Stellenangaben in den Text.

4 *Adam und Eva*, in: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* Bern/München, 1946, S. 141f. Vgl. dazu Thomas Manns Brief an Auerbach vom 12.10.1951.

sich noch zeigen wird, die Akzentuierung einzelner Sequenzen), Hartmans Epos Material für die erzählerische Ausgestaltung und für die Evokation mittelalterlicher Mentalität. Nicht unwichtig ist, dass wir zwar das Exemplar von Hartmans Text nicht besitzen, das Thomas Mann benützt hat (er hatte es von einem Bekannten entliehen), wohl aber eine neuhochdeutsche Übersetzung, die auf eine Bitte des Autors hin der ihm befreundete Germanist Samuel Singer von seiner Assistentin Marga Bauer anfertigen liess und die Thomas Mann in seiner bekannten Weise gründlich durchgearbeitet hat, mit Unterstreichungen und Randbemerkungen[5]. Hartmans Text wurde ergänzt durch die Epen Wolframs und Gottfrieds und durch das Nibelungenlied sowie durch historische Werke und Kommentare. Auch der sophokleische *Oedipus Rex* gehörte zur vorbereitenden Lektüre. Wir sind über diese Bezüge ausgezeichnet unterrichtet durch den für Quellenuntersuchungen gleichsam klassischen Aufsatz von Hans Wysling, der von der präzisen Untersuchung der Archivmaterialien zur Einsicht in die Eigentümlichkeit von Thomas Manns kreativem Prozess fortschreitet[6]. Seither sind noch weitere Beobachtungen, zum Beispiel zur Präsenz von Wagner-Reminiszenzen, hinzugekommen[7], und es werden sich immer wieder eingearbeitetete Erinnerungs-Splitter finden lassen. Wenn Wiligis bei seinem Aufbruch nach Marseille von "rollendem Fels" bedroht wird, so rollt dieser Fels aus Hofmannsthals *Reiselied* hervor: "[...] Rollt der Fels, uns zu erschlagen [...]", und die von den vielen römischen Kirchen ausgelöste Frage: "Wer nennt die Namen [...]?" hat auch schon der Sprecher von Schillers *Kranichen des Ibykus* angesichts der im Theater von Korinth versammelten Völkerschaften gestellt. Hans Wysling hat zwei Abschnitte genau analysiert und festgestellt, dass über 70 Prozent des Textes aus Zitaten bestehen. Was könnte der in den letzten Jahrzehnten so vielfach verbreiteten Überzeugung, Literatur

5 Sie wird im Thomas-Mann-Archiv bewahrt, das mir freundlicherweise die Benutzung gestattete.

6 *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am 'Erwählten'*, in: Paul Scherrer/ Hans Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern/München, 1967, S. 258-324.

7 Ruprecht Wimmer, *Die altdeutschen Quellen im Spätwerk Thomas Manns*, in: Eckhard Heftrich/ Helmut Koopmann (Hg.), *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, Frankfurt a.M., 1991, S. 291ff.

nähre sich von Literatur und nicht von der Wahrnehmung der aussertextuellen Welt, mehr entgegenkommen als dieses Zitatengewebe, das seinen artifiziellen Charakter so offen zur Schau trägt?

Solche Offenheit gilt auch für die Künstlichkeit der Gestaltung von Raum und Zeit. Der junge Wiligis freut sich an seinem Herzogtum Flandern-Artois, das in dieser Form in der Geschichte nie existiert hat, und entwirft davon eine Porträt, das aus einem historischen Bilderbuch für Kinder zu stammen scheint: "[...] ein segensreiches Gebiet, denn hier wogt das Korn auf fetten Äckern, während auf den Hügeln zehntausend und mehr rupfende Schafe ihre Wolle herumtragen zu guten Tuchen [...]. Ypern ist fröhlich, Gent, Löwen und das mit Waren vollgestopfte Anvers [...]" (VII 29). Die Zeit der Handlung wird durch den Eingang "Vor Zeiten war ein Herzog [...]" (VII 15) fast ins Märchenhafte verwiesen, und einige Anachronismen, wie die Einführung des Fussballspiels auf der Insel St. Dunstan, weisen diese aus den mittelalterlichen Epen gespeiste farbige Welt als eine nur spielerisch imaginierte aus.

Die Zeit des Erzählens aber nicht festzulegen, nimmt der *Geist der Erzählung* ausdrücklich als sein Recht in Anspruch. "Fragt man mich neckend oder boshaft, ob ich selbst etwa zwar wisse, *wo* ich bin [nämlich im Kloster St. Gallen], aber nicht *wann*, so antworte ich freundlich: Da gibt es überhaupt nichts zu wissen [...]", denn der *Geist der Erzählung* sei abstrakt und damit überzeitlich,

Die stete Präsenz dieses *Geistes der Erzählung* und damit der Reflexion des Erzählens auf sich selbst ist natürlich ein frappantes postmodernes Moment des Romans, zumal diese Reflexion zugleich eine Reflexion über die Sprache einbegreift. Noch nicht bekannt waren Thomas Mann die grundlegenden Erörterungen des Linguisten Benveniste über die Funktionen der grammatischen Personen[8], aber er liefert eine kühne Variante dazu, wenn er den *Geist der Erzählung* zunächst in der dritten Person auftreten lässt, sich dann aber bewusst die einzigartige Fähigkeit der ersten Person zunutze macht, zugleich den Sprecher und das Besprochene zu bezeichnen, und ihn in diese überführt. "Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung" (VII 10). Dieser

8 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, S. 225-285.

Geist besitzt eine Art der Wirkungskraft, die bezeugt, dass die hier vorgeführte Welt nur auf der Ebene der Sprache existiert: "Er ist es, der spricht: 'Alle Glocken läuteten', und folglich ist er's, der sie läutete" (VII 10). *Expressis verbis* legt der *Geist der Erzählung* dar, dass sein Medium die Sprache *an sich* ist, die Sprache selbst, die sich von den Einzelsprachen ablöst und sich über sie erhebt. So ist es legitim, wenn der *Geist der Erzählung* abwechselnd deutsch, lateinisch, französisch und angelsächsisch schreibt. Er zerstört jeden Ansatz zur Illusionsbildung, wenn er sich selbst ironisiert: "Ich habe nie eine Sau bestanden [...]. Ich tue nur so, als wüsst ich recht zu erzählen [...]" (VII 24). Und so lässt er den jungen Wiligis im "Buhurd" einen "Scheinsieg" erfechten, weil seine eigene Kompetenz in bezug auf das Rittertum nur eine "Scheingeläufigkeit" ist: er bildet also – ein Lieblingszug postmodernen Schreibens – sein eigenes Erzählen im Erzählten ab. Wie er hier explizit seine Erzählkunst in Frage stellt, so ironisiert er sie auch implizit in seiner Praxis. Fünf Seiten lang teilt er die Gedanken des Abtes mit, der zum Strand hinabsteigt, wo er das Fässlein mit dem Kind finden wird. Seine Gedanken wandern vom schlechten Wetter über die Geschichte des Klosters zu den Fischern, die er ausgesandt hat. Dieser innere Monolog hat zunächst traditionelle Aufgaben: er bereitet die Aufnahme des Kindes vor und macht den Leser mit der Persönlichkeit des Abtes vertraut. Ungewöhnlich aber ist, dass der Monolog immer wieder aus seiner Verfassung als Monolog ausbricht, indem er auf sie hinweist. Der Abt spricht von sich selbst wie ein fremder Beobachter: "Jetzt bleibe ich wie angewurzelt stehen und spähe hinaus zum Eingang der Bucht, wo ich mit meinen immer noch dankenswert scharfen Augen ein Segel zu gewahren glaube" (VII 73). Wie hier der innere Monolog, so werden auch andere literarische Formen geradezu als solche ausgestellt, während Sinn- und Realitätsbezüge schwinden.

Alle diese Tendenzen des Schreibens konvergieren im Begriff des *Spiels*. Gespielt wird etwa mit den psychoanalytischen Kenntnissen des Autors und des Lesers. So entspricht die Familienkonstellation am Hof von Belrapeire, welche den Geschwister-Inzest vorbereitet, durchaus dem ödipalen Klischee: Herzog Grimald empfindet starke Zärtlichkeit für das Töchterchen, dessen störende Mutter vom *Geist der Erzählung* durch den Tod bei der Geburt aus dem Weg geräumt ist, und kann sich später nicht entschliessen, die Herangewachsene rechtzeitig zu vermäh-

len. Der in die Schwester verliebte Wiligis aber träumt ganz nach den Regeln der Freudschen Deutungskunst, "sein Vater schwebe über ihm mit hinten aufgeschlagenen Beinen in den Lüften, kupferrot angelaufen vor Wut das Antlitz, mit gesträubtem Schnauz, und bedrohe ihn stumm mit beiden Fäusten [...]" (VII 31). Gespielt wird auch mit der christlichen Mythologie. Thomas Mann schreckt nicht vor einem Motiv zurück, das in der literarischen und bildlichen Tradition ganz besonders zur Beute von Kitsch und Sentimentalität geworden ist. Er lässt den römischen Patriziern die Botschaft, dass sie den neuen Papst auf dem fernen Stein suchen müssen, von einem *Lamm* überbringen, von einem Lamm mit der von den Pietisten so gern besungenen blutenden Seitenwunde und einer süssen, zitternden Stimme, einem Lamm, aus dessen Blutstropfen sogar Rosen spriessen. Dabei muss auch das Lamm sich selbst kommentieren: "Es ist sehr notwendig, dass ich blute" (VII 199). Vor allem aber zeigt sich die Dominanz des Spielprinzips in den *Sprachspielen*. Die Sprache des Erzählers ist durchwirkt mit mittelhochdeutschen und altfranzösischen sowie lateinischen Wörtern und Sätzen, und die Atmosphäre auf der Kanalinsel wird durch niederdeutsche und englisch-amerikanische Brocken evoziert. So heisst in den Gedanken des Abts der Herbst "Fallzeit", und dem Findling-"Jungster " wirft sein Milchbruder seinen aufreizenden "Pepp" vor.

2. Unter dem Eindruck dieses allgegenwärtigen *élément ludique* neigen auch die Literaturwissenschaftler mehr und mehr dazu, in diesem Roman einen von allen aussertextuellen Inhalten abgehobenen *Text als solchen* zu erblicken. Hans Wysling hatte noch vorsichtig formuliert: "Die vielen Realien weisen wohl noch auf die reale Sphäre zurück, der sie entnommen sind; aber diese Wirklichkeit ist aufgelöst in Teile, die nur noch funktionalen Wert haben in der neuen Scheinwirklichkeit des Sprachwerks, das sich als absolut setzt und nicht mehr die Dinge gibt, sondern nur die unendlichen Relationen zwischen den Dingen"[9]. Helmut Koopmann formuliert entschiedener, diese späte Dichtung sei "ein Sprachwerk und nichts als das", "Darstellung einer

9 Vgl. Anm. 6, S. 281.

nur erzählten und nur als erzählter glaubhaften Welt"[10]. Am konsequentesten in dieser Deutungslinie ist Benedikt Jessing, Verfasser einer sorgfältigen Analyse der Erzählweise des Romans: "Die Geschichte, die der *Erwählte* erzählt, ist die eines Textes, der aus den Versatzstükken verschiedenster früherer Texte erzeugt wird. Texte, die alle sich gleichen darin, dass sie bloss Sprache sind. Der *Erzählung vom Gregorius* geht es gar nicht viel anders als ihrem Helden selbst – gezeugt wird sie in der Begegnung von Gleichartigem, Ebenbürtigem"[11]. Thomas Mann hat die Deutung des Romans als "Sprachspiel" selbst mit vorbereitet, indem er ihn in zahlreichen Briefen als "Scherz" bezeichnet, als "schnurrige Geschichte", und die Arbeit daran als Erholung von der Verstrickung in den tödlichen Ernst des *Doktor Faustus*. Allerdings kehrt auch oft wieder die Beteuerung: "Bei allen Scherzen und Travestien ist [...] der religiöse Kern der Legende, ihr Christentum, die Idee von Sünde und Gnade, in ihrer Spätform, dem verspielten Stil-Roman, mit reinem Ernst bewahrt"[12]. Ist das eine Konzession an die – in jener Epoche religiöser Restauration häufigen – gläubigen Leser? Wird nicht andererseits der Scherz-Charakter so sehr betont, dass die Versicherungen, wie amüsant die Arbeit an diesem kleinen Roman gewesen sei, wie eine Maske wirken? Hier zeigt sich der Wert der neuen Zugänglichkeit der Tagebücher aus der Entstehungszeit des *Erwählten*: da ist nicht gar so viel vom Spass am Schreiben die Rede, aber ziemlich viel von den Sorgen, die sie dem Autor bereitet. "Am Kapitel [XVI] weiter, wahrscheinlich albern." (18.9.49). – "Den ganzen Tag gestern beschämend schwere humoristische Probleme des 'Gregor' bedacht. – Umgeschrieben." (19.9.49)[13].

10 *Der Erwählte*, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart, 1990, S. 513.

11 *Der Erzählte. Roman eines Romans. Zu Thomas Manns 'Der Erwählte'*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 108, 1989, S. 575-596, Stelle S. 595.

12 An Oscar Schmitt-Halin, 7.4.1951. Thomas Manns Äusserungen zu seinem Buch sind zusammengestellt in dem praktischen Bändchen: Thomas Mann, *Selbstkommentare: 'Der Erwählte'*, Frankfurt a.M., 1989 (= Teildruck aus *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14/III, *Thomas Mann*, Teil III: 1944-1955, Frankfurt a.M., 1981). Stelle: S. 55.

13 Es handelt sich um die Bände: *Tagebücher. 28.5.1946-31.12.1948*, hg. von Inge Jens, Frankfurt a.M., 1989, und *Tagebücher 1949-1950*, hg. von Inge Jens, Frankfurt a.M. 1991. Ich zitiere die Tagebucheinträge jeweils nach den Daten.

In der Tat zeigt sich bei der Prüfung der Textelemente, die ich soeben als Zeugnisse des postmodernen Spielcharakters angesprochen habe, jeweils auch eine gegenläufige Tendenz. Offenbar ist der Text für eine doppelte Lektüre berechnet: diejenige, die sich durch scheinbare Willkür erheitern oder provozieren lässt, und diejenige, die mittels – manchmal detektivischer – Nachforschungen einen Sinnzusammenhang entdeckt. Das unverständliche altfranzösische Liebesgeflüster der Geschwister wird sinnvoll, ja zur Schlüsselstelle, wenn man in Auerbachs Aufsatz das Zitat und seinen Kontext nachliest. Es handelt sich um die Sündenfall-Szene, die Überredung zum Genuss des Apfels.

[Eva] Iss, Adam, du weisst nicht, was das ist! Nehmen wir dies Gut, das für uns bereit ist!
Adam Ist es so gut?
Eva Du wirst es bald erfahren. Du kannst es nicht erfahren, ohne zu kosten.
Adam Ich fürchte mich davor!
Eva Tu es doch endlich!
Adam Nein, das tu ich nicht![14]

Die Anordnung der Sätze bei Thomas Mann zeigt, dass er die biblischen Rollen umgekehrt hat: nicht die Frau überredet den Mann, sondern der Mann die Frau. Das entspricht den Vorlagen: In den *Gesta* weist die Schwester den Bruder darauf hin, dass er eine schwere Sünde begehen wolle, und weint "bitterlich". Bei Hartman vermutet sie gleich richtig den Teufel als Anstifter seines Tuns, kann sich aber nicht wehren, wenn sie nicht durch ihr Schreien Aufsehen erregen will. Diese einfachen Reaktionen werden bei Thomas Mann dadurch differenziert, dass auch Sibylla den erotischen Akt dunkel ersehnt, aber ohne ihn zu kennen. Sie freut sich über die körperliche Nähe des Bruders: "Nun habe ich deine süsse Schulter an meinen Lippen. Warum nicht? Es ist mir lieb. Nur solltest du es nicht darauf absehen, meine Knie voneinander zu trennen, die durchaus und unbedingt

14 Vgl. Anm. 4, S. 142.

zusammenbleiben wollen" (VII 36). Schliesslich erlebt sie den Umschlag von Angst in Ekstase. Indem der Autor die biblische Folie einführt, gibt er einerseits der Szene ihr Gewicht; er erklärt durch die Umkehrung der Rollen aber auch sehr akzentuiert den Bruder zum schuldigeren Teil. Deutlich wird hier die Doktrin von der Schuld der Eva zurückgenommen, und diese Revokation steht im Zusammenhang mit einer generell sehr einfühlenden Gestaltung der Sibylla, auf die noch zurückzukommen ist. Intertextualität ist also hier kein Selbstzweck des spätzeitlichen Autors, der den Wissensschatz der abendländischen Tradition vorführt, sondern eine versteckte Korrektur an einem verhängnisvollen Denkmodell.

Auch die Evokation des Mittelalters, das Spiel mit den Landesgrenzen und insbesondere die Mischung der Sprachen lässt eine bestimmte Intention erkennen, die durch Äusserungen des Verfassers bestätigt wird. Was den Lesern in dieser Nachkriegszeit mit stiller didaktischer Wirkung ins Auge fallen soll, ist der vor- und übernationale Charakter der mittelalterlichen Welt als positives Gegenbild zur Ideologie des Nationalen. Darin präludiert der kleine Roman das grosse Panorama des mittelalterlichen Europa, wie es vor einigen Jahren Adolf Muschg im *Roten Ritter* entrollt hat. Wenn der *Geist der Erzählung* sagt, die "Sprache selbst" frage nicht viel nach "sprachlichen Landesgöttern" (VII 14), so macht diese Formulierung die Intention deutlich, die alle die farbigen Splitter der einzelnen Sprachspiele zusammenhält. Und auch diese Splitter erweisen sich oft als tiefer denn ihr Schein. Über den "Buhurd" möchte Wiligis mit der Schwester, an sie gelehnt, "kosen" (VII 27). Es wirkt ganz wie ein poststrukturalistisches Sprachspiel, wenn hier "causer" mit dem deutschen Wort "kosen" mittels des Lautanklangs zusammengebracht wird, so dass das Gespräch einen erotischen Unterton erhält. Aber, wie so oft bei Thomas Mann: eine kleine eher periphere Schrift eröffnet eine andere Dimension. Einige Jahre nach dem ersten Weltkrieg reiste er zu Vorlesungen im Zeichen der deutsch-französischen Verständigung nach Paris. Dort freute er sich an dem gewandten Plaudern eines französischen Gelehrten. "[...] 'causer', man denkt daran, dass unser 'kosen' kein anderes Wort ist als dieses, und auch einmal 'reden', 'verhandeln' bedeutet hat; sein heutiger Sinn ist zärtlich-einschlägig in jenem 'causer', es ist ein Kosen der Sprache, gedämpft, delikat und

genussreich [...]"[15]. Thomas Mann muss damals gewissenhaft das Grimmsche Wörterbuch konsultiert haben, denn dieses bestätigt die gemeinsame Abkunft der Wörter "causer" und "kosen" vom lateinischen "causari" und die ursprünglich grössere Bedeutungsbreite von "kosen". Es geht also nicht nur um die inzestuöse Zärtlichkeit innerhalb der Herzogsfamilie – auch Grimald liebt es, mit dem Töchterlein zu "kosen" –, sondern auch um den alten übernationalen Zusammenhang einer Kultur, die gerettet werden soll.

Der *Geist der Erzählung* aber, der sich am Anfang so energisch als eine blosse abstrakte Figuration des Textes und seines Entstehens vorstellt, verwandelt sich in das, was für das poststrukturalistische Denken das Schlimmste, da gefährlich Illusionäre ist: ein Subjekt, eine *Person.* Nicht sehr lange hält es das hinter dem Text stehende Bewusstsein mit dem "Geist" als einem abstrakten Zeichen seiner eigenen Tätigkeit aus: es stellt einen Erzähler aus sich heraus, der durch Bezüge auf die Aussenwelt recht feste Konturen gewinnt – den irischen Mönch, dem schon die Wandlung seines Namens eine personale Geschichte gibt. Aus einem heidnischen "Morhold", der den Namen jenes wilden irischen Ritters trägt, den Gottfrieds Tristan besiegen muss, ist er zu einem "Clemens", einem sanften Menschen geworden, dessen gütige und melancholische Kommentare ihn für den Leser zu einer deutlich konturierten Persönlichkeit werden lassen.

Der spielerisch-ironische Gebrauch von christlichen Glaubensinhalten aber enthüllt in der Tat auf den zweiten oder dritten Blick hinter der Persiflage einen grossen Ernst. Zentral für das Buch ist die theologische Spekulation, die Thomas Mann seit dem *Doktor Faustus* so sehr beschäftigt – die Anziehung der Gnade durch die Kumulation der Sünde. Sie setzt sich in diesem Buch auch in ein stilistisches Prinzip um: gerade wo die Ironisierung am weitesten geht, findet ein Umschlag ins Ergreifend-Ernsthafte statt. Das gilt für die schon erwähnte das Kitschige einbeziehende Evokation des *Lammes.*

Denn dies Lamm mit der ergreifenden Stimme erscheint keineswegs unvermittelt im Text. Der Erzähler Clemens hat in seiner Zelle ein irisches Kreuz, "worauf man ein Lamm, von Schlangen umwunden, den Arbor vitae, einen Drachenkopf mit dem Kreuz im Rachen

15 *Pariser Rechenschaft, Reden und Aufsätze 3,* (XI S. 16).

und die Ecclesia abgebildet sieht, wie sie Christi Blut in einem Kelche auffängt [...]" (VII 11). Diese Zeichenkonstellation enthält schon die Struktur der ganzen Legende, die als Kampf zwischen dem Lamm und dem Drachen gelesen werden kann. Herr Eisengrein, der Beschützer der verzweifelten Geschwister, führt als Wappen eine Löwin, die ein Lamm säugt, das "Inbild von Kraft und Kristentum" (VII 42). Mit diesem Lamm identifizieren sich Willo und Sibylla: Herr Eisengrein sei "wahrlich wie die Löwin, an deren Zitzen wir Lämmlein trinken", worauf er erwidert: "Ja, ihr seid mir die rechten Lämmlein" (VII 46f.). Von seinem Pflegevater, dem Abt, erhält Gregorius einen Siegelring mit Lamm und Kreuz. Das Gegenprinzip des Lammes ist der Drache, von dem die schwangere Sibylla träumt, dass er ihr "gar grausam den Mutterschoss zerriss. Danach flog er davon, was ihr sehr grossen Seelenschmerz bereitete, kehrte aber wieder und drängte sich zu ihrem noch grösseren Schmerze in den zerrissenen Mutterschoss zurück" (VII 52). Erst nachdem Gregorius durch seine extreme Busse zu einem niedrigen Tier geworden ist, dem borstigen Igel, kann er zwar nicht selbst in das Lamm verwandelt werden, aber in dessen Namen seine wahre Persönlichkeit gewinnen: "Beim Blute des Lammes, warst du ein Mensch [...]?" (VII 227). Sicher kannte Thomas Mann den Brief Luthers an Melanchthon, in dem Luther jenen Gedanken entwickelt, der die Wurzel der Spekulation auf die Gnade ist, die sich gerade dem grossen Sünder nicht verweigern kann: "Esto peccator et pecca fortiter, sed fortius fide et gaude in Christo, qui victor est peccati, mortis et mundi [...]". Dieser Gedankengang aber endet im Bild des Lammes: "Sufficit, quod agnovimus per divitias gloriae Dei agnum, qui tollit peccatum mundi [...]"[16]. Bei einer zweiten Lektüre gewinnt also das vielfach verkitschte Symbol seinen wahren Zeichenwert zurück.

Denn es handelt sich, wie ich glaube, um ein sehr ernstes religiöses Buch, bei dem es um Erlösung von einem zutiefst im Autor verankerten Angst- und Schuldkomplex geht, für den es keinen direkteren Ausdruck gab. Damit stelle ich eine These auf, welche die Auffassung des Werkes als eines postmodernen *avant la lettre* zurücknimmt. Mit dieser These muss ich mich in Widerspruch setzen zu der Meinung

16 1.8.1521. *Weimarer Ausgabe, Briefwechsel Bd. 2,* 1931, S. 370-372 (Nr. 424).

eines so bedeutenden und theologisch versierten Autors wie Friedrich Ohly, der dem Roman die religiöse Dimension abspricht. "Kein Understatement der Verhüllung spürend, wird man der 'theologischen Humoristik' keine das wahre Gold verbergenden Tiefen unterlegen, die es aufzuspüren gälte"[17]. Ich denke, dass diese Tiefendimension existiert, dass aber der Zugang zu ihr erschwert wird durch ein starkes und spezielles Tabu, das auf ihr lastet. Es handelt sich nach meinem Verständnis nicht um eine religiöse Problematik, die *trotz* der Sprachspiele existiert, sondern um eine, die sie geradezu erfordert, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Als der junge Thomas Mann im Jahre 1897 in einen Fragebogen seine Lieblingsfarben etc. eintragen sollte, setzte er hinter die Frage "Wer sind Ihre Helden in der Geschichte?" nur einen einzigen Namen: "Christus"[18]. Es wirkt wie ein Symbol, wenn im *Erwählten* die Wörter "Christus", "Christen", "christlich" stets wie bei Hartman mit "K" geschrieben werden: dies verfremdende "K" ist wie ein Konzentrat der dichten Schutzschicht, welche die Spielebene über die religiöse breitet. Am Ende des *Doktor Faustus*, nach Adrian Leverkühns Zusammenbruch, sagt Frau Schweigestill: "Viel hat er von der ewigen Gnaden g'redt, der arme Mann, und i weiss net, ob die langt. Aber a recht's a menschlich's Verständnis, glaubt's es mir, des langt für all's!" (VI 667). Die Tragödie des Künstlers endet somit in einem komplexen Zweifel. Das Ausmass der göttlichen Gnade ist unsicher, aber es wird das unendliche Ausmass einer humanen Instanz, des Verständnisses, behauptet. Soll etwa diese diesseitige Instanz an die Stelle jener unsicheren metaphysischen treten? Gäbe es so etwas wie eine Gnade, die nicht mehr ausserhalb der Menschheit ihren Ursprung hat und die darum sicher und verfügbar wäre? Die Behauptung dieser sympathischen Figur ist in Wirklichkeit eine Frage, und diese ungelöste Frage wird im *Erwählten*, dessen Leitmotiv die Gnade ist, noch einmal gestellt. Adrian Leverkühns "verruchter Wettstreit [...] mit der Güte droben, was unerschöpflicher sei, sie oder mein Spekulieren" – sein Spekulieren nämlich darauf, "der zerknirschte

17 *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, Opladen, 1976, S. 130.

18 Dieser Fragebogen war ein Exponat der Ausstellung über die Brüder Mann im Lübecker Thomas-Mann-Haus (Sommer 1996).

Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung möchte das Allerreizendste sein für die ewige Güte [...]" (VI 666), ist im *Erwählten* narrativ umgesetzt in die Verdopplung des Inzests. Solche unerhörte Auftürmung der Sünden muss die Gnade herausfordern – und in diesem Roman gelingt es ihr.

Wenn die ernsthafte Frage nach den Bedingungen der Gnade als Zentrum und Quellpunkt des Gregorius-Romans anerkannt wird, so bedeutet das den Eintritt in einen ebenso vieldiskutierten wie ungelösten Problemkomplex: Thomas Manns Verhältnis zum Christentum. Er kann in den Grenzen dieses Aufsatzes auch in nur skizzenhafter Form nicht dargestellt werden. Soweit ich sehe, lassen sich drei Ebenen unterscheiden. Die erste ist die von ihm oft betonte Verwurzelung in einem als Kultur verstandenen Protestantismus. Auf der zweiten versucht er, darin Goethe ähnlich, Umschreibungen zu finden, die eine göttliche Instanz ansetzen, welche zwischen den Sphären innerhalb und ausserhalb des Menschen oszilliert. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 3.12.1950 wehrt er sich dagegen, dass man sein Werk "ganz und gar dem Bewusstsein und der ratio" zuschreibe. "Viel Führung und Fügung, viel Beistand durch das 'Obere Leitende' [...]." Mit dem "Oberen Leitenden" hat er eine Umschreibung direkt von Goethe übernommen. Die dritte und wichtigste Ebene aber ist die eines fundamentalen Schuldgefühls. "Wenn es christlich ist", schreibt Thomas Mann im 1950, also gleichfalls in der Gregorius-Phase, entstandenen Aufsatz *Meine Zeit*, "das Leben, sein eigenes Leben, als eine Schuld, Verschuldung, Schuldigkeit zu empfinden, als den Gegenstand religiösen Unbehagens, als etwas, das dringend der Gutmachung, Rettung und Rechtfertigung bedarf, – dann haben jene Theologen mit ihrer Aufstellung, ich sei der Typus des a-christlichen Schriftstellers, nicht so ganz recht." Sein Werk sei "ganz und gar ... diesem bangen Bedürfnis nach Gutmachung, Reinigung und Rechtfertigung entsprungen [...]". Da aber die Werke dieser Forderung niemals genügen, bleibt nur ein "Trostgedanke": "der an die Gnade, diese souveränste Macht [...], bei der allein es steht, das Schuldiggebliebene als beglichen anzusehen" (XI 302f.).

Woher aber dieses fundamentale Schuldgefühl? Man hat es oft auf den Narzissmus des Künstlers zurückgeführt, aber es scheint mir noch tiefer und spezifischer verwurzelt. Ausgehen möchte ich hier von einer

Schlüsselstelle. Am 18.7.1950 trug Thomas Mann in St. Moritz in sein Tagebuch die Verse ein:

> Gern, Frau, das ist wahr,
> küsst ich ihn auf das Haar,
> und, gäb' er Freude kund,
> dann auf den Mund.

Es sind Verse, die er selbst im vorangehenden Dezember verfasst hatte: sie sind ein Teil des Gebets, das Sibylla nach dem Sieg des Grigorss über den sie bedrohenden drachenartigen Herzog Roger an die Madonna richtet. Der Autor wundert sich, dass sie ihm erst jetzt wieder in den Sinn kommen, denn sie entsprechen seiner eigenen psychischen Situation. Sicher ist es nicht von ungefähr, dass Thomas Mann gerade während der Arbeit am *Erwählten* die ganze Problematik homoerotischer Neigung in der Spielart, wie sie sein Schicksal war, noch einmal in ihrer ganzen Stärke erfuhr: in jener leidenschaftlichen und unerfüllten Liebe, die in diesem Sommer 1950 einem jungen Kellner galt, der ihn im Zürcher Waldhaus Dolder bediente. Das Motiv des Inzests im Roman hat den Charakter einer Verschiebung: eine sexuelle Abweichung kann für die andere einstehen. Die Aufzeichnungen im Tagebuch zeigen ergreifend das Zwanghafte einer Fixierung, deren mechanisches Funktionieren das Bewusstsein klar durchschaut, ohne das Leiden der Psyche an der Gleichgültigkeit des Geliebten, ohne ihre Demütigung durch die zitternde Abhängigkeit von einem Blick oder Wort vermindern zu können. Dieser Einsicht entspricht im Roman die Anklage des Mönchs Clemens gegen den "Gleichmut" der Natur und das mechanische Ablaufen ihrer Produktivität auch im Falle des Inzests (VII 160f.). Die Kluft zwischen dem durch die Fixierung vorgeschriebenen Liebesobjekt und der ihm geltenden Gefühlsgewalt verstärkt sich in Thomas Manns Vita noch, wenn er in St. Moritz, wenngleich noch im Bann des jungen Kellners, fasziniert wird durch die "Hermesbeine" eines von ihm beobachteten jugendlichen Tennisspielers, der sich beim Anblick der ganzen Person als "die Desillusion selber" herausstellt (6.8.-8.8. 1950). "Tiefster Schmerz – um wen, um was?" Die Ergriffenheit durch die "jugendschönsten Beine" und besonders die Knie hat Thomas Mann auch seine Protagonistin Sibylla empfinden lassen, als sie beim "Buhurd" ihren Bruder

bewundert. Dies konvergiert mit seiner Zuflucht zu ihrem Liebesgeständnis an die Madonna zu der Einsicht, dass sich der hinter dem Erzähler Clemens stehende implizite Autor, dem biographischen ganz nahe, mit seiner weiblichen Hauptfigur Sibylla identifiziert – so wie er es später in der *Betrogenen* mit Rosalie von Tümmler tun wird. So erklärt sich seine äusserst differenzierte Darstellung ihrer psychischen Entwicklung. Ja, letztlich ist Sibylla die einzige Protagonistin des Romans. Wenn Thomas Mann in dem Aufsatz *Die Erotik Michelangelos*, der damals entstand, die künstlerische Produktivität der illusorischen Projektionen herausgearbeitet hat, so bringt er im Tagebuch und im *Erwählten* die andere und beängstigende Seite zur Sprache: den Mangel an Liebesfähigkeit, wenn es um eine wirklich *andere* Person geht, die Beschränkung auf die Selbstliebe. Dieses bei Thomas Mann bekanntlich auch sonst dominante Thema ist hier ins Extrem getrieben. Die von der Legende angebotene Umsetzung der homoerotischen Neigung in das Inzestmotiv, also in die Liebe eines Paars, erlaubt es, die Begrenzung der Liebesfähigkeit deutlicher zu gestalten. Die Liebenden sind nur Facetten *einer* Person. So sind hier nicht nur Wiligis und Sibylla, sondern auch Sibylla und Grigorss letztlich eins.

Nun ist bekanntlich das Motiv der Liebe zu sich selbst in Gestalt eines anderen, evoziert in den Bildern des Spiegelbildes, des Doppelgängers, des Geschwisterpaars, ein bevorzugter Gegenstand der Dichtung unseres Jahrhunderts. Keineswegs ist diese Gestaltung von seelischem Inzest aber immer mit Schuldgefühlen verbunden. Robert Walser beschreibt sich als Narziss, ohne ein Tabu erkennen zu lassen. "I am homesick after mine own kind [...]" ruft der junge Ezra Pound klagend aus[19]. Wenige Jahre vor dem *Erwählten* hat Robert Musil das Motiv gleichsam eingekreist in den Gesprächen, die er sein inzestuöses Geschwisterpaar Ulrich und Agathe führen lässt. Dabei wird die Erfahrung von Identität zum Ausgangspunkt einer Fülle differenzierter Analysen dessen, was in der Liebe psychisch vor sich geht. In ihnen wird auch das Phänomen der Selbstliebe behandelt. Unter Berufung auf Aristoteles entwickelt Ulrich die Idee einer positiven Selbstliebe, positiv, weil in ihr ein niedrigerer Seelenteil den höheren liebe, und

19 *In Durance*, in: *collected early poems of Ezra Pound*, ed. by Michael John King, New York, 1982, p. 86.

diese Selbstliebe sieht er in der Liebe zu seiner Schwester verkörpert. Die subtilen Analysen werden in einer Atmosphäre von bemerkenswerter Ruhe und Distanz angestellt, obgleich das Thema doch so tief ins Leben der Geschwister eingreift. Anscheinend gibt es bei Musils Figuren keine in der Tiefe der Seele eingezeichnete Inschrift, die das Gebot der Nächstenliebe zu einer drohenden Forderung macht, wie es bei Thomas Mann der Fall ist. Ja, offenbar ist die Prägung durch die christliche Sozialisation so stark, dass in einer Tiefenschicht, "dort, wo die Seele keine Faxen macht", wie der Papst Gregorius sagt (VII 255), fern dem modernen intellektuellen Bewusstsein, die Orientierung der Sexualität auf das eigene Geschlecht hin im Autor archaische Schuld- und Angstgefühle auslöst. Denn sie verletzt die vom toten Vater repräsentierte und darum bindende Ordnung[20]. Seine Rechtfertigung kann nach seinem oben zitierten Bekenntnis nur in seiner schriftstellerischen Arbeit bestehen.

Gerade hier liegt aber ein anderer neuralgischer Punkt: die Verknüpfung des erotischen mit einem Sprachtabu. Das macht gerade sein Selbstzitat im Tagebuch, der Vers aus Sibyllas Gebet, deutlich. Sein Begehren formuliert der zutiefst Aufgewühlte durch einen Text, den er für seine Figur aus dem Sprachmaterial zweier mittelalterlicher Gebete geformt hatte[21]. Ausser allen inhaltlichen Überraschungen haben Thomas Manns Tagebücher auch Einblick in seine grossen Ausdrucksschwierigkeiten gegeben. Hier, wo er nur zu sich selbst spricht, findet der elegante Rhetor oft nur abgerissen-stammelnde Formulierungen. Das betrifft die verschiedensten Gegenstandsbereiche. "Rührende Wesen" ist der Kommentar zu den kleinen Gorillas im berühmten Zoo von San Diego (26.10.1949), während ein historisches Bauwerk die Bemerkung erhält: "Unterwegs die adlige Wasserburg aus dem 12. Jahrhundert, grossartig" (6.7.1950). "[...] Aufklärung des närrischen Mannes, indem man ihm schmeichelte", heisst es lapidar über

20 Zum Zusammenhang von Vatergestalt und Kreuz bei Thomas Mann vgl. den Aufsatz der Verfasserin: *Eichendorff im Werk Thomas Manns,* in: *Aurora*, 47, 1987, S. 44f.

21 Es handelt sich um die *Vorauer Sündenklage* und das *Arnsteiner Marienlied,* die Thomas Mann aus einer Anthologie bekannt waren. Vgl. seinen Brief an Hermann J. Weigand vom 29.4.1952 (Anm. 12, S. 101f.).

den Umgang mit seinem Schwiegersohn. Selbst das Begräbnis des Bruders ruft keine anderen als konventionelle Worte hervor: "Die Feier würdig" (14.3.1950). Dieser Rückgriff auf das veraltende bürgerliche Vokabular des 19. Jahrhunderts zeigt sich auch und vor allem in den Aufzeichnungen, die der erotischen Leidenschaft gelten. "Seine Augen sind garzu hübsch", heisst es vom Kellner "Franzl" (8.7.1950), während "das Profil nicht sangeswürdig" ist (9.7.1950). Mit der Formel "etwas für's Herz" für die Begegnungen mit erotisch erregenden jungen Männern hat er eine besonders triviale Wendung aufgegriffen. Er stellt sie zwar in Frage, aber nicht auf der sprachlichen, sondern der psychologischen Ebene, wenn er die Schwierigkeit erörtert, festzustellen, inwieweit die erotische Zuneigung ausser Sinnlichkeit auch "Herz" im Sinne von Zärtlichkeit enthält (15.und 16.8.1950). Zu den colloquialen Ausdrücken kontrastieren die Zitate aus Michelangelo und Platen, ein Nebeneinander, das die Hilflosigkeit des Schreibers in bezug auf individuellen Ausdruck seines innersten Empfindens umsomehr hervortreten lässt. "Über das alles *bekennend* zu schreiben, würde mich zerstören", notiert Thomas Mann nach Tagen voll Reflexionen über "erotische Begeisterung im Streit mit der Einsicht in ihr Illusorisches" (4.12.1949, Kursivierung von mir). Offenbar war auch das Bekenntnis sich selbst gegenüber nur in so gebrochener Form möglich, obgleich es inhaltlich, was die physische Seite betrifft, keine Tabugrenzen gibt. Und hier möchte ich nun eine weitergehende These wagen.Thomas Manns literarische Produktion ist von Anfang an nicht nur *intertextuell,* sondern *interlingual* gewesen. Bekanntlich beginnen alle Autoren wie bei einem zweiten Spracherwerb mit der Imitation der literarischen Sprache anderer Autoren; bei Thomas Mann hat aber diese Imitation nie aufgehört, sondern sie hat sich nur zeitweilig, solange er in seinen Texten nach einem "Realitätseffekt" strebte, dadurch versteckt, dass er – kunstvoll – aus der konventionellen Sprache und aus dem Leser mehr oder minder bekannten Texten schöpfte. So ist die sprachliche "Künstlichkeit" des *Erwählten* nur die Steigerung einer von jeher vom Autor praktizierten Montage. Die *Buddenbrooks*, letztes Meisterwerk des europäischen "Realismus", beginnen mit Zitaten – aus einem religiösen Werk, dem Katechismus! –, der erste eigene Satz, den eine Figur spricht, ist aus Französisch und Plattdeutsch gemischt, und der Erzähler sättigt seine Sprache mit Wendungen,

welche auch die Figuren gebrauchen könnten: Tony hat einen "hübschen Blondkopf"; der alte Johann Buddenbrook ist "der Mode seiner Jugend nicht untreu geworden". Jenes bereits altertümliche "gar zu" als Elativ, das im späten Tagebuch dem Geliebten gilt, wird im frühen Roman mehrfach von den Figuren gebraucht, so von Bendix Grünlich! Ist es nicht denkbar, dass der Verzicht auf individuellen Ausdruck einem früh entstandenen Sprachtabu entsprang, der Ausdehnung nämlich des zumindest seit der Pubertät bestehenden Tabus, über die eigene und besondere Sexualität zu sprechen, und sei es auch zu sich selbst, auf direkten, spontanen sprachlichen Ausdruck überhaupt? In dieser Perspektive erscheint der spezifische, kunstvolle Gebrauch der konventionellen Sprache der Zeitgenossen durch Thomas Mann als eine Verhüllungsstrategie, die habituell und darum auch in Bereichen angewandt wird, wo sie nicht nötig ist. Dieser Ursprung der imitativen Sprache würde aber durch einen anderen ergänzt. Die konventionelle Sprache ist die Sprache der "andern", von denen den Autor, wie wir mannigfach aus Fiktion und biographischem Zeugnis wissen, früh eine Kluft getrennt hat, wie er sie in der Isolation des Geschwisterpaars Wiligis und Sibylla noch einmal darstellt. Diese Kluft ist tief und elementar. In den Tagebuch-Reflexionen über Sinnlichkeit und "Herz" geht Thomas Mann davon aus, dass die Abneigung gegen fremde Körper der Normalzustand ist, der in der Liebe eine "Suspensierung" erfährt. Er nimmt damit eine These auf, die Adrian Leverkühn im Gespräch mit Zeitblom nach der Hochzeit seiner Schwester formuliert: "Die Lust zu fremdem Fleisch bedeutet eine Überwindung sonst vorhandener Widerstände, die auf der Fremdheit von Ich und Du, des Eigenen und des Anderen beruhen" (VI 250). Ist aber nicht der Gebrauch der Sprache der "anderen", und sei sie noch so ironisch, eine intensive Form jener Kommunikation, die dem Autor als unmittelbare – und zwar aufgrund jener erotischen Besonderheit – weithin versagt war?

Anders als Hofmannsthal hat Thomas Mann seine Sprachnot nie öffentlich thematisiert – da sie eben nicht aus der Erfahrung einer fundamentalen Unzulänglichkeit der Sprache, sondern aus einer individuellen Tabu-Situation hervorging. Es gibt Bemerkungen, die zeigen, dass sie ihm durchaus bewusst war. Am 3. Juli 1950 liest er Anna Seghers' Roman *Die Toten bleiben jung*. "Ohne Geringschätzung stelle

das Fehlen jeder Artistik und sprachlichen Lust fest. Auch der Komik, der Parodie. Hüte mich vor Geringschätzung." Für sein eigenes Verfahren beruft er sich auf Joyce, Proust und Huxley, bekennt aber: "Empfinde dabei Spiel, Witz und Ironie als Leere und meine Unkenntnis des Volkslebens als beschämend. Schliesslich ist mein Werk ein Notbehelf – mit einigem Kulturreiz." Es ist dabei zu bedenken, dass die äussere Notwendigkeit, das Schweigen über die erotische Tabuzone auch als Autor zu bewahren, im amerikanischen Klima der vierziger und fünfziger Jahre verschärft war gegenüber der Situation der europäischen Jahrhundertwende, in der es möglich gewesen war, im *Tod in Venedig* unter der Maske antikisierender und klassizistischer Sprache diese Zone relativ offen zu gestalten. In einem Brief an die Gönnerin Agnes E. Meyer bezeichnet Thomas Mann den Versuch von Hans Blüher, die "staat- und kulturbildende Rolle" der antiken Homoerotik zu erneuern, als "üble Romantik. Dass ich sie für unfruchtbar und aesthetisch-todverbunden halte, habe ich in dem Platen-Aufsatz ausgesprochen, und auch im *Zauberberg* klingt es durch. Künstlerisch ist nur eine groteske Behandlung dieser Sphäre möglich, wie bei Proust"[22]. Zu einer solchen bot sich die Gregorius-Legende der *Gesta* mit ihrer Kumulation der schuldhaften Taten an. Im Folgenden möchte ich drei eng miteinander verflochtene Erzählstränge der von Thomas Mann gestalteten Version untersuchen: den inneren Weg der Sibylla (in ihrer Doppelheit als Gesamtperson und als einzelne Figur), die Projektion der Sprachnot in Erzähler und Figuren – und die Gnadensuche, die in den Selbstkommentaren des Autors so zentral ist. So betont er im Brief an einen Interpreten "den verschämten Ernst, das religiös aufrichtige Interesse an der Idee, dem Phänomen der *Gnade*, um das, nicht seit gestern, meine Gedanken kreisen"[23].

4. In der ziemlich ausführlichen Nacherzählung, die Serenus Zeitblom der von Adrian komponierten Geschichte aus den *Gesta* zukommen lässt, wird gleich zu Anfang das Prinzip formuliert, unter welchem

22 Thomas Mann/Agnes E. Meyer, *Briefwechsel. 1937-1955,* hg. von Hans-Rudolf Vaget, Frankfurt a.M., 1992, S. 402 (Brief vom 26.5.1942).

23 An Bruno Boesch, 15.9.1952 (Anm. 12, S. 106f.)

dann die Gnadensuche des Romans stehen wird: "[...] all die entsetzlichen Bewandtnisse des Helden" sind "nicht nur kein Hindernis [...] für seine schliessliche Erhebung zum Statthalter Christi, sondern lassen ihn "nach Gottes wundersamer Gnade geradezu besonders berufen und vorbestimmt dafür" erscheinen (VI 422). Das Gnadenmotiv wird im Roman noch dadurch vertieft, dass es die Gnade in einer anderen Facette der Wortbedeutung ist, die zunächst in die Schuld führt. Wenn "charis" im Neuen Testament die Gnade im Sinne der Huld Gottes bezeichnet, so gebraucht noch Schiller das Wort in seinem Gedicht *Das Glück* im ursprünglichen antiken Sinn der Anmut, des Reizes einer Person. Die Verse, in denen er den Götterliebling schildert – "Eh er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt" – hat Thomas Mann in seiner Schillerrede zitiert. Begnadet im Sinne der Charis sind Wiligis und Sibylla durch ihre zarte Schönheit; eben diese treibt sie aber in ihre narzisstisch-inzestuöse Bindung. "Hochmut aber [...] war unsere Sünde, und dass wir in aller Welt von niemand andrem wissen wollten als von uns besonderen Kindern" (VII 41). Diese Akzentuierung der narzisstischen Selbstliebe durch Hochmut ist bekanntlich ein durchgehendes Motiv bei Thomas Mann. Woher aber stammt solche gefährliche Begnadung? Motiviert wird sie bei Joseph durch die Abkunft von Rahel, aber alle andern anmutsvollen Narzisse – Siegmund und Sieglinde, Felix Krull gar – lassen sich nicht aus ihren Eltern erklären, und Grimald und Baduhenna, wenngleich ein Herzogspaar, zeichnen sich durchaus nicht durch besondere Feinheit aus. Hier bleibt ein Rest von Unerklärlichem, die Wirkung einer unbekannten Instanz. So wird das Gegenstück der Charis, das Kainszeichen auf der Stirn der Kinder, zwar realistisch als Pockenmal erklärt, aber diese Erklärung wird von den Figuren selbst wieder zurückgenommen: "[...] nicht auf die Herkunft der Zeichen kommt's an, bezeichnend sind sie tout de même [...]" (VII 29).

Der Gebrauch von Zeichen ist es, der bei der Schilderung des Geschwister-Inzests dem Erzähler Clemens hilft, trotz des Sprachtabus, unter das ihn der Autor gestellt hat, eine intensive Atmosphäre des Unheimlichen zu schaffen. "[...] und ihre Kemenate droben im Donjon, um den die Eulen kreisten, war so voll von Zärtlichkeit, Wut, Blut und Meintat, dass sich mir vor Erbarmen, Scham und Kummer das Herz umdreht und ich es alles kaum sagen mag" (VII 35). Noch liegt

im Haus der tote Vater aufgebahrt, der, da er selbst keine väterliche, sondern eine verlangende Beziehung zu seiner Tochter hatte, den Kindern kein wirksames Tabu hatte einprägen können. Die Sprache übernehmen die Tiere. Um den Turm schreien die Käuzchen; neben den ineinander verschlungenen Geschwistern aber heult der schöne und treue Hund, "langgezogen, herzbrechend und aus tiefster Seele". Welcher Art Zeichen ist dieser Hund? Auf einer realistischen Ebene scheint er zu fühlen, dass etwas Wildes, Chaotisches geschieht. Auf einer anderen Zeichenebene dient er dazu, die Schuld der Geschwister zu verdoppeln. Indem er den Hund tötet, lädt Wiligis einen Mord auf sich. Wie von einem Menschen wird berichtet, dass sein "Blut der Sand des Estrichs trank". Es wird also zwiefach Blut vergossen in dieser Nacht – und man versteht, warum das Lamm sprechen wird: "Es ist durchaus notwendig, dass ich blute" – nämlich um dieses Blut wieder wettzumachen.

Der Konzentration der nun folgenden Erzählung auf die psychische Entwicklung der Sibylla hatte die Legende insofern vorgearbeitet, als das Schicksal des Wiligis ganz und das des Gregorius teilweise sehr raffend erzählt werden können: Wiligis stirbt bereits auf dem Weg zum Kreuzzug, Gregorius verbringt siebzehn Jahre auf dem Stein. Ein Bewusstsein des projektiven Charakters ihrer Liebe zum Bruder zeigt Sibylla, wenn sie auf der Tafel, die sie dem Kind beigibt, die psychischen Bedingungen seiner Entstehung interpretiert: "Gar so sehr liebten sie einander, sich selbst das Eine in dem Andern, das war ihre Sünde und deine Zeugung. Vergib es ihnen und mach es gut bei Gott, indem du all dein Lieben wendest auf *ander Blut* und als ein Ritter dafür streitest, wenn es in Not –" (VII 57, Kursivierung von mir). Die Demut gegenüber Gott, die aus diesen Worten spricht, schwindet aber aus Sibyllas Denken, als sie ihren Bruder als Leiche hat wiedersehen müssen. Während der Jahre, die Gregorius auf dem Stein verbringt, verfällt sie in eine starre Auflehnung gegen Gott. Dabei ist deutlich, dass hier eine Revolte gegen den Vater stattfindet, wie sie gegenüber dem unzulänglichen Grimald nicht möglich war. Die simple psychoanalytische Konzeption der Familienstruktur wird durch die Ausdehnung ins Religiöse ungemein vertieft. "Wie dir's beliebt, Herrgott, ich ziehe meine Folgen [...]", denkt Sibylla. "Du hattest ein Weib an mir,

ein sündiges, gewiss. Jetzt wirst du überhaupt kein Weib mehr an mir haben, sondern für immer eine starre Braut des Schmerzes [...]" (VII 61). Diese Erstorbenheit ist die Sünde, durch die sie Gott aufs neue herausfordert; sie setzt gewissermassen den Inzest fort, indem sie dem toten Bruder-Gatten die Treue hält und alle Werber abweist. Durch Askese und gute Werke sucht sie Gott zu trotzen, "dass es ihm durch und durch gehe und er erschrecke" (VII 63) – wie ein menschlicher Vater. Sibylla hat nach dem selbstsüchtig verliebten Grimald in Herrn Eisengrein einen hilfreichen, aber harten Vater erhalten: er war es, der das Kind ausgesetzt hat. Gottvater tritt jetzt in die Reihe dieser feindlichen Väter, sein Bild verschwimmt mit dem des strengen Helfers: "Genommen, genommen haben sie's mir, mein Kindlein [...] – verzeih es ihnen der, dem ich's in tiefster Seele nicht verzeihe!" (VII 132). So ist es nicht zu verwundern, dass Sibylla zur Gottheit nur mehr Vertrauen haben kann, wenn diese sich in anderer Gestalt zeigt: in weiblicher, mütterlicher. Als sie von der Liebe zu Grigorss ergriffen wird, zweifelt sie, ob sie seine vermeintlich reine Person an sich, die Sünderin, fesseln dürfe. Sie wendet sich an die Gottesmutter mit jenem Gebet, in dessen verzweifelter Inbrunst der Autor, wie erwähnt, seine eigenen Gefühle antizipierte. Von Maria erwartet sie insofern besonderes Verständnis, als diese sich ja auch in einer paradoxen familialen Situation befindet, als Mutter ihres Vaters: "[...] du, die des Obersten Kind, Mutter und Braut!" (VII 157). Hier ist impliziert, dass Verstösse gegen das Naturgesetz das Walten der Gnade keineswegs stören, so dass Sibyllas eigener Fall als eine heimliche Spiegelung jenes höchsten Gnadenbeweises erscheint. Und ihr Vertrauen auf die Gottesmutter wird gerechtfertigt: "[...] am Ende wollte es ihr scheinen, als ob im frommen Niederblick ein ganz kleines und feines Lächeln das Mündchen der Erkorenen besuchte." Der Ausdruck "die Erkorene" bestätigt die Gemeinschaft der Gottesmutter mit den Sündern und ihrem Kind, dem späteren "Erwählten". Freilich: es wollte ihr "scheinen" – die Unsicherheit über den objektiven oder subjektiven Status des göttlichen Gnadenbeweises bleibt bestehen. Ist es nur Sibyllas Verlangen nach Grigorss, das sie das gewährende Lächeln der Maria erblicken lässt?

Hier wird ein Motiv berührt, das für die Gnadensuche eine zentrale Rolle spielt: das Bemühen um Wahrheitserkenntnis in bezug auf die eigene Psyche. Der Erzähler formuliert die Zweifel, die er in diesem

Punkt gegenüber Sibylla hegt. Nach seiner Meinung hatte sie durchaus Anhaltspunkte, um ihren Sohn wiederzuerkennen: Grigorss trägt ja bei der ersten Begegnung ein Kleid aus den Stoffen, die sie dem Kind mitgegeben hatte. Er wirft ihr einen Mangel an selbstanalytischen Fähigkeiten vor: "[...] die Frau prüfte sich nicht genug und unterschied zwischen Dankbarkeit und Zärtlichkeit nicht mit gebotener Sorgfalt" (VII 149). In dem Akzent, die der Erzähler auf "Frau" legt, zeigt sich die Inspiration durch das Verhalten der sophokleischen Jokaste, die, wie später auch Sibylla bei der Entdeckung der Tafel, aus Angst vor dem Verlust des Geliebten vor der bereits geahnten Wahrheit zurückscheut. Um zu der inneren Wahrhaftigkeit zu gelangen, die sich als Vorbedingung der Erlösung erweist, braucht Sibylla ihr *Kind*. Dies wird auf der Ebene der Einzelfigur geschildert, gewinnt aber seine volle Bedeutung erst auf der Ebene der aus den Teilen Sibylla, Wiligis und Gregorius bestehenden Gesamtperson. Wiligis, der schöne Jüngling mit den Hermesbeinen, ist in dieser Perspektive ein idealisierter und fetischisierter Teil dieser Person, der unverändert als Bild in ihr fortlebt. Dass aber Sibylla, die fühlende und erlebende Instanz in dieser Person, ein Kind erhält, hat eine mehrfache Bedeutung. Auch hier besteht eine Analogie zu der speziellen Form der homoerotischen Neigungen des Autors: das Tagebuch lässt den Wunsch nach Fürsorge für den Geliebten erkennen – hier nur als zurückhaltender Versuch der Förderung seiner Karriere möglich –, der jenen Typus der Liebe zu Personen des gleichen Geschlechts kennzeichnet, bei denen der Liebende die einst von der Mutter empfangene Liebe auf diejenigen, die ihrem damaligen jugendlichen Liebesobjekt, d.h. ihm selbst, gleichen, überträgt[24]. Wichtiger aber ist, dass das Kind zwar dem Bruder-Gatten gleicht, aber anders als dessen Bild eine Veränderung durchmacht. Nach einem insbesondere aus der romantischen Literatur bekannten Muster symbo-

24 Bekanntlich hat zuerst Freud diesen Typus in seinem Aufsatz *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* beschrieben (in: *Bildende Kunst und Literatur, Studienausgabe Bd. X,* Frankfurt a.M., 1969, S. 124 ff). Freuds sehr spekulative Leonardo-Deutung ändert nichts am Zutreffenden seiner Konzeption, die durch viele Beobachtungen bestätigt wird. Ein bekanntes Beispiel aus der Welt der Literatur ist Hans Henny Jahnn.

lisiert das Kind eine neue Stufe der Entwicklung der Person[25]. Dies wäre eine moderne Formel für die Aufgabe, die Grigorss sogleich als die seine erkennt, als ihm seine Geburt bekannt wird: seine Eltern zu erlösen. Nicht unwichtig für den Zusammenhang von psychischer, religiöser und sprachlicher Thematik ist, dass der Erzähler einmal für "Geburt" den Ausdruck "Hervorbringung" einsetzt, der geläufig ist als Bezeichnung literarischer Produktion (VII 50).

Um seiner Aufgabe als Erlöser zu genügen, muss Grigorss den Weg von der ihm angeborenen Charis im Sinne der Anmut zur Charis im Sinne der Gottesnähe gehen. Seine Herkunft aus dem Inzest, die er aus Sibyllas Aufzeichnung auf der Tafel erfährt, ist für ihn zunächst ein tiefer Schock: "Ich bin ein Scheusal, ein Monster, ein Drache, ein Basilisk!" (VII 113). Der Schock aber wird für den Jüngling, der von Artusromanen genährte Wunschträume von ritterlicher Abkunft hegt, sehr bald gemildert durch die andere Komponente seiner Abstammung: dass er von hohem Adel ist. Dass er, Wiligis und Sibylla eine Art Dreieinheit bilden, bezeugt sich darin, dass er sich sogleich nach seinen "süssen, sündigen Eltern" sehnt. "Ich muss sie suchen über die Welt hin, bis ich sie finden und ihnen sagen kann, dass ich ihnen verzeihe. Dann wird auch Gott ihnen verzeihen [...]". Das Wissen von der sündigen Herkunft wird also zunächst zu einer narzisstischen Illusion umgebildet: der Retter der Eltern zu werden. Grigorss glaubt, durch die Suche nach seinen Eltern, d.h. durch den Aufbruch aus dem Kloster in die Welt, das Gebot der Tafel zu erfüllen, dass "ich all mein Lieben wende auf *ander Blut* und als ein Ritter streite für seine Not" (VII 114, Kursivierung von mir). Doch fällt er selbst bereits dem gleichen Verlangen nach Liebesumgang mit dem Spiegelbild des eigenen Ich anheim, das die Sünde der Eltern war. Es steigert die Schuld der Gesamtperson (und ist doch nötig für ihre Entwicklung), dass dieses Verlangen dem Grigorss scheinbar erfüllt wird: in dem drei Jahre währenden Glück der unbewussten Vereinigung mit seiner Mutter, die ihm zugleich mit der erotischen Ekstase "die süsse Gebor-

25 Besonders schön ist dies Muster gestaltet in Brentanos Märchen *Fanferlieschen Schönefüsschen* als Erlösung des grausamen Königs Jerum durch seinen Sohn Ursulus. Thomas Mann deutet es früh an in Thomas Buddenbrooks – auf die missverstandene Schopenhauersche Philosophie gegründeter – Wunschphantasie vom Fortleben in einem imaginären Sohn.

genheit des Brustkindes" schenkt (VII 164). Das unbewusste Wissen um das Illegitime dieser Verbindung setzt sich um ins Bewusstsein der Unwahrhaftigkeit, da er seine sündige Herkunft der Gattin verschweigt. Der Weg der Busse, der nun beginnt, ist der Weg der Wahrheitssuche. Beide Gatten betreten ihn zunächst unbewusst. Grigorss verbirgt zu wenig seinen Schmerz nach der täglichen Lektüre der Tafel, so dass er belauscht werden kann. Sibylla schreckt zunächst vor der Aufdeckung des Geheimnisses zurück. "Nicht fragen! Im Fragen, das ahn ich, lauert Gefahr und Tod" (VII 171). Der Wunsch, dem schwermütigen Gatten beizustehen (und damit auch das unterdrückte Verlangen nach Wahrheit) ist aber doch so gross, dass sie sich zur heimlichen Lektüre der Tafel entschliesst. Mit einer Einfühlungsgabe, in der sich die Nähe von Autor und Figur bezeugt, ist der innere Monolog gestaltet, der Sibylla wider ihren Willen zu der Erkenntnis führt, dass sie mit ihrem Sohn vermählt ist. Mit einer Reihe verzweifelter Argumente sucht sie die Vermutung abzuweisen, die sie schliesslich doch aussprechen muss: "Das Kind hiess nicht Grigorss, – das heisst, es hiess überhaupt nicht. Heisst es jetzt Grigorss? *Ist Grigorss das Kind?* Hab ich mein Sündenkind zum Gemahl? Wahnsinn, lodernder, lachender, gellender – und Schwärze, Schwärze" (VII 174). Darin, dass die Wahrheit Sprache gewinnt, wird in dem nun folgenden Dialog von Gregorius und Sibylla die wahre Busse und damit die Voraussetzung der Gnade erkannt. Es ist Sibylla, die diese Konfrontation wagt: "Da führt mir die Hölle das Kind meiner Sünde zu, dass ich ehelich mit ihm schlafe", sagt sie, und der Sohn antwortet: "Mutter, Entweihte, sprich nicht so ausdrücklich! Aber tu es nur! Ich begreife, warum du es tust. Wir sollen ausdrücklich sprechen und die Dinge bei Namen nennen zu unsrer Kasteiung. Denn die Wahrheit sagen, das ist Kasteiung. Hörst du, Gott, wie wir uns kasteien und es grass in Worte fassen?" (VII 177). Eine Weise der Konfrontation mit der Wahrheit ist die wechselnde Form der gegenseitigen Anreden, in denen die paradoxe Einheit der Beziehungen sich spiegelt. Mit grosser Kunst lässt Thomas Mann die beiden Figuren zwischen "du" und "Ihr" und verschiedenen Namen wechseln, während der Erzähler sie angesichts des Paradoxons auf ein beziehungsloses Neutrum reduziert: "Eins sah das andere an mit hohlen Augen" (VII 177 ff). "Grigorss, mein Liebling" – mit dieser Anrede, die dem Gatten wie dem Kind gelten kann, beginnt Sibylla ihr angstvolles Fragen,

verbietet ihm aber, sie anzureden: "Aber du, nenne mich nicht!" Als er die Herkunft der Tafel bekannt hat, setzt die Sprache aus: "Lange gab es in der Stube nichts weiter als Stöhnen." Als sie dann einander um Vergebung bitten, redet er sie mit "Mutter" an, sie ihn mit "Sohn und Herr". Im Folgenden wechseln sie zwischen dem vertrauten "du" und einem "Ihr", das nicht mehr höfische Sitte bezeichnet, sondern die notwendige Distanznahme. Wenn aber Sibylla den Geliebten als "mein Kind und Herr" anredet, so birgt diese Anrede auch einen Trost: der erwachsene Sohn, der ja in "divinitas" ausgebildet ist, kann sie, die sich panisch vor der Hölle fürchtet, auf "Gott und seine Gnadenfülle" hinweisen: "[...] wenn Euer Auge nur eine Stunde nass wird von Herzensreue, glaubt es dem Kinde, so seid Ihr gerettet." Die Funktion des Kindes als des neuen, überlegenen Seelenteils zeigt sich sowohl in diesem Wissen als auch in einem neuen Willen zu absoluter Wahrhaftigkeit. Am Schluss fällt Sibylla noch einmal in die Anfangsposition der unbedingt und possessiv Liebenden zurück; sie möchte den Geliebten, den sie wieder mit "Grigorss" und "du" anredet, verlocken, das Geheimnis zu bewahren und ohne eheliche Gemeinschaft doch mit ihr zusammenzubleiben. Er aber lehnt dies Angebot ab. Sibyllas Abschiedsworte drücken noch einmal das Ineinander ihrer Gefühle aus. Plötzlich ruft sie ihn mit dem Namen des Bruders: "Wiligis!" Das letzte Wort behält die Mutter-Facette: "Schone dein, Kind [...]". Aber sie folgt der Einsicht des Kindes und lebt fortan den Armen und Kranken.

Gregorius aber, den von nun an der Erzähler mit seinem vollen Taufnamen benennt, erfährt während der Jahre seiner exzessiven Einsamkeit auf dem Stein in gewisser Weise eine legitime Form von Mutterliebe. Thomas Mann hat es als einen Mangel an Realismus bei Hartman erklärt, dass dieser den Büsser siebzehn Jahre lang nur von einem dünnen Wasserfaden leben lässt. Aus seines Mythologie-Experten Kerényi Studie *Urmensch und Mysterium* lernte er die antike Überlieferung von einer Art kraftvoller "Milch" kennen, mit der in Urzeiten die Erde selbst ihre ersten Bewohner ernährte[26]. Der Erzähler malt sehr detailliert die mütterliche Funktion der Erde aus, die mittels dieser gerade auf dem Stein im Meer hervorquellenden Milch dem

26 An Wilhelm Kamm, 16.10.1951 (Vgl. Anm. 12, S. 81f.).

Büsser nicht nur ausreichende Nahrung, sondern auch eine "wärmende Ahnung von Gnade" spendet (VII 191ff.). Ja, dass er als winzig kleines Geschöpf aufgefunden wird, lässt sich auch als eine neue Geburt verstehen, durch welche die alte, sündige aufgehoben wird.

Sehr sprechend für die besondere Konzeption der Gnade in Thomas Manns Roman ist seine Gestaltung der Berufung durch die beiden römischen Patrizier. Aufmerksam hat er in Marga Bauers Hartman-Übersetzung den langen Abschnitt studiert, in dem dessen Protagonist die Berufung zunächst ablehnt. "Absage Gregorii" hat er an den Rand geschrieben und einzelne Wendungen in dessen Rede angestrichen: "Dass Ihr mich zum Meister begehrt, ist ein ausgedachter Hohn." Er hat dann aber Hartmans Version, in der Gregorius erst durch das Wunder des wiedergefundenen Schlüssels überzeugt wird, fallengelassen und ist zu der Verfahrensweise des Gesta-Erzählers zurückgekehrt, der den Büsser sogleich akzeptieren lässt. Das hebt schon Zeitbloms Referat hervor: "Und was antwortet er ihnen? 'Wenn das Gott gefällt', so spricht er gelassen, 'so geschehe sein Wille'" (VI 424). Diese Bereitschaft wird im *Erwählten* zu einem Überraschungseffekt ausgestaltet. Als das scheinbare Borstentier von der Vision hört, in der "Gott selber die Wahl getroffen, wem gegeben sein soll, zu binden und zu lösen" (VII 226), beginnt es zu weinen und nennt seinen Namen. Während die beiden Boten darüber streiten, ob es sich um ein Wunder oder einen Teufelsspuk handelt, bezeugt es unaufgefordert seine theologische Qualifikation, beteuert, dass es seine erwachsene Gestalt wiedergewinnen werde, und formuliert ohne weiteres seine Zustimmung, Papst zu werden. "Kein Platz war für mich unter den Menschen. Weist mir Gottes unergründliche Gnade den Platz an über ihnen allen, so will ich ihn einnehmen voller Dank, dass ich binden und lösen kann" (VII 229). Den Leser, der die Entwicklung des Familien- und innerseelischen Dramas verfolgt hat, verwundert nicht der erste Vorsatz des noch verkümmerten Inhabers der Schlüsselgewalt: "Holde Eltern [...] ich will euch lösen."

Indem aber Gregorius Papst geworden ist – ein "sehr grosser Papst", über dessen ebenso feste wie milde Amtstätigkeit eine Menge halb historischer, halb legendärer Erzählungen berichtet –, tritt jene Gestalt in die Figurenkonstellation ein, deren Fehlen die Wurzel des

Unheils war: die Gestalt des *Vaters*. Diesen Vater musste das Kind selbst aus sich hervorbringen, und als "Vater der Kristenheit" ist er nun ein Übervater, ein Stellvertreter der göttlichen Instanz. Das Begrenzte der narzisstischen Beziehungen wird nun überschritten, ohne dass sie doch zerstört werden müssten. Dass die erotische Beziehung in sublimierter Form überleben darf, bewirkt den warmen Glanz, der über der Wiedersehens-Szene liegt, der Audienz der Mutter und Gattin bei dem Sohn und Gatten. Dass der Papst der Büsserin mit Tränen in den Augen entgegenschaut, während sie nach einem ersten Blick die Augen senkt – das zeigt, was dann im Laufe des Dialogs ausgesprochen wird: beide wissen, mit wem sie es zu tun haben, wenn sie sich auch nur vorsichtig an das Wiederfinden herantasten. Wieder werden die Facetten der Beziehung kunstvoll durch die Anreden signalisiert. "[...] werte Frau, Unsere Tochter" kann auf dieser neuen Ebene der Sublimation der Papst die Geliebte nennen, für die er nun der "Heilige Vater" ist. Sibyllas Beichte aber, die grosse Retrospektive auf die gesamte Geschichte, mündet wieder in das Problem der Wahrhaftigkeit und des direkten Sprechens. Sie gesteht, dass selbst ihr Schock bei der Entdeckung des zweiten Inzests nur eine Komödie war: "[...] unten aber, wo still die Wahrheit wohne, da habe es gar keine Täuschung gegeben [...] unwissentlich-wissend habe sie das einzige Kind zum Manne genommen, weil er der einzig Ebenbürtige wieder gewesen" (VII 254). Derjenige, den sie danach schon "Papst Gregorius" nennt, sieht diese Aufrichtigkeit des Geständnisses als grössere Busse an denn ihren Dienst an den Armen. Was im Dialog nach der Entdeckung der Tafel "ausdrücklich sprechen" genannt wurde, heisst jetzt "Gründlichkeit". Sibylla fühlt sich wegen ihres Wissens schuldiger als der Geliebte, doch der Papst, ein gewitzter Psychoanalytiker, legt ihr dar, ihr Sohn habe "dort, wo die Seele keine Faxen macht" (VII 255), gewusst, dass er seine Mutter liebe. Und dieses beiderseitige Wissen wiederholt sich nun. Vorsichtig führt derjenige, den sie "Herr, liebster Papst!" nennt, an die Enthüllung heran: "Wir sind Euer Sohn", aber sie hat ihn längst erkannt: "Heiligkeit, auf den ersten Blick. Ich erkenne Euch immer" (VII 259). Von nun an können sich beide alle Namen geben, Mutter, Vater, Grigorss, Ehrwürdige, Kind, denn es ist eine legitime Einheit entstanden, in die der tote Wiligis ebenso einbezogen ist wie die gemeinsamen Töchter. Gregorius führt die Beziehung

zurück zu ihrem Anfang, indem er als die richtige Form ihres Verhältnisses angibt, was damals verfehlt wurde: "Bruder und Schwester [...] in Liebe und Leid und Busse und in der Gnade" (VII 258).

5. Was also ist die Gnade in diesem Roman? Es gibt, so scheint es mir, eine dreifache Erlösung. Zum ersten werden die Personen – die Figuren Sibylla und Gregorius als einzelne und die Gesamtperson – erlöst von der Schuld der hybriden, letztlich menschenfeindlichen Selbstliebe. Die spontane erotisch getönte Wärme gegenüber den Mitmenschen, die den Protagonisten fehlt, kann zwar durch keine Wandlung erzwungen werden, aber sie wird ersetzt durch die Agape, die Gregorius in seinem Amt walten lässt, Sibylla in ihrer demütigen Hingabe an die Bedürftigen. Zugleich aber findet eine Erlösung von der Härte der richterlichen Instanz statt, welche die inzestuöse Liebe als monströses Höllenwerk verurteilte. Der neue Vater, berufen im Zeichen des Lammes, anders als jener Gottvater, vor dem Sibylla zitterte und dem sie trotzte, kann zwar diese Art der Liebe nicht legitimieren, aber als bestehende akzeptieren und ihr eine sinnvolle Form geben. Ob dies bedeutet, dass auch dem Autor eine Ablösung der in der Tiefe seiner Psyche verankerten archaischen Richterinstanz durch eine tolerantere zuteil wurde, steht dahin; seinen Figuren zumindest hat er sie zukommen lassen. Und ebenso lässt er sie von der Sprachnot erlöst werden: sie erkämpfen sich die Möglichkeit "ausdrücklichen" Sprechens, das ihnen erlaubt, fortan im Licht der Wahrheit zu leben. Wo aber befindet sich die Instanz, von der er diese dreifache Gnade ausgehen lässt? Dass der Sohn Gregorius – der durch eine Katharsis sich wandelnde Seelenteil – selbst zur erlösenden Vatergestalt werden muss, drängt eine psychoanalytische Lesart auf, welche die Befreiung von den Schuldgefühlen im Innern der Psyche selbst ansetzt: sie gelingt durch Konfrontation mit ihrem wahren Begehren und durch dessen Sublimation. Weithin erlaubt die Gestaltung der Gnadensuche im Roman eine solche Übersetzung, welche die religiösen Vorstellungen der historischen Einkleidung zuweist. Es bleiben aber Stellen, die nicht ohne Gewalt übersetzt werden können. Der Autor hat viele der wunderbaren Ereignisse der Legende realistisch motiviert: so, wenn er etwa den Sieg des Klosterschülers

Grigorss über den kampfgewohnten Herzog dadurch wahrscheinlicher macht, dass er den Krieg ein halbes Jahr suspendiert, so dass Grigorss Zeit zum Üben hat. Unerklärt bleibt aber, warum das Schiff den jungen Ritter gerade in die Stadt seiner Mutter führt, unerklärt die Vision der Römer, welche schliesslich den grossen Gnadenakt herbeiführt. Diese Reste des Wunderbaren sind Zeichen für das, was Thomas Mann in bezug auf sich "Fügung" und "Führung" nennt. Die Zeichen wie das Lamm und das Kreuz scheinen gleichfalls über die einsehbaren, bekannten Modellen gehorchenden psychischen Vorgänge hinauszudeuten. Wenn dieser Roman die Antwort auf Frau Schweigestills Frage gibt und versichert, dass die "ewige Gnade" zur Tilgung der Schuld ausreiche, so nicht in dem Sinn, dass sie als innerpsychische Instanz, etwa gar mit dem "rechten menschlichen Verständnis" zusammenfallend, sicher und verfügbar sei. Glücklicherweise befinden wir uns in einer Zeit, die ein Denken erträgt, dem die Unterscheidung der metaphysischen Elemente der Religion von den psychischen weniger wichtig geworden ist als das Verständnis der Botschaft des Christentums. Deutlicher geworden ist uns auch seit der Zeit, als das Buch erschien, der enge Zusammenhang von psychischer Tiefenstruktur und Sprache. Das Unaussprechliche des tief im Unbewussten verankerten Schuldgefühls erzwingt hier eine Sprache, die ihre Fremdheit und Künstlichkeit zum Exzess treiben muss, je näher das Gesagte dieser Wunde kommt. Einzig im Mund der Figuren ist dem Autor an bestimmten Punkten eine "ausdrückliche" Sprache erlaubt. Wenn in seinem Fall aber die Erlösung von den Schuldgefühlen und die Hinwendung zu den Mitmenschen nur im Medium einer für immer gebrochenen Sprache geschehen kann, die er mit ihnen teilt und nicht teilt, so verstehen wir, dass er – während der Arbeit am *Doktor Faustus* – einmal mit Ergriffenheit in der Apokalypse den Vers liest: "Du hattest eine kleine Kraft und hast mein Wort behalten und meinen Namen nicht verleugnet"[27]. Wir verstehen auch, dass er nach dem *Erwählten* den Plan eines Buches über Luther und Erasmus fallen liess und mit dem *Krull* sich jenes Spiel mit dem Narzissmus erlaubte, das er im *Erwählten* zu spielen nur vorgab.

27 An Agnes E. Meyer, Brief vom 14.12.1945 (Vgl. Anm. 6, S. 650). Mit etwas abweichendem Wortlaut auch in: *Die Entstehung des Doktor Faustus* (XI 245).

## Résumé

*L'Elu*, roman tardif de Thomas Mann, abonde en intertextualité et en jeux de mots. S'agit-il d'un texte postmoderne avant la lettre? L'analyse découvre à travers les éléments ludiques une problématique religieuse profonde qui se combine avec celle de l'homosexualité et celle de l'aporie linguistique. Toutes les trois ont leurs racines cachées dans le psychisme de l'auteur. Dans cette perspective d'une confession cryptologique, les protagonistes se révèlent comme parties d'un ensemble psychique dont la quête de la grâce aboutit en une libération de la fixation sur le moi et du langage masqué. Il reste pourtant des éléments du texte qui laissent ouverte la question d'une dimension transcendente.