

Małgorzata Świdarska

ZUR DÜRER - REZEPTION IN DER SEELISCHEN LANDSCHAFT
DES "DOKTOR FAUSTUS" VON THOMAS MANN

Es scheint immer interessant zu sein, die Quellen der sogenannten dichterischen Inspiration in einem literarischen Werk aufzufinden, sie auf gewisse Weise zu "demaskieren". Die Autoren scheinen übrigens oft dabei behilflich zu sein, denn man findet unzählige Autokommentare zu den Romanen, Gedichten usw., die den Lesern es erleichtern sollten ein Werk aufzunehmen.

Thomas Mann hat sich auch mehrmals zu seinem Schaffen geäußert. Über "Die Entstehung des »Doktor Faustus« schrieb er den "Roman eines Romans" mit dem Motto aus Goethes "Dichtung und Wahrheit". In diesem Artikel wird nur auf einen kleinen Teil der Problematik des "Doktor Faustus" aufmerksam gemacht, auf die Probleme der Dürer - Rezeption bei Thomas Mann in seinem Dürerisch - Lutherschen Roman.

Die Problematik dieses Spätwerkes umfaßt so viel und ist so umfangreich, daß sie den Kritikern die "Nahrung" für alle und kaum denkbaren Analysen gegeben hat. Einige von den kritischen Versuchen und Artikeln, die sich mit der Dürer-Problematik bei Thomas Mann auseinandersetzen, wurden am Ende dieses Artikels berücksichtigt.

Im ersten Kapitel des "Doktor Faustus" findet man einige Erwägungen über das Wesen eines "Genies". Schon am Anfang wird auf die "geheimnisvolle" Verwandtschaft des schöpferischen Elements mit dem des dämonischen hingewiesen. Das Wort "Genie" ist "...edlen, harmonischen und human-gesunden Klanges und Charakters [...] und doch ist nicht zu leugnen [...] daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische einen beunruhigenden

Anteil hat"¹. Diese Worte beziehen sich auf den Tonsetzer Adrian Leverkühn. Indem Serenus Zeitblom die Relation von dem Leben und Schaffen dieses Komponisten beginnt, will er auf diese Weise, wie in einer Symphonie, ein Thema "vorzeitig auftreten lassen"; Adrian hätte selbst auf diese Weise, auf eine "fein versteckte und kaum schon greifbare Art von ferne ein solches Thema sich anmelden lassen"². Diesmal ist es "eine dunkle, fragwürdige Andeutung" der Probleme eines Werkes, das der zwielichtigen Sphäre ganz angehört. In dieser Sphäre lebt und komponiert Adrian Leverkühn. Die ästhetischen Kategorien der Dürerisch-Lutherschen "Landschaft" werden zur Komponente seiner Persönlichkeit, er erlebt diese Welt der Graphik, der Abstraktion, der Zahlen des magischen Quadrats der "Mencolia".

Der Charakter des Romans, der "faustisch" ist, wird als die "neue" Version der Faustsage, des Mythos von einem nach der Wahrheit suchenden Menschen durch die unmittelbare Anknüpfung an die Welt der Reformation, an die "Luthersche" Landschaft und an die Kunst Dürers mehr europäisch und in den deutschen Realien angesiedelt. "Doktor Faustus", das Werk, das Goethes "Faust" zurücknehmen sollte, entstand und lebt in der christlich - europäischen, im engeren Sinne in der deutschen Tradition. Das ist auch die Meinung von Karl Kerényi, die er in seinen Briefen an Thomas Mann geäußert hatte. Nach der Lektüre des Romans schrieb er: "ich habe den Roman gelesen und war schmerzlich erschüttert". Für ihn war es "...eine demütige Ungerechtigkeit gegen sich selbst, ein Schuldbekenntnis. Das tut nur ein Christ! Der »Doktor Faustus« ist ein christlicher Roman!"³. Thomas Mann antwortete darauf, daß ihn die Äußerung von K. Kerényi⁴ "frappierte" und erfüllte ihn "...mit der Genugtuung, die einem die Wahrheit gewährt. Es ist ja wahr und fast selbstverständlich: wie

¹ T. M a n n, Doktor Faustus. Fischer Bücherei, Frankfurt am M.-Hamburg 1967, S. 8.

² Ebd. S. 8.

³ T. M a n n, K. K e r e n y i, Gespräch in Briefen, dtv, München 1967, S. 26.

⁴ Ebd., S. 27.

sollte denn auch ein so radikales Buch nicht irgendwie ins Religiöse reichen"⁵.

Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern.
Ist das ein Teufelsbekenntnis, Teufelspakt? [...] Es ist
höchste Lebensbereitschaft, der höchste [...] Anspruch auf
Menschheitsrepräsentanz, höchster Humanismus⁶.

Auf diese Weise interpretiert Thomas Mann das Teufelsbekenntnis Fausts und Goethes. Höchstwahrscheinlich wollte er auch in seinem Faust diese Überzeugung und christliche, obwohl nicht nur in der christlichen Weltanschauung auftretende Opferbereitschaft und die Liebe zu allen lebenden Geschöpfen ausdrücken. "Doktor Faustus" ist deswegen kein "heiteres" Buch. Von Goethe stammt die "höhnischwitzigste" Teufelsfigur der Weltichtung, höllische Personifikation alles Negativismus. Goethe sei für Thomas Mann "...der Erasmus und Luther dazu, der eine Vereinigung des Urbanen und des Dämonischen darstellt..."⁷ Jedoch wird das Dämonisch-Dunkle, dieser Negativismus in der Person seines Schöpfers, "ins Allmenschliche, in die Lebenshingegenheit" umgedeutet⁸.

Im "Doktor Faustus" gibt es viel vom "Teufel" viel von theologischen Erwägungen über das Wesen des Bösen, des "Dämonischen", endlich viel vom Geiste des "Ritters, Todes und Teufels" der "Melencolia" und von "wuchtiger" Persönlichkeit Luthers (in den verschiedenen Werken, die dieser dämonologischen und zwielichtigen Problematik gewidmet wurden, kann man Erklärungen für die Begriffe "Dämonologie" und "Teufel" finden⁹).

⁵ Ebd., S. 180.

⁶ Thomas Mann. Das essayistische Werk in acht Bänden, hrsg. v. H. B ü r g i n, Moderne Klassiker. Fischer Bücherei. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie, Frankfurt am M. 1968 3. Bd., Die drei Gewaltigen, S. 211.

⁷ Ebd., S. 210.

⁸ Ebd., S. 211.

⁹ Encyclopaedia of Occultism, University Books, New York 1960: "Demonology, that branch of magic which deals with malevolent

Thomas Mann hat folgendermaßen über die Dürerisch-deutsche Charakterwelt geschrieben: "Kreuz, Tod und Gruft" sei dort "...innig verschränkt mit jener Männlichkeit und Ständigkeit, jenem Rittertum zwischen Tod und Teufel: Passion, Kryptenhauch, Leidenssympathie, faustische Melencolia..."¹⁰

In Dürer, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche und Wagner erblickt man nach Thomas Mann "...das unsterbliche, europäische Schauspiel, die ethische Tragödie von Selbstüberwindung, Selbstzüchtigung, Selbstkreuzigung [...] es ist eine bürgerlich - Dürerisch - moralische Sphäre"¹¹. Die deutsche Kunst, der auch Adrian Leverkühn entstammt, sei "...kraus - exakt, versonnen, kindlich - greisenhaft, skurril - dämonisch, unendlichkeitskrank, voll von Philisterei, grübelnder Mühsal, Selbstplage; der deutsche Künstler liebe nicht die Farbe, sondern die Zeichnung", "es ist das graphisch Deutsche"¹². Wo bleibt all das in der Geschichte von Adrian Leverkühn, der "das Schicksal Hugo Wolfs und selbstverständlich dasjenige Nietzsches" teilt?

Die Dürersche Landschaft, mehr seelisch und innerlich als visuell erlebt, tritt zum ersten Mal in der Form des Zahlen-

spirits. In religions science it has come to indicate knowledge regarding supernatural being who are not deities. The Greek term »Daimon«, originally indicated »genius« or spirit. The schoolmen thought that all knowledge and power might be obtained from the assistance of the fallen angels. They were skilled in the abstract sciences, in the belles lettres, in moral philosophy, divinity, magic, history and prophecy. They could influence the passions of the mind [...], induce mania and melancholy, or direct the force and objects of the sexual attention". "...a name of devil derived from the Greek »Diabolos« - slanderer it is the name for the supreme spirit of evil, the enemy of God and man. The conception of Satan as we have it to-day is almost purely Hebrew and Christian - is that of an »adversary«, or agent of opposition". Siehe auch z.B. Lexikon des Geheimwissens, von H. E. M i e r s, Freiburg/Brg. 1970, S. 100 -über "das Dämonische": "...von griech. daimones, die Bezeichnung für die Götter, bald für die Wesen, die zwischen Göttern und Menschen in der Mitte stehen. Plato z.B. stellt das Dämonische in die Mitte zwischen Gott und Menschen, Hesiod versteht unter D. Schutzgeister, welche die Seelen der Menschen aus dem goldenen Zeitalter sein sollten".

¹⁰ Thomas Mann. Das essayistische Werk..., 1. Bd., Dürer, S. 317.

¹¹ Ebd., S. 317.

¹² Ebd., S. 318.

quadrats, des magischen Quadrats, das viel mit Adrians oder Schönbergs Zwölftontechnik des Komponierens zu tun hat, auf. In dem Zimmer, wo Adrian noch in Halle wohnte, "...war an der Wand über [...] einem Pianino befestigt, ein [...] magisches Quadrat, wie es neben dem Stundenglase, dem Zirkel, der Waage, dem Polyeder und anderen Symbolen, auch auf Dürers »Melencolia« erscheint. Dort war die Figur in 16 arabisch bezifferte Felder eingeteilt [...] die Magie bestand darin, daß diese Zahlen [...] immer die Summe 34 ergaben"¹³.

Diese Zahlenmystik wird in dem Kapitel über die philosophischen Vorlesungen erklärt. "Die Zahl, das Zahlenverhältnis war als [...] Inbegriff des Seins, der sittlichen Würde erfaßt; das Schöne, das Exakte, das Sittliche floß [...] zur Idee der Autorität, der religiösen Lebenserneuerung [...] zusammen"¹⁴. Nicht nur während des Studiums in Halle befaßte sich Adrian mit diesen "pythagoräischen" Problemen. In einem Gespräch über die Idee des "strengen" Satzes und der musikalischen Konstellation erzählte er von seinen Erneuerungseinfällen: "Vernunft und Magie begegnen sich [...] in dem, was man Weisheit nennt, im Glauben an die Sterne, die Zahlen"¹⁵. Serenus nannte seine neue Kompositionstechnik ein magisches Quadrat, denn "...die Zubereitung des Materials geschähe durch die Variation, [...] die Freiheit des Komponisten wäre ins Material zurückverlegt; der Komponist wäre frei durch selbstbereiteten Ordnungszwang"¹⁶. Das magische Wesen der Musik könnte man dann "in menschliche Vernunft" auflösen, das würde "dem uralten Verlangen" entsprechen.

Erwähnenswert scheint noch das Teufelsgespräch zu sein. Der Teufel spricht dort auch über die "allerchristlichste" Kunst - die Musik, er wird sogar "pathetisch"; "die Hingabe an die Musik sei Erkenntnis und Verfallenheit in einem", sie wird auch "absolut dem Verdächtigen zugeschrieben"¹⁷. Das Künstlerische wird in den Rahmen der Dürerschen Landschaft gestellt: zwischen

¹³ T. M a n n, Doktor Faustus, S. 94.

¹⁴ Ebd., S. 95.

¹⁵ Ebd., S. 194.

¹⁶ Ebd., S. 194.

¹⁷ Ebd., S. 241.

die Sanduhr und das "stimmige" Zahlenquadrat der "Melencolia". Die Künstlernatur sei immer so, daß der Pendel "weit hin und her zwischen Aufgeräumtheit und Melencolia schlägt"¹⁸. Wenn einer "im Raptus schreibt: bin selig! Bin außer mir! Das nenn' ich neu und groß!" So folgt dann nachher "blöde Öde, Hundedasein, die Hölle möge sich seiner erbarmen"¹⁹.

Man kann diese Sätze mit denen über die mittelalterliche Lehre von den vier Temperamenten vergleichen. Das bezieht sich auch auf die melancholische Verfassung des Dürerschen Menschen. Wilhelm Waetzoldt in seinem bekannten Buch "Dürer und seine Zeit", mit dem sich Thomas Mann intensiv befaßte, schrieb über das Bild Dürers "Die vier Apostel": "...Dürer hat in den vier Gestalten des Bildes die vier Komplexionen dargestellt. Daran wird richtig sein, daß sich für Dürers Vorstellung der Reichtum individueller Seelenhaftigkeit auf die vier Grundformen [...] bringen ließ". Der Apostel Johannes trägt die Züge des in tiefes Sinnen ('Tiefsinn') versinkenden Melancholikers, er ist "eine Brudergestalt zur gewaltigen Melancholie Dürers"²⁰.

Nach Aristoteles "seien alle großen Menschen Melancholiker". "Man versuchte diesen Satz sogar in einer bemerkenswerten Weise christlich - moralisch zu begründen [...] echt mittelalterlich, wobei der Nachdruck nicht so sehr auf die Befähigung zu den Leistungen [...], sondern auf die Sicherheit vor den Anfechtungen gelegt wird. Der melancholische Wahnsinn wird beinah als ein Gnadengeschenk begrüßt. Die Musik, heitere Umgebung [...] sollte schon Saul, dem biblischen Urbild aller Melancholiker, Erleichterung gewähren"²¹.

Adrian Leverkühn gehört mit seinen Kompositionen ganz bestimmt zu dieser melancholischen Charakterwelt. Der Titel "Apocalipsis cum figuris", seines Oratoriums "von dem Ende", war eine Huld-

¹⁸ Ebd., S. 231.

¹⁹ Ebd., S. 237.

²⁰ W. Waetzoldt, Dürer und seine Zeit, Wien 1935, S. 249.

²¹ Vgl. E. Panofsky, F. Saxl, Dürers Kupferstich "Melancolia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Berlin und Leipzig 1923. E. Panofsky. The life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1955, S. 140.

gung an Dürer und wollte "...das Visuell-Verwirklichende, dazu das Graphisch - Minutiöse, die dichte Gefülltheit des Raumes mit phantastisch exakter Einzelheit betonen"²². Das tönende Gemälde von Adrian erzeugte den "Gesamteindruck des Sichauftuns der anderen Welt, des Hereinbrechens der Abrechnung, einer Höllenfahrt"²³. Das Wesen dieser Komposition war eine "explodierende Altertümlichkeit"²⁴. Das Thema des Werkes war das Geheuel, die "markerschütterndste Anwendung des »Glissando«" - der Chor wurde "...bei Lösung des siebenten Siegels, dem Schwarzwerden der Sonne, dem Verbluten des Mondes, dem Kentern der Schiffe in der Rolle schreiender Menschen angesetzt"²⁵. In der Bibel wird dieses Bild mit folgenden Worten dargestellt: "...und ich sahe (da ward ein grosses Erdbeben) und die Sonne ward schwarz wie ein harin Sack (und der Mond ward wie Blut) und die Sterne des Himmels fielen auff die Erden (und der Himmel entweich wie ein eingewickelt Buch) und alle Berge und Insulen wurden bewegt aus jren ortern"²⁶.

Adrian benutzte dabei nicht nur den "Grundtext" des "Heiligen Geschrift", sondern auch "eine apokalyptische Kultur", die bis "...zu einem gewissen Grade feststehende Gesichte und Erlebnisse überliefert, auf diese Weise, daß einer nachfiebert, was andere vorgefiebert; man sei anleihweise und nach der Schablone verzückt"²⁷. Die innere Landschaft bildet auch die Schilderung seiner seelischen Verfassung, die nach dem ersten Blatt der Dürerschen Holzschnittreihe zur Apokalypse geschildert und gezeichnet wurde.

"Ich hocke als frommer Dulder, Johanni Martyr im Ölkessel, im Schaff, unter dem ein lustiges Holzfeuer prasselt [...] und vor den Augen keiserlicher Majestät, [...] es ist der Kaiser

²² M a n n, Doktor Faustus, S. 358.

²³ Ebd., S. 358.

²⁴ Ebd., S. 373.

²⁵ Ebd., S. 374.

²⁶ D. M. L u t h e r, Die gantze Heilige Schrift Deudsch, Wittenberg 1545, "Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Sonderausgabe für die Mitglieder der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft" November 1972, S. 2483.

²⁷ M a n n, Doktor Faustus, S. 358.

Nero ein prächtiger Großtürke mit einem italienischen Brockat im Rücken; gießt mir der Henkersknecht [...] das siedende Öl, worin ich andächtig sitze, über den Nacken [...] das geladene Publikum, in Turbanen teils in gut altdeutschen Kappen mit Hüten obendrauf sieht sich alles an. Einer zeigt es dem anderen, wie es einem Höllenbraten ergeht". Es sind "biedere Städter", sie haben "...zwei Finger an der Wange und zwei unter der Nase. Siehst du's. Einfältige Erbautheit auf den Gesichtern. Das Hündchen Herrn Neros ist auch mitgekommen, damit kein Fleckchen leer ist. Im Hintergrund sieht man die Türme, Spitzerker und Giebel von Kaisersaschen"²⁸.

An einer anderen Stelle wird ganz unzweideutig "von der gut altdeutschen Luft anno fünfzehnhundert" gesprochen, kurz "vor der dreißigjährigen Lustbarkeit"; "Am Rheine" war es "...seelenvollaufgeräumt und krampfing, man konnte Wallfahrtsdrang zum Heiligen Blut nach Niklashausen im Taubertal, Kinderzüge und blutende Hostien, Hungersnot, Bundschuh, Krieg und die Pest zu Köllen, Meteoren, Kometen, die auf Kleider der Menschen erscheinen..." erleben. Es war "gute Zeit, verteufelt gute Zeit"²⁹.

Dann kam Luther. Der Geist von "Lutherszeiten" bestimmt die Atmosphäre des "Doktor Faustus" schon von Anfang an. Die "Erb-Bibel", in der Vater Leverkühn zu lesen pflegte, wurde mit den "geist-reichen" Vorreden und Randglossen Luthers versehen. Seine Katikatur bildet Ehrenfried Kumpf, "ein massiver, voller Mann". Mit dem Teufel stand er "auf sehr vertrautem, wenn auch natürlich gaspanntem Fuße"³⁰. Adrian und Serenus besuchten ihn einmal in seinem Familienkreis. Kumpf hatte unter "...vielseitigen Expektionen [...] sich gewaltig ins Zeug mit Essen und Trinken gelegt, dann wies er in einen schattigen Winkel [...] Seht, da steht der Speivogel, Der Wendeschimpf, der traurige, saure Geist und mag nicht leiden, daß unser Herz fröhlich sei [...] griff eine Semmel und schleuderte sie in

²⁸ Ebd., S. 335.

²⁹ Ebd., S. 232.

³⁰ Ebd., S. 97.

den finsternen Winkel"³¹. Adrian hatte nach dem Besuch "...einen Lachanfall, und dies alles war eher ein Schrecknis"³².

Das war also das Lutherbild in dem Roman, der "...mit einem Fuße im sechzehnten Jahrhundert steht". Auch in seinem Essay "Die drei Gewaltigen" hat Thomas Mann eine Luther-Charakteristik gegeben³³. Über das Verhältnis Thomas Mann zu Luther gibt es schon eine umfangreiche sekundäre Literatur; dort kann man finden, daß Thomas Mann das Lutherbild mit dem Begriff des Deutschtums identifizierte; die Kritik an Luther betrachtete er als eine Selbstkritik³⁴.

Thomas Mann hat ganz absichtlich seinen persönlichsten Roman auf Adrians Persönlichkeit, die so "mittelalterlich" wirkt, abgestimmt. "Ein Ohrenmensch" lebt wie Chopin in einer Abenteuerlosigkeit, seine Erlebnisse beschränken sich fast ausschließlich auf das "Hörbare", auf die Landschaft der Klänge, der Musik. Adrian erlebt statt der "visuellen" Eindrücke nur seine Kompositionen, die sein Wesen bilden. Seine Musik gehört der deutschen Sphäre, ist wie Adrian selbst nach der Dürerschen Graphik und nach der Luther-Sprache porträtiert.

³¹ Ebd., S. 97.

³² Ebd., S. 99, 100.

³³ Thomas Mann. Das essayistische Werk..., 3. B., S. 206, 207: "[Luther] war ein Fels und ein Schicksal von einem Menschen, ein heftiger und roher, dabei tief beseelter und inniger Ausbruch deutscher Natur, ein Individuum von bäurisch volkstümlicher Urkraft, Theolog und Mönch, denn der Mann kann durch natürliche Begier des Weibes nicht entbehren - sinnlich und sinnig, revolutionär und rückschlägig ins Mittelalter durch stete Balgerei mit dem Teufel und massivsten Aberglauben an Dämonen. Was nach und von ihm kam war entsetzliches Blutvergießen [...], Krieg dreißig Jahre lang. Das hätte der stiernackige Gottesbarbar bereitwillig auf seinen Hals genommen: hier stehe ich und kann nicht anders", S. 204.

³⁴ Vgl., z.B. H. L e h n e r t, Thomas Mann - Fiktion, Mythos, Religion, Kohlhammer-Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1965, S. 204: "Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Luthertum seiner Herkunft, respektabel als ethische Leistung an sich, drehte sich im Teufelskreis nationaler Mythen, statt diese aufzulösen. Die Fiktionen, wie sie in dem Artikel (Die drei Gewaltigen) erscheinen, hatten dem Lutherbild in ihm selbst zu einer falschen Lebendigkeit verholfen". Später wird noch über Zeitbloms Lutherkritik und über Leverkühns relativ größere Luthernähe gesprochen.

Einige Germanisten haben sich selbstverständlich intensiv mit der Dürer-Problematik bei Thomas Mann beschäftigt. Hans J. Elema fragt sich in seinem Artikel "Dürer und »Doktor Faustus« - was soll Albrecht Dürer in diesem Faustroman, welche Funktionen haben Verschlüsselungen³⁵. Er hat auch zu beweisen versucht, daß Adrian Leverkühn in der Gestalt Dürers erscheinen sollte, Dürersche Züge trage. Im Roman findet man das haargenau beschriebene Dürers Arbeitszimmer - die Abtsstube der Mutter Schweigestill; das Haus des Onkels Nikolaus Leverkühn in Kaisersaschen dagegen ist nach dem Dürerhaus in Nürnberg am Tiergärtner Tor abgebildet. Weiterhin betont Elema die strukturellen Merkmale des Romans, die der protestantisch-bürgerlich-moralistischen Sphäre, der Dürerwelt angehören, und die von der schriftstellerischen Montagetechnik Thomas Manns viel sagen können, andererseits will er darauf hinweisen, daß Thomas Mann Dürer immer in Lichte Nietzsches gesehen hatte. Man müßte also von der Dürer-Rezeption bei Thomas Mann als von dem Element, von dem Fragment seiner Nietzsche-Rezeption, als von einem verbindenden Element zwischen seiner eigenen Weltauffassung und der Welt von Nietzsche sprechen. Beispielsweise in seinem Dürer-Essay aus dem Jahre 1928 war eigentlich mehr von Nietzsche als von Dürer die Rede. Was dagegen die Romankomposition anbetrifft, läßt sich leicht beweisen, daß sie irgendwie mit dem magischen Quadrat der "Melancholia I" (1514) Dürers zusammenhängt. Der Roman sei sehr streng gebaut, denn so wie in diesem Quadrat jede geradlinige oder quadratische Verbindung von vier Zahlen immer zu derselben Summe führt, jede Einzelzahl eine Funktion in der Gesamtkonstruktion hat, bewegt sich Adrian in einem Teufelsquadrat, das immer zu demselben Resultat führt, nämlich zu Isolierung, zu neuen Durchbruchversuchen und wieder zur tieferen Isolierung. Elema weist darauf hin, daß man in diesem Zusammenhang an Adrians großen Kunstbrüder Franz Kafka erinnern sollte, obwohl dessen Namen im ganzen Roman nicht genannt wird, der aber mit denselben Problemen ringt³⁶.

³⁵ Thomas Mann hrsg. v. H. K o o p m a n, 1975, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, S. 330, H. J. E l e m a, Thomas Mann, Dürer und "Doktor Faustus".

³⁶ Ebd., S. 341.

Wilhelm Holthusen und Adelhart Taubner haben in ihrem Artikel auf die "visuellen Vorbilder für die Eltern des Adrian Leverkühn" hingewiesen. Adrians Mutter sei dort nach dem "Bildnis einer jungen Frau" (1506) porträtiert. Dieses Portrait dürfte gegen Ende des zweiten venezianischen Aufenthaltes Dürers entstanden sein. Dem Typus nach kann es sich um eine in Venedig lebende Deutsche handeln, die sich in Frisur und Kleidung ganz assimiliert hat. Thomas Mann hat sich offenbar nicht nach dem farbigen Original orientiert, sondern nach einer Schwarz-Weiß-Reproduktion gerichtet, was verursacht hatte, daß das dunkelblonde Haar der porträtierten Frau im Roman "zur Schwärze ihres Scheitels" wurde. "Es tut sich die reizvolle Frage auf, ob Adrians Mutter dann von anderem Aussehen wäre, wenn dem Autor der Original zur Verfügung stünde". Adrians Vater wurde nach dem Kupferstich "Philipp Melanchthon" (1526) beschrieben³⁷. Thomas Mann habe immer "das Finden höher geschätzt als das Erfinden", was wieder von seiner Technik des Schaffens und von seiner schriftstellerischen Persönlichkeit zeugt³⁸.

In den späten Studien von Walther Rehm findet man einen Aufsatz über Thomas Mann und Dürer. Rehm schreibt dort über die Verwurzelung Thomas Manns im bürgerlichen, städtischen Raum. Dieser Raum umfaßte Repräsentanten bürgerlicher Geisteswelt - die Gemeinschaft von Luther, Erasmus, Guttenberg, Melanchthon und Dürer. Sie tragen sozusagen das mittelalterlich-nürnbergisch altdeutsche Gesicht, stellen einen bürgerlich-kulturellen Typus dar³⁹. Thomas Mann hat über seine Bürgerlichkeit schon in den "Betrachtungen eines Unpolitischen" geschrieben. In Dürers Gedenkaufsatz (1928) finden sich in den "Betrachtungen" angedeuteten Zusammenhänge und Wertbestimmungen wieder, auch der Bezug zu Nietzsche. "Durch das Medium Nietzsche habe ich Dürers Welt zuerst erlebt, geahnt, geschaut". Dabei wird das "Litera-

³⁷ Dürers "Philipp Melanchthon" und Bildnis einer jungen Frau als visuelle Vorbilder für die Eltern des Adrian Leverkühn in Doktor Faustus, v. W. H o l t h u s e n, A. T a u b n e r, Die Waage Bd. 3, Stollberg, Rheinland 1963, S. 67-69.

³⁸ Ebd., S. 69.

³⁹ Walther Rehm-Späte Studien, Bern und München 1964 (S. 344 - Thomas Mann und Dürer).

rische", nicht das Visuelle dieses Erlebnisses deutlich⁴⁰. Als bedeutend für das innige Verhältnis Thomas Manns zu Nietzsche und zu Dürer, als Symbol für dessen geistige Welt diene ihm (übrigens viel von den Germanisten zitiert) dessen Brief an Erwin Rohde vom 8. Oktober 1868: "Mir behagt an Wagner, was mir an Schopenhauer behagt: die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft". Thomas Mann hat zuerst Dürer nicht von der klassischen Seite, von seiner Auseinandersetzung mit dem Süden, sondern von der Seite des "Nordisch-Versponnenen, Grüblerischen" gesehen.

Nietzsche als Ethiker deutet den vornehmlich als Ethiker verstandenen Dürer, den "Angehörigen jener nordisch-deutschen Sphäre, in welcher das Griffelwerk »Ritter, Tod und Teufel« steht". Hier hat das Kapitel "Ritter, Tod und Teufel" aus Ernst Bertrams Nietzschebuch Thomas Manns Dürerbild und seine Bezüge entscheidend bestätigt. Übrigens hatte Thomas Mann schon früher gemeint, als Hanseat in Lübeck geboren, bleibe man immer in gewissem Sinne ein Sohn des Mittelalters. Mit dem "Buch des Endes" ist er dann in die "mystische Tradition" ins Heimatlich-Deutsche, ins Altstädtische und Deutsch-Musikalische heimgekehrt⁴¹. Das Dürersche rufe dann das Faustische herbei - deswegen gehört die altdeutsche Kunstwelt mit zum Quellenbereich des Romans⁴². Von dem Dürerschen Reiten als von einer ideologischen Parallele zum "Faustischen" schreibt auch Hans Schwerthe⁴³. Für Thomas Mann sei das Reiten zwischen Tod und Teufel ein verallgemeinernd-abstrahierendes "Dürersches Reiten", das sowohl das verhängnisvolle Zurückgebliebensein in dämonischen Mittelalter als auch das "...trotzende, unreife Gehabe deutsch-nordischer Schicksalsverschwommenheit", ein Symbol, in eine knappe Klang - und Bildverstellung bringen sollte.

Thomas Mann zerstört "die scheinbar kanonische Übereinkunft

⁴⁰ Ebd., S. 345.

⁴¹ Ebd., S. 350.

⁴² Ebd., S. 352.

⁴³ H. S c h w e r t e, Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie, Stuttgart 1962 (S. 243 - Dürers Ritter, Tod und Teufel, eine ideologische Parallele zum "Faustischen").

in diesem Dürer - Stich eine Art (des positiven) Selbstbildnisses deutschen Wesens zu sehen; er sieht in ihm ein Zerrbild deutscher Abschweifung aus dem abendländischen Kultur- und Zivilisationskreis⁴⁴. Das Reiten bedeutete für Thomas Mann nur "jene Unreife, jenes fragwürdige unendliche Unterwegssein" und ewiges Streben, jene unaufhörliche "Strib und Werde", jenes Weltaufrührerische und Weltzerstörerische, das lieber zwischen Tod und Teufel schwärmt, als sich fügt. Nietzsche hat in der "Geburt der Tragödie" geschrieben: "...wir haben besondere Art der Kunst, sie hält für uns Pflicht und Dasein zusammen, Dürers Bild vom Ritter, Tod und Teufel als Symbol unseres Daseins"⁴⁵.

Ingo Seidler, der die "Strafkolonie" von Kafka mit dem "Zauberberg" Thomas Manns verglichen hat, hat auch folgendermaßen die Methoden der beiden Autoren verglichen: "Mann operiert mit der historischen, Kafka mit der philosophischen Realität; Mann bedient sich der enzyklopädischen Collagetechnik (man findet bei ihm angehäuften Bildungsgut), Kafka geht aus einem zitierbaren Faktum in ein Urphänomen. Es fragt sich nun, ob die mit den ironischen und mit den historischen Clischees manipulierende Technik Manns der universellen Einsicht Kafkas unterlegen sei"⁴⁶. Man könnte fragen, ob sich diese schriftstellerischen Welten miteinander überhaupt vergleichen lassen und ob man sie auf eben diese Weise beurteilen sollte. Es scheint nur, daß die literarische Kritik der letzten Jahre das Wesen, die Wurzeln und Quellen, "das letzte Geheimnis" des Mannschen Werkes tiefer und überzeugender zu erforschen vermag.

Instytut Filologii Germańskiej UŁ

⁴⁴ Ebd., S. 245.

⁴⁵ F. Nietzsche. Die Geburt der Tragödie. Musarion-Ausgabe Bd. 3, München 1920, S. 396.

⁴⁶ I. Seidler, "Zauberberg" und "Strafkolonie". Zum Selbstmord zweier reaktionärer Absolutisten, "In Germanisch-romanische Monatsschrift" Januar 1969, Heidelberg, Bd. 19, H 1, S. 94-103.

Małgorzata Świdarska

DÜRER I JEGO SZTUKA ELEMENTEM KRAJOBRAZU WEWNĘTRZNEGO
"DOKTORA FAUSTUSA" TOMASZA MANNA

Artykuł jest poświęcony problematyce recepcji sztuki Albrechta Dürera w powieści "Doktor Faustus" Tomasza Manna. Założeniem artykułu było odnalezienie i ukazanie "źródeł" i "korzeni" tej powieści czerpiącej z tradycji niemieckiej; powstałej z "ducha" reformacji Lutera i sztuki niemieckiej tego okresu, tj. sztuki z kręgu Dürera.

"Faustowski" charakter powieści, kategorie estetyczne krajobrazu wewnętrznego, w którym żyje i tworzy Adrian Leverkühn są następstwem i wynikiem zainteresowania i głębokiego zrozumienia dla świata reformacji ze strony autora "Doktora Faustusa". Powieść kontynuuje tradycje kultury niemieckiej i europejskiej, i jak to zauważył K. Kerényi jest to powieść niemiecka i chrześcijańska zarazem. T. Mann świadomie stworzył postać Adriana Leverkühna żyjącego w kręgu wartości chrześcijańskich. Z tej sfery pochodzi także "demoniczność" powieści.

Kompozycja "Doktora Faustusa" transponuje elementy twórczości A. Dürera. Adrian Leverkühn należy do melancholijnego świata sztuchu "Melancolia I"; magia liczb kwadratu magicznego łączy się z obrazami biblijnymi, z problemami "pitagorejskimi" i z wątkami dzieł Dürera; przetworzone w muzyce Adriana, stają się jego dźwiękowym obrazem świata; on sam jest wcieleństwem Dürera, melancholika, świętego męczennika przedstawionego na pierwszym sztuchu do "Apokalipsy". Adrian oddycha powietrzem średniowiecza, jest stworzony na obraz i podobieństwo Dürera z jego autoportretów i portretów, tak jak jego ojciec, matka, jego wuj, tak jak jego cały świat - Kaisersaschen i "obejście" u Schweigestillów.

Godną uwagi jest także "literackość" odbioru sztuki, tj. grafiki Dürera u Manna oraz jego "Nietzscheańskie" spojrzenie na twórcę "Rycerza, śmierci i diabła", symbolu "niemieckiego" światopoglądu, i postawy życiowej. Na końcu artykułu umieszczony jest krótki przegląd prac różnych germanistów analizujących relację Dürer-Mann. Ciekawe są m. in. uwagi I. Seidlera na te-

mat pisarskiej techniki montażu stosowanej przez T. Manna, który cenił zawsze wyżej "odszukiwanie" materiału od jego "wymyślenia". Dzięki tej technice powstawały dzieła "collage", w których manipuluje się historycznym materiałem, wykorzystuje przekazy kulturowe i tradycję literacko-kulturalną przedstawioną w charakterystycznym dla T. Manna ironicznym świetle.