



Albertus Dürerus  
ipsum me proprijs  
verbum coloribus et  
anno M<sup>o</sup> C<sup>o</sup> LXXVII

500  
A

## „Außerordentlich Dürerisch liebt ihr’s“

### Thomas Manns Dürer-Bilder

Iris Wenderholm und Michael Thimann

Thomas Manns Beschäftigung mit Albrecht Dürer (1471–1528) ist, gemessen an anderen Figuren der kunsthistorischen Vergangenheit, von einer bemerkenswerten Kontinuität und Folgehaftigkeit für sein literarisches Werk gewesen. Spuren der Dürer-Kenntnis und Dürer-Rezeption finden sich, beginnend im Jahre 1918 mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, über das gesamte Werk verteilt.<sup>1</sup> Konkret hat sich Thomas Mann vor allem zweimal auf Dürer berufen, nämlich in dem gleichnamigen Essay von 1928 und in der konsequenten Aneignung und Verwandlung Dürerscher Bildmotive im Roman *Doktor Faustus* (1947). Der folgende Aufsatz will Thomas Manns Interesse an Dürer in zweifacher Weise beleuchten: einerseits als eine Form intellektueller Auseinandersetzung in dem Essay *Dürer*, in dem eine Reihe von Topoi des deutschen Dürer-Bildes seit der Romantik aufscheinen, ohne aber in den deutschnationalen Dürer-Chauvinismus seit der Reichsgründung einzustimmen, andererseits aber in der Form künstlerischer Bearbeitung in der Evokation der dürerzeitlichen Welt des deutschen Spätmittelalters, wie sie im *Doktor Faustus* zum Hintergrund des deutschen Verhängnisses vom Teufelspakt wird.

In der germanistischen Forschung sind die Referenzen auf Dürer im literarischen Werk bereits intensiv herausgearbeitet worden; auch konnten einzelne Gemälde und Graphiken als unmittelbare visuelle Vorbilder für literarische Figuren Thomas Manns zweifelsfrei bestimmt werden. Bekannt ist zudem sowohl die Tatsache, dass Thomas Mann 1928 die große Gedächtnisausstellung zum Dürer-Jubiläum im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg besuchte, als auch das Faktum, dass der Dichter sein Dürer-Wissen vor allem aus dem populären Buch *Dürer und seine Zeit* (1935) von Wilhelm Waetzoldt bezog, das sich mit Annotationen versehen in seiner Nachlassbibliothek erhalten hat.<sup>2</sup> Ob Thomas Mann aber nicht nur die Meinungen der bekanntesten Dürer-Exegeten der Epoche, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Waetzoldt, sondern auch die avancierte Dürer-Forschung seiner Zeit, wie sie von den Protagonisten der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg vertreten wurde, zur Kenntnis nahm – wofür einige Indizien sprechen könnten –, bedarf einer erneuten Diskussion. Die Frage also, wie sich Manns Dürer-Verständnis in das deutsche Dürer-Bild – in Dürer-Kult und Dürer-Forschung – des 19. und 20. Jahrhunderts einfügt, soll hier exemplarisch untersucht werden.

Im Jahre 1928 erinnert sich Thomas Mann an Albrecht Dürer. Es ist ein bestelltes Erinnern aufgrund eines rein äußerlichen Anlasses, dem 400. Todestag des Nürnberger Meisters am 6. April 1928, zu dem Thomas Mann als eine intellektuelle Persönlichkeit des öffentlichen Lebens zu einer Stellungnahme aufgefordert wurde. Diese erschien pünktlich am Tag des Jubiläums im *Hannoverschen Kurier*.<sup>3</sup> Der kurze Text eröffnet und schließt mit der Reflexion, was es heißt, an Dürer zu denken, und der literarische Kunstgriff Thomas Manns liegt darin, Dürer und seine bedeutendsten graphischen Schöpfungen eher wie aus dem Unterbewusstsein hervorbrechende mythische Urbilder jenseits ihrer Materialität zu erinnern, als sie in ihrer kunsthistorischen Realität konkret zu benennen. Die Erinnerung an Dürer erweist sich im Fortgang des Textes zudem als zutiefst subjektiv und wesentlich durch Lektüreerlebnisse bei Nietzsche und Goethe vermittelt. Eine direkt auf das künstlerische Werk abzie-

lende Rechtfertigung, warum Dürer 1928 überhaupt der Erinnerung wert sei, liefert Thomas Mann nicht, vielmehr reflektiert er vom Stichwort Dürer ausgehend zunächst über sein entscheidendes Bildungserlebnis, über Friedrich Nietzsche. Eine Aussage Nietzsches über Schopenhauers Charakter bringt er, wohl angeleitet durch ein gleichnamiges Kapitel im Nietzsche-Buch seines Freundes Ernst Bertram (1918),<sup>4</sup> mit dem Kupferstich von *Ritter, Tod und Teufel* in Verbindung. Es ist eine vage Assoziation, die hier das erste Dürer-Bild aufsteigen lässt, und dieses ist dezidiert ein Erinnerungsbild, das Dürer nicht konkret, sondern vielmehr als eine Stimmung der Deutschen erfahrbar werden lässt. Die nächste literarische Referenz, derer sich Thomas Mann erinnert, ist Goethe. Seine in dem frühen Knittelversgedicht *Erklärung eines Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung* (1776) getätigte Aussage über Dürer als einen charakteristischen Künstler, der für „festes Leben“, „Männlichkeit“, „innere Kraft“ und „Ständigkeit“ einsteht,<sup>5</sup> gibt die weitere Richtung der Dürer-Erinnerung vor. Goethes Dürer-Bild, das hier ganz mit den Zügen charaktvoller Wahrheit und altdeutscher Biederkeit versehen ist, war fraglos zeitgebunden.<sup>6</sup> Vor seiner Wende zur klassischen Kunst der Antike und der Hochrenaissance, in der Raffael den höchsten Punkt markierte, erkannte Goethe die kunsthistorische Bedeutung und Größe Dürers bedingungslos an. Dürers Wirken war für ihn durch Treue zur Natur, wahren Ausdruck und festen Charakter gekennzeichnet. Goethe teilte damit die Einschätzung seiner Zeitgenossen und formulierte Bewertungskategorien, die in der Romantik zum Grundbestand der patriotischen Dürer-Deutung und Dürer-Verehrung geworden sind.<sup>7</sup> Für Thomas Mann ist Goethes klarer Blick auf die Bedeutung Dürers aber wichtig, um seiner eher vagen Erinnerung einen festen Halt zu geben, nämlich denjenigen der deutschen Meister und großen Männer, die künstlerische Tatkraft, Wille zum Werk, aber auch den Ansatz zur „Zersetzung“ im Ästhetischen in sich trugen: „Dürer, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner [...] die deutsche Welt mit dem ambitiösen Schauspielertum ihrer selbst, der zauberisch-intellektualistischen Zersetzung am Ende“ (Ess III, S. 90). Dürer steht hier freilich ganz am Anfang jener schicksalsvoll teleologischen Ahnengalerie, in die sich Thomas Mann zweifellos auch selbst eingereiht haben wird. Für ihn ist Dürer zunächst der Garant „jener nordisch-deutschen, bürgerlich-dürerisch-moralistischen Sphäre“ (Ess III, S. 90), die zum einen *Ritter, Tod und Teufel* hervorgebracht hat, zum anderen aber auch der geistige Nährboden Nietzsches ist. Wieder kommt Thomas Mann auf Nietzsche zurück und leitet aus einem Briefzitat, das den „faustische[n] Duft“ von „Kreuz, Grab und Gruft“ als Ermöglichungsgrund Wagners benennt, eine erste bestimmte, aber lediglich in ekphrastischen Anspielungen verbleibende Erinnerung an die drei Meisterstiche *Ritter, Tod und Teufel*, *Melencolia I* und *Hieronymus im Gehäus* ab (Kat. 97):

Kreuz, Tod und Gruft! Das ist ein weiteres Wesenselement der dürerisch-deutschen Charakterwelt, innig verschränkt mit jener ‚Männlichkeit und Ständigkeit‘, jenem Rittertum zwischen Tod und Teufel: Passion, Kryptenhauch, Leidenssympathie, faustische *Melencolia*, idyllisiert auch wohl zum frommen Stubenfleiß rezeptiven Friedens, dessen Butzen malende Fenstersonne den Totenkopf wärmt, und dessen demütiger Kleinlichkeit Ewigkeitsblick und Größe gewahrt ist durch Sanduhr und lagernden Löwen [...] (Ess III, S. 90–91).

Aus der Trias der Meisterstiche entwickelt Thomas Mann in meisterhafter Verdichtung die gesamte Ikonologie des tragischen Wesens der Deutschen: Rittertum und Kampfbereitschaft, Tiefsinn und faustisches Grüblertum, Vergänglichkeitsahnung und Todessehnsucht; dichter Wald, gotische Stadt und die durch Butzenscheiben von der Außenwelt getrennte heimelige Stube – jene christlich-fromme Welt des deutschen Spätmittelalters, die im *Doktor Faustus* ihre konkrete literarische Ausgestaltung finden wird. Genuin kunsthistorisch wird in dieser knappen Ekphrase der Blick Thomas Manns jedoch keineswegs, vielmehr bringt er die Ikonographie der Blätter auf eine Vielzahl von Begriffen, die Stimmun-

gen und Charaktereigenschaften der Deutschen bezeichnen. Der Blick für das Detail fehlt aber nicht: aus dem als Attribut des Hl. Hieronymus auf dem Fensterbrett lagernden Totenschädel, den Thomas Mann vielleicht als Erster so signifikant aus der Bildkomposition hervorhebt, wird das paradoxe Sinnbild eines behaglichen Todes, das sich aus der Kontraposition von lebensspendender Sonne und kalter Schale des Schädels, der letzten Effigies des Menschen, speist. Ohne Frage, die drei Meisterstiche repräsentieren für Mann die Summe der dürererisch-deutschen Charakterwelt und stehen kaum zufällig im Zentrum des Aufsatzes.

Von hier aus wird die Argumentation gewissermaßen kunsthistorisch versachlicht. Der Begriff der „Meisterlichkeit“ rückt ins Zentrum, und dies sicher auf der Basis der technischen Meisterschaft der zuvor erwähnten Kupferstiche. Thomas Mann verallgemeinert auch hier und reiht sich in das Dürer-Lob der Romantiker ein: „Das graphisch Deutsche: denn die Liebe des deutschen Künstlers, bildend oder redend, gehört nicht der Farbe, sondern der Zeichnung.“ (Ess III, S. 91) Thomas Mann hatte, wie aus den Tagebüchern hervorgeht, 1918 Heinrich Wölfflins Tafelband der Dürer-Zeichnungen zum Geschenk erhalten und war mit dem linear-graphischen Charakter von Dürers Kunst auch auf diese Weise vertraut.<sup>8</sup> Doch entscheidender ist, dass die Wertschätzung Dürers als Zeichner seit dem frühen 19. Jahrhundert in der deutschen Ideengeschichte fest etabliert war. Dürer war der große Zeichner und Graphiker, dessen Werke durch ihre Naturtreue und ihre charaktervolle Formensprache unverwechselbar waren. Dürer war der gediegene und treue Handwerker aus dem bürgerlich-städtischen Nürnberg, dessen Bewohner früh den Protestantismus als die der frühneuzeitlichen Leistungs- und Arbeitswelt angemessene Religion akzeptiert hatten; Dürer war der vorbildhafte Lehrer und verständige Meister, wie er zuerst in *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) von Ludwig Tieck die literarische Bühne der Künstlerromans betreten sollte, nachdem er zuvor schon von Wilhelm Heinrich Wackenroder im *Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers* (1796), das 1797 in die *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* integriert wurde, empfindsam beschworen worden war:

Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unsers Welttheils noch ein eigenthümlicher und ausgezeichnete Charakter von festem Bestand; und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Äußeren, sondern auch im inneren Geiste, dieses ernsthafte, grade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingepägt. [...] Friede sey mit deinen Gebeinen, mein Albrecht Dürer! und möchtest du wissen, wie ich dich lieb habe, und hören, wie ich unter der heutigen, dir fremden Welt, der Herold deines Namens bin. – Geseget sey mir deine goldene Zeit, Nürnberg! die einzige Zeit, da Deutschland eine eigene vaterländische Kunst zu haben sich rühmen konnte.<sup>9</sup>

Wackenroders Dürer-Schwärmerei stellte weniger das künstlerische Werk als den Menschen und deutschen Ausnahmekünstler Dürer ins Zentrum. Fraglos wurde aber die Zeichenkunst der Dürerzeit zur entscheidenden Referenz in der deutschen Romantik. Für die Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es vielleicht verbindlich, wie Raffael zu malen, zeichnen aber wollte man wie Dürer: genau, kraftvoll, naturgetreu und mit einer ebenso sichtbaren wie feinen Linie.<sup>10</sup> Die Dürerische „Stechermanier“ wurde namentlich im Umkreis der Nazarener, bei Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, Theodor Rehbenitz und anderen zum Königsweg, eine „eigentümliche“ patriotisch-deutsche Kunst wiederzugewinnen, die frei von akademischer Manier und französischer Fremdbestimmung war.<sup>11</sup> Wenn Thomas Mann nun „Biederkeit, Werktreue, Echtheit, Kunst- und Lebensreife“ mit der Idee des „Meisters“ verknüpft, so steht er ganz in der romantischen Tradition des Sprechens über Dürer. Auch seine Betonung des Graphischen und der Zeichnung reiht sich in die spezifisch romantisch-

deutsche Traditionslinie ein, in der dem Entwurf, nicht aber der farblichen Ausführung die größere Bedeutung zugekommen war. An diese technisch-produktionsästhetische Seite der Kunst Dürers, die seine „Meisterlichkeit“, beschreibt, knüpft Thomas Mann aber in einem zweiten Schritt eine eher moralische Qualität in der Werkpraxis, nämlich den „Fleiß“. Der Fleiß wird zum Stichwort, an das sich die wohl dichteste Passage knüpft, die Thomas Mann in der Staffelung von paradoxen Begriffspaaren und funkelnden Metaphern der Eigenart von Dürers Kunst gewidmet hat:

Das Reputierliche vereinigt sich in diesem Gedanken mit jenem Zug von Verwegenheit, den Goethe jedem Künstlertum zuschreibt. Fleiß wird hier Tiefsinn, Genauigkeit Größe. Geduld und Heldentum, Würde und Problematik, Überlieferungspflege und Zumutung des Ungeahnten, das geht zusammen hier, das wird Eins. Ach, und was spielt noch alles an ur-ererbter, an nationaler und tief natürlicher Unzulänglichkeit, an winkligem Ungeschick hinein in diese kraus-exakte, metaphysisch-vernünftige, kindlich-greisenhafte, skurril-dämonische, unendlichkeitskranke Welt deutscher Kunst, schamvoll und redlich dennoch zutage liegend: Philisterei und Pedanterie, grübelnde Mühsal, Selbstplage, rechnende Ängstlichkeit – zusammen wieder und in eins fließend mit jener Unbedingtheit, zähen Ungenügsamkeit, Hochbedürftigkeit, welche die Tapferkeit zeitigt: dies Nichts sich schenken, dies Aufsuchen der letzten Schwierigkeit, dies lieber ein Werk verderben und weltunbrauchbar machen, als nicht an jeder Stelle damit bis zum Äußersten gehen. (Ess III, S. 91)

Ohne Frage, auch hier kündigt sich im Dürer-Lob bereits die Tragik des Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus* als einem deutschen „Meister“ deutlich an. Unbewusst oder bewusst ruft Thomas Mann mit dem Motiv des unerbittlichen Fleißes als Antrieb zu bedingungsloser Perfektion ein altes Argument auf. Seit der Antike, etwa bei Plinius, war Fleiß (*diligentia*) im Zusammenhang des Sprechens über Kunst nämlich keineswegs nur positiv besetzt, sondern war mit der Neigung zur übertriebenen Sorgfalt, zur Ängstlichkeit und der Unfähigkeit zur großen Form verknüpft.<sup>12</sup> Daran heftete sich die Vorstellung der Melancholie, die im Mittelalter noch als die Todsünde der *acedia* galt und der Petrarca einen Weg in die säkulare humanistische Tradition der Neuzeit gebahnt hatte.<sup>13</sup> Zwischen Melancholie (im positiven Sinn als eine Disposition für höhere intellektuelle und künstlerische Eingebungen) und der negativen *acedia* wurde oftmals nicht klar differenziert, sondern es herrschte vielmehr eine Begriffsverwirrung vor, da die Genese der Begriffe nicht hinlänglich berücksichtigt wurde.<sup>14</sup> Wie gehen aber die Vorstellungen von der lähmenden Trägheit des Geistes und der Disposition zu höheren Eingebungen mit der Tugend des Fleißes in negativer Weise zusammen? *Diligentia* konnte den Hang zum Kleinen, zum Grüblerischen und zur weltfremden Versenkung bezeichnen und stand für die negative Auswirkung der Melancholie, weit bevor diese im Humanismus der Frührenaissance entschieden positiv besetzt wurde, was den bahnbrechenden Forschungen von Aby Warburg, Erwin Panofsky und Fritz Saxl zufolge auch den geistigen Seinsgrund von Dürers *Melencolia I* als der „edlen Melancholie des denkenden Arbeitsmenschen“ (Warburg) bildete,<sup>15</sup> die empfänglich für höhere Eingebungen macht.<sup>16</sup> Bei Thomas Mann ist der Fleiß eher im alten, negativen Sinne aufgefasst, als ein Sich-Verlieren im Detail, das in der schonungslosen Hingabe an die Sache, die „bis zum Äußersten“ geht, zum Scheitern in der Kunst und im Leben führt. Die Paradoxie der konsequent bis ins kleinste Detail gehenden Perfektion, die auch das Unschöne, das „kraus-exakte“ umgreift, bei gleichzeitiger Gefahr, die große Form zu verfehlen, wird von Thomas Mann mit dem Wesen des Deutschen verknüpft und bezeichnet den tragischen Zug der „Meister“, an deren Beginn für ihn schon der brav-biedere Kupferstecher-Handwerker Dürer mit seinem Hang zu abgründig-morbiden Bildthemen steht.

„An Dürer denken heißt Lieben, Lächeln und Sich erinnern“ (Ess III, S. 92), mit diesen Worten leitet Mann den letzten Absatz seines Essays ein und kehrt damit gewissermaßen an dessen Anfang zurück. Dürer bleibt für ihn vor allem eine Erinnerung, auf der positiven Seite ein wesentlicher Bestandteil des kollektiven Bildgedächtnisses der Deutschen – und dies für einen Bildungsbürger des frühen 20. Jahrhunderts sicher weitaus mehr als heute. Auf der anderen Seite berührt die Erinnerung an Dürer aber „Tiefstes und Überpersönliches, das außerhalb und unterhalb liegt der fleischlichen Grenzen unseres Ich“ (Ess III, S. 92). Dürer wird zum mythischen Urbild des Deutschen in seiner ganzen Tragik. Dessen bedingungslose Hingabe an die Sache, dessen Hang zum Absoluten und dessen Wille zur technischen Perfektion werden in der Gestalt des Adrian Leverkühn, der sich im Verlauf des Romans auf gespenstische Weise dem Selbstbildnis Dürers anähnelte, seine literarische Gestaltung finden. In seiner konkreten Arbeit als Schriftsteller zwischen Recherchetätigkeit, sprachlich-intellektueller Durchdringung des Themas sowie Montage von Wissensbeständen und visuellen Erinnerungssplintern ist daher der Roman *Dok-*



Abb. 5 Albrecht Dürer: Johannes schaut die Muttergottes (Titelblatt aus „Apocalipsis cum figuris“), 1511, Holzschnitt

tor *Faustus* ein zentrales Beispiel, das für einige grundsätzliche Überlegungen zu seinem Umgang mit Bildvorlagen besonders im Hinblick auf Dürer geeignet erscheint. Thomas Manns literarisches Verfahren und sein Umgang mit (tatsächlichen und erinnerten) Bildern stützten sich auf eigens für die Vorbereitung seiner Romanprojekte zusammengestellte Bildersammlungen, die Zeitungsausschnitte und Reproduktionen von Kunstwerken gleichermaßen umfassten. Bilder lieferten dem Dichter, verkürzt gesagt, eine belastbare historische und visuelle Grundlage für seine Erzählungen und Romane und waren zugleich kostbare Instrumente, um innerhalb der fiktionalen Welten die gewünschte Atmosphäre zu evozieren. Zugleich nutzte Thomas Mann – anknüpfend an Nietzsches Vorstellungen von der Kraft überzeitlicher mythischer Vorstellungen, die der Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg in der *Wanderung von Bildformeln* für die Kunstgeschichte untersucht hatte – das Potential vorgewusster, allgemeiner Vorstellungsbilder.<sup>17</sup>

Die chronologische Auflistung der verwendeten Bildvorlagen, die von Hanno-Walter Kruft vorgenommen wurde,<sup>18</sup> verrät, wie entscheidend sich Thomas Manns Werkauswahl für seine literarischen Umsetzungen zwischen der frühen Erzählung *Der Wille zum Glück* (1896) und *Der Erwählte* (1951) veränderte: Griff er zunächst auf den klassischen Bildkanon italienischer Kunst mit Caravaggio, Michelangelo und Gianlorenzo Bernini zurück, so ist mit dem *Zauberberg* (1924) eine gewichtige Verschiebung festzustellen: Hier sind es Werke zeitgenössischer Künstler wie Max Liebermann und Ludwig von Hofmann, ergänzt um die spätgotische *Pietà Roettgen*. Das Auftauchen dieses mittelrheinischen Vesperbildes, das hier fast wie ein Fremdkörper wirkt, ist einer der ersten Anhaltspunkte für Thomas Manns literarische Verwendung von existierenden Objekten der Gotik bzw. des Spätmittelalters aus dem deutschsprachigen

Raum.<sup>19</sup> Dabei lässt sich dieses Interesse jedoch als etwas genuin Zeitgemäßes – weniger Historisches – beschreiben und dürfte vermutlich auf die in den 1920er Jahren zuzeiten des Expressionismus deutlich gestiegene Rezeption von mittelalterlichen Kunstwerken mit ihrem ausdrucksstarken Stilmodus zurückzuführen sein.<sup>20</sup> Erst bei den Bildern, die Thomas Mann für das Großprojekt *Joseph und seine Brüder* (1933–1943) verwendete, ist ein „anachronistisches“ Verfahren festzustellen,<sup>21</sup> da die Vorlagen aus dem ägyptisch-orientalischen Kulturkreis mit solchen verschränkt werden, die ihrerseits eine historische Zeitebene der Motivrezeption bieten (etwa Rembrandts alttestamentliche Historien).

Im *Doktor Faustus* ist dieser Umgang mit Bildvorlagen weitergeführt und wird von dem Dichter für die Verschränkung von insgesamt vier verschiedenen Zeitebenen fruchtbar gemacht.<sup>22</sup> In diesem Roman führt Thomas Mann am Beispiel des Tonsetzers Adrian Leverkühn die Tragik eines protestantischen deutschen Künstlers vor, der wie Faust einen Pakt mit dem Teufel schließt, um das drohende Versiegen seiner schöpferischen Kraft aufzuhalten und das Absolute in der Kunst zu erlangen, in seinem konkreten Fall die Komposition der musikalischen Werke *Apocalipsis cum figuris* und *Dr. Fausti Weheklag*. Auch wenn der Roman in Thomas Manns Gegenwart spielt, ist er durch und durch mit Reminiszenzen an die Dürerzeit versehen und besitzt in Dürers Melancholie-Stich ein emblematisches Sinnbild für die Dialektik von unproduktivem Brüten, genialer Eingebungskraft und mathematisch-exaktem Streben nach Harmonie. Dabei ist das in Dürers Stich erfasste Wesen der Melancholie zwischen depressiver Untätigkeit und inspiriertem Erhobensein entscheidend für Thomas Manns Konzeption seines Protagonisten.

Im *Doktor Faustus* verwebt Thomas Mann erstmals in seinem Œuvre konsequent literarische Fiktion und Bildlichkeit der Dürerzeit: Dabei dürfte Thomas Manns explizite Identifizierung des nationalen Charakters mit einer bestimmten künstlerischen Stillage und Technik eine

gewichtige Rolle bei der Entscheidung gespielt haben, durch Verweise auf Dürers Œuvre den gesamten Roman mit einer charakteristischen Grundstimmung zu überziehen: das „graphisch Deutsche“, das für Thomas Mann die Wesenszüge der Nation zu umfassen imstande ist. Neben den Verweisen auf den Melancholie-Stich kulminiert diese Zusammenführung von graphischem Charakter und Stimmungslage in der Schilderung von Adrian Leverkühns Oratorium, das von Thomas Mann den gleichen Titel wie Dürers Druckwerk der Johannes-Offenbarung erhielt: *Apocalipsis cum figuris* (Abb. 5).<sup>23</sup> Dabei lässt Thomas Mann durch den Bericht Zeitbloms zwei Gründe für die Betitelung zu und legt der Romanfigur zugleich die Begründung für die Evokation von Bildern innerhalb des Textes in den Mund:

Der Titel ‚Apocalipsis cum figuris‘ ist eine Huldigung an Dürer und will wohl auf das Visuell-Verwirklichende, dazu das Graphisch-Minutiöse, die dichte Gefülltheit des Raumes mit phantastisch-exakter Einzelheit betonen, die beiden Werken gemeinsam ist. Aber es fehlt viel, daß Adrians ungeheueres Fresko den fünfzehn Illustrationen des Nürnbergers programmatisch folgte. Es legt zwar seinen furchtbar-kunstvollen Klängen viele Worte des geheimnisvollen Dokumentes [der Johannes-Offenbarung] unter, das auch jenen inspirierte; aber er hat den Spielraum der musikalischen Möglichkeiten, der chorischen, rezeptivischen, ariosen, erweitert, [...]. Man verzeihe es dem

Abb. 6 Albrecht Dürer: Bildnis des Philipp Melanchthon, 1526, Kupferstich, Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität



Manne der Bildung, der ich nun einmal bin, wenn er von einem ihm beängstigend nahestehenden Werk zu sprechen versucht, indem er es mit gegebenen und vertrauten Kultur-Monumenten in Vergleich setzt. Es dient das der Beruhigung [...]. (GkFA 10.1, S. 520–521)

Die Evokation konkreter Kunstwerke und charakteristischer Stilelemente der Zeit um 1500 stellt eine wichtige Stufe der literarisch-bildkünstlerischen Verschränkung und atmosphärischen Verdichtung in Thomas Manns Roman dar. Als Beispiel kann die Abtsstube im oberbayerischen Pfeifering dienen, die der altdeutschen Stube nachempfunden ist, die auf dem Kupferstich *Hieronymus im Gehäus* (1514) erscheint,<sup>24</sup> die sich jedoch auch auf Dürers Arbeitszimmer in seinem Nürnberger Haus beziehen lässt.<sup>25</sup> „Es gab eine Eckbank, mit Lederkissen belegt, und einen schweren eichenen Tisch [...]. Darüber schwebte von der Balkendecke ein riesiger Kronleuchter [...], ein unregelmäßig ausladendes, in Hörner, Geweihschaukeln und sonstige phantastische Bildungen nach allen Seiten endendes Dekorationsstück der Renaissance.“ (GkFA 10.1, S. 303) Thomas Mann dürfte die Abbildung des Arbeitszimmers aus Wilhelm Waetzoldts *Dürer-Monographie* gekannt haben, die er in der dritten Auflage besaß.<sup>26</sup> Dieses Zitieren eines konkreten dürerzeitlichen Innenraums folgt dabei nicht dem Ziel „historische[r] Präzision, sondern Präzision der Fiktion“<sup>27</sup> und so ist es auch wie die unbestimmbare Örtlichkeit Kaisersaschern (= Dürers Nürnberg – Nietzsches Naumburg – Thomas Manns Lübeck), wo der Roman spielt – eine Kombination verschiedener Vorlagen zur Konstruktion einer genuin neuen Räumlichkeit, die semantisch stark mit den ihr eingeschriebenen Bildvorlagen aufgeladen ist.

Auch für die Personenzeichnung greift Thomas Mann auf verschiedene Bildquellen von Dürers Hand zurück: Die Bildnisse, die er entwirft, übernimmt er entweder direkt oder zieht sie aus mehreren Vorlagen neu zusammen, ein Kollageverfahren, das bei Thomas Mann bekanntlich mit dem Begriff der Montagetechnik belegt wird.<sup>28</sup> Dabei ist Jonathan Leverkühn an Dürers Kupferstich des Philipp Melanchthon (1526, Abb. 6) angelehnt, während Adrian Leverkühns Mutter Dürers Bildnis der *Jungen Venezianerin* (um 1506, Berlin, Gemäldegalerie) gleicht.<sup>29</sup> Dem Tonsetzer Adrian Leverkühn sind die ungemein charakteristischen Züge des Malers selbst eingeschrieben, die sich allerdings im Verlauf des Romans verändern:<sup>30</sup> So wird zu Beginn betont, das „Pechschwarz der mütterlichen und der Azur der väterlichen Iris haben sich ‚in seinen Augen zu einem schattigen Blau-Grau-Grün vermischt, das kleine metallene Einsprengsel, dazu einen rostfarbenen Ring um die Pupillen‘ zeigt.“<sup>31</sup> Hier wurde als Vorlage an Dürers *Selbstbildnis* von 1498 (Madrid, Prado) gedacht,<sup>32</sup> das Thomas Mann im Original auf der Nürnberger Dürer-Ausstellung 1928 gesehen haben könnte.<sup>33</sup> Mit der Beschreibung von Adrian Leverkühns Gesicht evoziert er im späteren Verlauf der Erzählung Dürers bekanntes *Selbstbildnis* von 1500 (Abb. 7):



Abb. 7 Albrecht Dürer: Selbstbildnis, 1500, Öl auf Lindenholz, 67 x 49 cm, München, Alte Pinakothek

[...] sein Gesicht, welches [...] seit kurzem durch einen dunklen, mit Grau vermischten Bartwuchs verändert war, eine Art von Knebelbart, in den ein schmales Oberlippenbärtchen hinabhing, und der, wenn er auch die Wangen nicht frei ließ, doch weit dichter am Kinn, hier aber wieder stärker zu seiten desselben, als in der Mitte, also nicht etwa ein Spitzbart war. Die Verfremdung, die diese partielle Bedeckung der Züge bewirkte, nahm man in den Kauf, weil der Bart es war, der, wohl zusammen mit einer wachsenden Neigung, den Kopf zur Schulter geneigt zu tragen, dem Antlitz etwas Vergeistigt-Leidendes, ja Christushaftes verlieh. (GkFA 10.1, S. 699-700)

Abb. 8 Albrecht Dürer: Selbstbildnis mit den Zügen des leidenden Christus, 1522, ehem. Bremen, Kunsthalle

Dieses Unterlegen von Leverkühns Gesicht mit Dürers Selbstbildnis ist umso bemerkenswerter, als Thomas Mann damit auf literarischer Ebene ähnlich verfährt wie der Maler, dessen Porträt er als Vorlage wählt, da dieser seinem eigenen Antlitz dasjenige einer Christusikone einschreibt. Verstärkt wird die Analogie Leverkühn – Dürer – Christus noch durch den Rekurs auf

eine weitere, zu Thomas Manns Zeiten als Selbstbildnis Dürers geltende Zeichnung eines Schmerzensmanns (1522, ehemals Bremen, Kunsthalle, Abb. 8), die Thomas Mann am Ende des Romans nach Leverkühns Zusammenbruch anführt. Der Schilderung fehlen gewisse Züge des Scheiterns und des Verdammenseins nicht: „Er schien mir kleiner geworden, was an der schief gebückten Haltung liegen mochte, aus der ein verschmälertes Gesicht, ein Ecce homo-Antlitz, trotz der ländlich gesunden Hautfarbe, mit weh geöffnetem Munde und blicklosen Augen zu mir emporhob.“ (GkFA 10.1, S. 736) Über diese doppelte Verweisstruktur von Renaissancegemälden und Christusbild überblendet Thomas Mann Adrian Leverkühn mit einem Christus der Passion bzw. der Endzeit und macht ihn so zu einer ambivalenten Figur des Leidens und Erwählenseins. Diese Ambivalenz ist für die Struktur und Bauart des Romans umso wertvoller, als sich mit diesem Kunstgriff das bereits in der Figur angelegte Schicksal Leverkühns darstellen lässt: „[...] als wenige Monate später, im Frühjahr 1919, der Krankheitsdruck wie durch ein Wunder von ihm abfiel und sein Geist, phönixgleich, sich zu höchster Freiheit und staunenswerter Macht ungehemmter [...] Hervorbringung erhob, – wobei aber gerade jenes Bild mir verriet, daß diese beiden Zustände, der depressive und der gehobene, innerlich nicht scharf gegen einander abgesetzt waren, nicht zusammenhanglos auseinander fielen, sondern daß dieser





se Ahnungen einflößte, nicht zurückdenken sollen, als sich mir später Adrians Vorhaben, das Werk, das er bewältigte, indem es ihn überwältigte, und für das seine Kräfte sich gesammelt hatten, während sie qualvoll daniederlagen, langsam enthüllte? Hatte ich nicht recht zu sagen, daß die depressiven und produktiv gehobenen Zustände des Künstlers, Krankheit und Gesundheit, keineswegs scharf getrennt gegeneinander stehen? [...] Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft. (GkFA 10.1, S. 514–516)

Welche Absicht steht jedoch hinter dieser Verwendung von Bildvorlagen? Mit seinem charakteristischen Instrumentarium der Montagetechnik stellt der Dichter die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, also die Vernetzung der Zeitebenen über die Motive her. Thomas Manns Intention verdeutlicht ein Zitat aus der *Entstehung des Doktor Faustus*, das sich auf sein nächst folgendes Projekt, *Der Erwählte*, bezieht: „Ich möchte eine vielerzählte Legende des Mittelalters, *Gregorius auf dem Steine* in moderner Prosa noch einmal erzählen, eine Abart der Oedipus-Sage, die Erwählung eines furchtbaren inzestuösen Sünders durch Gott selbst zum römischen Papst.“<sup>34</sup> Die zeitliche Differenz zwischen Antike, Mittelalter und Gegenwart wird Thomas Mann in seiner Fiktion aufheben, damit verstärkt sich der Mythos in seiner überzeitlichen Perspektive.

Für Thomas Mann liegt das Potential gerade in der zeitlosen Verbindlichkeit des Mythischen, wie aus seinen Bemerkungen im *Dürer*-Essay hervorgeht: „[...] wie ja die Jugend, zur Historie unlustig von Natur, des Altertümlichen kaum anders gewahr wird, als durch das Moderne, das es nicht lehrt, aber durchscheinend dafür ist.“ (Ess III, S. 89) Genau diese Unlust zur historischen Belehrung oder zur Möglichkeit der Erkenntnis überbrückt Thomas Mann mit seinem literarischen Werk, indem er den Mythos aktualisiert.<sup>35</sup> Dies ist auch in seinem eigenen Zugang zur Geschichte ein längerer Prozess gewesen. In dem Vortrag *Joseph und seine Brüder* (1942) erscheint seine Position geschärft: „Es ist wohl eine Regel, daß in gewissen Jahren der Geschmack an allem bloß Individuellen und Besonderen, dem Einzelfall, dem ‚Bürgerlichen‘ im weitesten Sinne des Wortes allmählich abhanden kommt. In den Vordergrund tritt: Das Typische, Immer-Menschliche, Immer-Wiederkehrende, Zeitlose, kurz: das Mythische.“ (GW XI, S. 656)

Diese Aktualisierungsmöglichkeit des Mythischen betrifft auch Thomas Manns Umgang mit Bildvorlagen, deren Potential er zunehmend für sich erarbeitet. Bemerkenswerterweise ist es genau das, was den künstlerischen und den kulturwissenschaftlichen Ansatz des Dichters Thomas Mann und des inzwischen verstorbenen Kunsthistorikers Aby Warburg verbindet: die Erkenntnis der Gegenwart des Mythos, das Durchscheinen von Vergangenen im Modernen, sei es literarisch oder visuell vermittelt.<sup>36</sup> Dies thematisiert auch die ehemalige Warburg-Mitarbeiterin und Kollegin Gertrud Bing, die 1939 mit Thomas Mann in London zusammentraf und 1941 an ihn schreiben sollte:

[...] [In London] erwähnte ich die gedanklichen Beziehungen, die ich zwischen Ihrem Roman [*Lotte in Weimar*, Verf.] und den Arbeiten unseres verehrten Lehrers [Warburg] zu sehen glaube. Warburg entwickelte seine historische, oder, wie er es nannte, kulturwissenschaftliche Methode auf der Grundlage von Vorstellungen, zu denen auch die der Wiederkehr gehört. Geschichte ist die Schichtung von Erfahrungen; Mythos die Verdichtung dieser Erfahrungen; Symbole, bildhafte, sprachliche oder religiös-agierte, sind mnemische Engramme, durch die ein originäres Erlebnis durch die Generationen hindurch bewahrbar, und für den Enkel hantierbar wird; die soziale Mneme ist das Vehikel der Tradition. Ich kann Ihnen Warburg nicht besser nahebringen als indem ich Ihnen zwei Bände seiner Gesammelten Schriften schicke. [...] Über Warburgs geistige Herkunft habe ich einiges in der Einleitung der Gesammelten Schriften gesagt; sie ist sicher, abgesehen von allgemein deutschen Bildungsinhalten wie Nietzsche oder Jacob Burckhardt him-

melweit verschieden von der Ihren. Es ist aber doch bezeichnend, dass diese Gedanken innerhalb von dreißig Jahren in Deutschland zweimal ausgesprochen wurden: von Ihnen in dichterischer, von Warburg in wissenschaftlicher Form.<sup>37</sup>

Es ist nicht zu rekonstruieren, ob Warburgs *Gesammelte Schriften* je Thomas Mann erreichten. Es ist jedoch die Nähe der Vorstellungen des „Motivs der Wiederkehr“ zwischen Warburgs und Thomas Manns Denken festzuhalten, die Gertrud Bing anspricht und die auch zu Beginn von Thomas Manns Roman *Joseph und seine Brüder* aufscheint.<sup>38</sup>

Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen? Dies nämlich dann sogar und vielleicht eben dann, wenn nur und allein das Menschenwesen es ist, dessen Vergangenheit in Rede und Frage steht: [...]. Da denn nun gerade geschieht es, daß, je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des Menschlichen, seiner Geschichte, seiner Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen und vor unserem Senkblei, zu welcher abenteuerlichen Zeitenlänge wir seine Schnur auch abspulen, immer wieder und weiter ins Bodenlose zurückweichen. (GW IV, S. 9)

Es bleibt festzuhalten, dass sich Aby Warburg der Analyse dieser überzeitlichen Prozesse widmet, in denen Bilder als Medium dienen, während Thomas Mann anwendungsbezogen verfährt, indem er das Bildergedächtnis seines Publikums nutzt und die mythische Aufladung der Bildvorlagen über den Lesevorgang abrufte.

Diese Wiederkehr der Motive und Verdichtung der fiktionalen Atmosphäre lässt sich an Thomas Manns Verwendung von Dürers Melancholie-Stich besonders deutlich zeigen. Die Melancholie ist einerseits ein kodiertes Sinnbild, dessen Bilddetails an verschiedenen Stellen aufgerufen werden, andererseits bestimmt die ambivalente Thematik der Melancholie zwischen gänzlicher Lethargie und schöpferischem Höhenflug zentrale Passagen des Romans. Bereits in seinem anlässlich des Dürer-Jahres verfassten Essay hatte Thomas Mann die „bürgerlich-dürerisch-moralische Sphäre“ evoziert, die für ihn in überzeitlichem Sinne die nordisch-protestantisch geprägte Geistesepoche von Dürer bis Wagner, Schopenhauer und Nietzsche charakterisierte. In dem Essay verknüpft Thomas Mann assoziativ das Nietzsche-Zitat des „faustische[n] Duft[es]“ mit einer für ihn die „dürerisch-deutsche Charakterwelt“ ausmachenden Vorstellung der „faustische[n] Melencolia“. Dies ist insofern bemerkenswert, als die idiomatische Schreibweise des Melancholie-Begriffs eindeutig auf Dürers Stich *Melencolia I* (Kat. 95) rekurriert und von Thomas Mann hier lange vor dem Beginn der Arbeiten am *Doktor Faustus* mit der Vorstellung des Faustischen verknüpft wird.<sup>39</sup> Dürers Stich mit seiner ganzen Wirkungspotenz ist es auch, dem im *Doktor Faustus* ein zentraler, kompositionsbestimmender Stellenwert eingeräumt wird: Das magische Quadrat (Abb. 10), in dem die Summen der Zeilen, Spalten und Diagonalen immer 34 ergeben und damit der magisch-allseitigen Beziehung abstrakter Musik entsprechen,<sup>40</sup> begleitet seit seiner Jugend Adrian Leverkühns Lebensweg. Es ist emblemartig in den von dem

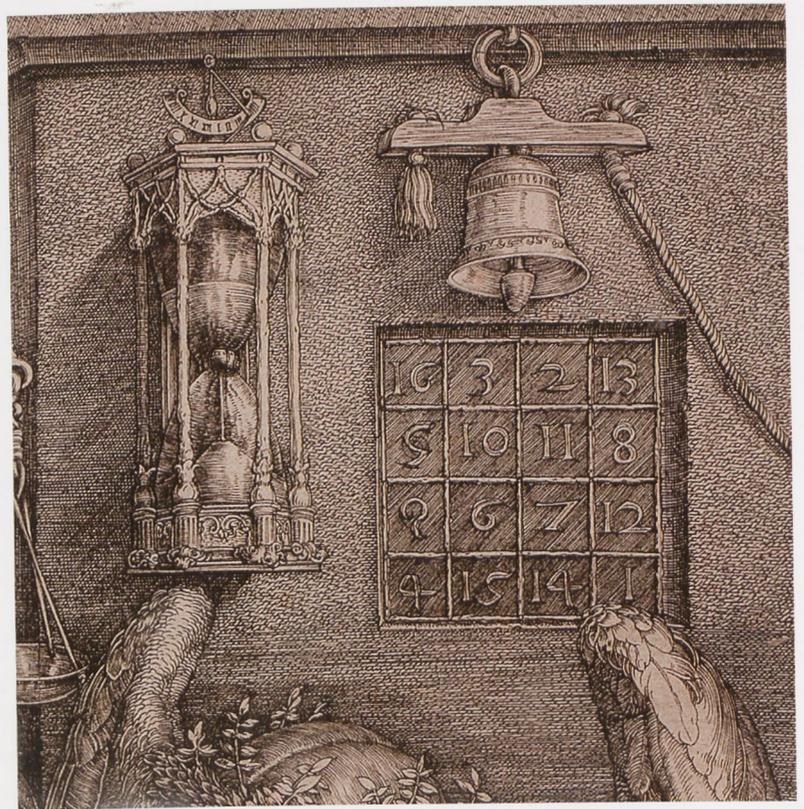


Abb. 10 Albrecht Dürer: Melencolia I (Detail), magisches Quadrat

Komponisten bewohnten Räumen angebracht, betrifft jedoch auch den Roman als Thomas Manns „Welt des magischen Quadrats“ insgesamt.<sup>41</sup> Der Erzähler Serenus Zeitblom, dessen Name dem dürerzeitlichen Maler Bartholomäus Zeitblom entlehnt ist,<sup>42</sup> beschreibt den über dem Pianino befestigten Stich: „Auf welchem Anordnungsprinzip dies zauberisch gleichmäßige Ergebnis [des magischen Quadrats] beruhte, habe ich nie herausbringen können, aber schon vermöge des prominenten Platzes über dem Instrument, den Adrian dem Blatte gegeben, zog es immer wieder die Augen auf sich, und ich glaube, es verging mir wohl kein Besuch in seinem Logis, ohne daß ich mit einem raschen Blick querhin, schräg hinauf oder gerade hinunter die fatale Stimmigkeit nachgeprüft hätte.“ (GkFA 10.1, S. 138) Es ist davon auszugehen, dass gerade die im Bildungsbürgertum vorauszusetzende Bekanntheit des *Melencolia I*-Stiches ein wesentlicher Motor für Thomas Mann gewesen sein dürfte, aktiviert er doch beim Lesen mit der bloßen Erwähnung des Werks eine konkrete visuelle Erinnerung und damit verbundene Stimmungslage des magisch-mysteriösen Zahlenzaubers.

Eine über das Motiv der Wiederkehr hinausgehende geistige Verwandtschaft zu Interessen des Warburg-Kreises lässt sich an einem Detail aufzeigen, das in seiner Relevanz von der bisherigen Forschung vernachlässigt wurde. Im zentralen 25. Kapitel des Romans wird Adrian Leverkühn von der Teufelsfigur auf Dürers medizinisches Flugblatt hingewiesen, das einen Syphilitiker innerhalb einer astrologischen Darstellung zeigt (Abb. 11). Der erkrankte Mann erscheint auf einem Nürnberger Einblattholzschnitt von 1496, der den Text einer Weissagung des Ulsenius enthält. Für den vorliegenden Zusammenhang ist es von zentraler Bedeutung, dass dieser Holzschnitt in keinem der nachweislich Thomas Mann vorliegenden oder zugänglichen Werkverzeichnisse abgebildet wird – weder in Wilhelm Waetzoldts viel von Mann konsultiertem Dürer-Buch noch in Heinrich Wölfflins Monographie *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905), noch in dem Katalog zur Nürnberger Dürer-Ausstellung, die Thomas Mann 1928 besucht hatte.<sup>43</sup> Damit liegt die Vermutung nahe, dass Thomas Mann den Stich aus demjenigen Band kannte, den er von Aby Warburg selbst im Jahre 1926 als begleitende Gabe ihrer nur jeweils einen Brief umfassenden Korrespondenz zugesandt bekommen hatte: Franz Bolls und Carl Bezolds *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie* in der von Wilhelm Gundel erweiterten 3. Auflage von 1926.<sup>44</sup> In diesem aufwendig gedruckten Buch ist im Abbildungsteil als Abb. 20 auf Tafel X Dürers medizinisches Flugblatt abgebildet, das bereits Aby Warburg 1920 in seiner Untersuchung *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* angeführt hatte.<sup>45</sup> Thomas Mann kannte zwar den 1924 verstorbenen Altphilologen und Astrologieforscher Franz Boll persönlich und hatte gelegentlich mit ihm korrespondiert, verfügte aber über keine darüber hinausgehende persönliche Verbindung zur Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg, in deren intellektuellem Umfeld *Sternglaube und Sterndeutung* entstanden war.<sup>46</sup> Thomas Mann war von Warburgs Geschenk überaus angetan, da er gerade an den Anfängen zu *Joseph und seine Brüder* saß: „Der Zufall will, dass ich mich gerade mit frühorientalischen, babylonisch-kanaanäisch-ägyptischen Dingen beschäftige im Zusammenhang mit einer etwas gewagten Arbeit; und da kamen mir denn gleich die Anfänge des Werkes mit der babylonischen Astrologie gerade recht, wie denn überhaupt geheimnisvoller Weise sehr häufig das Buch von selbst kommt, das man gerade braucht.“<sup>47</sup> Während seiner Arbeiten am *Doktor Faustus* dürfte, so die Vermutung, Thomas Mann auf Bolls/Bezolds *Sternglaube und Sterndeutung* zurückgegriffen haben, um die in der Dürerzeit verbindlichen Zusammenhänge von Mikrokosmos und Makrokosmos, also der Einflüsse der Planeten auf den Menschen, zu vergegenwärtigen. Dürers Holzschnitt wird Thomas Mann interessiert haben, da er einen an der Syphilis erkrankten Mann zeigt, wodurch sich eine interessante Parallele zwischen Astrologie und „Franzosenkrankheit“ ergibt – denn das ist es ja, worauf der Pakt zwischen Leverkühn

Thesodocus Vrsenius Phisius Medicus Vniuersis litterarū Patrono  
in Epidimicā scabiē que passim toto orbe grassat vaticiniū dicit.

**N**ep iaudicā scabiē mutabile vulgū  
Clamat: et arbitrio doctē stipēdia tūbe  
Murmurat agnicōs crines scalpēte Megera  
Encat: ignore nemo succurrere pesti  
Nemo salutiferā nouit conferre medelam  
Inde neces dñi nostra rotat corda Empyris  
Impunes pagit medicorū contio discors.  
Talibus vt crucior: ppli clamoribus: ecce  
Sessa soppulserā deposcūt membra quietem  
Libera mens clax speculatur in ethere phebū  
Vifus adesse deus qualis Cumea sacerdos  
Tronae Eneadū dñi fortia corda remollit;  
Non ego retrogrados flecto gittamine gressus  
Roscida signifero quāq; soror euolat arcu  
Sed certis metā gradibus puertor: eandem  
Ipse dñi medius: moderato: lucis et auctor:  
Caminis in ocnasq; freqñs depromo sagittas  
Plectra Lyraēq; gero laurū mihi epa necit.  
Ne tamē infontem pergat lacerare Camēns  
Nep Panascolas solito deprauer honore  
Vulgus iners: ventosa cohors: arcana recludā  
Que sint: Alitonas sacra atq; infecta deoz  
Pandere Apollinē et cunctis p̄sare salutem  
Nun? vtrūq; meum ē herbis ac carnis sano?  
Vidimus incurū Mavorsis nup in aula  
Stare patrem natoq; satis male succensentē  
Quod nimis hāno generi indulgere putaret  
Egregiū Jubat et vitalis numē olympi  
Sere minas falceq; pigram p̄sepe leuantem:  
Scllicet ille p̄car Geniū Jouis altera cura  
Sanguie spumabit nimio: ven? improba luru  
Sordis lego: monstresq; feret turbatice orbem:  
Euryseus dñi magnus ad est dñiq; atira cētat  
Dua nouercales Morsos: qui p̄bidit iras  
Altra: luce mino: Chūs que Chelifer ambit  
Vtoscāq; nepa none libramina Sphere;  
Hic vbi cōgressum statuit vbi pocula ponit  
Nectaris ambrosiq; scelus ē laudare nocētes  
Salcifer ambiguū genito miscere venenum  
Cogitat ifancta Gradiui sedus in ede  
Strangere: maloz liceat meminisse nefanda  
Piorinus igniu om̄s tumor: deferur ad aram  
Nigraq; coniungere flexamina p̄sonat hydre  
Noria continuo mediratus prelia Mavors  
Ista licent: iratus ait: Sic spernimur istis  
Fluminibus pigris: et nostra altaria squallēt  
Sulfure: dñi ceticas imergit thure cucullas  
Iocibelle gen? dñi clausa murmurat vmbra;  
Dieticos hec pauca stemēs: in dāna maiplos  
Luo cat: celereq; fustia retinente Minerva

LYCATA GENESYS



Viget equos: bilem q; ciet: calcantur ariste  
Alinaq; vitali fraudatur munere Ceres  
Leditur omne gen? diuis neq; te bone Ziache  
Libera simplicitas vitato flamine mundū  
Mifcuerint superi: supos culpate quis auist?  
Semina dira mali corrupto stemate pender  
Postera p̄genies vit vlli chara priorum.  
Zaud secus ac silicis cussu scintilla relabens  
Crescit in immensum: teneros depascit artus  
Sulfur edat: piceoq; obnubilat omnia fumo;  
Zinc pestes hinc fata pluit portenta vident  
Martia nō nūeris scaturit germania mōstris  
Nū videat natura sagax: diffensio circis  
Quāta volubilibus tanta ē discordia fibias  
Cernere sub medias: vitēsq; adiuta resumat  
Ausa diu tentare nihil sub pondere tanto  
Deficiat: leuo ventis cui meta recessu  
Per vada fecale pallenti corde lienem  
Zatonia dīfenta piemter: sofina parotis  
Emicathinc bullas vrentis inde papellas  
Diaculat ouans: Mentagra viscida Lichne  
Seda lues spurco primū contagia penit;  
Crustofic bñ nota Cano: noua semina morbi  
Nemo puert celoq; sedet mens nescia falli  
Ethereo timidus quo fuit liber asellus  
Sufca bicoporeū de cardine bestia mōstrum  
Vlcera sulfuree vibrabat acumine caude  
Oriona fugans pestis monumēta piando;  
At quis forte roget que sit medicina dolor?  
Est locus alato subnitus in ethera signo  
Pinfertūq; solum Mufis non vltima sedes.  
Sine helyco seu Nysa placz: tranare licebit  
Aonios iterum latices: vbi Phisius vms  
Luferat ista Jatro: flaua Pignitio haema:  
Zua fecat in p̄cepa: Siluas vbi sateus vrges  
Collis: vbi eos inere notissima Francoz  
Mentia: Virgineo subijte gens Norica celo;  
Hic Geni? depofcat opē mea p̄ma voluptas  
Asclepium: Sigulūq; dabocnis digna q̄tānia  
Sacra loctē: placabo deos et murmura ponā  
Ancidortūq; feram vltas emarcat atcor:  
Ne duce sic mēbis mor: fatier humor abibi;  
Innocis: scabraq; trahet purgamie sordes;  
Cichy? hec: Ast Mnenosyne mēdosa reuellit  
Sōnta huic morum labentis ante ruinas  
Zuest? erā: ah q̄rīs suspitās inq̄t amena ē  
Pphillitidū vitrata man? quid vedere p̄ quo  
Nōne vides Altea fugit? quid secta culpās?  
Quid quereris d̄forme cahos? dñi epa voluit  
Maxima dum veteres metititua fata figurat;

Insigni Archiatre studio Sacram

**S**imhi tempē putas medico cōponere vsus  
Et Mufis operam camminibusq; dare  
Nullaq; Pegasū tanq; sic gloria fontis  
Metrāq; sint studijs infertora melo  
Sallerio: Ille meos primus qui tradidit artes  
Quiq; salutiferam condidit auctoz opē  
Inter Pierides cythara cepitāte sorores  
Phebus diuino pollice ducit ebur.  
Sic instat celos: sic clata poemata fingit  
Iradiatq; nouē flamina docta deas;

Nurnberge Calendis Septēllibus

1496

und Teufel in seiner aporetischen Zwangsläufigkeit hinausläuft, wenn Leverkühn Inspiration mit Krankheit und dem Verzicht auf echte Liebe erkaufte: Der konkrete Zusammenhang wird im *Doktor Faustus* noch betont durch die einige Zeilen nach der Erwähnung von Dürers Holzschnitt genannte Geißel der „*spirochaeta pallida*“, den Syphilis-Erreger, der Leverkühn befallen hat.

„Außerordentlich Dürerisch liebt ihr's“, mit diesen Worten Adrian Leverkühns, die er im zentralen Dialog an den Teufel richtet, ist die Grundrichtung vorgegeben, die Thomas Manns Interesse an Albrecht Dürer und seiner Zeit stimuliert hat. Einerseits ist es die protestantisch-deutsche, faustische Welt der Jahre um 1500, die als Stimmung den Roman bestimmt, andererseits sind es ganz konkrete Berührungen und Motivverwandlungen, die Thomas Manns Interesse an Dürer über dasjenige an den meisten bildenden Künstlern der kunsthistorischen Vergangenheit heraushebt. Sich mit Thomas Mann und Dürer zu beschäftigen heißt daher, sich grundsätzlich mit seiner Technik von Bildverwendung, Bilderinnerung und Bildevokation auseinanderzusetzen, mit der er offenbar doch stärker an der zeitgenössischen Diskussion um die „Macht der Bilder“ partizipiert hat, als bisher angenommen wurde.

- 1 Vgl. dazu Rehm 1963; Holthusen/ Taubner 1963; Elema 1975; Finke 1973; Krufft 1990a, S. 345, S. 354–355; Scher 2000; Bedenig Stein 2001, S. 218–248; Targia 2014.
- 2 Vgl. Finke 1973, S. 132. Von Thomas Mann in der dritten Auflagen konsultiert: Wilhelm Waetzoldt: Dürer und seine Zeit, 3. Aufl., Wien 1936, Anstreichungen auf den S. 116 und S. 232f.
- 3 Zu Thomas Manns Essay im Kontext der Dürer-Feiern von 1928 zuletzt Targia 2014.
- 4 Bertram 1918, S. 45. Bei Nietzsche gibt es im 20. Abschnitt der *Geburt der Tragödie* im Zusammenhang einer Charakterisierung Schopenhauers auch eine direkte Referenz auf Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel*, die auch Bertram zitiert (S. 45).
- 5 MA 2.1, S. 16.
- 6 Zu Goethes Dürer-Bild mit sämtlichen Belegen und älterer Literatur vgl. Thimann 2011.
- 7 Die Literatur zur deutschen Dürer-Verehrung ist umfangreich, vgl. v. a. Mende 1969; Kat. Berlin 1971; Bialostocki 1986; Vogel 1998.
- 8 Nachweis bei Targia 2014, S. 247. Es handelt sich um den Band *Albrecht Dürer. Handzeichnungen*, hg. von Heinrich Wölfflin, München 1914.
- 9 Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 93–94, S. 96.
- 10 Grewe 2010.
- 11 Vgl. dazu zuletzt Büttner 2009.
- 12 Der *locus classicus* für die Negativität der *diligentia* ist Plinius' Würdigung des Malers Protogenes, der die Hand nicht von der Tafel zu nehmen weiß, sich in übermäßigem Fleiß und Sorgfalt („*cura supra modum anxia*“) verliert und seine Werke, denen es letztlich an Anmut mangelt, nicht vollendet bekommt; vgl. Plinius: *Naturalis historia*, XXXV, 79.
- 13 Wenzel 1976; Loos 1975.
- 14 Vgl. Theunissen 1997; Theunissen 1996.
- 15 Warburg 1920, S. 61.
- 16 Vgl. Panofsky/Saxl 1923.
- 17 Zu dem Verhältnis von Thomas Mann zu Aby Warburg (namentlich der je einen Brief umfassenden Korrespondenz) und dem Warburg-Kreis, v. a. Gertrud Bing, vgl. Schoell-Glass 1998.
- 18 Krufft 1990a, S. 350 ff.
- 19 Dazu vgl. weiterführend Wenderholm 2013.
- 20 Dazu vgl. Bushart 1990.
- 21 Krufft 1990, S. 353.
- 22 Nach Elema 1975, S. 341 handelt sich dabei um die Leverkühn-Zeitebene (1885–1931), die Hitler-Zeitebene (1931–1945; Zeitblom verfasst den Bericht über Leverkühns Schicksal in den Jahren 1943–1945), die Nietzsche-Zeitebene bzw. die des 19. Jahrhunderts sowie die Dürer-Zeitebene des 16. Jahrhunderts.
- 23 Zu Thomas Manns intensiver Lektüre von Waetzoldts *Dürer und seine Zeit* in Bezug auf die Beschreibung und Deutung von Dürers *Apokalypse* vgl. Finke 1973, S. 133.
- 24 Rehm 1963, S. 492. Hingegen bezweifelt Elema 1975, S. 322, Anm. 7a diese Vorbildfunktion des Kupferstichs.
- 25 Elema 1975, S. 322–323.

- 26 Finke 1973, S. 132, betont dabei den zentralen Stellenwert, den die Berücksichtigung der genauen Auflage von Waetzoldts Monographie für Thomas Mann einnimmt, da erst in der dritten Auflage der *Blick auf Nürnberg* durch die Abbildung von Dürers Arbeitszimmer ersetzt wurde. Das Exemplar ist mit Thomas Manns Anstreichungen im Thomas-Mann-Archiv in Zürich (MS. 33) erhalten. Vgl. auch Krufft 1990, S. 354.
- 27 Krufft 1990, S. 355.
- 28 Dazu ausführlich Wysling 1963/1975 sowie Finke 1973, S. 125 mit der Analyse von Thomas Manns Anregern Ernst Bertram, Ernst Bloch und Harry Levin.
- 29 Dazu mit älterer Literatur Rehm 1963, S. 490.
- 30 Krufft 1990, S. 354–355.
- 31 Zitiert nach Elema 1975, S. 325.
- 32 Elema 1975, S. 325.
- 33 Vgl. Albrecht Dürer Ausstellung im Germanischen Museum, Ausstellungskatalog, Nürnberg 1928.
- 34 Wysling 1963/1975, S. 259.
- 35 Dazu vgl. die Bemerkungen von Finke 1973, S. 121f.
- 36 Vgl. Schoell-Glass 1998, S. 113.
- 37 Zitiert nach Schoell-Glass 1998, S. 123.
- 38 Der erste Teil von Thomas Manns *Josephs-Tetralogie* entstand zwischen Dezember 1926 und Oktober 1930 und damit zu einem Zeitpunkt, als er mit Warburg in kurzem brieflichen Kontakt stand, worauf weiter unten eingegangen wird.
- 39 Dazu vgl. auch Finke 1973, S. 127–129 mit der Rekonstruktion von Thomas Manns stark von Nietzsche beeinflusster Vorstellung des faustisch-mephistophelischen Geistes von Dürer sowie dem Nachweis, dass als erster wohl Carl Gustav Carus in seinen *Briefen über Goethes Faust* (1835) die Faust-Figur und Dürers *Melencolia I* zusammengebracht hat.
- 40 Vgl. Elema 1975, S. 334. Grundlegend zur Ikonologie des magischen Zahlenquadrats vgl. neben den unterschiedlichen und teils sehr widersprüchlichen Interpretationen in der Dürer-Literatur vor allem Fischer 1953. Zu dem für Thomas Mann wichtigen Bezug zur Zwölftonmusik Arnold Schönbergs siehe Roth/Buser 2006.
- 41 Dieses Zitat geht auf Thomas Mann zurück, als er von Adorno dessen Schrift über Schönberg und die Zwölftontechnik erhält (*Die Entstehung des Doktor Faustus*). Zu dieser magisch-allseitigen Beziehung, die Thomas Mann im *Doktor Faustus* auch strukturell praktiziert, vgl. Elema 1975, S. 334 ff.
- 42 Zu Thomas Manns Anstreichungen in Waetzoldts Dürer-Monographie, der er den Namen Zeitbloms entnahm, vgl. Finke 1973, S. 133.
- 43 Nachweislich befand sich zumindest Waetzoldts *Dürer und seine Zeit* in Thomas Manns Bibliothek (vgl. Finke 1973 mit intensiver Lektüre von Manns Anstreichungen in seinem Waetzoldt-Exemplar). Das intensive Studium von Waetzoldts Monographie durch Thomas Mann belegen auch zahlreiche Korrekturen im Manuskript, die auf die Lektüre des Werks zurückgehen dürften. So ersetzte Thomas Mann in der Beschreibung von Dürers *Melencolia I* das Wort Kristall durch den (von Waetzoldt korrekt verwendeten) Begriff des Polyeders (vgl. 10.2, 344). Bei Waetzoldt wird zwar auf S. 47 Dürers medizinischer Holzschnitt erwähnt, aber nicht abgebildet, so dass Thomas Mann für eine konkrete visuelle Vorstellung anderweitig zu suchen hatte.
- 44 Schoell-Glass 1998, S. 120 mit der Abschrift des Entwurfs von Aby Warburgs verlorenem Brief sowie dem Abdruck des originalen Wortlautes von Thomas Manns Antwort.
- 45 Der medizinische Einblattdruck war zwar bereits bei Warburg 1920, S. 53 abgebildet gewesen, jedoch ist Thomas Manns Kenntnis dieses Buches, das für ihn in den vielleicht weniger erreichbaren *Sitzungsberichten der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*. Philosophisch-historische Klasse erschien, nicht nachweisbar. In diesem Fall würde es eine noch größere als die hier angenommene Nähe zum zentralen Stichwortgeber der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg gegeben haben.
- 46 Schoell-Glass 1998, S. 112.
- 47 Zitiert nach Schoell-Glass 1998, S. 120. – Bedeutsamerweise stehen Thomas Manns Bemerkungen des zufälligen Auf-ihn-Kommens von geeigneten Büchern gedanklich sehr nahe an Aby Warburgs bekanntem Zitat vom Finden des richtigen Buches aufgrund der spezifischen Aufstellungssituation in seiner Forschungsbibliothek mit der „guten Nachbarschaft“ der Bücher.