

Albrecht Dürers "Melencolia I" im Kontext des Romans "Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn Erzählt von einem Freunde" von Thomas Mann

Didović, Ines

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:658186>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



UNIVERSITÄT RIJEKA
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

**Albrecht Dürers „Melencolia I“ im Kontext des Romans
„Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian
Leverkühn erzählt von einem Freunde“ von Thomas Mann**

Master-Arbeit

Verfasst von:

Ines Didović

Betreut von:

Dr. sc. Petra Žagar Šoštarić

Rijeka, September 2019

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| 1 Einleitung | 4 |
| 2 Thomas Mann | 6 |
| 2.1 Biografie und literarisches Schaffen | 6 |
| 2.2 Der Roman „Doktor Faustus“ | 7 |
| 2.3 Adrian Leverkühn als Arnold Schönberg | 10 |
| 3 Intertextualität..... | 12 |
| 3.1 Text und Bild | 12 |
| 3.2 Text-Bild-Bezüge bei Thomas Mann | 13 |
| 4 Erwin Panofsky | 16 |
| 4.1 Die Studie von Erwin Panofsky | 16 |
| 4.2 Thomas Mann und Erwin Panofsky..... | 16 |
| 5 Albrecht Dürer | 18 |
| 5.1 Dürers „Melencolia I“ | 18 |
| 5.2 Die Melancholie des Mittelalters | 19 |
| 6 Symbole in Dürers „Melencolia I“ | 23 |
| 6.1 Melencolias Symbole in „Doktor Faustus“ | 23 |
| 6.2 Das magische Quadrat | 25 |
| 7 Die Melancholie | 28 |
| 7.1 Ein allegorisches Wesen | 28 |
| 7.2 Dürers drei Meisterstiche..... | 29 |
| 8 Adrian Leverkühn als Dürers Melencolia | 31 |
| 9 Der Durchbruch | 33 |
| 10 Goethes „Faust I“ in „Doktor Faustus“ | 36 |
| 11 Die Zahlenmystik | 39 |
| 12 „Doktor Faustus“ als Manns Deutschlandbild | 42 |
| 13 Zusammenfassung | 45 |
| 14 Literaturverzeichnis | 47 |
| 15 Internetquellen | 50 |
| Anhang | 51 |

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die am heutigen Tag abgegebene Bachelor-/Master-Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Rijeka, den _____ Unterschrift _____

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Albrecht Dürers Meisterstich „Melencolia I“ aus dem Jahre 1514 im Kontext des Romans „Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde“ von Thomas Manns. Dürers Meisterwerk im Kontext des Romans, welcher während des Zweiten Weltkriegs entstand und eines der berühmtesten Werke des 20. Jahrhunderts ist, präsentiert das damalige Deutschland. Im Zentrum dieser Arbeit steht die Betrachtung und Analyse des genannten Kupferstichs, da dieser im Roman mehrmals erwähnt, kontextualisiert und zum fundamentalen, entscheidenden Bedeutungsträger der Handlung wird.

Im ersten Teil wird Thomas Manns Leben und Werk in Kürze dargestellt. Das Verhältnis des Autors zum Komponisten Arnold Schönberg wird auch veranschaulicht, weil im Mittelpunkt der Romanhandlung des „Doktor Faustus“ gerade der Komponist im Bezug zu Dürers Melencolia steht. Es handelt sich um eine fiktive Biografie des Komponisten Leverkühn, der einen Pakt mit seinem 'inneren' Teufel schließt und auf diese Weise seine künstlerische Genialität erlangt. Die fiktive Künstlerfigur des Leverkühn deutet direkt auf das faktitive Leben Arnold Schönebergs hin.

Im zweiten Teil werden die Termini Intertextualität und Medienwechsel für diese Untersuchung definiert. Darauf aufbauend werden auf Text und Bild Relationen und deren Wirkung in der Literatur hingewiesen, da eines der bekanntesten Werke aus der Zeit der Renaissance, eine bedeutende Rolle in dieser Arbeit einnimmt. Anhand ausgewählter und ganz konkreter Beispiele aus dem Roman wird gezeigt, auf welche Art und Weise Thomas Mann sich der bildenden Kunst bedient und diese in sein Schaffen integriert hat.

Im vierten Kapitel wird der Kunsthistoriker Erwin Panofsky und seine Studie, in der er sich umfassend mit Albrecht Dürer beschäftigt hat, dargestellt. Als zentraler Ausgangspunkt wird seine Forschungsarbeit zum Werk Dürers und hier in dieser Untersuchung zum Thema der Interpretation von „Melencolia I“ im Kontext des Romans „Doktor Faustus“ sein. Ein möglicher Einfluss von Panofsky als Vorlage für Manns Roman wird ebenso ausgelegt. Im darauffolgenden Kapitel wird der Kupferstich „Melencolia I“ aus 1514 ausführlich aus kunsthistorischer Sicht präsentiert und einer tiefgehenden Analyse für diese Arbeit unterzogen.

Da die Bedeutungen der Symbole Dürers in „Doktor Faustus“ nicht fixiert sind, werden sie im sechsten Kapitel eingehend gedeutet. Der Schwerpunkt wird auf dem magischen Quadrat, seiner Struktur, Herkunft, Wirkung und Magie liegen. Auf der Grundlage des Dargestellten wird weiterhin die Melancholie als ein allegorisches Wesen und in Bezug mit Dürers zwei anderen Meisterwerken der sogenannten Meisterstiche betrachtet.

In dieser Arbeit wird die Frage des Durchbruchs eines Künstlers behandelt. Dies bezieht sich auf das Leben der Romanfigur des Adrian Leverkühn, da er sich wie Dürers Melencolia niedergeschlagen und ‚melancholisch‘ fühlt. Der Künstler strebt nach einer neuen Sprache und nach Unendlichkeit im Sinne der Unsterblichkeit. Ihre gemeinsamen Merkmale, Eigenschaften und Erwartungen werden gründlich analysiert um den bewusst eingesetzten Bild-Text-Bezug des Schriftstellers in „Doktor Faustus“ zu verstehen, erläutern und detailliert darzustellen.

Abschließend werden auf Goethes „Faust I“ anspielend, mögliche Gemeinsamkeiten und die symbolisch-teuflische Zahlenmystik im Roman hingewiesen. Dies soll an Beispielen aus dem Werk deutlich gemacht werden. Es soll letztendlich das Deutschlandbild des „Doktor Faustus“ anhand Dürers Kupferstich erklärt und deutlich hervorgehoben werden.

2 Thomas Mann

Thomas Mann war unbestreitbar einer der besten und bedeutendsten deutschen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Zu seinem literarischen Schaffen gehören insgesamt zwölf Romane, über 30 Erzählungen und Essays, zwei Bühnenstücke und viele hinterlassene autobiografische Schriften wie Tagebücher und Briefe. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich ausführlich mit dem Roman „Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde“, der zwischen 1943 und 1947 entstand und als ein Epochen-Roman durch das Teuflische ein Bild des sogenannten traurigen Schicksals Deutschlands repräsentiert. Im Folgenden Kapitel wird eine kurze Biografie von Thomas Mann, der Inhalt des Romans und der Bezug zu Arnold Schönberg dargestellt.

2.1 Biografie und literarisches Schaffen

Der deutsche Schriftsteller Paul Thomas Mann wurde 1875 in Lübeck als zweiter Sohn des Kaufmanns und Senators Johann Heinrich Mann und Julia da Silva-Bruhns geboren. (vgl. Wysling und Schmidlin 1994: 36) Nach eigenen Worten verabscheute er „die Schule und tat ihren Anforderungen bis ans Ende nicht Genüge. Ich verachtete sie als Milieu, kritisierte die Manieren ihrer Machthaber und befand mich früh in einer Art literarischer Opposition gegen ihren Geist, Ihre Disziplin, ihre Abrichtungsmethoden.“. (vgl. Wysling und Schmidlin 1994: 54)

Mit der Absicht Journalist zu werden, zieht er drei Jahre nach dem Tod seines Vaters nach München, wo er seine erste Novelle „Gefallen“ veröffentlicht. (vgl. thomasmann.de) Im Jahr 1900 wird er wegen seiner Dienstuntauglichkeit während seines Militärdienstes entlassen und ein Jahr später erscheint sein erster Roman „Buddenbrooks, Verfall einer Familie“. (vgl. thomasmann.de) Danach folgten seine Novellen „Tonio Kröger“, „Tristan“ und die bekannte Erzählung „Der Tod in Venedig“. Zu erwähnen sind hier unter anderem noch die Novelle „Mario und der Zauberer“, die Roman-Tetralogie „Joseph und seine Brüder“ und der Roman „Lotte in Weimar“.

Im Jahr 1905 heiratete er Katia Pringsheim, die ihn zu mehreren seiner literarischen Figuren inspirierte und mit der er sechs Kinder hatte. Er beschäftigte sich mit aktuellen

gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Fragen und bekam ein überzeugter Verteidiger der Weimarer Republik. Im Dezember 1929 wurde er in Stockholm mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. (vgl. thomasmann.de) Während der nationalsozialistischen Herrschaft und dem Zweiten Weltkrieg emigrierte er erstens in die Schweiz und anschließend in die USA. Er starb 1955 in Zürich in der Schweiz. (vgl. Wysling und Schmidlin 1994: 483)

2.2 Der Roman „Doktor Faustus“

Thomas Manns Roman „Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde“ ist eine fiktive Biografie, die Dr. phil. Serenus Zeitblom am 23. Mai 1943 über das Leben des genialen Komponisten Adrian Leverkühn zu schreiben beginnt. Zeitblom erzählt dem Leser aus einer rückblickenden Perspektive über den Lebensweg und das musikalische Schaffen seines seit zwei Jahren toten Freundes und widmet dabei wenig Aufmerksamkeit auf sein eigenes Leben, da er in diesem Falle lieber im Hintergrund bleiben will.

Zeitblom wurde 1883 in Kaisersaschern an der Saale als Sohn eines Apothekers geboren. Als er 26 Jahre alt war, fing er an als ein Gymnasiallehrer in seiner Geburtsstadt zu arbeiten. Er heiratete Helene, die Tochter seines älteren Fakultäts- und Amtskollegen. Er beschreibt sich selbst als einen altmodischen Menschen und sagt über seine katholische Herkunft, dass sie:

„selbstverständlich meinen inneren Menschen gemodelt und beeinflusst, jedoch ohne dass sich aus dieser Lebenstönung je ein Widerspruch zu meiner humanistischen Weltanschauung, meiner Liebe zu den ›besten Künsten und Wissenschaften‹, wie man einstmals sagte, ergeben hätte.“. (Mann 1995: 13)

Er lernt den zwei Jahre jüngeren Adrian Leverkühn auf dem Gymnasium kennen. Adrian wurde im Frühling im Jahr 1885 im Dorf Buchel bei Weißenfels als zweiter Sohn des Ehepaars Jonathan und Elsbeth Leverkühn geboren. Er wächst in einer Familie von Landwirten, Handwerkern und einer bäuerlichen Umgebung auf. Den Elementar-Schulunterricht absorbierte er zu Hause bei einem Privatlehrer, der schon früh seine überdurchschnittliche Intelligenz und Fähigkeit für das schnelle Lernen bemerkt hat. Als er zehn Jahre alt war, verließ er sein Elternhaus um das Gymnasium in Kaisersaschern zu

besuchen, wo er bei seinem Onkel Nikolaus Leverkühn, einem Geigenmacher und Geschäftshändler, wohnte. Um sein vierzehntes Jahr begann Adrian mit der Musik pianistisch zu experimentieren. Zu dieser Zeit fing auch seine Migräne, die er vom Vater geerbt hatte, an. Nach Zeitblom ähnelte sein Freund physisch viel mehr seiner Mutter: „der brünette Teint, der Augenschnitt, die Mund- und Kinnbildung, alles kam von Mutters Seite... Das Pechschwarz der mütterlichen und der Azur der väterlichen Iris hatte sich in seinen Augen zu einem schattigen Blau-Grau-Grün vermischt“. (Mann 1995: 32)

Als Gymnasiast zeigte Adrian glänzende Leistungen und galt als ein Primus. Neben der Schule, die er für gleichgültig und nebensächlich hielt, bekam er vom Dom-Organisten Wendell Kretschmar Klavierunterricht. Kretschmar organisierte mehrere Vorträge und blieb sein Klavierlehrer und musikalischer Mentor bis zum Ende. Leverkühn wollte eigentlich nicht musizieren, da er sich viel mehr für die mathematische Strenge und die Abstraktheit der Musik interessierte.

Nach seinem Gymnasialabschluss entscheidet er sich Theologie in Halle und nicht, wie erwartet, Musik zu studieren. Zeitblom meint „er verbarg sich dahinter, verbarg sich vor der Musik. Lange mit ahnungsvoller Beharrlichkeit, hat dieser Mensch sich vor seinem Schicksal verborgen“. (Mann 1995: 59) Ein halbes Jahr später folgt ihm sein Freund Serenus nach Halle, um ihm nach eigenem Wunsch nahe zu sein. Adrian bricht schon nach dem vierten Semester die Theologie ab und wendet sich dem Studium der Musik in Leipzig zu. Die Theologie hat ihn als empirisches Studium enttäuscht. Er betrachtete jedoch die Musik als eine magische Verbindung aus Theologie und der für ihn so unterhaltende Mathematik. Seine Beziehung zu Wendell Kretschmar, der zu dieser Zeit dort als Dozent arbeitete, löste sich niemals auf.

Während Adrians Aufenthalt und seiner geistig-künstlerischen Weiterentwicklung in Leipzig, lernt er zufällig eine von Syphilis erkrankte Prostituierte, die er Esmeralda nennt, kennen. Nach einem Jahr findet er die Prostituierte in Pressburg wieder und, vom Teufel hingezogen, lässt er sich trotz ihrer Warnung infizieren. Zweimal versucht er einen Arzt zu besuchen, aber da es jedes Mal erfolglos war, gibt er die Behandlung auf.

Als er 26 Jahre alt war, zieht Leverkühn nach München, wo er bei der Senatorswitwe Rodde und deren beiden Töchtern, Ines und Clarissa, als Untermieter wohnt. Sein Freund und enger Vertrauter Rüdiger Schildknapp, der als ein Übersetzer und guter Kenner der englischen Sprache tätig war, folgt ihm nach München. Schildknapp begleitet Adrian auf seiner Reise

und verbringt mit ihm zwei Jahre in Italien in der Nähe von Palestrina. Dort begegnet Adrian den Teufel;

„›... Statt aus meiner Informiertheit zu folgern, dass ich nicht leibhaftig bin, solltest du lieber schließen, dass ich nicht nur leibhaftig, sondern auch der bin, für den du mich die ganze Zeit schön hältst.‹

Ich: ›Und für wen halte ich Euch?‹

Er: (höflich vorwurfsvoll): ›Aber geh, das weißt du doch! Solltest dich auch nicht so verquanten, dass du tust, als ob du mich nicht schon lange erwartet hättest...‹
(Mann 1995: 303)

Er schließt mit dem Teufel einen Pakt, der ihm für 24 Jahre jene künstlerische Genialität und Kreativität schenkt. Als Gegenleistung muss Leverkühn auf jegliche Liebe verzichten und sein Leben in Kälte fristen: „Uns bist du, feine, erschaffene Creatur, versprochen und verlobt. Du darfst nicht lieben.“ (Mann 1995: 334)

Der Teufel hält sein Wort und Adrian schafft zahlreiche neuartige Kompositionen, die ihm Erfolg bringen, auch wenn er immer wieder an seinen starken Migräneanfällen leidet. Er zieht nach seiner Rückkehr aus Italien auf einen Bauernhof in dem kleinen Ort Pfeiffering. Derzeitig gewinnt Leverkühn Sympathie für den jungen und charmanten Konzert-Geiger Rudolf Schwerdtfeger, für den er sogar ein eigenes Violinkonzert komponiert und sich, neben Zeitblom, nur mit ihm duzen lässt. Er bittet Rudolf, ihn mit einer Theaterzeichnerin namens Marie Godeau zu verkuppeln, aber dieser Versuch schlägt fehl, da sie sich schließlich für Rudi entscheidet. Doch bald wird Rudi zum ersten Teufels Opfer, da er von der verheirateten Ines Rodde, seiner eifersüchtigen Verehrerin, kaltblütig erschossen wird.

Adrian zieht sich nach dem Tod seines Freundes zusätzlich vom gesellschaftlichen Leben zurück. Als seine Schwester Ursula erkrankte, kommt ihr jüngster Sohn, der fünfjährige Nepomuk, zu ihm nach Pfeiffering. Der Teufel duldet die Zuneigung und Liebe des Komponisten zu seinem Neffen nicht und lässt das Kind unter einer Hirnhautentzündung sterben.

Adrians Frist ist im Jahr 1930 abgelaufen und ihm erscheint sein weiteres Leben sinnlos. Er versammelt seine Freunde und Bekannte um ihnen sein Oratorium „Dr. Fausti Weheklag“,

das in der Zwölftontechnik geschrieben ist, vorzuspielen. Sein Verhalten verrät, dass er psychisch gestört ist und nur seine engsten Freunde bleiben im Haus. Er setzt sich ans Klavier und bricht schon nach den ersten Akkorden unbewusst zusammen. Seine mentale Krankheit schwächt ihn und er wird in eine Nervenheilanstalt gebracht. Seine Mutter nimmt ihn zu sich nach Hause in Pflege und er stirbt im Jahr 1940.

2.3 Adrian Leverkühn als Arnold Schönberg

In einem Brief aus dem Jahr 1945 schreibt Mann an Theodor W. Adorno, den deutschen Philosophen, Soziologen, Musikologen und einen der prominentesten Vertreter der Frankfurter Schule, und bittet ihn um Hilfe:

„Wollen Sie mit mir darüber nachdenken, wie das Werk -ich meine Leverkühns Werk- ungefähr ins Werk zu setzen wäre; wie Sie es machen würden, wenn Sie im Pakt mit dem Teufel wären; mir ein oder das andere musikalische Merkmal zur Förderung der Illusion an die Hand geben? - Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich Streng-Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhndendes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgreifendes“. (Wysling und Schmidlin 1994: 403)

Der Musikkritiker überreichte schon im Jahr 1943 Thomas Mann sein noch unveröffentlichtes Typoskript über Arnold Schönberg und die neue Musik. (vgl. Bauer Lucca 2001: 145) Es ist allgemein bekannt, dass Thomas Mann für seinen Roman „Doktor Faustus“ die sogenannte Harmonielehre des zeitgenössischen Komponisten Arnold Schönberger studiert hat. Der österreichisch-amerikanische Komponist und Musiktheoretiker war der wahre Erfinder und Eigentümer der Zwölftontechnik. Es handelt sich um eine Methode des Komponierens, die aus der ständigen und ausschließlichen Verwendung einer Reihe von zwölf verschiedenen Tönen, besteht. (vgl. Schönberg 1992: 110) Alle zwölf Töne der chromatischen Skala werden benutzt und kein Ton wird innerhalb der Serie wiederholt. (vgl. Schönberg: ebd.)

Adrian Leverkühn, Manns frei erfundene Musikpersönlichkeit, komponiert einige seiner Werke in Schönbergs Zwölftontechnik. Das führte beim Erscheinen des Romans zu einer Kontroverse zwischen den beiden Zeitgenossen, die sich schließlich auf eine

Nachbemerkung im Buch einigten. (vgl. Wysling und Schmidlin 1994: 404) Von 1951 würde die folgende Schlussbemerkung in allen Ausgaben aufgenommen;

„Es scheint nicht überflüssig, den Leser zu verständigen, dass die im XXII. Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schönbergs, ist und von mir in bestimmtem ideellem Zusammenhang auf [...] den tragischen Helden meines Romans, übertragen wurde. Überhaupt sind die musiktheoretischen Teile des Buches in manchen Einzelheiten der Schoenberg'schen Harmonielehre verpflichtet. Thomas Mann“.
(Mann 1947: 671)

3 Intertextualität

Der Terminus Intertextualität wurde in den späten 60er Jahren von Julia Kristeva geprägt und als „Interaktion zwischen den Texten, die sich im Inneren eines Textes abspielt“ definiert. (vgl. Yoo 2007: 51) Nach ihr ist jeder Text eine Reaktion auf vorausgegangene Texte, die wiederum Reaktionen auf andere darstellen. (vgl. Yoo: ebd.) Der intertextuelle Bezug wird dem Leser am deutlichsten durch den Medienwechsel. Im Grunde wird zwischen verbalen und nicht-verbalen Systemen unterschieden. Eine Information wird von einem Medium durch ein anderes übertragen. Dabei sind unterschiedliche Transformationen möglich wie zum Beispiel ein Übergang von einem piktoralen System zu einem sprachlichen Ausdruck. Auf diese Weise können zahlreiche Varianten entstehen. Im Fokus dieses Kapitels steht der Übergang vom Bild zu Text in Manns „Doktor Faustus“.

3.1 Text und Bild

Nach Hickethier ist vom „»Text des Bildes« bzw. vom »Bildtext« zu sprechen“, immer noch nicht üblich. (Hickethier 2013: 104) Weiterhin bezieht er sich auf Wolfgang Kemp und seine Erläuterung des Begriffes Bildtext; „grundsätzlich die gleiche Autonomie als primärer Erzeuger von Bedeutung wie für den Sprachtext“. (Hickethier 2013: 105) Das Thema ist immer noch problematisch, doch was hier wichtig zu betonen ist, ist die Wahrnehmung und Bestimmung der existierenden Text-Bild-Relationen, die sich auf die Literatur auswirken und für die vorliegende Arbeit äußerst bedeutungsvoll sind. (vgl. Schausten u. Weingart 2013: 69)

In der heutigen deutschen Literaturwissenschaft ist die Untersuchung expliziter und impliziter Bildbezüge in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts von großem Wert, da ihre Analyse in mehreren Fällen entscheidend für das Verständnis und die Interpretation einzelner Werke sind. Der Rückgriff auf ein Gemälde, eine Fotografie oder ein anderes Bildmaterial, die als Vorlage, Inspiration, Quelle oder Motiv dienen, ist in der deutschen Literatur nichts Unbekanntes.

Thomas Mann hat sich häufig in seinem Schaffen der bildenden Kunst gewidmet. Das ist auch der Fall in seinem Roman „Doktor Faustus“, wo der große Renaissance-Künstler

Albrecht Dürer eigentlich den meisten Raum einräumt. Die Frage nach den visuellen Übernahmen ist von besonderem Interesse, da sie bei Mann eine bedeutende Rolle spielen und manchmal auch als ein Trägerfaden oder Leitmotiv angesehen werden können. Mann selbst hat in einem Brief bestätigt, dass Dürer im „Doktor Faustus“ immer gegenwärtig ist. (vgl. Bauer Lucca 2001: 137)

3.2 Text-Bild-Bezüge bei Thomas Mann

Manns Bezugnahme auf Dürers Kupferstich „Melencolia I“ (vgl. Anhang 1) ist mehrmals explizit markiert, da nicht nur der Autor, sondern auch der Titel des Meisterstichs wiederholt genannt werden. Im Roman werden folgende fünf Symbolzeichen, die in „Melencolia I“ auftreten, explizit markiert: das magische Quadrat, das Stundenglas, der Zirkel, die Waage und das Polyeder. Diese Symbole werden ausführlich im Kapitel 6 erläutert.

Da es bekannt ist, dass Mann fotografische Aufnahmen verwendet hat, „um sie in das von ihm präferierte Medium Literatur zu ›übersetzen‹“, werden in weiterem einige Beispiele dafür dargestellt. (vgl. Cappelmann 2010: 2) In „Der Tod in Venedig“ aus 1913 verlieh er dem Helden seiner Novelle, Gustav von Aschenbach, Züge Gustav Mahlers, eines der bedeutendsten Komponisten und Dirigenten der Spätromantik;

„... und indem sich später diese Erschütterung mit den Eindrücken und Ideen vermischte, aus denen die Novelle hervorging, gab ich meinem orgiastischer Auflösung verfallenen Helden nicht nur den Vornamen des großen Musikers, sondern verlieh ihm auch bei der Beschreibung seines Äußeren die Maske Mahler.“. (vgl. Gülke 1994: 51)

Mann nahm Fotografien Mahlers als Vorlage, um die äußere Erscheinung seiner Hauptfigur literarisch zu kreieren. (vgl. Cappelmann 2010: 3) Seine Fotografien setzte er 30 Jahre später erneut ein, und zwar in seinem Roman „Doktor Faustus“. Um den Teufel ein Wesen zu verschaffen, erscheint er in der Szene des Teufelsgesprächs in dreierlei Gestalt; als Zuhälter, Musiktheoretiker und Theologe. Noch einmal schreibt Mann implizit seiner Figur die äußere Beschreibung Gustav Mahlers zu:

„Sah ich recht hin, kam er mir verschieden von gegen früher ... saß da nicht länger als Ludewig und Mannsluder, sondern, bitte doch sehr, als was Besseres, hatt einen weißen Kragen um und einen Schleifenschlips, auf der gebogenen Nase eine Brille mit Hornrahmen, hinter dem feucht-dunkle, etwas gerötete Augen schimmern, – eine Mischung von Schärfe und Weichheit das Gesicht: die Nase scharf, die Lippen scharf, aber weich das Kinn, mit einem Grübchen darin, ein Grübchen in der Wange noch obendrein, – bleich und gewölbt die Stirn, aus der das Haar wohl erhöhend zurückgeschwungen, ... Seiten dicht, schwarz und wollig dahinstand, – ein Intelligenzler, der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt, ein Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt.“ (Mann 1995: 320)

In „Doktor Faustus“ kommen, außer den expliziten Bildbezügen beziehungsweise „Melencolia I“, noch einige implizite Markierungen vor, und zwar eines anderen Kupferstichs desselben Künstlers. Es handelt sich hier um das „Bildnis des Philipp Melanchthon“ (vgl. Anhang 2), den Dürer im Jahr 1526 erschuf. Adrians Vater, Jonathan Leverkühn, wird am Anfang des Romans wie der deutsche Humanist Melanchthon in Dürers Porträt äußerlich beschrieben:

“Wenig geordnetes aschblondes Haar fiel in eine gewölbte, stark zweigeteilte Stirn mit vortretenden Schläfenadern, hing unmodisch lang und dick aufliegend in den Nacken und ging am wohlgebildeten, kleinen Ohr in den gekrausten Bart über, der blond die Kinnbacken, das Kinn und die Vertiefung unter der Lippe bewuchs. [...] Die Nase war dünnrückig und fein gebogen, die unbebartete Wangenpartie unter den Backenknochen schattig vertieft [...] Den sehnigen Hals trug er meist offen [...]” (Mann 1995: 18)

Nach Wysling und Schmidlin steht „Doktor Faustus“ mit einem Fuß im deutschen 16. Jahrhundert, da Mann offensichtlich Dürers Werk studiert und einzelnen Figuren die Züge von Dürers Bildnissen gegeben hat. (Wysling und Schmidlin 1994: 395) Ein weiteres Beispiel dafür liegt in der Beschreibung von Adrians Onkel, dem Geigenbauer Nikolaus Leverkühn, der nach Dürers „Baumeister Hieronymus von Augsburg“ (vgl. Anhang 3) modelliert wurde. (vgl. Wysling und Schmidlin: ebd.)

„Er war ein Mann mit ungeordnet herumhängendem aschfarbenen Haar und einem bartlosen, sympathisch ausgearbeiteten Gesicht, dessen Backenknochen sehr stark hervortraten, mit gebogener, etwas hängender Nase, einem großen, ausdrucksvollen Mund und in bemühter Herzengüte, auch Klugheit dreinblickenden braunen Augen.“ (Mann 1995: 53)

Ob Thomas Mann die Kunstwerke persönlich gesehen oder sich nur mit Fotografien bedient hat, bleibt fraglich. Roland Barthes schrieb in seiner „Die helle Kammer“ folgendes:

„Der erste Mensch, der die erste Photographie sah (wenn man Niepce ausnimmt, der sie gemacht hatte), muss geglaubt haben, es sei ein Gemälde: der gleiche Ausschnitt, die gleiche Perspektive. Die FOTOGRAFIE wurde und wird immer noch vom Gespenst der MALEREI heimgesucht; sie hat die Malerei, indem sie diese kopierte oder infrage stellte, zur absoluten, zur väterlichen REFERENZ gemacht, so als wäre sie aus dem GEMÄLDE hervorgegangen [...]“ (vgl. Barthes 1985: 40)

Abschließend lässt sich feststellen, dass sich Mann neben „Melencolia I“ auch anderer Bildmaterialien als Vorlage für sein literarisches Schreiben mit Sicherheit bediente. Im Weiteren liegt der Fokus auf Dürers Kupferstich, seinem Verstehen und seiner Relevanz im Kontext des Romans „Doktor Faustus“ von Thomas Mann, insbesondere seines komplex erschaffenden Protagonisten Adrian Leverkühn.

4 Erwin Panofsky

Erwin Panofsky (1892 – 1968) war einer der bedeutendsten und einflussreichsten Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts, der für sein dreischrittiges Analyse- und Interpretationsmodell der Kunstwerke bekannt ist. Er hat dieses Schema mehrmals modifiziert und im Jahr 1939 endgültig als ein Interpretationssystem in seinem Buch „Studien zur Ikonologie“ veröffentlicht. Es basiert auf der vorikonografischen Beschreibung, der ikonografischen Analyse und der ikonologischen Interpretation.

4.1 Die Studie von Erwin Panofsky

Panofsky hat sich mit dem deutschen Künstler Albrecht Dürer schon zur Zeit seines Studiums beschäftigt und in Berlin im Jahr 1915 seine Dissertation „Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener“ veröffentlicht. Als der Wiener Kunsthistoriker Karl Giehlow es nicht geschafft hat seine Studie über Dürers „Melencolia I“ zu beenden, ruft der Verleger zunächst den berühmten deutsch-jüdischen Kunsthistoriker Aby Warburg an, der das Angebot jedoch wegen seiner Krankheit ablehnen musste. (vgl. Vicelja-Matijašić 2015: 44) Die Aufgabe wird von den österreichischen Kunsthistorikern Fritz Saxl und Erwin Panofsky übernommen.

Ihre Zusammenarbeit führte zu einer erschöpfenden und wegweisenden Studie, die im Jahr 1923 veröffentlicht wurde. (vgl. Vicelja-Matijašić: ebd.) Nach Vicelja-Matijašić erforschte Panofsky das Thema, indem er sich auf die einzelnen Repräsentationen, ihre Tradition, Herkunft und Entwicklung durch historische Epochen fokussierte. (Vicelja-Matijašić 2015: 46) Für die vorliegende Arbeit ist seine Studie von großer Bedeutung, da sie als zentraler Ausgangspunkt für die Interpretation und Analyse der „Melencolia I“ angenommen wird.

4.2 Thomas Mann und Erwin Panofsky

Basierend auf bisherigen Erkenntnissen ist bekannt, dass sich Thomas Mann und Erwin Panofsky schon als Studenten kannten und mehrere Male begegneten. Panofsky unterrichtete seit 1934 an dem Institute for Advanced Study in Princeton in New Jersey. Während seines

langjährigen Exils lebte auch Mann von 1938 bis 1941 in Princeton. Im Folgenden wird ein möglicher Einfluss von Panofsky als Vorlage für „Doktor Faustus“ analysiert.

Palencia-Roth vermutet, dass Mann durch seine Kontakte in Princeton einen Einblick in die Forschungen seines Zeitgenossen über Dürers „Melencolia I“ hatte, da sie schon damals ziemliches Interesse erregten. (Palencia-Roth 1980: 361) Dieter Borchmeyer geht der Frage nach und stellt fest, dass sie ihm zumindest mittelbar „wenn er sie nicht selbst gelesen hat, [...] durch ihre Wiedergabe in Wilhelm Waetzoldts Dürer-Buch und Walter Benjamins, Ursprung des deutschen Trauerspiels“ bekannt waren.“ (Borchmeyer 1994: 124) Auch Puschmann behauptet, dass er Panofskys und Saxls Studie „höchstwahrscheinlich gelesen hat“. (vgl. Borchmeyer 1994: 124) Ihr zuzufolge ist die Tatsache, dass sich die beiden gut kannten, wie Manns Tagebücher bezeugen, dafür schließlich kein rechter Beweis. (vgl. Borchmeyer: ebd.) Im Jahr 1968 schrieb die New York Times über Panofskys Frau Dora;

„About 25 years ago, she contracted an ailment, that was quite painful and quite baffling to physicians. She was unable to sleep, and her sole distraction was having someone to read her. A three-man shift was set up to provide the reading. It consisted of Dr. Panofsky, Dr. Albert Einstein and Thomas Mann.“ (vgl. Kracauer 1996: 11)

Manns Tochter Elisabeth Mann Borgese hat Puschmann in einem Brief aus 1982 „gestanden, dass die Beziehungen ihres Vaters zu Panofsky, obwohl er mit ihm verkehrte, eher kühl gewesen seien – kein Wunder, muss Panofsky sich doch durch sein eminent dominierendes Auftreten vielfach unbeliebt gemacht haben.“ (vgl. Borchmeyer 1994: 124)

Obwohl Dürers „Melencolia I“ und „Doktor Faustus“ auf der thematischen Ebene zu verbinden sind, bleibt die Frage nach Manns und Panofsky Bekanntschaft offen und ohne bestimmte Beweise, die einen direkten Einfluss oder Quelle in Manns literarischen Schaffen bestätigen könnten.

5 Albrecht Dürer

Albrecht Dürer der Jüngere (1471 – 1528) war ein deutscher Maler, Grafiker, Kunsttheoretiker und Mathematiker aus Nürnberg, der heute zu einem der berühmtesten und einflussreichsten Künstler der Renaissance zählt. Als ein vielseitiges Universalgenie ist er für seine zahlreichen Gemälde, Kupferstiche, Holzschnitte, Zeichnungen und sogar Bücher bekannt und gilt als eine wichtige und herausragende Persönlichkeit dieser europäischen Kulturepoche. Im Fokus dieses Kapitels steht eine Analyse seines Kupferstiches „Melencolia I“ aus kunsthistorischer Sicht, da es im Werk „Doktor Faustus“ mehrmals erwähnt wird und eine wichtige Rolle einnimmt;

„Dürers Kupferstich mit seiner beunruhigenden, für den Renaissancehumanismus signifikanten Verschmelzung von Logizität und Magie wird für Thomas Mann das Exemplum für die paradoxe Einheit von Ordnung und Beschwörung, rationaler Organisation und rauschafter Wiedervernunft, welche die Signatur der Musik Adrian Leverkühns – und nicht nur seine Musik – bildet.“ (Borchmeyer 1994: 125)

5.1 Dürers „Melencolia I“

Der Kupferstich „Melencolia I“ aus dem Jahre 1514 ist, neben „Ritter, Tod und Teufel“ aus 1513 und „Der heilige Hieronymus im Gehäus“ aus 1514 (Anhang 4 und 5), einer der drei bekanntesten Meisterstiche Dürers. Es handelt sich um ein grafisches Tiefdruckverfahren, das sich heute in der Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe befindet. Wegen Melencolias komplexer Symbolik gibt es zahlreiche Interpretationen, unter denen Erwin Panofskys Deutung wahrscheinlich zu der meist anerkannten und hochgeschätzten zählt.

Auf Dürers Kupferstich „Melencolia I“ sieht man eine engelhaft geflügelte weibliche Gestalt, die auf einer Stufe sitzt und in die Ferne schaut. Sie ist bekleidet und hält in ihrem Schoß einen Zirkel und ein geschlossenes Buch. Nach Wölfflin sitzt sie ganz schwer, wie jemand, der nicht bald wieder aufzustehen gedenkt. (Wölfflin 1926: 247) Rechts von ihr liegt ein zusammengerollter Hund auf dem Boden und gleich neben ihr sitzt ein *Putto* beziehungsweise ein Knabe. Sie begleiten die einsame weibliche Figur, die von

unterschiedlichen Geräten umgeben ist. Im oberen Teil des Kupferstichs weist die Inschrift „MELENCOLIA I“ auf den ausgebreiteten Flügeln der Fledermaus darauf hin, dass es sich hier um eine Allegorie eines der vier Temperamente handelt. Im Hintergrund sieht man über dem Meer ein Regenbogen und einen fallenden Kometen.

Die geflügelte Personifikation des melancholischen Temperaments sitzt in Dürers Kupferstich bei Einbruch der Nacht vor einem Gebäude über einer Küstenlandschaft. Ihre Blickrichtung nach links kann als ein Zeichen für den Untergang betrachtet werden. Die weibliche Gestalt stützt ihren bekränzten, beschatteten Kopf auf die zur Faust geballte linke Hand, während ihr linkes Bein ihr den nötigen Halt verleiht. Die auffällige Vielzahl von Geräten steht im Kontrast zu Melencolias schwermütigen Passivität. Nach Bauer Lucca bleibt es jedenfalls offen, ob die meditierende Figur in tiefes Nachdenken oder starke Apathie versunken ist. (Bauer Lucca 2001: 140) Obwohl sie als ein geflügeltes Wesen dargestellt wird, kann sie nicht fliegen. Sie sitzt in der Pose eines frustrierten Denkers auf einem Felsen und ist blockiert beziehungsweise paralytisch.

5. 2 Die Melancholie des Mittelalters

Der Begriff Melancholie hat in der vorliegenden Arbeit eine zentrale Bedeutung und wird in der Medizin des Mittelalters, die sich auf der antiken Humoralpathologie beziehungsweise der Vier-Säfte-Lehre basiert, deutlich dargestellt. (vgl. Wittstock 2011: 32) Sie verstand die Ausgewogenheit der vier Körpersäfte als Voraussetzung von Gesundheit und Krankheit als Ungleichgewicht der Säfte. (vgl. Wittstock 2011: 40)

„Quattuor humores“ oder die vier Körpersäfte sind Blut, Schleim, schwarze Galle und gelbe Galle. Jeder dieser Säfte wird mit einem Element verbunden und durch einige Eigenschaften charakterisiert. So verbindet man Blut mit Luft, Schleim mit Wasser, schwarze Galle mit Erde und gelbe Galle mit Feuer.

Der Arzt Claudius Galenus aus dem zweiten Jahrhundert hat die Vier-Körper-Lehre von dem Arzt Hippokrates erweitert und eine Temperamentenlehre bereitgestellt. (vgl. Wittstock 2011: 33) Menschen wurden in seiner Temperamentenlehre je nach dem dominierenden Körpersaft kategorisiert. Melancholie kommt vom griechischen Wort „melas kholé“, was schwarze Galle bedeutet und durch schwarze Farbe und Qualitäten wie kalt und trocken

gekennzeichnet wird. Sie ist die schlimmste der Charaktereigenschaften und von der Erde, dem Herbst und der Nacht abhängig. Neben dem Melancholiker unterscheidet man noch den Sanguiniker (Blut), Phlegmatiker (Schleim) und Choliker (gelbe Galle).

Bereits in der Antike lag das Hauptinteresse auf den Auswirkungen der schwarzen Galle, da die Symptome der Melancholie besonders auffällig erschienen. Wittstock stellt fest, dass im Gegensatz zu allen anderen Temperamenten, bei der als Melancholie bezeichneten Krankheit, der vorherrschende Teil der Symptome in seelischen Veränderungen wie Furcht, Menschenscheu, Niedergeschlagenheit und Wahnsinn liegt. (Wittstock 2011: 40) Die Eigenschaften des Melancholikers würden in der frühen Medizin meist negativ geschätzt, da er als betrügerisch, geizig, treulos, neidisch und furchtsam galt. (vgl. Wittstock 2011: 33)

Von Sigmund Freud wird die Melancholie in seinem Aufsatz „Trauer und Melancholie“ wie folgt definiert;

„Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tiefe schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung der Strafe steigert. In diesem selbstzerstörerischen Aspekt liegt auch die Ursache für die Suizidgefährdung.“ (Freud 2010: 174)

Die melancholische Person ist zurückgezogen, still und auf das Individuelle gerichtet. Sie ist nach der mittelalterlichen Klassifikation und gerade der Renaissance eine am meisten benachteiligte und betroffene Person, die als dunkelhäutig, mürrisch, faul, vergesslich und alt erscheint. (vgl. Palencia-Roth 1980: 369) Wittstock zeigt auf die Ursachen für ihre deutlichere Erkennung wie „entsprechende, austrocknende Ernährung, körperliche Untätigkeit, Isolation, einsames Studium, langwierige, eintönige Arbeit, angestregtes Nachdenken“ auf. (Wittstock 2011: 40)

Nach einigen altgriechischen Texten ist der melancholische Typ aber auch positiv konnotiert und repräsentiert diejenigen, die sich der Kontemplation widmen und über großes Wissen verfügen. Bereits bemerkte Aristoteles, dass gerade begabte und schöpferische Menschen häufig melancholisch veranlagt sind. (vgl. Bauer Lucca 2001: 140) Es handelt sich um einen

nach Schwermut neigenden Geisteszustand, der Arbeitslust und Aktivität lähmt. (vgl. Bauer Lucca 2001: 140)

Im späten Mittelalter und der Renaissance haben auch astrologische Aspekte die Behandlungen beeinflusst, was nichts Unbekanntes ist, da die Astrologie zur Zeit des Umbruchs vom Mittelalter zur Neuzeit ihre Blütezeit erlebte. Demzufolge wird Melancholie durch den Einfluss des Planeten Saturn erzeugt, der als langsamster Planet, deprimierende und traurige, aber auch fantasievolle und zur Kontemplation neigende Menschen betrifft. Die mittelalterliche Saturndarstellung basierte sich auf alten antiken Texten, ihren Erweiterungen und der arabischen Astrologie. Folgendermaßen werden die unter Saturn Geborenen beziehungsweise die Saturnkinder beschrieben:

„Diebisch gestalt Saturnus kint,
Wan man an in vil boßheit fint
Saturnus durr und kalt, geschickt
Seine kint uß trüben augen blickt
Verzagt und unverstanden,
und werden alt mit schnaden
Dieb, Spieler, morder, ungetruw
Gottes swerer on alle rew, /
Und werden frawen nummer holt,
Und sein alzit trunkenbolt.“ (Wittstock 2011: 40)

Dürers „Melencolia I“ wird in Panofskys Analyse auch mit Saturn in Verbindung gebracht, dem böartigsten der Planeten und demjenigen, der am engsten mit dem Verstand, den Geräten und der Geometrie verbunden ist. (vgl. Palencia-Roth 1980: 371) Panofskys Sichtweise bezieht sich auf den Neuplatonismus und Ficinos Interpretation der Melancholie, die in dieser Arbeit eine zentrale Rolle einnehmen wird.

Marsilio Ficino, ein florentinischer Astrologe und der einflussreichste Humanist aus der Zeit der Renaissance, verwandelte die Melancholie aus der mittelalterlichen Allegorie des schlechten Temperaments, welcher Faulheit und Sorglosigkeit zugewiesen werden, in eine allegorische Darstellung, die zugleich den Segen des Genies und den Fluch des Wahnsinns beinhaltet. (vgl. Vicelja-Matijašić 2015: 46) Er nahm Bezug auf Aristoteles Erkennung, dass geistige Menschen eigentlich melancholisch sind. (Bauer Lucca, 2001: 141) Seine Lehre

bezieht sich auf das astrologische Lernen über die Beziehung zu den Himmelskörpern beziehungsweise den Saturn und die Art und Weise wie man den Weg zum Wahnsinn und der Selbsterstörung in den Weg des höchsten Verstands, künstlerischen Schaffens und intellektueller Kreativität umsetzen kann. (vgl. Vicelja-Matijašić 2015: 46)

6 Symbole in Dürers „Melencolia I“

Ein wichtiger Punkt dieser Arbeit ist die Deutung der Symbole in Dürers Kupferstich „Melencolia I“, da sie in Manns „Doktor Faustus“ wie folgend erwähnt werden „ein sogenanntes magisches Quadrat, wie es neben dem Stundenglase, dem Zirkel, der Waage, dem Polyeder und anderen Symbolen auch auf Dürers „Melencolia“ erscheint“. (Mann 1995: 127) Böhme zufolge gewinnt Dürers Werk seine Eigenart, indem es;

„aus nichts als Zeichen besteht. Gott, Natur (Kosmos, Schöpfung), Mensch, die Maßzeiten der Gestirne und die Zeiten der Geschichte zwischen Gericht und Erlösung: sie selbst sind abwesend und dennoch ins Bild versammelt durch Zeichen, deren Bedeutungen nicht fixiert, sondern problematisch geworden sind“. (vgl. Böhme 1989: 44)

Im folgenden Kapitel werden die oben genannten Symbole ausführlich analysiert und im Kontext des Romans interpretiert, wobei der Schwerpunkt auf dem magischen Quadrat zu legen ist.

6.1 Melencolias Symbole in „Doktor Faustus“

Erwin Panofsky beschäftigte sich ausführlich mit diesen Symbolen in seiner Studie. Er betrachtete die traditionellen Saturnmotive der melancholischen Darstellung; den Geldbeutel, die Schlüssel, den hängenden Kopf, die geballte Faust und das schwarze Antlitz. An Melencolias Gürtel hängt ein Geldbeutel und ein Schlüsselbund, deren Bedeutung Dürer auf einer Vorzeichnung des Putto angegeben hat: „Der Schlüssel bedeutet Macht, der Geldbeutel Reichtum.“ (vgl. Klibansky, Panofsky, Saxl 1979: 284) Diese Attribute hängen in unordentlicher Weise, was darauf hindeutet, dass Melencolia zwar Reichtum und Macht besitzt, sie aber nicht kontrollieren kann. (vgl. Palencia-Roth 1980: 370)

Ihr Kopf ruht auf dem untergestützten linken Arm und der geschlossenen Faust. Nach Panofsky ist die geballte Faust nichts Neues, da sie schon immer als ein typisches Zeichen des melancholischen Temperaments galt. (Klibansky, Panofsky, Saxl 1979: 289) In der rechten Hand hält sie einen Zirkel, aber sie benutzt ihn nicht. In ihrem Schoß liegt ein

ungeöffnetes Buch. Auf dem Boden liegen Gegenstände wie Hammer, Zange, Nägel, Hobel, Säge und Lineal verstreut herum. Das sind die Werkzeuge des Handwerkers und Künstlers, die nach Wölfflin „ungenützt, unordentlich zerstreut“ in Dürers Kupferstich herumliegen. (vgl. Wölfflin 1926: 247)

Eine Kugel rollt am Boden. Sie ist wie der Polyeder ein geometrischer Körper mit dem Melencolia auch nichts tun kann. Die Kugel ist eine ideale geometrische Form und der Polyeder steht nach Bauer Lucca für die Perspektive dar und weist darauf hin, dass auch un- oder halbbregelmäßige Körper eine ihnen eigene Gesetzmäßigkeit in sich tragen. (vgl. Bauer Lucca 2001: 143)

Den Zirkel verbinden wir auch mit der Mathematik und Geometrie. Er gilt als Abzeichen des schöpferischen Menschen und des Weltarchitekten. Ein Beispiel dafür ist das Frontispiz einer „Bible moralisée“ aus dem 13. Jahrhundert, wo Gott als Erschaffer des Universums, Architekt und Baumeister mit einem Zirkel und einer Kugelgestalt der Erde dargestellt ist.

Ein weiteres Symbol ist die Sanduhr, die für die Zeit und Vergänglichkeit steht und mit Vanitas und Tod verbunden ist. Manns Hauptfigur Adrian Leverkühn ist auch sehr wohl bewusst, dass er vergänglich ist. Der Klang der Glocke steht symbolisch auch für die Vergänglichkeit. Durch sie wird auch eine neue Zeit eingeläutet. In Dürers Bild sieht man nicht, wer den Strang der Glocke in den Händen hält. Im Adrians Gespräch mit dem Teufel, betont der Teufel sozusagen den Ausdruck „Memento mori“, da nicht nur Adrians musikalische, sondern auch seine Lebenszeit durch seinen Tod begrenzt sein wird. Dies soll anhand des folgenden Zitats veranschaulicht werden;

„es hat Zeit damit, reichliche, unabsehbare Zeit, - Zeit ist das Beste und Eigentliche, das wir geben, und unsere Gabe das Stundglas, - ist ja so fein, die Enge, durch die der rote Sand rinnt, so haardünn sein Gerinnsel, nimmt für das Auge gar nicht ab in oberen Hohlraum, nur ganz zuletzt, da scheints schnell zu gehen und schnell gegangen zu sein, – aber das ist so lange hin, bei der Enge, dass es der Rede und des Darandenkens nicht wert ist. Nur eben dass das Stundglas gestellt ist, der Sand immerhin zu rinnen begonnen hat, darüber wollt ich mich gern mit dir, mein Lieber, verständigen.

Ich (recht höhnisch): „Außerordentlich Dürerisch liebt Ihr, - erst ›Wie wird's mir nach der Sonne frieren‹ und nun die Sanduhr der Melencolia. Kommt auch das stimmige Zahlenquadrat? Bin auf alles gefasst und gewöhne mich an alles.“ (Mann 1995: 306)

Der Teufel bietet Adrian Zeit, was auch anhand der folgenden Beispiele dargestellt wird:

„Überall, wo das Stundglas gestellt und Zeit gegeben ist, unausdenkbare, aber befristete Zeit und ein gesetztes Ende, da sind wir wohl auf dem Plan, da blüht unser Weizen. Zeit verkaufen wir, - sagen wir einmal vierundzwanzig Jahre, - ist das abzusehen? Ist das eine gehörige Masse?“ (Mann 1995: 309)

„Zeit? Bloß so Zeit? Nein mein Guter, das ist keine Teufelsware...Große Zeit, tolle Zeit, ganz verteufelte Zeit, in der es hoch und überhoch hergeht, - und ach wieder ein bisschen miserabel natürlich, sogar tief miserabel, das gebe ich nur zu, ich betone es sogar mit Stolz, denn so ist es ja recht und billig, so ist doch Künstlerart und -natur.“ (Mann 1995: 309-310)

Die ausbalancierte Waage steht für Gleichgewicht und Gerechtigkeit. An der Wand steht eine Leiter, die als christliches Symbol der Verbindung zwischen Himmel und Erde betrachtet werden kann. Sie symbolisiert einen Aufstieg in die Höhe, einen Übergang oder eine Entwicklung zu höherer Bewusstheit.

6. 2 Das magische Quadrat

Unter der Glocke in Dürers Kupferstich befindet sich das sogenannte magische Quadrat, das Thomas Mann in „Doktor Faustus“ mehrmals erwähnt und durch dieses Leitmotiv dem Roman eine noch komplexere und tiefere Struktur verleiht. In einem Brief an Hans Peschick aus 1949 schrieb Mann folgendes: „Ihre exakte Ausforschung des Magischen Quadrats, das ich von Dürers berühmter Zeichnung als charakteristisch in der kleinen Symbolwelt meines Romans übernahm, hat mir großes Vergnügen gemacht.“ (vgl. Wysling 1975: 379) Im Zentrum dieser Arbeit stehen die Betrachtung und Analyse desselben.

Der Erzähler Serenus Zeitblom beschreibt Leverkühns Studentenzimmer in Halle wie folgend;

„Er hatte die Einrichtung durch ein geliehenes Pianino vervollständigt, das mit Noten, auch selbstgeschriebenen, bedeckt war. Darüber an der Wand war mit Reißnägeln ein arithmetischer Stich befestigt, den er in irgendeinen Altkramladen aufgetrieben: ein sogenanntes magisches Quadrat, wie es neben dem Stundenglase, dem Zirkel, der Waage, dem Polyeder und anderen Symbolen auch auf Dürers „Melencolia“ erscheint. Wie dort war die Figur in sechzehn arabisch bezifferte Felder eingeteilt, so zwar, dass die 1 im rechten unteren, die 16 im linken oberen Felde zu finden war; und die Magie – oder Kuriosität – bestand nun darin, dass diese Zahlen, wie man sie auch addierte, von oben nach unten, in die Quere oder in der Diagonale, immer die Summe 34 ergaben.“ (Mann 1995: 127)

Das magische Quadrat ist eine Anordnung von Zahlen, bei denen die Summe aller waagrechten, senkrechten und diagonalen Reihen gleich ist. Dieses sechzehnfeldige Zahlenquadrat, das auch als ein Rätsel oder ein mathematischer Trick betrachtet wird, ist ein Symbol für die Arithmetik. Agrippa hat in seiner „Occulta Philosophia“ aus dem sechzehnten Jahrhundert jedem der sieben Planeten (Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur, Mond) eine der sieben niedrigsten Stufen der magischen Quadrate von 3^2 , 4^2 , 5^2 , 6^2 , 7^2 , 8^2 , 9^2 Zellen zugeordnet. (vgl. Bauer Lucca 2001: 144)

Bandmann vermutet, dass Dürer mit seiner Abbildung des Jupiterquadrats aus 4^2 Zellen auch auf die Astralmagie hinweisen wollte, da folgendes bekannt ist „Was der Saturnus Übles tut, das bringt der Jovis alles Gut“. (Bandmann 1960: 39) Unter dem selten benutzten lateinischen Wort „Jovis“ versteht man den Planeten Jupiter. Insofern wird das magische Jupiterquadrat zu einem astralmagischen Mittel gegen eine mögliche Domination der Melancholie, die durch den Saturn verursacht ist. Seine Rolle ist es, die negativen Auswirkungen und Einflüsse Saturns abzuwenden und die positiven Einflüsse des Jupiters zum Fließen zu bringen. (vgl. Bauer Lucca 2001: 144) Demzufolge bedeuten Melencolias Depression, wie auch ihre künstlerische und intellektuelle Sterilität, sich vor den Kräften des Jupiters, die durch das magische Quadrat dargestellt werden, zu unterwerfen. (vgl. Palencia-Roth 1980: 372)

Das magische Quadrat folgt Adrian auf seinem Weg;

„Adrian behielt, ohne zu wechseln, während der ganzen viereinhalb Jahre, die er in Leipzig verbrachte, seine Zwei-Zimmer-Wohnung in der Petersstraße, nahe dem Collegium Beatae Virginis, wo er das ›Magische Quadrat‹ wieder über dem Pianino befestigt hatte.“ (Mann 1995: 241)

In „Doktor Faustus“ wird der Prozess von Adrians Unterwerfung zur „Mensula Jovis“ in Bezug auf die Musik beschrieben. Laut Palencia-Roth hat Mann die mathematische Ordnung des magischen Quadrats in die Ordnung des Zwölftonsystems von Schönberg übersetzt. (Palencia-Roth 1980: 372) Adrian spricht über den strengen Satz und definiert ihn als ein „Schlüsselwort, dessen Zeichen überall in dem Lied zu finden sind und es gänzlich determinieren möchte“. (Mann 1995: 258) Der Protagonist erklärt weiter;

“Jeder Ton der gesamten Komposition, melodisch und harmonisch, müsste sich über seine Beziehung zu dieser vorbestimmten Grundreihe auszuweisen haben. Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte. Es gäbe keine freie Note mehr. Das würde ich strengen Satz nennen.“ (Mann 1995: 258)

Zeitblom kommentiert deutlich: „Ein magisches Quadrat“. (Mann 1995: 260) Die offensichtliche Verbindung ist demnach folgende; Die Zahlen im magischen Quadrat können wie die Töne in Adrians Zwölftonkomposition in unterschiedlicher Reihenfolge benutzt aber nicht wiederholt werden.

Palencia-Roth schlägt einige Antworten auf die Frage, warum Adrian solch strenge mathematische Prinzipien in seiner musikalischen Komposition verwenden will, vor. Erstens bietet das Prinzip des magischen Quadrats den Komponisten eine mögliche Technik, mit welcher er aus seiner musikalischen Sackgasse ausbrechen kann. (vgl. Palencia-Roth 1980: 372) Zweitens wird Adrians Unterwerfung zum Prinzip des magischen Quadrats dazu beitragen, seinen melancholischen Zustand zu überschreiten, was zu einer kulturell wertvollen und objektiv strengen Musikform der Zwölftonkomposition führen wird. (vgl. Palencia-Roth: ebd.)

7 Die Melancholie

Die Fledermaus, die den Namen des Kupferstichs trägt, drückt die negativen Kräfte der saturnischen Melancholie aus, währenddessen im Putto die positiven Kräfte verkörpert werden. (vgl. Bauer Lucca 2001: 141) Der geflügelte Knabe, der Wegbegleiter der verzweifelten Gestalt, schreibt oder zeichnet etwas auf einer Tafel. Die Zahl I hinter dem Wort „Melencolia“ wird nach dem dreiteiligen Melancholiesystem von Agrippa von Nettesheim, einem einflussreichen okkultistischen Gelehrten und Wunderarzt, als die niedrigste Form der Melancholie verstanden. (vgl. Bauer Lucca 2001: 141) Nach seinem System ist die unterste Stufe dem Künstler und der Kunst gewidmet. Das bedeutet, dass Dürer anhand seiner Allegorie das Problem der künstlerischen Existenz darstellen wollte. (vgl. Bauer Lucca: ebd.) In diesem Kapitel wird die Bedeutung der Melencolia als ein allegorisches Wesen und in Bezug mit Dürers zwei weiteren Kupferstiche gedeutet.

7. 1 Ein allegorisches Wesen

Panofsky erhebt den Menschen und definiert ihn als ein Wesen, das von menschlichen Eigenschaften wie Vernunft und Freiheit geleitet ist, aber durch menschliche Schwächen begrenzt ist. In Dürers Kupferstich erkennt er die Melancholie als ein allegorisches Wesen, das vom Irdischen untrennbar ist, niemals zur reinen Vernunft erheben wird und eine künstlerische Seele oder sogar das Selbstbild des Malers als melancholisches Genie darstellt. (vgl. Vicelja-Matijašić 2015: 47) Sie spricht Konflikte offen an, die im Grunde genommen jedem Künstler gemeinsam sind. Nach Bauer Lucca legte Dürer mit seiner Melencolia den Grundstein zur Selbsteinschätzung der Künstler, die als gesellschaftliche Außenseiter durch den Saturn gekennzeichnet sind. (Bauer Lucca 2001: 141)

Panofsky befasste sich mit allen dargestellten Objekten auf Dürers „Melencolie I“ und erkannte dabei, dass sich die Mehrheit der Geräte im Bild auf Geometrie, Mathematik und Architektur beziehen. Er weist auf die traditionellen Darstellungen der Personifizierung der freien Künste, insbesondere der Geometrie, hin. Dürer hat sie nicht zufällig als eine Frau dargestellt, da die freien Künste im Mittelalter meist als Frauen auftreten. (vgl. Palencia-Roth 1980: 370) Seine Melancholie unterscheidet sich jedoch wesentlich von den üblichen, populären Visualisierungen der alten hässlichen und geizigen Frau. Sie erhob sich über

solche dunklen Wünsche hinaus auf das Niveau der intellektuellen Werte. Sie strebt nach Platos Reich der reinen Ideen, wo die Ideen die eigentliche Wirklichkeit darstellen und nicht die Objekte.

Seine Interpretation beruht auf der neuplatonischen Auffassung der zwei Arten des Intellekts. Sie unterscheiden den einen, der die Höhen philosophischer Ideen durchdringen kann und den anderen, der mit bestimmten mentalen Bildern verbunden ist. (vgl. Vicelja-Matijašić 2015: 47) Das sind zum Beispiel die Künstler, die sich ihrer Grenzen bewusst sind und daher oft melancholischen Stimmungen ausgesetzt sind.

7. 2 Dürers drei Meisterstiche

Wie schon erwähnt ist „Melencolia I“ aus dem Jahre 1514 ist, neben „Ritter, Tod und Teufel“ und „Der heilige Hieronymus im Gehäus“, einer der drei bekanntesten Meisterstiche Dürers. Seine Melencolia ist offensichtlich niedergeschlagen; sie sitzt in paralysierter und frustrierter Stille und scheint wütend zu sein. Adrians häufige Anfälle von Depression und Migräne bestätigen seine Niedergeschlagenheit. Er zieht sich weitgehend vom weltlichen München zurück auf das Land. Die Liebe, die ihm der Teufel verbietet, tritt nicht in sein Leben ein, außer seiner späteren und verzweifelten Zuneigung zur seinem Neffen Echo. Auch Adrians Schlussrede an seine Gäste ist voller Selbstvorwürfe und Selbstverachtung.

Dürer weist auf einen Ausweg aus Melencolias Niedergeschlagenheit hin, der sich als eine mögliche Genesung für Adrians Probleme erweisen wird. Um die wahre Bedeutung der „Melencolia I“ zu erkennen, sollte man sie wie Panofsky in Verbindung mit den zwei weiteren Werken Dürers, „Ritter, Tod und Teufel“ und „Der heilige Hieronymus im Gehäus“, betrachten. Diese drei Werke stellen eine einheitliche Interpretation des christlichen Lebens dar. Während „Ritter, Tod und Teufel“ der Vita activa oder dem tätigen Leben entspricht, wird „Der heilige Hieronymus im Gehäus“ als die Vita contemplativa beziehungsweise das betrachtende oder versunkene Leben gedeutet. „Melencolia I“ präsentiert die negative Seite des kontemplativen Lebens des heiligen Hieronymus und steht für das Verzichten am aktiven Leben und die ständige Unruhe des schaffenden Menschen dar.

Im Gegensatz zum heiligen Hieronymus in seinem Arbeitszimmer, der ein kontemplatives Leben im Dienste Gottes illustriert, richtet sich Melencolia an einen ewig unruhigen

Wettkampf mit Gott aus. (vgl. Palencia-Roth 1980: 367) Viele kontrastierende Details betonen die Komplementarität dieser Werke. (vgl. Palencia-Roth: ebd.) Der heilige Hieronymus sitzt bequem in einem warmen Arbeitszimmer, das in Sonnenlicht getaucht ist. Melencolia sitzt auf einem kalten Felsen und ist nur vom Mond beleuchtet. Der in sich vertiefte Hieronymus schreibt fleißig, während Melencolia passiv sitzt und ihren Kompass und ein geschlossenes Buch hält. Im Gegensatz zu Hieronymus, der sein Arbeitszimmer mit wohlgenährten und glücklichen Tieren teilt, begleitet Melencolia ein abgemagerter Hund und ein unglücklicher Putto. Zu bemerken ist, dass von Natur aus Adrian der Melencolia viel mehr ähnelt als dem heiligen Hieronymus, da sowohl sie als auch Adrian unter einem Übermaß an Melancholie leiden. (vgl. Palencia-Roth 1980: 369)

8 Adrian Leverkühn als Dürers Melencolia

Adrian und Melencolia fühlen sich niedergeschlagen und leiden beide an Melancholie. Leverkühns einziges erlösendes Merkmal scheint ein gewisses Talent für das Studieren zu sein. Er ist wie Faust zum Studieren qualifiziert und geneigt. Nicht jedes melancholische Individuum besitzt jedes melancholische Charaktermerkmal, denn jede Persönlichkeit ist eine Mischung derselben, wobei das Ideal das Gleichgewicht der vier Temperamente verkörpert. Melencolia ist zweifellos dunkelhäutig und mürrisch traditionell dargestellt, obwohl sie vielleicht nicht faul und definitiv nicht alt ist. (vgl. Palencia-Roth: ebd.)

Ihre Denkerpose weist darauf hin, dass sie sicherlich eine Denkerin ist. Ihr Gedanken sind jedoch fruchtlos, da sie sich in einer Disharmonie ihres Seins befindet. Adrian Leverkühn ist nicht besonders dunkelhäutig, aber er ist zweifellos dunkelgeistig wie auch stolz, mürrisch und fleißig. Schon sehr jung fängt er an sich mit der Theologie und Musik zu beschäftigen. Adrian ist nicht immer und unveränderlich melancholisch, da er manchmal auch euphorisch ist. (vgl. Palencia-Roth: ebd.) Sein Mangel an Harmonie offenbart sich in häufigen Abwechslungen zwischen Anfällen fast fieberhafter Produktivität, verzweifelter Untätigkeit und spiritueller Paralyse. (vgl. Palencia-Roth: ebd.)

Melancholie, gefolgt von alternierender Euphorie, sind gemeinsame Merkmale mehrerer Individuen der Renaissance und Reformation und in der Tat auch charakteristisch für Goethes Faust und Manns Adrian. (vgl. Palencia-Roth 1980: 370) Dürers Melencolia ist durch ihre Situation paralytisch und dies wird durch viele schon erwähnte Details visualisiert.

Man kann feststellen, dass der melancholische Künstler die Antithese des wahren Künstlers, der die Kunst und den Brauch harmonisiert, darstellt. Die Unmöglichkeit diese Harmonie und Einheit seiner Inspiration, Kunst und Talents zu erlangen, führt den Künstler zur hilflosen Melancholie, die Dürer und Ficino als eine „spirituelle Tragödie“ ansahen. (vgl. Palencia-Roth: ebd.)

Obwohl sie Flügel hat, kann Melencolia nicht fliegen und auch wenn sie alle Werkzeuge besitzt, kann sie nichts bauen oder zeichnen. Kreative Produktivität ist das was ihr fehlt und was ihr der Teufel als Versprechen anbieten würde. (vgl. Palencia-Roth: ebd.) Adrian Leverkühn leidet an einer ähnlichen Paralyse und alles scheint ihm bereits gesagt worden zu sein. (vgl. Palencia-Roth 1980: 371) Wie Arnold Schönberg, nach dem er teilweise modelliert

ist, hat Adrian das Gefühl, dass die Musik zu seiner Zeit an die Grenzen ihrer Ausdruckskraft gestoßen ist. (vgl. Palencia-Roth: ebd.)

In eine Sackgasse zu geraten, wäre für jeden jungen Komponisten äußerst bedrückend und besonders für einen so stolzen wie Leverkühn, der danach strebt etwas Neues zu schaffen. Um erfolgreich zu sein, muss der Künstler eine neue musikalische Sprache bilden. Adrian versucht den Ausweg aus dieser Sackgasse in anderen Komponisten wie zum Beispiel Beethoven und Brahms zu finden. Trotzdem hilft es ihm nicht viel und er wendet sich dem Teufel.

9 Der Durchbruch

Einer der bedeutsamsten und entschiedensten faustischen Impulse in Goethes Werk ist das kontinuierliche und zielgerichtete Streben nach dem Durchbruch zu der Unendlichkeit. (vgl. Palencia-Roth 1980: 373) Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht die Frage nach Adrians Durchbruch, da es in „Doktor Faustus“ deutlich ist, dass auch Adrian wie Goethes Faust aktiv durchbrechen möchte. Dieser Durchbruch ist nach Adrians Ansicht nicht nur das Ziel seiner Zwölftontechnik, sondern auch das Ziel Deutschlands selbst. (vgl. Palencia-Roth: ebd.) Er sieht Deutschland als eine faustische und melancholische Nation, die sich nach dem Durchbruch sehnt.

„Es gibt im Grunde nur ein Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling? Die Gesamtsituation [in Deutschland] ist beherrscht von der Frage [...] Das Bewusstsein müsse, meint dieser Schriftsteller, durch ein Unendliches gegangen sein, damit die Grazie sich wiederefinde, und Adam müsse ein zweites Mal von Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen“ (Mann 1995: 412)

In Manns Roman basiert sich die Zwölftontechnik auf dem magischen Quadrat, das noch als „Mensula Jovis“ bezeichnet wird. Lateinisch „Mensa“ bedeutet Tisch, Tafel und das Wort „Mens“ entspricht dem Verstand. Die Mensa des Jupiters schlägt also auch den Verstand des Jupiters vor. Nach diesem Vorschlag könnte das magische Quadrat symbolisch eine mystische Karte des Universums beziehungsweise den Verstand Gottes darstellen. (vgl. Palencia-Roth 1980: 373)

Palencia-Roth sieht den Durchbruch, von dem Adrian spricht, möglich. Das Universum ist finit und man muss nur den Schlüssel zum Universum entdecken, um seine Geheimnisse zu entschlüsseln. (vgl. Palencia-Roth: ebd.) Das magische Quadrat oder sein musikalischer Äquivalent, die Zwölftontechnik, ist dieser Schlüssel. Bauer Lucca zufolge ist das magische Quadrat ein Symbol für Adrians Wesen, das von mathematischer Ordnung und Zahlenmystik schon seit seiner Studentenzeit beherrscht wird. (vgl. Bauer Lucca 2001: 137)

Leider haben die Mathematiker festgestellt, dass das magische Quadrat mathematisch interessant ist, aber eigentlich zu nichts führt. (vgl. Palencia-Roth 1980: 373) Das bedeutet,

dass seine Ergebnisse trivial sind und nur als intellektuelles Spiel oder Puzzle geeignet sind. (vgl. Palencia-Roth 1980: 373) Die Magie und Kuriosität des magischen Quadrats implizieren einfach nur darauf, dass es ein mathematischer Trick ist. Kuriosität, über welche Zeitblom spricht, kann in diesem Fall vielleicht ein anderes Wort für Trivialität sein. Wenn das magische Quadrat jedoch eine Trivialität deutet, ist es paradoxerweise ein zutiefst bedeutsames Motiv, da es die Botschaft des Romans trägt. (vgl. Palencia-Roth 1980: 374)

Adrian hat Unendlichkeit und Anmut gesucht, indem er sich dem Prinzip des magischen Quadrats unterworfen hat. (vgl. Palencia-Roth: ebd.) Nach Wagner-Egelhaaf ist das Zahlenquadrat eine „Vereinbarkeit von quasi geometrischer Konstruktion und magischem Tief(en)sinn der Kunst; es ist das Vexierbild einer idealen Kommensurabilität von Geist und Materie, an deren Hybris Adrian Leverkühn so ›melancholisch‹ zugrunde geht.“ (Wagner-Egelhaaf 1997: 78).

Adrian ist, wie auch Schönberg, zu einer neuen Sprache durchgebrochen. Der selbst Durchbruch von Adrian ist jedoch tragisch, da er herausgefunden hat, dass das Universum wirklich finit ist, seine Bedeutung trivial ist und, dass seine neue Sprache beziehungsweise seine neue Musik letztlich nirgendwo führt. (vgl. Palencia-Roth 1980: 374) Das magische Quadrat führt Doktor Faustus, wie auch der Krieg die deutsche Nation, zu einem Durchbruch in die Sinnlosigkeit und Leere. Deshalb kann man den Roman als tragisch betrachten.

Vielleicht ist gerade das der Grund sowie das fortgeschrittene Stadium seiner Krankheit, wieso Adrian seine Freunde und Anhänger am Ende um sich versammelt und in einer Rede, die an Fausts letzte Rede erinnert, endgültig zum Märtyrer seiner Kunst wird. (vgl. Palencia-Roth: ebd.) Er fiel mit ausgestreckten Armen auf das Klavier wie Christus am Kreuz.

Der Teufel gibt ihm das Mittel, um den Durchbruch zu erreichen. Im Gespräch mit Adrian bietet der Teufel folgendes;

„Da schlägt immer der Pandel weit hin und her zwischen Aufgeräumtheit und Melencolia, das ist gewöhnlich, ist sozusagen noch bürgerlich-mäßiger, nürnbergischer Art im Vergleich mit dem, was wir liefern. Denn wir liefern das Äußerste in dieser Richtung: Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, dass unser Mann seinen Sinnen nicht traut, eingerechnet noch obendrein die kolossale Bewunderung für das

Gemachte, die ihn sogar auf jede fremde, äußere leicht könnte verzichten lassen, - die Schauer der Selbstverehrung, ja des köstlichen Grauens vor sich selbst, unter denen er sich wie ein begnadetes Mundstück, wie ein göttliches Untier erscheint. Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, geht's zwischendurch denn auch hinab, - nicht nur in Leere und Öde und vermögende Traurigkeit, sondern auch in Schmerzen und Übelkeiten [...] Das sind Schmerzen, die man für das enorm Genossene mit Vergnügen und Stolz in Kauf nimmt [...]" (Mann 1995: 310)

Anhand dieses Zitats kann man feststellen, dass die Melencolia eigentlich der geistige Zustand der faustischen Figur vor dem Schließen eines Paktes mit dem Teufel ist. Sie ist durch künstlerische Sterilität charakterisiert und tatsächlich notwendig für die Absichten des Teufels. (vgl. Palencia-Roth 1980: 367) Melencolia und Adrian haben ähnliche Persönlichkeiten, stehen vor ähnlichen Problemen und ihnen werden vergleichbare Lösungen angeboten. (vgl. Palencia-Roth: ebd.) Beide leiden unter Depression und wollen geheilt werden. Das Ergebnis wird zur Verurteilung und zum Abgrund in den Wahnsinn für Adrian und zum Abgrund des Krieges für die deutsche Nation.

Während eines kurzen Zeitraums von 24 Jahren, in dem er relativ krankheitsfrei ist, harmonisiert Adrian Kunst und Brauch und setzt das Prinzip des magischen Quadrats beziehungsweise der „Mensula Jovis“ in die Musik ein. (vgl. Palencia-Roth 1980: 374) Zusammenfassend stellt man fest, dass die Melancholie ein notwendiger Weg für den Künstler ist. Obwohl es sich hier um eine spirituelle Tragödie handelt, kann melancholisches Leid auch Teil des kreativen Genies sein. Aus tiefstem Leid, der schwermütigsten Melancholie und Krankheit entsteht in Adrians Fall die tiefste Kunst.

10 Goethes „Faust I“ in „Doktor Faustus“

Schon der Titel des Romans „Doktor Faustus“ weist auf eines der bedeutendsten Werke der deutschen Literatur beziehungsweise die im 1808 veröffentlichte Tragödie „Faust I“ von Johann Wolfgang von Goethe hin. Die sogenannte Faust-Sage über den historischen Doktor Johann Georg Faust und sein Leben erschien als ein gedruckter Bericht im 16. Jahrhundert und diente als Vorlage und breiter Spielraum für all die späteren Schriftsteller, die sich mit der bekannten Volkssage beschäftigt haben. Es wird heute immer noch diskutiert, weshalb Mann einen derartigen Bezug zu Goethe nimmt und ob ihre Werke überhaupt Gemeinsames haben.

Thomas Mann hat den Weimarer Klassiker, seine Persönlichkeit, Beziehung zum Leben wie auch seine Dichtung öffentlich bewundert, verehrt und als sein „Vater-Imago“ betrachtet;

„Goethe war das Vor-Bild in einem anderen und letzten Sinn, das Ur-Bild, das Über-Bild, das eigene Wesen ins Vollkommene projiziert, die Möglichkeit einer Liebe und Hingebung überdies, in der das Persönliche mit dem Allgemeinen verschmolz; denn diese Steigerung der dichterisch-schriftstellerischen Lebensform schließt das Allgemein-Menschliche ein, sie gewinnt eine humanumfassende Gültigkeit. Man muss kein Dichter und Schriftsteller sein, um sich in Goethe wiederzuerkennen.“ (vgl. Bauer Lucca 2001: 185)

Auch wenn Goethe in „Doktor Faustus“ fünfmal direkt und dreimal indirekt erwähnt wird, äußert sich Mann über Goethe in seiner „Die Entstehung des Doktor Fausts“ nur nebenbei. (vgl. Bauer Lucca 2001: 186) Im Roman wird er in erster Linie „als Klassiker bezeichnet und mit Überlegungen zur Musik in Verbindung gebracht“. (vgl. Bauer Lucca: ebd.) Im Gespräch zwischen Adrian Leverkühn und dem Teufel wird Goethes Gedicht „Alles geben die Götter“ Goethes vom Teufel zitiert:

„Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz,
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.“ (Mann 1995: 317)

Insofern sollte man auch berücksichtigen, dass Mann dieses Gedicht in mehreren seiner Schriften integriert hat. (vgl. Bauer Lucca 2001: 187)

Einen konkreten Bezug zu „Faust I“ stellt Mann in Kapitel XXXVII her; „Wir wissen sehr wohl zwischen Gounods Faust und dem von Goethe zu unterscheiden, auch wenn wir französisch sprechen, auch dann [...]“ (Mann 1995: 539) Weiterhin kennzeichnet er Goethes Werk in diesem Beispiel als das Deutsche, was man in diesem Sinne mit Manns Deutschlandbild verbinden kann.

Leverkühns Vater wird als „ein Mann besten deutschen Schlages“ mit einer „Physiognomie, wie geprägt von vergangenen Zeiten, gleichsam ländlich aufgespart und herübergebracht aus deutschen Tagen von vor dem Dreißigjährigen Kriege“, der gerne die Bibel liest und sich mit naturwissenschaftliche Studien und Spekulationen beschäftigt, beschrieben. (Mann 1995: 18) Bauer Lucca zufolge entspricht diese Beschreibung nicht nur dem Volksbuch, sondern auch Goethes Faust beziehungsweise dem Vater Faustus. (Bauer Lucca 2001: 2002)

Weitere Elemente, die in beiden Werken sozusagen vorkommen, sind zum Beispiel das Motiv der Linde oder die Erscheinung des Teufels im Studierzimmer. Was jedoch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist, sind die magischen Zahlenordnungen, die in diesem Fall Goethe und Mann in Verbindung setzten. Da im Zentrum dieser Arbeit das Dürerische in „Doktor Faustus“ steht, sollte auch die Anordnung der Zahlen und die Zahlenmystik, die tatsächlich auch in Goethes Faust erscheint, betrachtet werden. Die Hexe in Goethes Szene der Hexenküche deklariert aus einem voluminösen Buch das sogenannte „Hexeneinmaleins“;

„Du musst verstehn!
Aus eins mach Zehn,
Und Zwei lass gehn,
Und Drei mach gleich,
So bist du reich.
Verlier die Vier!
Aus Fünf und Sechs,
So sagt die Hex,

Mach Sieben und Acht,
So ist's vollbracht;
Und neun ist Eins,
Und Zehn ist keins,
Das ist das Hexen-Einmaleins!“ (vgl. Bauer Lucca 2011: 210)

Es handelt sich hier offensichtlich um ein Zahlenquadrat oder genauer gesagt, wenn man es im Kontext der Hexerei bedenkt, um ein magisches Quadrat. Setzt man die Zahlen in der Reihenfolge, in der sie durch die geheimnisvollen Anweisungen der Hexe erwähnt werden, ergibt sich daraus ein neunzelliges natürliches Quadrat mit drei Feldern, das nach der magischen Zahlenvorstellung des Spätmittelalters als Saturnquadrat bezeichnet wird. (vgl. Bauer Lucca 2011: 211) In der Mitte des Quadrats steht die Zahl Fünf, die auch bei Thomas Mann und seiner Zahlenmystik eine bemerkbare zentrale Position einnimmt und über die im nächsten Kapitel mehr die Rede sein wird.

Nach Bauer Lucca hat Goethe selbst das Geheimnis des Hexeneinmaleins nie gelüftet,

„aber es steht fest, dass er ... einen „Fausti Höllenzwang“ aus dem 16. Jahrhundert erworben hat. ... Sie basieren oft auf magischen Schriften aus der Zeit der Renaissance, u.a. auf derjenigen von Agrippa von Nettesheim, und enthalten detaillierte Anweisungen, wie sich Dämonen, Geister und Teufel durch die Anwendung magischer Siglen oder Charaktere sowie durch das Sprechen magischer Formeln beschwören und somit dem Menschen dienstbar machen lassen.“ (Bauer Lucca: ebd.).

Dies kann als ein Beweis dafür gelten, dass Goethe sehr wohl von der Zahlenmystik bei ihrer Integrierung im Faust bewusst war. Thomas Mann hat selber mehrmals betont, dass sein Roman mit Goethes nichts gemeinsam hat. Trotzdem sieht man auf der intertextuellen Ebene, dass „Doktor Faustus“ tief in der Fausttradition verankert ist, da er sich gewisser Weise nach dem Volksbuch orientiert aber auch Goethes „Faust I“ hineinführt.

11 Die Zahlenmystik

Im Fokus dieses Kapitels steht die iterative Verwendung beziehungsweise Wiederholung der Zahl Fünf in „Doktor Faustus“, die Thomas Mann selektiv aus dem magischen Quadrat übernimmt und somit die Intensität beim Lesen steigert. Auch wenn sie vielleicht auf den ersten Blick unauffällig erscheint, ist die Zahl Fünf eigentlich durch den ganzen Roman verteilt. Sie taucht in unterschiedlichen Zusammenhängen und als Träger verschiedener Bedeutungen mehrmals auf.

In einer tabellarischen Zusammenstellung stellt Bauer Lucca die Häufigkeit des Vorkommens der Zahl Fünf im Roman dar. Sie zeigt, dass es sich hier um 69 Wiederholungen handelt und auf welche Zusammenhänge, Situationen, Objekte und Personen sie sich beziehen. (Bauer Lucca 2011: 155) Einige Beispiele dafür sind der Schreibbeginn des Narrators Zeitblom (23. Mai 1943), Adrians erste Begegnung mit Esmeralda im Jahr 1905 und sein musikalisches Motiv h-e-a-e-es, der Tod der Väter Leverkühn und Schweigestill im Alter von 75 Jahren usw. Die Zahl ist den folgenden Romanfiguren auf eine gewisse Weise, die zum Adrians Personenkreis gehören, zugeordnet;

„Serenus Zeitblom und dessen Eltern, Adrian Leverkühn und dessen Eltern Jonathan und Elsbeth Leverkühn, Adrians Bruder Georg und seine Schwester Ursula, die Stallmagd Hanne, Adrians Onkel Nikolaus Leverkühn, Wendell Kretschmar, Privatdozent Schleppfuß, Esmeralda, der Teufel, der Mentor Capercaillie, Chaim Breisacher, Ines Rodde (verheiratete Institoris), Clarissa Rodde, Rudi Schwerdtfeger, Frau von Tolna, Marie Godeau, Vater Schweigestill, Nepomuk Echo.“ (vgl. Bauer Lucca 2011: 166)

Im Weiteren werden noch einige Beispiele genannt. Der Altersunterschied zwischen Adrian und seinen Geschwistern ist fünf Jahre. Er gibt das Theologiestudium im Jahr 1905 auf. Im Teufelsgespräch in Kapitel XXV verwendet der Teufel fünfmal die Symbolzahl Fünf. Da Adrian nicht sicher ist, ob es sich in diesem Moment bei ihm um eine Fieberphantasie handelt, sagt der Teufel: „Sei ein bisschen stolz und gib nicht gleich deinen fünf Sinnen den Laufpass! Bei dir ist keine Krankheit im Ausbruch, sondern bist nach dem bisschen Anfall von der besten jugendlichen Gesundheit.“ (Mann 1995: 302) Er weist darauf hin, dass diese Vereinbarung schon seit fünf Jahren existiert. Als ihn Leverkühn nach seiner Herkunft und

den „Hellen“ fragt, nennt der Teufel folgende fünf Begriffe „Carcer, Exitium, Confutatio, Pernicies, Condemnatio“. (Mann 1995: 305) Adrian verfasst sein Gespräch mit dem Teufel auf einem Notenpapier aus Fünfliniensystem. Sein fünfjähriger Neffe Nepomuk, erkrankt im Mai an Masern und kommt ohne den fünfzehnjährigen Bruder nach Pfeiffering. Er stirbt am fünften Tag nach dem Ausbruch einer Hirnhautentzündung. Es ist offensichtlich, dass Mann die Zahl als ein Symbol für das Teuflische, Dämonische, den Tod verwendet.

Mit der gleichen Zahl signalisiert der Autor auch auf einige Schauplätze der Handlung wie zum Beispiel das Gymnasium aus dem 15. Jahrhundert. Eine wichtige Rolle spielt sie in der Musik, und zwar in den Gesprächen über das musikalische Schaffen anderer Komponisten wie Beethoven. Bedeutsame Bezüge findet man aber auch in Adrians Werk, da er nach dem Zusammentreffen mit Esmeralda, die ihn mit Syphilis infizierte, ein melancholisch musikalisches Motiv beziehungsweise eine fünfköpfige Notenfolge entwirft.

„Aus ihrem Namen und aus 'Hetaera esmeralda', der Bezeichnung für einen Schmetterling, leitet Thomas Mann das musikalische Motiv mit der Tonfolge h-e-a-e-es ab, die als Klangfigur die Kompositionen Leverkühns durchzieht und vor allem dort auftaucht, wo eine dämonische Atmosphäre geschaffen werden soll.“ (vgl. Bauer Lucca 2011: 173)

Diese Tonfolge folgt ihm auf seiner musikalischen Entwicklung und wird zu einem zentralen Motiv für seinen strengen Satz. Wie schon zuvor erwähnt erinnern in „Doktor Faustus“ einige Reminiszenzen an den Faust des Volksbuchs. Sogar Adrian haltet sich für einen „Faust“ in der Einführungsrede zu seinem großen Hauptwerk „Dr. Fausti Weheklag“. Auch hier spielt die Symbolzahl eine Rolle, da sich der Faust des Volksbuchs fünfmal in der Bahre umdreht. (vgl. Bauer Lucca 2011: 178) Im Laufe seiner Abschiedsrede repliziert er schließlich das fünffache Umdrehen von Faust nach seinem Tod. (vgl. Bauer Lucca: ebd.)

Nicht unwichtig ist auch die Tatsache das der Name Faust, vielleicht nur zufällig, aus fünf Buchstaben besteht und in Manns Roman fünfundzwanzig Mal fällt. (vgl. Bauer Lucca: ebd.) Die Zahl Fünf, die sich in der Mitte des neunzelligen Quadrats mit drei Feldern in Goethes „Faust I“ befindet, kommt in fünfunddreißig von den insgesamt neunundvierzig Kapiteln in „Doktor Faustus“ vor. Als Serenus Adrians Studentenzimmer beschreibt, nennt er fünf Symbole aus Dürers „Melencolia I“. Bauer Lucca zufolge verweist die Zahl Fünf durch die

fünfunddreißig Kapitel auf Dürers magisches Quadrat, seine Magie und Kuriosität. (vgl. Bauer Lucca 2011: 180) Schließlich ist sie ein wiederholendes magisches Leitmotiv und Grundsegment, das notwendig für das Entschlüsseln dieses Versteckspiels ist.

12 „Doktor Faustus“ als Manns Deutschlandbild

Thomas Manns Roman „Dr. Faustus“ entstand zwischen 1943 und 1947 beziehungsweise zur Zeit des Zweiten Weltkriegs und des herrschenden deutschen nationalsozialistischen Regimes. Unter Nationalsozialismus versteht man die völkisch-antisemitisch-nationalrevolutionäre Bewegung in der Zwischenkriegszeit, die sich als Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei organisierte und die unter Adolf Hitlers Führung von 1933 bis 1945 eine totalitäre Diktatur etablierte. (vgl. bpb.de)

Thomas Mann über die Situation in Deutschland nach 1933;

„Das Recht erstickt und die Wahrheit; die Lüge das Wort führend ganz allein; die Freiheit zertrampelt; der Charakter, jede Anständigkeit zermalmt und eine Korruption von oben bis unten, die zum Himmel stank; die Menschen gedrillt von Kind auf in einem lästerlichen Wahn von Rassensuperiorität, Erwähltheit und Recht auf das Gewalt, erzogen zu nichts als Begehrlichkeit, Raub und Plünderung: das war der Nationalsozialismus, und das soll deutsch, soll die der deutschen Natur einzig angemessene Verfassung sein!“ (vgl. Hausmann 2008: 24)

Er schrieb in „Die Entstehung des Doktor Faustus“ folgendes: „Dies eine Mal wusste ich, was ich wollte und was ich mir aufgab: nichts Geringeres als den Roman meiner Epoche, verkleidet in die Geschichte eines hoch-prekären und sündigen Künstlerlebens.“. (Mann 1989: 28) Wie er auch selber sagt, wird „Dr. Faustus“ zu einem Roman seiner Epoche und einer metaphorischen Darstellung des Deutschlandbilds aus den Augen des Autors selbst, da er auf den Wurzeln von Manns Lebenserfahrung und den damaligen Zeitumständen entstanden ist. Sein Deutschlandbild ist nach Andreas Blödorn:

„das Ergebnis der Reflexion von Kulturtraditionen, besonders Literatur und Musik, der Beschreibung religiös geprägter Mentalität und des politisch orientierten Vergleichs mit anderen Nationen. Es ist zunächst ein Idealbild, das Mann der tatsächlichen politischen Wirklichkeit im Kaiserreich entgegensetzt. Deutschland wird dabei gesehen als Land der Bildung und des Geistes, das sich den Ansprüchen von Kapitalismus und Wissenschaft widersetzt und in dem sich die Künstler in einer inneren Opposition befinden gegen »ins banal Theatralische

entartete historische Mächte«, die »derbster Imperial-Wirtschaftlichkeit« vorstehen“. (Blödorn 2015: 241)

Mann verlässt Deutschland kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933. Er bleibt in der frühen Nachkriegszeit noch immer skeptisch entgegen Deutschland und will aus dem Exil nicht zurückkehren. (vgl. Blödorn 2015: 243) Im Mai 1945 hält er nach der bedingungslosen deutschen Kapitulation und dem Kriegsende seine bekannte Rede „Deutschland und die Deutschen“ und spricht über das grausige Schicksal Deutschlands und ihre Schuld, weil es seiner Meinung nach eigentlich die deutsche Tiefe und Innerlichkeit war, die den Nationalsozialismus ermöglicht haben und kein deutscher das Recht hat sich von dieser Schuld zu distanzieren. (vgl. Wysling und Schmidlin 1994: 407) Faust als der Repräsentant der deutschen Seele muss musikalisch, abstrakt und mystisch das Verhältnis des Deutschen zur Welt zum Ausdruck bringen. (vgl. Stössinger 1948: 204) Adrian Leverkühn ist kein gebürtiger, sondern ein gewordener Musiker, der über Theologie und Dämonologie zu seiner Musik kommt und Melencolias magischen Quadrat auf diese Weise klangstimmig auflöst. (vgl. Stössinger 1948: 205) Adrian schließt einen Pakt mit dem Teufel und verzichtet auf die Liebe zum Menschen um sein großes Kunstwerk zu erschaffen. Mann begab sich eigentlich durch die Verwendung eines Musikers in die Politik und richtete sich auf diese Weise der deutsch-bürgerlichen Welt, da Deutschland wie auch Adrian den Pakt mit seinem inneren Teufel schließt und das Bündnis des Bösen durch Hitler und das nationalsozialistische Regime unterschreibt.

Stössinger stellt fest, dass die Versuchung nicht von außen an den Menschen herantrete, da er selbst ihr Träger ist, auch wenn man es auf den Teufel projiziert. (Stössinger 1948: 207) Die Höllenfahrt begann als sich Adrian tatsächlich von einem Mädchen, das ihn vor ihrer Krankheit warnte, von Syphilis infizieren ließ. Die Dämonen und das Teuflische sind die bewegende Kraft des Romans, in dem sich die bürgerliche Ordnung in der Kriegszeit auflöst. (vgl. Stössinger 1948: 208) Stössinger zufolge hat Mann „die Fülle persönlicher, geistiger, wissenschaftlicher, künstlerischer, politischer und allgemeindeutscher Probleme“ in „Dr. Faustus“ gebändigt, da „hier in der ehrfürchtig zärtlichen Scheu dieses altdeutsch, vorlutherischen Elternpaares vor den Elementen, in der Musikalität der mütterlichen Stimme, im Hauptweh des Vaters, im gekitzelten Gelächter Adrians, im Hofgesinde“ das Schicksal Leverkühns antizipiert ist. (Stössinger: ebd.)

Schon seit dem 18. Jahrhundert machte die Musik in Deutschland ihren Weg zur nationalen Leitkultur.

„Im Deutschland genießt doch die Musik das populäre Ansehen, dessen sich in Frankreich die Literatur erfreut, und niemand ist bei uns befremdet, eingeschüchtert, unangenehm berührt oder zu Missachtung und Spott bestimmt durch die Tatsache, dass einer ein Musiker ist.“ (Mann 1995: 172)

Die Musik drückte schon immer die deutsche Seele aus und Deutsch bedeutete, zum Volk der Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Richard Wagner zu gehören. Manns Roman wurde auf dieser Grundlage entworfen und ist durch Leverkühns apokalyptisches Oratorium und persönliche Tragödie ein Monument der sogenannten deutschen Tragödie beziehungsweise des Untergangs des deutschen Volkes und Landes, den niemand anderes als die Menschen ausgelöst haben.

13 Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wurde Albrecht Dürers „Melencolia I“ im Kontext des Romans „Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde“ von Thomas Mann untersucht. Thomas Mann zählt mit seinem umfangreichen literarischen Schaffen zu den bedeutendsten deutschen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. „Doktor Faustus“ entstand zur Zeit des Nationalsozialismus und wird aus den Augen des Autors zu einem Epochen-Roman. In dieser Hinsicht wurde die Bedeutung und Absicht der Bezugnahme des Dürerischen Kupferstichs betrachtet und ausführlich analysiert.

Erstens wurde eine kurze Biografie des Schriftstellers, der Inhalt des Romans und der Bezug zu Arnold Schönberg dargestellt, da der geniale Adrian Leverkühn, Manns frei erfundene Musikpersönlichkeit, einige seiner Werke in Schönbergs Zwölftontechnik komponierte. Zweitens wurden die Termini Intertextualität und Medienwechsel definiert, weil es sich in dieser Untersuchung um einen Übergang von einem piktoralen System zu einem sprachlichen Ausdruck handelt. Der Rückgriff auf ein visuelles Material, die als Vorlage, Inspiration, Quelle oder Motiv in einem literarischen Werk dienen, ist in mehreren Fällen entscheidend für das Verständnis und die Interpretation desselben.

Im vierten Kapitel wurde der Kunsthistoriker Erwin Panofsky und seine Studie, die sich auf Dürers „Melencolia I“ basierte, als ein zentraler Ausgangspunkt betrachtet. Die in den Kapiteln 5-7 dargestellte Analyse zeigte deutlich, dass es sich in Dürers Melencolia um ein allegorisches Wesen, das zugleich den Segen des Genies und Fluch des Wahnsinns beinhaltet, handelt. Die Symbole, die in „Doktor Faustus“ vorkommen, wurden gründlich gedeutet. Das magische Quadrat wurde zu einem Leitmotiv, indem es dem Roman eine noch komplexere und tiefere Struktur verliehen hat.

Adrian Leverkühn und Melencolia wollten ein und dasselbe; den Durchbruch aus ihrer Niedergeschlagenheit und Melancholie zu einer neuen künstlerischen Sprache und Genialität. Sie strebten nach dem Unbekannten und Unendlichen. Es erschien jedoch problematisch, dass die Unmöglichkeit des Künstlers, Kunst und Brauch zu harmonisieren, den Künstler zur hilflosen Melancholie führen kann.

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Unterwerfung zum Prinzip des magischen Quadrats der Schlüssel zum Durchbruch war, nach dem die beiden dermaßen strebten. Das

magische Quadrat bleibt jedoch nur ein Trick, weil es eigentlich nirgendwo und zu nichts führt. Adrian hat, wie auch die deutsche Nation, einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, was zur Verurteilung und zum Abgrund führen wurde.

Dies wurde in den letzten Kapiteln der vorliegenden Arbeit deutlicher erklärt. Durch das Einsetzen eines melancholischen Künstlers stellte Mann eine spirituelle Tragödie beziehungsweise ein tragisches Deutschlandbild dar. Deutschland hat durch den Krieg, wie auch Adrian, einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, was sich für beide am Ende als ein Untergang erwiesen hat.

14 Literaturverzeichnis

Barthes, Roland (1985): *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bauer Lucca, Eva (2001): *Versteckte Spuren. Eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman Doktor Faustus*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Blödorn, Andreas (2015): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Springer Verlag.

Böhme, Hartmut (1989): *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutungen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Borchmeyer, Dieter (1994⁷): *Musik im Zeichen Saturns: Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. In: Heftrich, Eckhard und Thomas Sprecher (Hrsg.): *Thomas Mann Jahrbuch*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann: 123-167.

Bucher, Anton (2018): *Das Glück des Traurigseins. Über die Vorzüge der Melancholie*. Berlin Heidelberg: Springer Verlag.

Freud, Sigmund (2010): *Trauer und Melancholie*. In: *Das Ich und das Es. Metaphysische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Gülke, Peter (1994): *Fluchtpunkt Musik: Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*. Weimar: Metzler.

Hausmann, Frank-Rutger (2008): *Wozu Fachgeschichte der Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“?* In: *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Theorien, Methoden, Praktiken*. Berlin: Akademie Verlag.

Hickethier, Knut (2003): *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

Kracauer, Siegfried (1996): *Erwin Panofsky Briefwechsel 1941–1966: Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer „under the spell of the living Warburg tradition“*. Berlin: Akademie Verlag.

Mann, Thomas (1989): *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

- Mann, Thomas (1995): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Palencia-Roth, Michael (1980): *Albrecht Dürer's "Melencolia I" and Thomas Mann's "Doktor Faustus"*. In: *German Studies Review*. 3/3: 361-375.
- Panofsky, Erwin, Raymond Klibansky und Fritz Saxl (1979): *Saturn and Melancoly. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. Nendeln / Liechtenstein: Kraus Reprint.
- Schausten, Monika und Brigitte Weingart (2013): *Text/ Bild*. In: Binczek, Natalie, Till Dembeck und Jörgen Schäfer (Hrsg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin / Boston: De Gruyter: 69-77.
- Schönberg, Arnold (1992): *Stil und Gedanke*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Stössinger, Felix (1948): *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. In: *Neue Wege: Beiträge zu Religion und Sozialismus*. Zürich: ETH-Bibliothek.
- Vicelja-Matijašić, Marina (2015): *Uvod u ikonologiju*. Rijeka: Filozofski fakultet Rijeka.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (1997): *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Wittstock, Antje (2011): *Melancholia translata: Marsilio Ficinos Melancholie Begriff im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*. Göttingen: V & R Unipress.
- Wölfflin, Heinrich (1926): *Die Kunst Albrecht Dürers*. München: F. Bruckmann.
- Wysling, Hans (1975): *Bild und Text bei Thomas Mann*. Bern: A. Francke Verlag.
- Wysling, Hans und Yvonne Schmidlin (1994): *Thomas Mann: Ein Leben in Bildern*. Zürich: Artemis & Winkler.
- Yoo, Hyun-Joo (2007): *Text, Hypertext, Hypermedia: Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Žagar-Šostarić, Petra (2005): *Märchenhafte Elemente im Werk „Königliche Hoheit“ von Thomas Mann*. Universität in Zagreb. Philosophische Fakultät Zagreb. (Magisterarbeit zur Erlangung des Grades Magistra sciencie)

15 Internetquellen

Albrecht Dürer. <https://artsandculture.google.com> (Letzter Abruf am: 10.09.2019)

Cappelmann, Inna (Sommer 2010): *Sag es mit Bildern. Zum Arbeiten mit fotografischem Material bei Thomas Mann und Arno Schmidt*. (Parapluie, Aufl. 26).

<https://parapluie.de/archiv/visuell/fotografie/> (Letzter Abruf am: 18.05.2019)

DÜRER, Albrecht. www.wga.hu (Letzter Abruf am: 10.09.2019)

Nationalsozialismus. <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/handwoerterbuch-politisches-system/202075/nationalsozialismus?p=all> (Letzter Abruf am: 17.07.2019)

Thomas Mann. <http://www.thomasmann.de/thomasmann/leben/lebenslauf/231201> (Letzter Abruf am: 12.06.2019)

Anhang 1: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



DÜRER, Albrecht. www.wga.hu (Letzter Abruf am: 10.09.2019)

Anhang 2: Albrecht Dürer, *Bildnis des Philipp Melanchthon*, 1526, Museum of Fine Arts, Boston



DÜRER, Albrecht. www.wga.hu (Letzter Abruf am: 10.09.2019)

Anhang 3: Albrecht Dürer, *Der Baumeister Hieronymus von Augsburg*, 1506,
Staatliche Museen zu Berlin, Berlin



Albrecht Dürer. <https://artsandculture.google.com> (Letzter Abruf am: 10.09.2019)

Anhang 4: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



DÜRER, Albrecht. www.wga.hu (Letzter Abruf am: 10.09.2019)

Anhang 5: Albrecht Dürer, *Der heilige Hieronymus im Gehäus*, 1514,
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

