

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Ústav germánských studií

Bakalářská práce

Katja Wunderlin

Mephisto: Roman einer Karriere
Die moralische Verantwortung eines Künstlers
Ein Vergleich zwischen Klaus Mann und Gustaf Gründgens

Mefisto: Román jedné kariéry
Morální zodpovědnost umělce
Srovnání Klause Manna a Gustafa Gründgense

Mephisto: Novel of a Career
The moral responsibility of an artist
A comparison between Klaus Mann and Gustaf Gründgens



Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mi pomáhali a podporovali při psaní této práce. Děkuji vedoucímu této bakalářské práce Prof. Dr. Manfredu Weinbergovi za podnětnou kritiku, ochotu a věnovaný čas. Ráda bych poděkovala rovněž mé matce za podporu a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. 7. 2012

podpis:

Annotation

Die Arbeit beschäftigt sich mit der ambivalenten Beziehung von Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Die ehemaligen Freunde und politischen sowie künstlerischen Streitgenossen haben in der Zeit des Nationalsozialismus einen gegensätzlichen Weg gewählt. Die frühere Vertrautheit der Beziehung ermöglichte Klaus Mann, die Persönlichkeit Gustaf Gründgens im zeitkritischen Roman *Mephisto* literarisch zu verarbeiten. Er beschreibt einerseits den Weg eines kultivierten Mitläufers, talentierten Opportunisten und gesinnungslosen Karrieristen; gleichzeitig ist dieser Roman eine subjektive Abrechnung Klaus Manns mit seinem einstigen Freund. Ziel meiner Arbeit ist der Vergleich der moralischen Haltung und Entwicklung dieser beiden Künstler während des Nazi-Regimes. Als Grundlage für diesen Vergleich dient der Roman *Mephisto*.

Schlüsselwörter: Klaus Mann, Gustaf Gründgens, Mephisto, Karriere, Vergleich, moralische Verantwortung, Künstler, Nationalsozialismus, Streitgenossen

Anotace

Práce se zabývá ambivalentním vztahem Klause Manna a Gustafa Gründgense. Dřívější političtí a umělečtí kolegové a přátelé zvolili v době národního socialismu protichůdné cesty. Bývalá důvěrnost jejich vztahu umožnila Klausovi Mannovi osobnost Gustava Gründgense zpracovat literárně v dobově kritickém románu *Mefisto*. Klaus Mann popisuje na jedné straně cestu kultivovaného stoupence režimu, talentovaného oportunisty a bezcharakterního kariéristy, zároveň je ale tento román subjektivním zúčtováním Klause Manna s jeho dřívějším přítelem. Cílem mé práce je srovnání morálních postojů a vývoje obou umělců v době nacismu na základě rozboru románu *Mefisto*.

Klíčová slova: Klaus Mann, Gustaf Gründgens, Kariéra, Srovnání, Morální Zodpovědnost Umělce, Národní Socialismus, Ambivalence Vztahu Klause Manna a Gustafa Gründgense

Abstract

The work deals with the ambivalent relationship between Klaus Mann and Gustaf Gründgens. Former political and artistic colleagues and friends chose opposite paths during the time of National Socialism. The prior thrust in their relationship allowed Klaus Mann to process the person of Gustaf Gründgens in the time-critical novel *Mephisto*. On the one hand, Klaus Mann describes the path of a cultivated supporter of the regime, the talented opportunist and characterless careerist while the novel is also Klaus Mann's dealing with his past friend. The aim of my work is to compare the moral positions and development of the two artists during the Nazi-regime. The basis for this comparison is the novel *Mephisto*.

Keywords: Klaus Mann, Gustaf Gründgens, Career, Comparison, Moral Responsibility, Artist, National Socialism, Ambivalent Relationship of Klaus Mann and Gustaf Gründgens

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	7
1 ZEITGESCHICHTE	8
1.2 Exil und Literatur.....	9
2 BIOGRAPHIE KLAUS MANN UND GUSTAF GRÜNDGENS BIS 1933	11
2.1 Klaus Mann.....	11
2.2 Gustaf Gründgens.....	12
2.3 Klaus Mann und Gustaf Gründgens – Die gemeinsamen Jahre.....	14
3 KLAUS MANN UND GUSTAF GRÜNDGENS NACH 1933	18
3.1 Klaus Mann.....	18
3.2 Gustaf Gründgens.....	21
4 ENTSTEHUNG- UND VERÖFFENTLICHUNGSGESCHICHTE DES ROMANS <i>MEPHISTO</i>	24
4.1 Entstehungsgeschichte.....	24
4.2 Veröffentlichungsgeschichte	26
4.2.1 Die erste Veröffentlichung	26
4.2.1.1 Wirkung der ersten Veröffentlichung	27
4.2.2 Veröffentlichungsgeschichte nach dem 2. Weltkrieg	29
4.2.2.1 Veröffentlichungshindernisse	29
4.2.2.2 Rezeptionsgeschichte.....	31
5 MEPHISTO – ROMAN EINER KARRIERE	33
5.1 Auslegung und Aufbau.....	33
5.1.1 Der Romantitel	33
5.1.2 Zeit und Ort	34
5.1.2.1 Das Vorspiel	34
5.1.3 Erzählsituation	36
5.1.4 Schreibstil	36
5.1.5 Figurengestaltung	38
5.1.5.1 Hendrik Höfgen	39
5.1.5.2 Nebenfiguren	40
5.2 Die Rollen und die Realität	42
5.2.1 Die Rollen als Symbol.....	42
5.2.2 Das Dilemma der Verantwortung	44

SCHLUSSWORT	46
QUELLENVERZEICHNIS	48
Primärliteratur	48
Sekundärliteratur	49

Einleitung

Klaus Mann und Gustaf Gründgens – Kollegen, Mitstreiter, Freunde, Schwäger, Widersacher, Feinde...

Zwei große Namen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zwei große Persönlichkeiten, an deren Schicksal man ein Schicksal der ganzen Generation einer Zeitgeschichte ablesen kann. Zwei Künstler, deren moralischer Standpunkt zu der verführerischen Anziehungskraft der Macht und deren Haltung zum Problem der ethischen Verantwortung und Verpflichtung als ein zeitübergreifendes Modell dienen kann.

Zwei Männer und ein Roman, der sie verbindet und trennt. Er spaltet sie während ihres Lebens und über den Tod hinaus.

Es ist ein Roman, der viele Fragen stellt und viele Fragen offen lässt. Er bietet dem Leser eine großartige Möglichkeit, über die menschlichen Schicksale in einem eruptiven Moment der Zeitgeschichte, über Macht, Erfolgssucht, Opportunismus, moralische Standhaftigkeit, Verantwortung und Ehre nachzudenken.

1 Zeitgeschichte

Am 9. November 1918 wurde die Weimarer Republik ausgerufen. Die ersten Jahre der Existenz der Weimarer Republik wurden auch „die Goldenen Zwanziger Jahre“ genannt. Es war eine Zeit der Konsolidierung der Politik, des wirtschaftlichen Wachstums und der wissenschaftlich-technischen Innovationen.

Parallel zu dem parlamentarisch-demokratischen System entwickelte sich Ende der 20er Jahre der Nationalsozialismus. Der Nationalsozialismus ist eine Verbindung von nationalistischen und antisemitischen Elementen des Denkens „aus der Antimoderne mit einer darwinistischen Gesellschaftsvorstellung, die mit Lebenspathos aufgeladen wird, zu einer weltlichen Glaubenslehre“ (Wucherpfennig 1986: 246). Im Jahre 1929/30 folgte die Weltwirtschaftskrise und die NSDAP kam zu großen Wahlerfolgen.

Dies führte in der Gesellschaft zu einer politischen Trennung, und viele sahen sich zu einer Stellungnahme gegen den drohenden Nationalsozialismus aufgefordert.

Das Ende der demokratisch verfassten parlamentarischen Republik kam mit der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933. Es folgte das Dritte Reich, dessen Diktatur sich auf Terror und Aggression stützte. Am 27. Februar 1933 wurde das Reichsgebäude in Brand gesteckt, ein Anlass für die Nationalsozialisten, die Grundrechte durch eine Notverordnung einzuschränken. Die KPD wurde verboten und ihre Mitglieder wurden verhaftet. Es begann die Verfolgung der politisch Andersdenkenden, Minderheiten und Randgruppen, wie z.B. Homosexuellen, Juden, geistig Behinderten und religiösen Minderheiten. Mit der Zeit wurden die Länder, die Presse und die Gewerkschaften gleichgeschaltet, später auch die Justiz. Im Mai 1933 wurden in der Reichshauptstadt Berlin bei der sogenannten Bücherverbrennung viele Werke deutscher Autoren verbrannt, weil sie als schädlich für das deutsche Volk galten. Als Folge und aufgrund der nationalsozialistischen Machtergreifung flohen zahlreiche Schriftsteller ins Exil.

Nach Hindenburgs Tod im Jahre 1934 ließ sich Hitler zum „Führer“, Reichskanzler und obersten Befehlshaber Deutschlands ernennen. Im Jahre 1939 setzte er seine Rassentheorie durch. Der von ihm begonnene Zweite Weltkrieg stürzte Deutschland und Europa in einen Abgrund von Zerstörung und Völkermord. Nach der Kapitulation 1945 wurde Deutschland von den siegreichen Alliierten in vier Besatzungszonen aufgeteilt. Der Kalte Krieg, der Konflikt zwischen den Westmächten unter Führung der USA und des Ostblocks unter Führung der Sowjetunion, begann.

1.2 Exil und Literatur

Die Literatur während der NS-Zeit schlug verschiedene Wege ein: die Nazi-Literatur, die Exil-Literatur und die Literatur der inneren Emigration.

Als Exil-Literatur wird die Literatur nach dem Jahre 1933 bezeichnet, welche außerhalb von Deutschland entstand. Es handelt sich überwiegend um Literatur von Emigranten, die trotz politischer oder geistiger Verschiedenheit eine Gemeinsamkeit hatten, die Ablehnung und die Bekämpfung des NS-Regimes. Dazu gehörten geächtete Juden, politisch anders Gesinnte, Randgruppen wie Homosexuelle, Künstler, deren Kunst als abartig galt oder nicht mit der Ideologie des Nationalsozialismus übereinstimmte, oder solche, die die neue Situation innerlich nicht akzeptierten und das Exil als Protest dagegen sahen.

Das Überleben im Ausland war jedoch schwierig und das deutschsprachige Publikum war eingeschränkt. War ein Autor bereits vor der Flucht außerhalb der Landesgrenze bekannt, konnte dieser mehr oder weniger seine Existenz und seine Arbeit im Ausland fortsetzen, wie zum Beispiel Thomas Mann oder Erich Maria Remarque, die auch im Exil anerkannte und erfolgreiche Autoren waren.

Wer jedoch unbekannt war, der hatte meist geringe Chancen als Schriftsteller zu überleben – Gelegenheitsaufträge, Hilfe Dritter oder das Ausüben eines anderen Berufes waren die Realität. Diesem Druck und dieser Abhängigkeit konnten einige Autoren nicht standhalten und wählten den Freitod, wie zum Beispiel Kurt Tucholsky, Stefan Zweig oder Walter Benjamin.

Das Exil war nicht das Ende der deutschsprachigen Literatur, denn auch in diesen Jahren entstanden unzählige Werke.

Die Exil-Literatur kann nicht als einheitliche Literatur, was die Themen und Tendenzen betrifft, bezeichnet werden. Oft war sie abhängig von den persönlichen Umständen, der Flucht und den neuen Lebensbedingungen der Schriftsteller. Die Gemeinsamkeit, die diese Literatur jedoch aufweist, ist die kompromisslose Ablehnung Hitlers und des Nationalsozialismus, die Aufrechterhaltung und die Verbreitung der Ideen des Humanismus. Die Suche nach der Stabilität in der labil gewordenen Welt, die Sorgen um die Zukunft dieser Welt, aber auch die tägliche Realität des Lebens im Exil – das waren weitere Hauptthemen der Exil-Literatur.

Nach dem Jahre 1933 bildeten sich im Ausland rasch neue deutsche Literaturkreise, zum Beispiel in Prag, Wien, Stockholm, Amsterdam oder Paris, später im Jahre 1944 auch in

den USA. Zahlreiche Exilautoren publizierten dort und engagierten sich politisch in diversen Foren und Zeitschriften, zum Beispiel der Zeitschrift *Die Sammlung* von Klaus Mann. Die meisten von ihnen wurden allerdings erst nach dem Krieg in den 50er Jahren in Deutschland bekannt und veröffentlicht.

Das Ende des zweiten Weltkriegs im Jahr 1945 bedeutete für Deutschland ein Sieg über den Faschismus, führte aber zur Teilung Deutschlands in zwei neue autonome Staaten. Die entstandene sozialistische DDR hat die Exil-Literatur in die Geschichte einbezogen, als ein Teil der eigenen antifaschistischen Tradition. Im Gegensatz dazu stand für die BRD das Jahr 1945 für den Zusammenbruch und die „Stunde Null“. Die Vergangenheit wurde vorerst verdrängt und eine Abrechnung mit dem Nationalsozialismus fand nicht statt.

2 Biographie Klaus Mann und Gustaf Gründgens bis 1933

2.1 Klaus Mann

Klaus Heinrich Thomas Mann wurde als zweites Kind von Katia und Thomas Mann am 18. November 1906 in München geboren. Durch seinen Vater, welcher aus dem Lübecker Handelsherren-Patriziat stammte, und seine Mutter, welche aus einer reichen Aktionärsfamilie kam, wuchs Klaus Mann in Kreisen des gebildeten Großbürgertums auf (vgl. Spangenberg 1982: 8). Im Jahre 1916 besuchte er das Wilhelms-Gymnasium in München. Hier begannen bereits seine ersten Schreibversuche, und er fing mit seiner Schwester Erika und anderen Freunden an Theater zu spielen. Wegen seiner jugendlichen Abenteuerlust und kleineren Ladendiebstählen wurde er mit Erika 1922 in ein Internat, die Bergwaldschule Hochwaldhausen, geschickt (vgl. Schaenzler 1999: 22). Noch im selben Jahr wurde allerdings die Oberstufe der Bergwaldschule geschlossen und die Geschwister besuchten anschließend getrennt andere Schulen. Klaus Mann kam an die Odenwaldschule, die er 1923 wieder verließ und nach München zurückkehrte. Von da an wurde er zu Hause von einem Privatlehrer auf das Abitur vorbereitet.

Im selben Jahr lernte er im Hause seines Onkels Heinrich Mann die Tochter des Schriftstellers Franz Wedekind, Pamela Wedekind, kennen. Fortan spielte sie eine wichtige Rolle in seinem Leben. Die beiden verlobten sich im Jahre 1924. Die Vorbereitungen auf das Abitur scheiterten. Im Jahre 1924 entledigte sich Mann seines Privatlehrers und strebte ein neues Berufsziel als „Bewegungskünstler“ (Schaenzler 1999: 30) an. Zur Erleichterung seiner Eltern entschloss er sich jedoch, vorerst einige Monate auf Stift Neuburg bei Heidelberg zu verbringen und sich als Schriftsteller zu versuchen. Dort hat er die Arbeit an seinem ersten Buch *Vor dem Leben* begonnen. Nach diesem Aufenthalt reiste er noch im gleichen Jahr nach Berlin, wo er den Novellenband *Vor dem Leben* beendet hat. Im Jahre 1925 wurde das Buch im Hamburger *Gebrüder Enoch Verlag* veröffentlicht (vgl. Schaenzler 1999: 40). Im September dieses Jahres wurde er als Theaterkritiker beim *Zwölf-Uhr-Mittagsblatt* in Berlin angestellt (vgl. Schaenzler 1999: 31). Dort entdeckte er das Theater für sich und entschied sich ein eigenes Stück, *Anja und Esther*, zu schreiben. Die beiden Hauptrollen sollten Erika Mann und Pamela Wedekind spielen (vgl. Schaenzler 1999: 51).

Zwischen den Jahren 1927 und 1930 ist Klaus Mann immer mehr zu einem Homo Politicus geworden. Viele Reisen, inspirierende Bekanntschaften und die politischen Ereignisse im Jahre 1929 und 1930 beeinflussten und modellierten den jungen Klaus Mann. Bis dahin

war er eher unpolitisch gesinnt gewesen, doch ab da nahm er häufiger eine kritische Stellung gegenüber dem Nationalsozialismus ein und wendete sich auch immer mehr den politischen Geschehnissen zu (vgl. Spangenberg 1981: 33). Er sprach bereits zu dieser Zeit von Faschismus, einer bevorstehenden Diktatur, Krieg und dem Exil als Folge. „Die Gefährdung seines ‚Europa‘ ahnt Klaus Mann in diesen Jahren mit erstaunlicher Prophetie“ (Spangenberg 1981: 33). Dieses politische Engagement verstärkte sich immer mehr bis in das Jahr 1933, entfaltete sich aber erst im Exil zu voller Blüte. Diese Entwicklung hatte er ebenfalls seinem Onkel Heinrich Mann zu verdanken, da dieser schon früh für die Volksfront eintrat und Mann sich an ihm orientierte (vgl. Spangenberg 1981: 36).

Im Jahre 1930 machten Klaus Mann und seine Schwester Erika eine gemeinsame Reise nach Afrika. Dort haben die Geschwister die Bekanntschaft mit der Schauspielerin Therese Giehse gemacht (vgl. Spangenberg 1982: 35). Die drei gründeten später im Jahre 1933 das Kabarett *Die Pfeffermühle*. Es sollte politisch motiviert sein und „satirisch-witzig die aktuelle Lage“ und „die faschistische Bedrohung“ (Schaenzler 1999: 172) darstellen. Nach der Machtübernahme im Jahre 1933 musste Giehse emigrieren, da die Schauspielerin eine Jüdin war und politisch links stand. Das Kabarett wurde in Zürich neu gegründet und konnte europaweite Erfolge genießen. Für Klaus Mann zeigte das Leben von Therese Giehse „wie eine Schauspielerin auch unter verschiedenen Regimen unbestechlich in ihrer menschenfreundlich-politischen Haltung bleiben kann“ (Spangenberg 1982: 35). Er porträtierte sie in seinem Roman *Mephisto* in der Mischfigur Hedda von Herzfeld (vgl. Spangenberg 1982: 74). Nach ihrer Zustimmung widmete er ihr den Roman (vgl. Spangenberg 1982: 35).

2.2 Gustaf Gründgens

Gustav Gründgens wurde am 22. Dezember 1899 in Düsseldorf geboren. Er kam aus einer abgestiegenen, kleinbürgerlichen Familie (vgl. Spangenberg 1982: 17). Im Jahre 1917 wurde er zum Kriegsdienst eingezogen, hier debütierte er auch als Schauspieler am Fronttheater Friedrichsburg als Mitglied der Volksbühne Saarbrücken (vgl. Spangenberg 1982: 11). Zwei Jahre später, 1919, begann er seine Ausbildung zum Schauspieler an der Hochschule für Bühnenkunst in Düsseldorf. Nach seiner Ausbildung spielte er bis in das Jahr 1923 in Habersdorf, Kiel und Berlin. Im Jahre 1924 holte ihn Erich Ziegel, der Spielleiter der Hamburger Kammerspiele, zu sich ans Theater, wo er bis in das Jahr 1928 blieb (vgl. Walach 1999: 33). Mit diesem Schritt schaffte er den Sprung an eine bedeutende deutsche Bühne. Das Hamburger Publikum nahm den Künstler ernst und er

galt als ein talentierter Schauspielstar in der Stadt (vgl. Walach 1999: 34). Zu Beginn dieser neuen Karriere änderte er seinen Vornamen von Gustav auf Gustaf (vgl. Spangenberg 1982: 12).

Die Jahre zwischen 1926 bis 1932 waren die Schlüsseljahre für Gustaf Gründgens berufliche Karriere. Er inszenierte in den Jahren 1926/27 zahlreiche Stücke und wurde einer der bedeutendsten Schauspieler der Stadt (vgl. Spangenberg 1982: 25). Was in Hamburg erreicht werden konnte, hatte er erreicht. Nach zwei erfolgreichen Theaterjahren verließ Gründgens im Jahre 1928 die Hamburger Kammerspiele und ging zu Max Reinhardt, Leiter des Deutschen Theaters in Berlin, an die Bühne (vgl. Spangenberg 1982: 25). Dort genoss er anfangs keine solche Starposition wie in Hamburg und musste sich vorerst mit eher unbedeutenderen Rollen begnügen (vgl. Spangenberg 1982: 25).

Im Dezember 1932 gelang ihm dann der Durchbruch am Berliner Staatstheater. Er spielte in Goethes Stück *Faust I* die Rolle des Mephistos. Sie war es, die ihm Ruhm verschaffte, und er wurde fortan von den Kritikern frenetisch gefeiert (vgl. Walach 1999: 51 sowie Spangenberg 1981: 25). Am 21. Januar des Jahres 1933 spielte er wieder den Mephisto im *Faust II* (vgl. Spangenberg 1982: 31). Nach der Aufführung reiste Gründgens zu Filmaufnahmen nach Paris (vgl. Spangenberg 1982: 53). Neun Tage nach seinem Auftritt, am 30. Januar 1933, wurde Adolf Hitler vom Reichspräsident Paul Hindenburg zum Reichskanzler ernannt. Der Schauspieler verfolgte das Geschehen in Deutschland aus dem Ausland mit (vgl. Spangenberg 1982: 53). Da er sich bis dahin stets ablehnend gegenüber Hitler geäußert hatte, zögerte er mit seiner Rückkehr. Seinen Auslandsaufenthalt verlängerte er auch seiner Homosexualität wegen, die mehr oder weniger ein offenes Geheimnis war. Letztendlich entschied er sich nach Deutschland zurückzukehren.

Der Grund für seine Rückkehr ist nicht ganz klar. Gründgens selber begründete 1950 in einem Brief die Rückkehr folgend:

„Warum mußte ich zurückfahren? Weil ich zu diesem Zeitpunkt für das Wohl und Wehe von fünf Menschen verantwortlich war: das waren zunächst meine Eltern und dann ein Freund von mir, der sich kommunistisch stark exponiert hatte (Jan), eine jüdische Freundin Ida Liebmann und als fünfter ein Freund, dem ich noch 1944 nach Schweden verhalf und der heute in Amerika lebt. Diese fünf Menschen lebten in meinem Haus in der Hagenstraße. Sie gehörten zu meinem Haushalt“ (Riess 1965: 121).

Was bewog den Schauspieler 1933 zurückzukehren? War es tatsächlich die Verantwortung anderen gegenüber? War es vielleicht bloß seine nachträgliche Entschuldigung? War es

aus Einsicht in die sich ihm bietenden Karrieremöglichkeiten? Diese Fragen bleiben für immer offen.

Angeblich aber „gab es kaum einen Tag, an dem er nicht mit dem Gedanken spielte, Deutschland zu verlassen. [...] Was konnte er draußen tun, wem konnte er draußen helfen?“ (Riess 1965: 151). Doch in Wirklichkeit: „Er ließ sich nur zu gern zum Bleiben überreden“ (Riess 1965: 151).

2.3 Klaus Mann und Gustaf Gründgens – Die gemeinsamen Jahre

Im September des Jahres 1925 machte der 19-jährige Klaus Mann die Bekanntschaft des 26-jährigen Gustaf Gründgens (vgl. Spangenberg 1982: 17). Seit da verband die unterschiedlichen Charaktere eine enge Freundschaft. Gründgens verkörperte für Mann das Unkonventionelle und Exzentrische, aber auch das Dubiose und Anrühige. Der junge Schriftsteller bewunderte und verehrte den jungen ehrgeizigen Schauspieler. In seiner Biographie *Der Wendepunkt*, die 1942 in Englisch als *The Turning Point* erschien, schreibt er über Gründgens. Trotz der späteren Verachtung kann man immer noch seine anfängliche Faszination herauslesen (vgl. Michalzik 1999: 43). Diese Faszination beruhte auf Gegenseitigkeit, auch Gründgens äußerte sich ähnlich über Mann (vgl. Michalzik 1999: 44).

Manns Erfahrungen als Theaterkritiker führten dazu, dass er im Jahre 1925 das provokative Theaterstück über eine homosexuelle Liebesbeziehung *Anja und Esther* verfasste (vgl. Schaenzler 1999: 51). Gründgens, der sich zu dieser Zeit schon fest an den Hamburger Kammerspielen etabliert hatte, ermutigte den jungen Schriftsteller das Stück bereits kurz nach seiner Veröffentlichung zur Aufführung zu bringen (vgl. Schaenzler 1999: 55). So geschah es und im Herbst dieses Jahres hatte das Stück in Hamburg und München seine Uraufführung (vgl. Schaenzler 1999: 53). In den Hauptrollen spielten Klaus und Erika Mann, Pamela Wedekind und Gustaf Gründgens (vgl. Schaenzler 1999: 55). Das Stück stieß zwar auf keine breite Zustimmung, doch es gab einen erheblichen Presserummel um die drei Dichterkinder, die Theater spielten (vgl. Schaenzler 1999: 51). Damit waren Pamela Wedekind, Klaus und Erika Mann gemeint. Was Gründgens betraf, so war er weder prominent noch ein Dichterkind und er war nicht von großem Interesse für die Öffentlichkeit. In einer Pressemitteilung in der *Berliner Illustrierten Zeitung* im Oktober 1925 wurde sein Kopf bei einem Gruppenfoto von der Redaktion sogar abgeschnitten (vgl. Spangenberg 1982: 21). Dieser Vorfall belastete die Freundschaft der

vier jedoch nicht. Kurz darauf verlobte sich Gründgens mit Erika Mann und die beiden heirateten am 24. Juli 1926 (vgl. Schaenzler 1999: 56).

Klaus Mann und Pamela Wedekind waren seit dem Jahre 1924 verlobt. Da Mann zu dieser Zeit jedoch noch minderjährig war, konnte die Ehe juristisch nicht legitimiert werden. Im Sommer 1927 löste Pamela die Verlobung mit Mann (vgl. Schaenzler 1999: 54). Im Jahre 1930 heiratete sie den Dramatiker Carl Sternheim (vgl. Spangenberg 1981: 21).

Nach der erfolgreichen Tournee von *Anja und Esther* und der Eheschließung von Gustaf Gründgens und Erika Mann wollte sich das Viererensemble ein weiteres Mal der Öffentlichkeit präsentieren. Klaus Mann verfasste deshalb ein neues Stück *Revue zu Vieren* (vgl. Schaenzler 1999: 76). Bereits im Juli 1926 kündigte Gründgens, der in der Zwischenzeit Spielleiter der Hamburger Kammerspiele geworden war, das Theaterstück an (vgl. Spangenberg 1981: 24). Er übernahm anfangs die Regie, doch seine Skepsis gegenüber dem Stück wuchs und es bereitete ihm Mühe „den Sinn und Zweck des dramaturgischen Konzepts“ (Schaenzler 1999: 78) zu erfassen. Deshalb übergab er kurz vor der Premiere in Leipzig die Regie an Pamela Wedekind und ließ sich zumindest überreden, die geplante Rolle beizubehalten (vgl. Schaenzler 1999: 81). Im Jahre 1927 wurde das Stück schließlich uraufgeführt. Anders als bei dem Theaterstück *Anja und Esther* war die Kritik dieses Mal vernichtend und Gründgens befürchtete durch weiteres Mitwirken seiner Karriere zu schaden. Deshalb stieg er bereits nach der dritten Aufführung in Berlin aus der Tournee aus (vgl. Spangenberg 1981: 24). Gründgens Austritt beeinflusste nicht nur die Freundschaft mit Mann, sondern auch seine Ehe negativ. „Die Kluft zwischen ihm und seiner Frau wurde unüberbrückbar, weil für ihn Theaterspielen ein Beruf war. Eines Tages, es war nach Weihnachten 1927, reiste sie ab und kam nie wieder“ (Riess 1965: 75). Am 9. Januar 1929 ließen sich Erika Mann und Gustaf Gründgens in beidseitigem Einverständnis scheiden (vgl. Schaenzler 1999: 56). Bis in das Jahr 1932 hatten die Geschiedenen aber noch ein freundschaftliches Verhältnis (vgl. Schaenzler 1999: 158).

Im Allgemeinen ist schwierig nachzuprüfen, was sich zwischen den Jahren 1926 und 1932 zwischen Gründgens und Mann abgespielt hat. Die Briefe zwischen Erika und Klaus Mann bieten die einzigen Hinweise zu dieser Zeit und zu deren Verhältnis (vgl. Spangenberg 1981: 41). Aus den Briefen ist allerdings anzunehmen, dass, wie oben erwähnt, die ersten Differenzen zur Zeit der *Revue zu Vieren* entstanden sind (vgl. Spangenberg 1981: 41).

Doch diese anfänglichen Auseinandersetzungen zwischen den Geschwistern Mann und Gustaf Gründgens waren keine politischen, da sich Gründgens links gab. Vielmehr war es eher eine Verachtung gegenüber dem egozentrischen Schauspieler, der nichts anderes als seine Karriere im Sinn hatte (vgl. Spangenberg 1981: 43).

Was immer auch der Grund für das Zerwürfnis war, es hinterließ bei Klaus Mann massive Spuren. Im Jahr 1932 entwarf er im Roman *Treffpunkt im Unendlichen* eine Person, die dem Charakterbild von Gründgens entsprach (vgl. Schaenzler 1999: 151). Die Figur des Gregor Gregori, eines skrupellosen, karrieresüchtigen und amoralischen Tänzer, weist Ähnlichkeiten mit dem Komödianten Hendrik Höfgen im Roman *Mephisto* auf (vgl. Schaenzler 1999: 157).

Die beiden Künstler waren sich trotz vieler Differenzen ziemlich ähnlich. „Beide, Klaus Mann und Gustaf Gründgens, waren homosexuell, beide hatten einen Hang zur Selbststilisierung. Beide waren ausgesprochen fleißig, wovon bei dem einen die Bibliographie der Veröffentlichungen zeugt, bei dem anderen die Liste der Auftritte und Inszenierungen“ (Spangenberg 1982: 8). Beide strebten schon früh nach öffentlicher Anerkennung. Mann verzeichnete bereits als 14-jähriger in seinem Tagebuch: „Ich muß, muß, *muß* berühmt werden...!“ (Spangenberg 1982: 7). Ähnlich Gründgens, der auf ein Widmungsfoto als 19-jähriger schrieb: „Zum Aufbewahren, bis ich berühmt bin. Mit dem Profil im griech’schen Stil beschenkte mich Natur“ (Spangenberg 1982: 7). Beide fanden während der Zeit des Nationalsozialismus ihre Aufgabe; Mann als Herausgeber der Exilzeitschriften *Die Sammlung* und *Decision*; Gründgens als Theaterleiter und Intendant (vgl. Spangenberg 1982: 8). Klaus Mann sowie Gustaf Gründgens hatten einen Hang zu Drogen und starben auf die gleiche Weise, an einer Überdosis Schlaftabletten.

So sehr sie sich auch in etlichen Charakterzügen ähnelten, so absolut grundverschieden war das Fundament und die familiäre Realität, die sie geprägt hatte und in der sich die beiden Charaktere entwickelten.

Klaus Mann wurde als Sohn von Thomas Mann geboren. Er war von Geburt an „Jemand“ und war mit dem großen Namen „Mann“ gesegnet. Ihm standen alle Türen wie selbstverständlich offen und natürlich profitierte er davon. Er war durch seinen Namen in allen gebildeten Bürgerkreisen bekannt. Seine vermögende Familie ermöglichte ihm auch ein finanziell sorgenfreies Leben und unterstützte ihn bis an sein Lebensende (vgl. Spangenberg 1982: 17). Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zu richten, gelang dem charmanten Klaus Mann ohne große Mühe. Er hatte damit allerdings auch ein

schweres Erbe zu tragen. Mann litt unter dem Schatten des weltberühmten Vaters und es war nicht einfach, sich eigenständig als Individuum zu etablieren.

Gustaf Gründgens hingegen wurde als „Niemand“ geboren. Er war völlig unbekannt und musste sich aus eigener Kraft hinaufarbeiten. Der Schauspieler startete bei null und spielte sich von Rolle zu Rolle nach oben, von der Provinz in die Hauptstadt (vgl. Spangenberg 1981: 18). Schon früh musste er lernen, für sich zu sorgen. Später als 25-jähriger unterstützte er sogar finanziell seine Familie (vgl. Spangenberg 1982: 7). Eines ist klar, beide haben ihr Ziel erreicht. Beide erhielten öffentliche Anerkennung, jeder auf seine Weise und mit seinen Mitteln.

Nachdem Klaus Mann 1933 ins Exil floh und Gustaf Gründgens in Deutschland blieb, sind sich die beiden nur noch einmal persönlich begegnet. Am 3. Mai 1946 trat Gründgens im Theaterstück von Carl Sternheim *Der Snob* auf. Mann hat sich Karten für die Aufführung besorgt und saß in der ersten Reihe (vgl. Schaenzler 1999: 382). Seinem Bericht zufolge hat Gründgens ihn gesehen: „Ja er sah mich [...]. Sein Lächeln [...] war gebrochen wie aus Angst vor einem plötzlichen Schmerz“ (Spangenberg 1981: 124). In Gründgens Biographie wird nichts von dieser Begegnung verzeichnet.

3 Klaus Mann und Gustaf Gründgens nach 1933

Gustaf Gründgens und Klaus Mann, zwei Mitspieler, Freunde, die nach der Machtübernahme von Adolf Hitler zu Gegenspielern wurden. An ihnen kann die Frage nach der Rolle und dem Verhältnis des Künstlers zur Macht dargestellt und ausgeführt werden.

3.1 Klaus Mann

Am 13. März 1933 übertrug Hitler das Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung an Joseph Goebbels. An diesem Tag verließen Klaus und Erika Mann Deutschland und kamen nicht mehr zurück. Klaus Mann ging nach Paris, seiner ersten Exilstation. Erika Mann reiste zu den Eltern, die Ferien in Arosa in die Schweiz machten, um sie davon abzuhalten, nach Deutschland zurückzugehen (Schaenzler 1999: 174).

Klaus Mann machte die neue Situation des Exils weniger zu schaffen als den anderen, denn er war gewohnt zu reisen und nie lange an einem Ort zu verweilen. In Paris angekommen, wollte er sich unverzüglich publizistisch betätigen, denn als Aufgabe der literarischen Publizistik sah er: „antifaschistisches Engagement“ (Schaenzler 1999: 185).

Mann wurde im Exil eine Zentralfigur des literarischen Kampfs gegen den Nationalsozialismus. Sein Ziel war es, die Emigranten zu einem gemeinsamen Handeln zu bewegen (vgl. Spangenberg 1981: 190). Die Initiative und der Vorschlag der Schweizer Schriftstellerin und Journalistin Annemarie Schwarzenbach, eine Exilzeitschrift herauszugeben, kam ihm gelegen. Als ersten Erscheinungsort hatten sie Zürich vorgesehen, doch ließ sich dieses Vorhaben nicht verwirklichen (vgl. Schaenzler 1999: 185). Als dann Schwarzenbach vorzog, eine Reise nach Persien zu machen, wurde Fritz Landshoff neben Mann der Mitherausgeber. Da Landshoff Leiter der Deutschen Abteilung des *Querido-Verlags* war, wurde Amsterdam zum künftigen Erscheinungsort der Zeitschrift *Die Sammlung* und Klaus Manns nächste wichtige Exilstation (vgl. Schaenzler 1999: 187).

Amsterdam war eine der Städte, in der nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Exilverlage gegründet wurden. Es gab dort den *Querido-Verlag* und den *Allert de Lange Verlag*. Die Deutsche Abteilung des *Allert de Lange Verlags* wurde von Walter Landauer und Hermann Kesten, den ehemaligen Lektoren beim *Kiepenheuer Verlag* in Berlin, geleitet. Die deutsche Abteilung des *Querido-Verlags* lag in Fritz H. Landshoffs Händen,

der ebenfalls ein ehemaliger Lektor des *Kiepenheuer Verlags* in Berlin war (vgl. Spangenberg 1981: 57). Landshoff wollte mit der deutschen Abteilung des *Querido-Verlags* den Exilanten eine Möglichkeit bieten, den Nationalsozialismus zu bekämpfen. Dies gelang ihm auch, denn der Verlag wurde einer der wichtigsten Exilverlage dieser Zeit. Landshoff kannte Mann schon seit dem Jahre 1930 und sie hatten eine brüderliche Beziehung (vgl. Schaenzler 1999: 187). Als Landshoff dann zustimmte, Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Sammlung* zu werden, war es naheliegend, dass der *Querido-Verlag* die Zeitschrift herausgeben würde.

Die erste Ausgabe der Zeitschrift erschien am 1. September 1933 (vgl. Schanzler 1999: 186). Sie war ein „Kristallisationspunkt vielfältiger politischer Anschauungen“ (Spangenberg 1981: 58) und bot den Schriftstellern eine Plattform für Debatten über „das Wesen des Faschismus, die Frage nach den sozialen und kulturellen Ursachen für seinen Sieg und die Möglichkeit [...] ihn zu bekämpfen“ (Schaenzler 1999: 184). Jeder konnte hier auf seine Art das Wort ergreifen. Über dieses Thema zu schreiben war allerdings nicht ganz ungefährlich und die Zeitschrift musste von Anfang an ums Überleben kämpfen (vgl. Schaenzler 1999: 188). Die immer mehr sinkende Abonnentenzahl führte dazu, dass im August 1935 die Zeitschrift aus finanzieller Not wieder eingestellt werden musste.

Kurz darauf begann Mann in Amsterdam mit der Arbeit an einem neuen Roman und im Jahre 1936 wurde *Mephisto – Roman einer Karriere* veröffentlicht.

Zwei Jahre später, im Jahre 1938, ging er nach Amerika, das zu seiner letzten wichtigen Exilstation wurde (vgl. Spangenberg 1981: 121 sowie Schaenzler 1999: 203). Dort kämpfte er weiter gegen den deutschen Faschismus. Im Jahre 1941 gab er die Zeitschrift *Decision* heraus. Diese diente als ein Forum für Schriftsteller aus allen Ländern, konzentrierte sich jedoch weniger als *Die Sammlung* auf Deutschland (vgl. Spangenberg 1981: 121). Im Jahre 1942 bemühte er sich, in die amerikanische Armee aufgenommen zu werden. Er meldete sich als Freiwilliger zum Dienst, wurde aber zweimal (wegen seiner Homosexualität) abgewiesen. Erst beim dritten Mal im Januar 1943 erfolgte seine Einberufung (vgl. Schaenzler 1999: 359). Als er einige Monate später in Amerika eingebürgert wurde, konnte er mit dem amerikanischen Heer an die Front nach Europa gehen (vgl. Spangenberg 1981: 121). Nach der deutschen Niederlage im Jahre 1945 zog Mann mit den Amerikanern in seine besiegte Heimat ein. Er blieb kurze Zeit im Land, arbeitete für amerikanische Zeitschriften und schrieb über die Situation im Land. Danach kehrte er nach Amerika zurück.

Gegenüber manchen Freunden aus der Vorexilzeit war Klaus Mann sehr kritisch eingestellt und wollte mit ihnen nichts mehr zu tun haben. Besonders ablehnend war er gegenüber Künstlern, da er oft den Zusammenhang von Kunst und Politik betonte (vgl. Spangenberg 1981: 122). In einem Manuskript schreibt Mann im Jahre 1946 darüber, dass einem noch so begabten und genialen Künstler ein politisches Verbrechen nicht durchgelassen werden sollte. Er spricht über Gründgens als Beispiel, der sich „hochpolitische Titel“ verliehen ließ. Einst war er ein „Busenfreund Görings“ und nun sei er bereits wieder salonfähig (Spangenberg 1982: 123). Klaus Mann stellt sich die Frage, wieso denn nicht auch Emmy Sonnemann in der deutschen Gesellschaft wieder akzeptiert und respektiert wurde? Warum sollte dem einen verziehen werden und dem anderen nicht? Zwar verstehe er, dass nicht jeder Künstler hätte ins Exil gehen können, doch viele in Deutschland gebliebenen hätten sich „von der großen Scheußlichkeit so weit wie möglich distanziert“ und seien somit politisch tragbar. „Denn Kultur und Kunst haben in der Tat mit Politik zu tun [...]. Jetzt auf einmal sind sie ‚unpolitisch‘. Glaubt Ihnen doch nicht! Ihr seid doch dabei gewesen, als sie das garstigste aller politischen Lieder mitsangen oder mindestens recht hörbar mitsummten“ (Spangenberg 1982: 123).

Im Jahre 1946 plante Klaus Mann eine größere Reise nach Deutschland und Österreich (vgl. Schaenzler 1999: 382). Doch die Hoffnungen, die er sich machte, und die moralischen Maßstäbe, die er im Exil aufgestellt hatte, wurden im Nachkriegsdeutschland bitter enttäuscht (vgl. Spangenberg 1981: 124) und mündeten in die Erkenntnis, dass die Dinge in seinem Heimatland sich nicht zum Besseren, sondern zum Schlimmeren entwickelt hatten (vgl. Schaenzler 1999: 382).

Diese Enttäuschung und die missliche Lage Deutschlands trugen dazu bei, dass Klaus Mann, der schon einen beachtlichen Teil seines Lebens gegen die Drogenabhängigkeit kämpfte, ihnen und der Todessehnsucht immer mehr verfiel. „Die Künstlerproblematik, Schwermut, Einsamkeit, Heimatlosigkeit und Todessehnsucht – dies waren die vertrauten Lebensformeln, die für seine eigene Existenz (und sein Frühwerk) von Anfang an bestimmend waren, und die durch das Exil eine neue Aktualität erfahren hatten“ (Schaenzler 1999: 244). Dass er nicht an der schweren Bürde des Exils zerbrochen war, war nur der Hoffnung auf ein besseres Deutschland und auf eine bessere Welt nach dem Krieg zu verdanken. Es gelangen ihm keine größeren Arbeiten mehr. Das einzige, was er tat, war, dass er sich bei der Erneuerung Deutschlands engagierte. Deutscher Staatsbürger wollte er allerdings nicht mehr werden (vgl. Spangenberg 1981: 128).

Vorerst hatte er auch keine Pläne mehr, er wusste nicht, was er als nächstes schreiben oder wohin er gehen sollte. „Er wusste überhaupt nicht mehr, was ihn aufheitern, stimulieren, ihm einen Hauch von Freude bereiten konnte“ (Schaenzler 1999: 383). Sein Bruder Golo notierte in seinen *Erinnerungen*, dass er bereits im Winter 1947 merkte, dass die „Seele seines Bruders krank war“ (Schaenzler 1999: 383). Klaus Mann war in den folgenden Monaten rastlos und reiste umher. Im Juli 1948 versuchte er, sich das Leben zu nehmen – erfolglos (vgl. Schaenzler 1999: 391). Einige Monate darauf, am 1. Januar 1949, schrieb er in sein Tagebuch: „Ich werde diese Notizen nicht weiterführen. Ich wünsche nicht, dieses Jahr zu überleben“ (Schaenzler 1999: 398). Am 7. April schlug ein weiterer Selbstmordversuch von ihm fehl (vgl. Schaenzler 1999: 399).

Am 21. Mai 1949, es war bereits sein siebter Suizidversuch, konnten auch die Ärzte nichts mehr für ihn tun. Der junge Schriftsteller verstarb in Cannes in der Clinique Lutétia an einer Überdosis Schlaftabletten (vgl. Schaenzler 1999: 401).

Klaus Manns Bruder Golo schrieb darüber: „Eine Reihe heterogener Ursachen, Kummer über Politik und Gesellschaft, Geldnot, Mangel an Echo, Drogenmißbrauch, addieren sich, aber summieren sich nicht zu dem Ganzen, welches hier Tod war“ (Spangenberg 1981: 132).

3.2 Gustaf Gründgens

Nachdem Gründgens von seinen Filmaufnahmen in Paris nach Deutschland zurückgekehrt war, erwartete ihn eine „unerwartete Karriere“. Er wurde im Februar 1933 von Herman Göring, dem preußischen Ministerpräsident und späterem Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe, aus Eigeninteresse zum künstlerischen Leiter des in seiner Kompetenz stehenden Preußischen Staatstheaters in Berlin ernannt (vgl. Walach 1999: 85). Im Oktober 1933 spielte Gründgens wieder Theater in Berlin. Dieses Mal trat er in Hermann Bahrs *Konzert* auf (vgl. Spangenberg 1982: 55). Bereits vor diesem Stück machte Gründgens die Bekanntschaft mit Emmy Sonnemann, der späteren Ehefrau von Hermann Göring. Der Künstler verhalf der Provinzschauspielerin von der Weimarer Bühne zu einem guten Start in Berlin. Seit der erfolgreichen Bühnenaufführung von Hermann Bahr pflegten die beiden eine herzliche Kameradschaft. Fortan unterstützte Sonnemann den Schauspieler und setzte sich für ihn bei ihrem Gatten ein, wann immer sie nur konnte (vgl. Spangenberg 1982: 55). Es ist gewiss auch ihr zu verdanken, dass Herman Göring Gefallen an dem eher linksorientierten und mit dem Naziregime wenig sympathisierenden Schauspieler fand (vgl. Riess 1965: 123). Ein Jahr später, im Januar 1934, wollte Göring dem Schauspieler

die Intendanz übergeben. Gründgens zögerte, nahm den Posten jedoch nach vierwöchiger Bedenkzeit am 26. Februar 1934 an (vgl. Spangenberg 1982: 55 sowie Riess 1965: 124). Er führte das Staatstheater zu hohem Ansehen, und für den Ministerpräsident wurde er unentbehrlich.

Im Jahre 1936 wurde Gründgens allerdings von Joseph Goebbels, dem Propagandaminister, starken Angriffen ausgesetzt. Als erstes brachte er Gründgens Homosexualität an die Öffentlichkeit (vgl. Spangenberg 1982: 81). Ebenfalls wurde das Theaterstück *Hamlet*, in welchem Gründgens die Hauptrolle spielte, als „bewusst antifaschistisch“ (Riess 1965: 152) bezeichnet. Auf diese Anschuldigungen reagierte der Schauspieler mit der Flucht in die Schweiz. Der Grund für Goebbels Handeln war, dass er schon längere Zeit in einem Machtkampf mit Göring stand. Goebbels befahl über alle Bühnen des Reiches und die Filmindustrie, nur das Preußische Staatstheater und dessen Starschauspieler Gründgens nicht (vgl. Spangenberg 1982: 81). Sein Plan, Gründgens zu vertreiben, ging allerdings nicht auf. Bereits nach einem Tag gelang es Göring, den Schauspieler dazu zu bewegen nach Deutschland zurückzukommen (vgl. Riess 1965: 153). Sicherheitshalber ernannte er ihn am 6. Mai 1936 zum Preußischen Staatsrat (vgl. Walach 1999: 231). Der Titel war ohne große Bedeutung, doch garantierte er Gründgens die Immunität. Von diesem Zeitpunkt an konnte Gustaf Gründgens nur durch Göring selbst oder mit seiner Genehmigung verhaftet werden (vgl. Riess 1965: 154). Um weitere Vorfälle wegen seiner Homosexualität zu vermeiden, folgte Gründgens dem Rat seines Beschützers und heiratete im Juni desselben Jahres die Schauspielerin Marianne Hoppe (vgl. Spangenberg 1982: 84). Die Zweckehe währte bis in das Jahr 1947. Im Jahre 1937 wurde Gründgens der Titel des Generalintendanten verliehen (vgl. Riess 1965: 183).

In den darauffolgenden Jahren stieg Gründgens weiter auf seiner Karriereleiter und im Jahre 1941 war er einer der gefragtesten Männer, nicht nur im Theater, sondern auch in der Oper und im Film (vgl. Spangenberg 1982: 25).

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Gründgens von der NKWD, der Sowjetischen Geheimpolizei, verhaftet. Bis heute sind die Umstände der Verhaftung unklar (vgl. Riess 1965: 252). Neun Monate bis in den März 1946 verbrachte er in russischen Internierungslagern (vgl. Walach 1999: 133). Danach verhalf ihm der deutsche Schauspieler und Regisseur Gustav von Wangenheim zur Rückkehr an eine deutsche Bühne, wieder zurück an das Deutsche Theater in Berlin (vgl. Spangenberg 1981: 115). Auch das Ensemble des Staatlichen Schauspielhauses und viele andere Schauspieler,

Theaterleute, Kommunisten und Juden traten für Gründgens ein und trugen zu seiner Rehabilitierung bei. In einem Prüfungsverfahren gegen den Schauspieler wurde nachgewiesen, dass er verfolgten antifaschistischen Kämpfern Hilfe angeboten, nichtarische Schauspieler in Schutz genommen und faschistische Filme stets zu drehen abgelehnt hatte (vgl. Spangenberg 1981: 115).

Auch nach Riess (Riess 1965), Gründgens Biograph, hat der Schauspieler „zehn Jahre Kunst gegen etwas gemacht“ und „von Anfang an stand er auf dem Kriegsfuß mit den Nationalsozialisten, fest entschlossen, auch in Kleinigkeiten nicht nachzugeben“ (Riess 1965: 137).

Zurück am Theater spielte Gründgens seine erste Rolle am Deutschen Theater Berlin im Mai 1946 im Theaterstück *Der Snob* von Carl Sternheim (vgl. Riess 1965: 276). Unter tosendem Beifall und Jubel wurde er vom Publikum willkommen geheißen (vgl. Rischbieter 1963: 42). „Doch das politisch angeheizte Klima der in sich zerrissenen Stadt bot seinem künstlerischen Selbstverständnis wie auch seinen Ambitionen kaum Raum zu Verwirklichung“ (Walach 1999: 134). Gründgens wollte sich als Intendant am Wiederaufbau des deutschen Theaters beteiligen. In Berlin gelang ihm das aber nicht, so übernahm er im Jahre 1947 die Intendanz der Städtischen Bühnen in Düsseldorf (vgl. Walach 1999: 134). Im Oktober 1948 wurde er zum Präsident des Deutschen Bühnenvereins gewählt (vgl. Spangenberg 1981: 124). Anfang des Jahres 1949 adoptierte er den 28-jährigen Filmregisseur Peter Gorski (vgl. Walach 1999: 237).

Nach acht Jahren als Intendant an den Städtischen Bühnen in Düsseldorf entschied sich Gründgens im Jahre 1955, nach Hamburg zu gehen. Dort übernahm er die Generalintendanz des Deutschen Schauspielhauses Hamburg (vgl. Rischbieter 1963: 72).

Acht Jahre später, im Jahre 1963, legte er die Intendanz nieder und entschloss sich eine Weltreise zu unternehmen. Am 7. Oktober dieses Jahres starb der Schauspieler in Manila (vgl. Walach 1999: 180). Dem Obduktionsbericht nach war die Todesursache eine Magenblutung, welche Folge einer Überdosis Schlaftabletten war. Ob es sich um einen Selbstmord handelte, ist bis heute nicht geklärt (vgl. Michalzik 1999: 20).

4 Entstehung- und Veröffentlichungsgeschichte des Romans *Mephisto*

Der Roman *Mephisto – Roman einer Karriere* reflektiert nicht nur die deutsche Geschichte in der Zeit des Nationalsozialismus, sein Schicksal spiegelt auch die Geschichte nach dieser Zeit bis in das Jahr 1981. Er stellt zwei Akteure, die signifikant für diese Zeit waren und deren individuelle Realität zum Kennzeichen eines ganzen Zeitabschnitts geworden ist, in den Mittelpunkt.

Die Zeit publizierte am 18. März 1966, einen Tag nach dem gerichtlichen Veröffentlichungsverbot des Romans *Mephisto*, Marcel Reich-Ranickis Artikel *Das Duell der Toten*. Darin erläuterte der Literaturkritiker den Zweikampf von Klaus Mann und Gustaf Gründgens, der sich über deren Tod hinauszog und stets neu entflamte. Ebenfalls beschrieb er die Entwicklung der Gerichtsverfahren und gab seine kritische und prüfende Stellungnahme dazu ab. Er forderte zum Handeln auf, denn nicht die Gerichte sollten über das Schicksal literarischer Werke entscheiden. Sein Augenmerk richtete er auf die Schriftsteller und Leser, deren Aufgabe es wäre das Wort zu ergreifen und gegen solche Verbote zu protestieren (vgl. Reich-Ranicki 1966: online).

4.1 Entstehungsgeschichte

Gründgens Verhalten löste bei vielen Exilanten ein Gefühl von Wut aus. Sie betrachteten ihn als Verräter, als den „Intendanten des Teufels“ (Riess 1965: 154). Riess (Riess 1956) schreibt, dass auch Klaus und Erika Mann einen „krankhaften Haß“ gegenüber Gründgens empfanden – „vielleicht weil sie sonst zu wenig Lebensinhalt hatten“ (Riess 1965: 154). Gerade dieser „Hass“ sollte dazu führen, dass Klaus Mann seinen *Mephisto* geschrieben hat (vgl. Riess 1965: 154).

Die ursprüngliche Idee für den Roman *Mephisto* erhielt Mann im Jahre 1935 von Hermann Kesten, dem Inhaber des *Allert de Lange Verlags*.

Der junge Schriftsteller war zu dieser Zeit in Geldnot und auf die finanzielle Unterstützung der Eltern angewiesen, auch deshalb weil kurz davor seine Zeitschrift *Die Sammlung* eingestellt werden musste. Fritz Landshoff, ein guter Freund von Klaus Mann und Leiter der Deutschen Abteilung des *Querido-Verlags*, wollte helfen und bot ihm eine feste monatliche Summe an. Dieses Geld sollte Mann ermöglichen, einen neuen Roman zu

schreiben. Das einzige Problem war, dass dem Schriftsteller die Ideen für ein Thema fehlten. Landshoff kontaktierte diesbezüglich Kesten und dieser schrieb am 15. November 1935 an Mann:

„Da mir aber Landshoff sagte, Sie suchten nach einem neuen Stoff für Ihren neuen Roman, [...] überlegte ich mir – für mich – dieses und jenes und kam an eine Sache, von der ich glaube, daß ich sie sehr schlecht und Sie sehr gut machen könnten. Um es kurz zu machen, meine ich, sie sollten den Roman eines homosexuellen Karrieristen im dritten Reich schreiben, und zwar schwebte mir die Figur des [...] Herrn Staatstheaterintendanten Gründgens vor. [...] einen unpolitischen Roman, Vorbild der ewige ‚Bel-Ami‘ von Maupassant [...]. Also kein Hitler und Göring und Goebbels als Romanfiguren, kein Agitprop, keine kommunistischen ‚Wühlmäuse‘, keine Münzenbergiaden [...]. Keine politischen Darstellungen. Gesellschaftssatire. Satire auf gewisse homosexuelle Figuren. Satire auf den Streber, auf – vielleicht – viele Arten Streber. Im ganzen: der Hauptstadt erzählt, wie man Intendant wird. [...] Es würde mich sehr freuen, wenn ich Ihnen eine vage Anregung zu einem ‚Theater‘-Roman damit gegeben hätte“ (Spangenberg 1982: 67).

Mann zögerte, anfangs dieses heikle Thema zu verarbeiten, doch Landshoff gefiel der Vorschlag von Kesten und somit machte sich der Schriftsteller an die Arbeit.¹

Die ersten Entwürfe für den Roman *Mephisto* entstanden im Januar 1936.² Aus den heute noch erhaltenen Skizzenblättern können einige Rückschlüsse auf den Schaffensprozess gezogen werden. Diverse Niederschriften zeigen stichwortartig eine Handlung, die auf Gustaf Gründgens Lebenslauf basiert. Mann gliederte diese in vier Hauptpunkte – Hamburg, Berlin, der „Umschwung“ und den zweiten Aufstieg (vgl. Spangenberg 1982: 72). Im Roman selbst sind nur drei Phasen dargestellt – Hamburg, Berlin vor und nach dem „Umschwung“.

Manns Notizen zeigen, dass nicht nur Gustaf Gründgens als reales Vorbild für seine Romanfigur diente. In seinem Konzept tauchen auch Namen wie Pamela Wedekind, Carl Sternheim, Emmy Sonnemann, Göring, Goebbels und andere auf (vgl. Spangenberg 1982: 74). Wie in all seinen Büchern, so auch im Roman *Mephisto*, versuchte Mann aber eine naturgetreue Wiedergabe der Personen zu vermeiden (vgl. Schaenzler 1999: 263). Den

¹ Klaus Mann befand sich während der Niederschrift des Romans *Mephisto* in einer gefährlichen Entwicklung. Er konsumierte täglich Drogen und hatte oft Entzugserscheinungen. Ob sich das auf irgendeine Art auf den Roman ausgewirkt hat, kann nicht nachgewiesen werden (vgl. Schaenzler 1999: 254).

² Klaus Manns Lektüre während des *Mephistos* war auf den Inhalt des Romans abgestimmt. Dazu gehörten Bücher wie: „Maupassants *Bel Ami*, Goethes *Faust*, Heinrich Manns *Der Untertan*, Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, Shakespears *Hamlet*“ (Schaenzler 1999: 263).

Figuren wurden lediglich einige Charakterzüge der lebenden Vorbilder verliehen oder sie sind teilweise Mischfiguren aus zwei oder mehr Personen (vgl. Spangenberg 1982: 74).

Die Verarbeitung realer Personen in seinen Werken war Klaus Manns literarische Methode (vgl. Spangenberg 1982: 85). In fast all seinen Schriften legte der Schriftsteller Bekenntnisse und Geständnisse ab, rekapitulierte das Geschehene, führte Selbstanalysen durch und gab Selbstdarstellungen, enthüllte seine Leidenschaft für menschliche Schwächen, für das Psychologische und das Pathologische, für die Todessehnsucht und die Homoerotik. Was *Mephisto* allerdings von seinen anderen Werken unterscheidet, ist, dass er dort nicht sein eigenes Erleben in den Mittelpunkt des Geschehens stellte, sondern das der Anderen (vgl. Schaenzler 1999: 263).

Die Wahl der übrigen Personen, die den Helden Hendrik Höfgen umgeben, ergab sich durch die politischen Umstände nach dem Jahre 1933. Klaus Mann sah in den Personen, welche in Deutschland blieben und sich mit dem nationalsozialistischen Regime arrangierten, Verräter und Opportunisten (vgl. Spangenberg 1982: 85). Es trieben ihn Gefühle wie Enttäuschung und Hass, genau diese Personen als Mitläufer in seinem Werk zu „porträtieren“ (vgl. Spangenberg 1982: 85).

4.2 Veröffentlichungsgeschichte

Klaus Manns Roman *Mephisto – Roman einer Karriere* ist bis in das Jahr 1981 fünfmal in deutscher Sprache erschienen. Das erste Mal wurde der Roman im Jahre 1936 im Amsterdamer Exil veröffentlicht, danach im Jahre 1956 in der DDR. In der BRD erschien der Roman erst im Jahre 1965 und wurde bereits 1966 auf Antrag des Erben von Gustaf Gründgens, Peter Gorski, gerichtlich verboten.

Im Jahre 1980 erschien in der BRD ein Raubdruck des Romans und letztendlich wurde *Mephisto* 1981 als eine Taschenbuch-Lizenzausgabe herausgegeben (vgl. Spangenberg 1982: 5).

Das Verbot des Romans ist bis heute jedoch noch nicht formal aufgehoben (vgl. Michalzik 1999: 24).

4.2.1 Die erste Veröffentlichung

Am 19.6.1936 kündigte die *Pariser Tageszeitung* den Roman *Mephisto* an und bezeichnete ihn als einen „Schlüsselroman“.³

³ „Schlüsselroman“ ist die Bezeichnung für literarische Werke, die wirkliche und meist zeitgenössische Personen, Zustände oder Ereignisse darstellen. Diese erscheinen unter fiktiven oder historischen Namen sozusagen „verschlüsselt“ in den Werken. Wichtig dabei ist die bewusste Verschlüsselung des Autors, die von dem Leser durchschaut oder „entschlüsselt“ wird. Die Voraussetzung zur Verständnis des Werkes ist die Kenntnis von Personen, Zeit und Ort, also dem Schlüssel (vgl. Duden 1980: 368).

Diese Bezeichnung brachte allerdings erhebliche Risiken mit sich und Landshoff befürchtete, sie könnte zu einem Prozess führen. Er schrieb unverzüglich an Mann und bat ihn darum, der *Pariser Tageszeitung* eine Berichtigung zu schreiben (vgl. Spangenberg 1982: 89).

Klaus Mann reagierte sofort und schickte folgendes Telegramm:

„Ich bin genötigt, feierlich zu erklären: Mir lag *nicht* daran, die Geschichte eines bestimmten Menschen zu erzählen, als ich „Mephisto, Roman einer Karriere“ schrieb. Mir lag daran: einen *Typus* darzustellen, und mit ihm die verschiedenen Milieus (mein Roman spielt keineswegs nur im ‚braunen‘), die soziologischen und geistigen Voraussetzungen, die seinen Aufstieg erst möglich machten. [...] Nein, mein Mephisto ist nicht dieser oder jener. In ihm fließen vielerlei ‚Züge‘ zusammen. Hier handelt es sich um kein ‚Porträt‘, sondern um einen symbolischen Typus – der Leser wird beurteilen, ob auch um einen lebensvollen, dichterisch geschauten und gestalteten Menschen“ (Spangenberg 1982: 90).

Die *Pariser Tageszeitung* druckte eine Zusammenfassung dieses Telegramms ab und im Oktober 1936 erschien die erste Buchausgabe des Romans *Mephisto* in einer Auflage von etwa 2500 Exemplaren im Amsterdamer *Querido-Verlag*. Darin war eine Selbstanzeige von Klaus Mann abgedruckt, in der er noch einmal erklärte: „Dieses Buch ist *nicht* gegen einen Bestimmten geschrieben; vielmehr: gegen *den* Karrieristen; gegen *den* deutschen Intellektuellen, der den Geist verkauft und verraten hat“ (Spangenberg 1982: 94).

4.2.1.1 Wirkung der ersten Veröffentlichung

In den ersten drei Monaten nach dem Erscheinen des Romans 1936 waren ungefähr die Hälfte der 2500 Exemplare bereits verkauft (vgl. Plachta 2008: 187). Klaus Mann zählte damit zu den im Exil gut verkäuflichen Autoren.

Die Meinungen über den Roman waren allerdings gespalten. *Mephisto* erhielt Lob als auch Kritik, einige betrachteten den Roman als ein äußerst gelungenes Buch, andere sahen darin eine mit Hass erfüllte Abrechnung mit dem ehemaligen Schwager.

Viele warfen Mann auch vor, er hätte zu geringe Kenntnisse über das Dritte Reich gehabt und der Roman sei „ein Wunschdenken des Autors“ (Spangenberg 1982: 68). Dies konnte jedoch widerlegt werden, denn der Schriftsteller hatte durchaus Zugang zu den in Deutschland veröffentlichten Zeitschriften und Zeitungen. In seinem Nachlass befinden sich diverse Zeitungsausschnitte, die als Vorlage für den Roman dienten oder deren Inhalt

teilweise direkt übernommen wurde (vgl. Spangenberg 1982: 68). Auch die Schriftstellerin Thea Sternheim arrangierte für Mann ein Treffen mit einer Bekannten, die ihm über die Theaterverhältnisse am Staatstheater hilfreiche Auskunft gab (vgl. Schaenzler 1999: 268). Weitere Informationen über das Dritte Reich erhielt Klaus Mann durch den geheimen Widerstand in Deutschland, der in Verbindung mit Exilanten und dem Ausland stand (vgl. Spangenberg 1982: 70).

Was jedoch trotz der Selbstanzeige des Schriftstellers bedingungslos alle Leser taten, ob sie den Roman nun lobten oder kritisierten: Sie suchten die realen Vorbilder für die Romanfiguren (vgl. Spangenberg 1982: 103). Mühelos erkannten die Zeitgenossen in dem NS-Opportunisten Hendrik Höfgen den berühmten Schauspieler, Regisseur und Intendanten Gustaf Gründgens.

Auch dazu äußerten sich die Kritiker, Schriftsteller und Leser unterschiedlich. So stellten beispielsweise für den Schriftsteller Ludwig Marcuse nur die „nicht gelungenen Figuren“ Typen dar, die Gelungenen waren für ihn „wesentliche Porträts“ (Töteberg in Mann 1981: 407).

Dagegen war für Hermann Kesten die Figur des Hendrik Höfgens ganz und gar kein Porträt, sondern ein Typus eines Mitläufers. Höfgen war für ihn einer von vielen Mitschuldigen und Mitmachern (vgl. Spangenberg 1982: 104).

Anders betrachtete das Ganze der Literaturkritiker Paul Hühnerfeld. Er sah den Roman als ein „Dokument der Privatrache eines von Ressentiments geschüttelten blindwütigen Bruders, der die Ehre seiner Schwester verletzt sieht“ (Töteberg in Mann 1981: 411).

Wie sich auch die Meinungen über den Roman unterschieden, so war eigentlich Manns Hauptanliegen nicht eine Schilderung der Theaterverhältnisse während des NS-Regimes und auch nicht der Karriere eines Staatsintendanten. Er wollte vielmehr die Zeit vor dem Dritten Reich und die Entstehung des Faschismus darstellen (vgl. Spangenberg 1982: 72). Somit sollte sein Held auch kein „typischer Nationalsozialist sein, sondern vor allem ein Karrierist par excellence“ (Schaenzler 1999: 268). Er wollte, dass der Hauptakteur „klug, charmant, charismatisch, aber seinem Wesen nach sozial und politisch vollkommen indifferent, nicht ohne Gewissen, aber doch skrupellos“ und vor allem ein „begrabter Komödiant“ (Schaenzler 1999: 268) ist.

Auch wenn es für die meisten Leser schwierig war, über die Tatsache hinwegzulesen, dass Hendrik Höfgen nicht ein Porträt von Gustaf Gründgens sein sollte, so meinte der Schriftsteller Stefan Zweig doch, dass man das Wichtige, nämlich die ganze Zeit „in ihren Übergängen und Spannungen“ (Plachta 2008: 196), erkennen könne.

4.2.2 Veröffentlichungsgeschichte nach dem 2. Weltkrieg

Nach dem Krieg wurden Klaus Manns Bücher in Deutschland wiederverlegt. Es gab jedoch zwei Bücher, der *Wendepunkt* und der Roman *Mephisto*, deren Veröffentlichung sich als besonders schwierig erwies (vgl. Spangenberg 1982: 135).

Das erste Buch *Wendepunkt*, ein Lebensbericht von Mann, erschien im Jahre 1942 in Amerika unter dem Originaltitel *The Turning Point*. Erst zehn Jahre später wurde das Buch als *Wendepunkt* übersetzt und hätte in Deutschland herausgegeben werden sollen. Was das Vorhaben erschwerte, war der Umstand, dass darin Klaus Mann unter anderem das Modell Gustaf Gründgens für Hendrik Höfgen im Roman *Mephisto* beschrieb. Gründgens, der zu dieser Zeit bereits wieder eine wichtige Rolle in der Öffentlichkeit spielte, war besorgt über das Erscheinen dieses Buches und über die darin enthaltenen autobiographischen Enthüllungen des Schriftstellers. Es gelang ihm allerdings mit Geschicklichkeit, dass die ihn betreffenden Passagen vor der Herausgabe gestrichen werden mussten.

Beim zweiten Buch, in welchem ihn Klaus Mann „porträtierte“, beim Roman *Mephisto*, unternahm er zahlreiche Schritte gegen das Erscheinen des Romans (im Jahre 1951 in der BRD) (vgl. Spangenberg 1982: 143). Durch Gründgens Einwirken entstand das erste juristische Gutachten über den Roman. Dem Berliner Verleger Lothar Blanvet, der vorhatte das Buch herauszugeben, wurde von einer Veröffentlichung vorerst abgeraten (vgl. Spangenberg 1982: 145).

4.2.2.1 Veröffentlichungshindernisse

Erika Mann, die den Nachlass von Klaus Mann betreute, wollte unter allen Umständen erreichen, dass der Roman in der BRD veröffentlicht werden würde, doch vergebens. Im Jahre 1955 gab sie schließlich die Rechte an den *Aufbau-Verlag* in der DDR und der Roman wurde 1956, zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen in Amsterdam, tatsächlich dort verlegt.

Ein Grund, weshalb *Mephisto* in der DDR veröffentlicht werden konnte, war, dass dort nur eine Person lebte, welche als lebendes Vorbild für den Roman diente und Erika Mann sich den Änderungsvorschlägen des Verlags bezüglich des Namens dieser Person beugte (es war der Theaterkritiker Herbert Ihering, im Roman Dr. Irig.) (vgl. Spangenberg 1982: 150).

Nun hatten die Leser in Deutschland das erste Mal die Möglichkeit, den Roman kennenzulernen. Was sich allerdings als Problem herausstellte, war die Tatsache, dass die Ausgabe in der DDR ohne Behinderung auch in der BRD verkauft werden konnte.

Gründgens schaltete daraufhin sofort seine Anwälte ein und im Jahre 1957 verhinderten diese erfolgreich das Erscheinen von weiteren Auflagen im *Aufbau-Verlag* und somit vorläufig in der ganzen DDR. Erst 1971 durfte der Roman als eine Neuauflage in der DDR wieder erscheinen (vgl. Spangenberg 1982: 159).

Im Jahre 1963 bot die *Nymphenburger Verlagshandlung* in München der Familie Mann an, das Gesamtwerk von Klaus Mann, einschließlich *Mephisto*, herauszugeben (vgl. Spangenberg 1982: 161). Dieses Mal unternahm Gründgens nichts gegen diese Ankündigung, vielleicht weil er nichts davon erfahren hat, oder vielleicht, weil er zu dieser Zeit seine Intendanz in Hamburg niederlegte und eine Weltreise antrat. Kurz darauf verstarb der Schauspieler. Sein Adoptivsohn, Peter Gorski, nahm sich aber dieser Angelegenheit an. Er wollte gegen eine weitere Veröffentlichung von *Mephisto* vorgehen und schaltete einen Rechtsanwalt ein (vgl. Spangenberg 1982: 161). Gegen die *Nymphenburger Verlagshandlung* wurde eine Anklage erhoben und ein langwieriger Rechtsstreit stand bevor.

Das erste Urteil in der Sache ging im Jahre 1965 zugunsten der *Nymphenburger Verlagshandlung* aus und gegen den Kläger Gorski. Für die Urteilsfindung war irrelevant, ob es sich um einen Schlüsselroman handelt oder nicht, da der vom Grundgesetz gewährte Schutz der Persönlichkeit nicht über den Tod einer Person hinausreicht. Damit war dem Verlag erlaubt, den Roman weiter herauszubringen (vgl. Spangenberg 1982: 166). So wurden im September dieses Jahres 10 000 Exemplare gedruckt, doch Gorski legte kurz darauf Berufung ein. Nach weiteren Verhandlungen gab das Oberlandesgericht in Hamburg am 17. März 1966 schlussendlich dem Kläger recht und weitere Auflagen des Romans wurden verboten (vgl. Spangenberg 1982: 173). Die Richter waren diesmal anderer Auffassung und ihre Urteilsbegründung lautete nun, dass die schutzwürdigen Werte der Persönlichkeit auch nach dem Tode fort dauern (vgl. Spangenberg 1982: 173).

Einige Monate später ging die *Nymphenburger Verlagshandlung* in Revision vor den Bundesgerichtshof, der jedoch nicht stattgegeben wurde (vgl. Spangenberg 1982: 178). Somit besiegelte das Urteil der obersten gerichtlichen Instanz im März 1968 das Verbot von *Mephisto* (vgl. Spangenberg 1982: 179). Die *Nymphenburger Verlagshandlung* gab trotzdem nicht auf und reichte kurz darauf eine Verfassungsbeschwerde beim Bundesverfassungsgericht ein. Ihre Argumentation zielte darauf, dass „die historisch-politische Entstehungssituation des Romans und die besondere Lage des Emigranten in den Verbotsurteilen der Gerichte zu wenig gewürdigt war“ (Spangenberg 1982: 181). Auch für

Berthold Spangenberg, dem Leiter der *Nymphenburger Verlagshandlung* und dem Verleger des Romans *Mephisto*, ging es im Prozess „um die Freiheit der Kunst, die Anerkennung der Emigration und ihres literarischen Ausdrucks als gültiger Teil deutscher Vergangenheit“ (Spangenberg 1982: 163). Das Verfahren über die Verfassungsbeschwerde zog sich drei Jahre hin und sie wurde am 24. Februar 1971 vom Bundesverfassungsgericht definitiv zurückgewiesen (vgl. Spangenberg 1982: 185). *Mephisto* blieb verboten.

Es wurde danach eine Zeit lang still um den Roman, auch wenn sich Journalisten und Schriftsteller engagierten und sich gegen das Verbot einsetzten.

4.2.2.2 Rezeptionsgeschichte

Im Mai 1979 dramatisierte die französische Regisseurin Ariane Mnouchkine und ihr Théâtre du Soleil *Mephisto* und brachte ihn auf die Pariser Bühne (vgl. Spangenberg 1982: 193). Mnouchkine entdeckte das Buch zufällig in einer Buchhandlung und las es. Sie wusste anfangs nicht, wer Gustaf Gründgens war und auch als sie später wusste, welche Rolle Gründgens für den Roman spielte, sah sie in der Figur des Hendrik Höfgens nur einen Typ von Mensch, der für viele steht. Was sie danach dazu bewog, den Roman zu dramatisieren, war das Thema der „Verantwortung des Intellektuellen, des Künstlers gegenüber der Macht“ (Spangenberg 1982: 195).

Genau um diese Verantwortung gegenüber der Macht ging es auch Klaus Mann, der den Roman der Schauspielerin Therese Giehse widmete (vgl. Mann 1981: 6).

Das Theaterstück ging mit großen Erfolgen auf Tournee und im Jahre 1980 wurde es in Deutschland aufgeführt.

Für die Aufführungen in Deutschland wurde die Textfassung des Stücks aus dem Französischen übersetzt und der Verleger Berthold Spangenberg schrieb ein Vorwort dazu und lieferte es deutschen Buchhändlern aus. Dies war ein taktischer Schritt von ihm und sollte dazu führen, dass das Erscheinen des Romans, unter anderem auch durch die Aufführungen, unausweichlich werden sollte (vgl. Spangenberg 1982: 202). Dem Gastspiel wurde von der Presse große Beachtung geschenkt und das Textbuch wurde sozusagen als „Ersatz-*Mephisto*“ (Spangenberg 1982: 2002) gelesen. Vor dem Gastspiel in Berlin erschien sogar ein Raubdruck des Romans, gegen den die Staatsanwaltschaft nicht vorging. Ebenfalls stand eine Verfilmung des *Mephisto*-Stoffs bevor. Alles lief zu Spangenbergs Zufriedenheit und im Dezember 1980 wagten er und der *Rowohlt Verlag*, der schon seit 1966 eine Lizenz besaß, eine Taschenbuchausgabe herauszugeben (vgl. Spangenberg 1982: 207). Der Roman kletterte in kürzester Zeit auf die Nr. 1 der *Spiegel*-Bestsellerliste

und die 300 000 gedruckten Exemplare waren innerhalb weniger Monate fast ausverkauft (vgl. Spangenberg 1982: 210). Endlich war *Mephisto* zurückgekehrt.

Bereits im Jahre 1973 gingen die Fernseh- und Filmrechte von *Mephisto* an den Filmproduzenten Manfred Durnikov. Als Ariane Mnouchkine im Jahre 1979 den *Mephisto*-Stoff für ihr Theaterstück aufnahm, boten sich auch für Durnikov konkrete Ansatzpunkte für eine Verfilmung (vgl. Spangenberg 1982: 211). Der fertige Film, dessen Regie István Szabó führte, wurde im Mai 1981 bei den Festspielen in Cannes vorgestellt und erhielt zahlreiche Preise inklusive einen Oskar für den besten fremdsprachigen Film. Und genauso wie zuvor Mnouchkine kannte Szabó das Modell Gustaf Gründgens nicht (vgl. Spangenberg 1982: 211). Im Herbst dieses Jahres kam der Film gleichzeitig in der DDR und in der BRD in die Kinos. Der Film feierte nicht nur dort, sondern weltweit einen riesigen Erfolg.

5 Mephisto – Roman einer Karriere

Der Roman *Mephisto* befasst sich mit der Frage der Schuld und der Mitverantwortung der Künstler und Intellektuellen für die Machtergreifung der Nationalsozialisten. Im Vordergrund steht ihr Verhalten, die Wandlung ihrer Charaktere und das Anhäufen, Sammeln und Voraugenbringen der Fakten. Es handelt sich um einen Zeitroman. Er thematisiert die Gegenwart seiner Entstehung, die Zeit des Dritten Reiches bis 1936 (Vorspiel und die Kapitel 7-10), und wie es zu dieser Gegenwart kommen konnte, die Vorgeschichte des Dritten Reiches (1926-1932, die Kapitel 1-6).

Im Zentrum der Geschichte steht der talentierte Schauspieler und Regisseur, Hendrik Höfgen, der als Günstling des Ministerpräsidenten und als Intendant des Staatlichen Schauspielhauses in Berlin seine Karriere macht.

5.1 Auslegung und Aufbau

Der Roman *Mephisto* kann als eine gesellschaftskritische und politische Satire bezeichnet werden. Er ist ein polemischer und provozierender Roman, bei dem Wirklichkeit und Fiktion sich sehr nahe stehen. Den Hintergrund dieses Romans bildet die Verbindung von Politik und Kunst.

Der *Mephisto*-Stoff lehnt sich an Klaus Manns zum Teil selbst erlebte Geschichte an und die meisten Figuren sind nach realen Vorbildern gestaltet. Allerdings versucht der Autor durch den Nachsatz „Alle Personen dieses Buches stellen Typen dar, nicht Porträts“ die Bezeichnung als Schlüsselroman zu verneinen. Er will durch diese Personentypen die verschiedenen Möglichkeiten zeigen, wie sich Künstler und Intellektuelle charakterlich in der Zeit einer Diktatur entwickeln können. Eine eindeutige Antwort darauf, welches nun das richtige Verhalten ist, gibt Klaus Mann allerdings nicht. Der Leser kann dies aus dem Kontext selbst herauslesen.

5.1.1 Der Romantitel

Der Romantitel *Mephisto* verweist auf Goethes *Faust*. Damit ist allerdings nicht gemeint, dass Klaus Mann sich in seinem Roman mit Goethes Drama oder dessen Teufelsfigur Mephistopheles beschäftigt und sie interpretiert. Der Titel verweist hauptsächlich auf die Rolle mit der Hendrik Höfgen seinen Karriere- und Theaterdurchbruch machte, was auch durch den Untertitel *Roman einer Karriere* deutlich wird. Die Rolle des Mephistos hat eine

symbolische, fatale Bedeutung für Höfgens Werdegang. Es ist ein Pakt mit dem Teufel für ihn als Schauspieler und als Mensch.

Mephisto wird mit einem Zitat aus Goethes *Wilhelm Meister* eingeleitet: „Alle Fehler des Menschen verzeih ich dem Schauspieler, keine Fehler des Schauspielers verzeih ich dem Menschen“ (Mann 1981: 6). Damit bezieht Klaus Mann eine klare Position. Dem Schauspieler darf nicht die Korruption, die Mitläuferschaft mit der Macht und die Freigabe seines Talents zur Zerstreung der Mörder verziehen werden.

5.1.2 Zeit und Ort

Der Ort und der zeitliche Ablauf im Roman richten sich nach dem Lebenslauf von Gustaf Gründgens und lassen keinen großen Freiraum für eine Interpretation oder Analyse.

Die Geschichte ist in zehn Kapitel aufgeteilt, wobei sie von einem Vorspiel eingeleitet wird. Die Kapitel spielen sich in unterschiedlichen Städten ab. Von Berlin (*Vorspiel, Der Pakt mit dem Teufel, Über Leichen, In vielen Städten, Die Drohung*) über Hamburg (*H.K., Die Tanzstunde, Knorke, Der Ehemann*), Bayern (*Barbara*), Wien (*Es ist doch nicht zu schildern...*) bis nach Paris (*Der Pakt mit dem Teufel*).

Die Ordnung in welcher das Geschehen im *Mephisto* vermittelt wird, ist chronologisch angeordnet. Das *Vorspiel* ist eine einführende Vorausdeutung. Die hier erzählte Handlung findet im Jahre 1936 statt und stellt das Ende des Romans dar. Das erste Kapitel *H.K.* setzt dann zehn Jahre früher 1926 ein und es wird danach kontinuierlich bis 1936 erzählt.

5.1.2.1 Das Vorspiel

Klaus Manns Absicht, das *Vorspiel* an den Anfang zu setzen, war, Höfgens Karrierehöhepunkt und seine Verstrickung im Nationalsozialismus zeitlich vorwegzunehmen und in den Mittelpunkt zu stellen. Dadurch macht er den Leser nicht nur zum Mitwisser der Zukunft, sondern vermittelt ihm bereits zu Beginn ein ambivalentes Bild von Höfgens und dem nationalsozialistischen Regime.

Mit dem *Vorspiel* kann man eine weitere Analogie zu Goethes Theaterstück *Faust I* finden, welches ebenfalls mit einem *Vorspiel auf dem Theater* eingeleitet wird.

In Goethes *Vorspiel auf dem Theater* werden die allgemeinen Züge der Werkkonzeption diskutiert. Die drei Figuren – der Direktor, der Theaterdichter und die lustige Person, ein Schauspieler – haben jedoch unterschiedliche Vorstellungen über die Wirksamkeit, die das Stück erzielen soll. Der Direktor, bei dem das ökonomische Interesse im Vordergrund

steht, will in erster Linie dem Geschmack des Publikums nachkommen. Dem Schauspieler, dem Komödianten, ist der Unterhaltungsfaktor wichtig, und die Aufführung dient ihm zum Erzielen von Publikumsbeifall. Der Theaterdichter tritt diesen Auffassungen entgegen und möchte das Stück mit einem gewissen Denkanspruch und einer ethischen Dimension versehen, bei dem das Schicksal des Menschen und seine Bestimmung im Mittelpunkt stehen.

In Klaus Manns *Vorspiel* wird der Leser direkt an das Geschehen im Opernball geführt. In einer fürchterlichen und höllischen Atmosphäre, voller Scheinheiligkeit und Unterwürfigkeit, die vor Angst und Grausamkeit sprüht, unterhalten sich heiter gutgelaunte, agile, unbekümmerte und schön geputzte Menschen (vgl. Mann 1981: 8). Mit der Beschreibung der prunkvollen Dekoration, dem Glanz der Mächtigen, der scheinbaren Verherrlichung des Dritten Reichs und Höfgens feierlichem Auftritt, was dem Volk das ersehnte Bild der Macht präsentieren sollte, möchte Klaus Mann die entstellte Wirklichkeit und die Surrealität dieser Szene verdeutlichen (vgl. Mann 1981: 21).⁴ Die Repräsentanten der Macht werden im Roman als Komödianten bezeichnet, die eine Rolle darstellen: „der Reklamechef, der Spezialist für Todesurteile und Bombenflugzeuge, die geheiratete Sentimentale und der fahle Intrigant“ (Mann 1981: 26). Nicht nur die Personen und ihre Charaktere, sondern das ganze Ambiente, die Gespräche im Rampenlicht entsprechen einem Theaterstück. Die Akteure spielen perfekt ihre aufgesetzten Rollen, die Welt ist die Bühne, die ihnen für eine Vorstellung dient. Das Ganze ist bis ins kleinste Detail durchdacht, alle sind gleichzeitig Regisseure und Schauspieler. Das Ganze hat den Anschein eines großen Theaterstücks und hebt jegliche Grenzen zwischen Realität und Rolle auf. Die Nationalsozialisten beherrschen die Weltbühne, ihre Auserwählten dürfen mitspielen und das normale Volk darf als Publikum zuschauen und staunen.

Dem Leser wird mit dieser Szene klar gemacht, dass Höfgens zu dem Theaterensemble der Nationalsozialisten gehört und einer von ihnen ist, ein Protagonist dieses „Theaterstücks“.

Zu den drei Figuren von Goethes *Vorspiel* können einige Parallelen in Klaus Manns Werk gefunden werden: die Figur des Direktors könnte als Stellvertreter für die Machthaber der Nationalsozialisten stehen, die lustige Person, der Schauspieler, wiederum könnte für Höfgens und alle die stehen, denen es eigentlich nur um den Erfolg beim Publikum geht,

⁴ Es sind kaum noch Leute von Fleisch und Blut. Der Erzähler enthüllt ihre Züge Schicht für Schicht, bis keine Individualität oder Physiognomie mehr erkennbar ist (vgl. Mann 1980: 24).

und zuletzt der Theaterdichter, der für Klaus Mann stehen könnte, dessen Roman klare moralische Ansprüche erhebt.

5.1.3 Erzählsituation

Der Roman ist gekennzeichnet durch die auktoriale Erzählsituation. Der omnipräsente Erzähler abstrahiert und interpretiert Klaus Manns eigenes Erleben, kann jedoch nicht mit ihm gleichgesetzt werden. Es ist nicht Klaus Mann, der Höfgens Geschichte erzählt, sondern ein heterodigetischer, unbeteiligter und unbekannter Erzähler. Dieser greift teilweise direkt in die Handlungen ein und verdeutlicht die aktuellen Geschehnisse mit reflexiven Einschüben. Auffallend ist jedoch, dass je nach Stilhaltung teilweise auch der Standpunkt des Erzählers herauslesbar ist.

Der ganze Roman richtet seinen Fokus hauptsächlich auf Hendrik Höfgen. Eine Ausnahme stellt das neunte Kapitel *In vielen Städten* dar. In diesem wird das Schicksal der Exilanten erläutert. Die Erzähltechnik ändert sich in diesem Kapitel. Sie ist episodenhaft und geht von Höfgen als zentraler Figur aus, beschreibt ihn aber nicht direkt.

Das Kapitel beginnt mit der Schilderung der Vorteile der Scheidung von Barbara. Von Barbara aus beginnt der auktoriale Erzähler über die einzelnen Exilanten zu berichten: Sebastian, Hedda von Herzfeld, den Geheimrat Bruckner, Theophil Marder, Nicoletta von Niebuhr, die ehemaligen Theaterkollegen und Juliette. Solche episodenhaften Raffungen kommen im Roman öfter vor, meist immer dann, wenn über längere Zeit berichtet oder über die Entwicklung der Nebenfiguren gesprochen wird. Weitere Beispiele dafür sind Höfgens Karriereerfolge und die damit verbundenen Verweise auf andere Personen, beispielsweise auf Otto Ulrichs am Anfang des Kapitels *Knorke* und auf Barbara im Kapitel *Es ist doch nicht zu schildern....*

5.1.4 Schreibstil

Die Stilhaltung ist je nach Situation und Person unterschiedlich. Teils ist sie ironisch oder sarkastisch, teils zynisch-pathetisch und teils trocken und neutral.

Bei der ironischen Stilhaltung ist ersichtlich, dass der Erzähler insgeheim dem Leser sein Urteil übermitteln möchte. Nachdem Höfgen seinen ersten Erfolg in Berlin bei dem Theaterstück *Die Schuld* feiert, dass von einem bis dahin unbekanntem Autor geschrieben wurde, wird unterschwellig mitgeteilt, dass das Ganze lächerlich ist. Nicht nur das

Schauspiel an sich, sondern auch der Auftritt, Höfgens Erfolg und das begeisterte Publikum (vgl. Mann 1981: 196).

Die pathetisch gefärbte Stilhaltung verwendet der Erzähler meist dann, wenn er danach über eine positive Gegenfigur sprechen möchte. Er schafft dadurch einen Kontrast, der das Positive und Negative stark voneinander trennt und hervorhebt. Beispielsweise werden im Kapitel *Die Drohung* die Nationalsozialisten und ihre Taten, ihr Verhalten und ihr Aussehen mit schwülstigem Pathos beschrieben. Dazu kommen Adjektivhäufungen und Raffungen (vgl. Mann 1981: 367). Sobald das Thema zur positiven Figur, hier Otto Ulrichs, übergeht, löst sich das alles auf und die Sprache wird wieder nüchtern und sachlich. Ulrichs und die anderen positiven Gegenfiguren werden auch im Gegensatz zu den negativen Figuren nie satirisch oder ironisch gekennzeichnet.

Die negativen Figuren werden auch durch parallel geschaltete Widersprüche beschrieben. Ein Beispiel dafür ist Lotte Lindenthals „mütterliches Lächeln“ während in ihrer Gegenwart die „schauerlichsten Geheimnisse des totalen Staates besprochen werden“ (Mann 1981:25). Ein weiteres Beispiel sind Höfgens Hände (vgl. Mann 1981: 56; 278; 328), die in mehreren Textstellen beschrieben werden: „Die Hände sind breit und häßlich, aber er weiß sie zu präsentieren, als wären sie spitz und gotisch“ (Mann 1981: 328). Genau wie die Hände ist auch die ganze Erscheinung ein Ergebnis von Höfgens Selbstdarstellung: „Seine Schönheit nicht ganz echt, nicht ganz legitim und mehr eine Leistung des Willens war als eine Gabe der Natur“ (Mann 1981: 328).

Diese Beschreibungen zeigen deutlich, ob es sich um eine negative oder positive Figur im Roman handelt. Solche Kontraste ziehen sich auf allen Ebenen durch den ganzen Roman. Die negativen Personen sind nicht so wie sie scheinen und handeln anders als sie sagen.

Die neutrale und distanzierte Stilhaltung nimmt der Erzähler immer dann ein, wenn er politische Ansichten und zeitgenössische, reale Ereignisse wiedergibt. Diese sind entweder im Hintergrund der Handlung oder werden in Dialogen erörtert. Die politische Positionierung der Figuren wird selten aus den Dialogen ersichtlich, sondern durch ihr Verhalten und durch den Verlauf der Zeit.

Diese neutralen und reservierten Erzähleinschübe sind klar in Abschnitte gegliedert. Sie stellen einen Kontrast zu der ironischen und pathetischen Stilhaltung dar. Ein Beispiel dafür ist der Anfang des Kapitels *Die Drohung*. Dort wird die Situation im Reich

beschrieben und vier von den fünf ersten Abschnitten verfolgen das gleiche Sprachmuster. Sie beginnen immer mit: „Der Intendant war...“ (Mann 1981: 328-329).

Damit sollte eine Distanziertheit und eine absolute Unbeteiligtheit des Erzählers vermittelt werden.

Es werden aber nicht nur politische Ereignisse werden neutral und distanziert beschrieben, sondern auch Ängste und Zweifel der Personen. Sie werden oft emotionslos in indirekten Reden beschrieben. Beispielsweise wird die Schlusszene im Kapitel *Die Drohung*, als Höfgen nahe der Verzweiflung ist, dem Leser sehr nüchtern und gefühlsarm wiedergegeben. Der Grund dafür ist bestimmt auch, dass er sich nicht mit ihm identifizieren sollte. So wird auch Barbaras Verwirrung anlässlich der Ehe mit Höfgen, im Kapitel *Barbara*, distanziert in einem Gedankenbericht wiedergegeben. Wenn der Leser irgendwelche Emotionen der Figuren erfährt, dann ist es meist in direkter Rede. Oft werden dann in Dialogen unterschwellig die Gefühle und Gedanken ausgedrückt. Beispielsweise als Höfgen mit Lotte Lindenthal spricht, ihr schmeichelt, aber insgeheim denkt, dass sie eine schlechte Schauspielerin ist (vgl. Mann 1981: 241).

5.1.5 Figurengestaltung

Anhand einer breiten Palette von Figuren, die zu unterschiedlichsten Gesellschaftsgruppen gehören, zeigt Klaus Mann in seinem Roman, wie der Druck des anwachsenden Nationalsozialismus die verschiedenen Charaktere und ihr Handeln formt. Der Autor stellt zwei Gruppen in den Vordergrund: die, die etwas verlieren (Existenz, Leben), und die, die etwas gewinnen können (Macht, Reichtum). Klaus Manns Interesse gilt vordergründig den gewinnstüchtigen Menschen, den Karrieristen, die fähig sind, ihr Gewissen zum Schweigen zu bringen, gefügig sind, das zu verrichten, was von ihnen verlangt oder nur erwartet wird. Diese Menschentypen folgen nicht nur den Anweisungen der Mächtigen, sondern führen auch ihre unausgesprochenen Wünsche aus.

Der Erzähler erläutert emotional und gedanklich sehr wirkungsvoll die psychische und materielle Machtabhängigkeit der Menschen. Er zeigt, wie die politische und gesellschaftliche Situation schon bereits in der Vorzeit eines totalitären Regimes das Verhalten der Menschen formt, wie das Dulden und das Zulassen, das Schweigen und das Nichtstun, die Angst und die Machtlosigkeit sie zu Mitläufern, Mitmachern, Mitschuldigen und Verbrechern machen kann.

Trotz der nicht zu leugnenden und nicht zu übersehbaren emotionalen Interessiertheit des Autors werden die Stärken und Schwächen der Figuren nüchtern und scheinbar distanziert

dargestellt und beschrieben. Das Resultat solch einer Beschreibung sind Personen voller Glaubwürdigkeit.

Die Charakteristik wird bei manchen Figuren karikaturenhaft durch ein Wort beschrieben, wie „die Sentimentale“ oder „der Komödiant“, „der Hinkende“ oder „der Dicke“.

5.1.5.1 Hendrik Höfgen

Der Protagonist Höfgen gehört zu den stärksten und psychologisch am besten ausgearbeiteten Figuren im ganzen Roman von Klaus Mann.

Auf der einen Seite wird er als ein skrupelloser, charakterloser, opportunistischer Mensch und politischer Mitläufer dargestellt, moralisch verkommen, durch und durch ein Karrierist, der andere verspottet und kompromittiert.

Auf der anderen Seite mangelt es ihm nicht an Witz und Brillanz, er ist charmant, intelligent und verfolgt zielbewusst seinen Weg. Er ist ein Komödiant und Taktiker, der durch seine magische Ausstrahlung, Koketterie und Grazie jeden zu bezaubern weiß. Er weiß, wie er mit seinen Schwächen umzugehen hat, er weiß sie sogar zu seinem Vorteil zu nutzen.⁵ So wird Hendrik Höfgen bereits im ersten Kapitel *H.K.* als ein beliebter und begehrter Unterhalter und Kollege geschätzt, obwohl dem Leser bereits da klar ist, dass er seine Eigenschaften und seinen Charme zu seinen Gunsten und Zielen nutzt. Man kann ihm die Rolle des positiven Helden nicht abnehmen.

Höfgen konnte nie seine Vergangenheit, seine kleinbürgerliche Herkunft und seinen despotischen Vater überwinden. „Hendrik, in all seinem Glanz, konnte die kleinsten Niederlagen der Vergangenheit nie vergessen“ (Mann 1981: 337). Das Gefühl der Minderwertigkeit beeinflusst jede seiner Entscheidungen. Er braucht den Zuspruch und die Bestätigung Anderer, damit er sich in seinem Handeln sicher fühlt (vgl. Mann 1981: 108). Die Darbietungen, auf der Bühne und privat, sind allerdings wirkungsvoll (vgl. Mann 1981: 237). Sein Schauspielertalent ermöglicht ihm, seine Unsicherheiten zu kaschieren. Er scheut weder Servilität (vgl. Mann 1981: 180), noch Verstellung (vgl. Mann 1981: 56) oder sogar Lüge (vgl. Mann 1981: 329), um die Menschen für sich zu gewinnen und sie zu manipulieren. Die Hochschätzung, Bewunderung und Zuneigung, die ihm andere entgegenbringen, genießt er und nutzt sie, um seine Karriere vorwärts zu treiben.

⁵ Ein Beispiel sind wie bereits erwähnt seine Hände (vgl. Mann 1981: 56; 278; 328).

Höfgens greift ungern zu verbrecherischen Mitteln und man muss ihm trotz all seiner Amoralität auch durchaus positives Handeln zugestehen. Er versucht, auch ein Freund und ein Ratgeber für die Menschen in seinem Umfeld zu sein. So bemüht er sich bei Ulrichs Verhaftung ihm zu helfen, indem er dessen „Schuld“ herunterspielt, er stellt einen Juden als Sekretär ein, und bei der Abschiebung seiner Geliebten Juliette will er nicht, dass ihr Leid zugefügt wird. Seine guten Taten zeugen allerdings nicht nur von einem selbstlosen Handeln. Er betont mehrere Male, wie wichtig solche Taten für die Zukunft sind (vgl. Mann 1981: 281; 330). „Ich habe einen Menschen gerettet“, dachte er stolz. „Das ist eine gute Tat.“ Mit solchen Betrachtungen beruhigte er sein Gewissen, ... Übrigens war es nicht nur das Gewissen, welches ihm zuweilen zu schaffen machte, sondern auch ein anderes Gefühl: die Angst. Würde dieses ganze Treiben, an dem er sich jetzt so emsig beteiligte, ewig dauern? Konnte nicht ein Tag der großen Veränderung und der großen Rache kommen? Für solchen Fall war es günstig und sogar notwendig, Rückversicherungen zu haben“ (Mann 1981: 281).

Sein Gewissen und seine Angst verfolgten ihn seit dem Aufstieg seiner Karriere (vgl. Mann 1981: 281). Er feiert seine Erfolge und gleichzeitig plagten ihn Gewissensbisse und die ständig wachsende Einsamkeit.

5.1.5.2 Nebenfiguren

Hendrik Höfgens Charakterkonturierung ist anfangs eher allgemein und erhält erst mit der Zeit individuelle Züge. Dies geschieht durch die Nebenfiguren, die seine wichtigsten Charakterzüge unterstreichen und verdeutlichen.

Barbara mit ihrer „vollkommenen Anständigkeit“ (Mann 1981: 105), ihrem „empfindlichen und genau geschnittenen Oval ihres Gesichtes“ erinnert Höfgens an „Frauenbilder Leonardos“ (Mann 1981: 97) und ist sein „guter Engel“ (Mann 1981: 105). Sie gehört in eine Welt, die die traditionellen Geisteswerte des Großbürgertums repräsentiert (Ideale, Toleranz, Vernunft, Humanismus). Höfgens möchte nur zu gerne in diese Welt gehören, allerdings weiß er, dass es nur ein Traum ist und dass er nie ein Bestandteil von ihr sein kann und wird.

Als Gegenbild zu Barbara steht die „schwarze Venus“ (Mann 1981: 70) Juliette. Diese wiederum verkörpert das Leben abseits der bürgerlichen Konventionen und verinnerlicht Höfgens Laster, seine Gewissenlosigkeit und seine sexuellen Neigungen.⁶

⁶ Gründgens Geheimnis, seine Homosexualität, hat Klaus Mann nie preisgegeben.

Nicoletta von Niebuhr ist das weibliche Alter Ego von Hendrik Höfgen. Er durchschaut sie von Anfang an und ist von ihr gerade deshalb so entzückt. Sie gleichen sich bis auf das Äußerlichste: „So wie Hendrik seine unedlen Hände zu halten wußte, als wären sie spitz, fein und gotisch“, so wusste Nicoletta ihre nicht schönen, sondern etwas dicken Beine auf so eine Art zu präsentieren, die „jeden Zweifel an ihrer Schönheit kategorisch verbot“ (Mann 1981: 89).

Als Gegenspieler und positives Gegenbild zu Höfgen gestaltet Klaus Mann die Figur des Otto Ulrichs. Ulrichs verkörpert die humanistisch-sozialen und antinazistischen Aspekte der Gesellschaft. Er ist politisch selbstbewusst, engagiert sich aktiv, hofft auf die Gerechtigkeit der marxistischen Weltrevolution (vgl. Mann 1981: 39). Das Negative an Höfgen wird durch Ulrichs unterstrichen und verdeutlicht. Höfgen kann ihn lange täuschen. Ulrichs glaubt ihm sogar nach seiner Entlassung, dass eine Verstellung unerlässlich sei und dass ohne sie eine Existenz im Nationalsozialismus nicht möglich ist (vgl. Mann 1981: 348ff.). Er passt sich für kurze Zeit an, wird aber trotz allem seiner Gesinnung nie untreu und zahlt für seine Gesinnungstreue schlussendlich mit seinem Leben. Nicoletta von Niebuhr würdigt Ulrichs mit folgendem Satz: „Er ist für die Sache gestorben, die ihm die richtige schien. Er ist vielleicht zu beneiden“ (Mann 1981: 373).

Als zweites Gegenbild wird dem Karrieristen im Roman die Figur von Hans Miklas gegenübergestellt. Miklas findet im Nationalsozialismus sein Ideal und sieht darin die Erlösung aller Leiden.

Höfgen zeigt für Miklas weder Verständnis noch Sympathie. Er stellt sich als ein politischer Gegenspieler rigoros gegen ihn. Im Gegensatz zu Höfgen zeigt Ulrichs Verständnis für Miklas und findet, dass die „ekelhafte Kindheit“ (Mann 1981: 42) den Hass auslöste und deshalb ließe sich der Junge so einfach von den Mächtigen verführen. Barbara entdeckt in einem Gespräch mit Miklas sogar Ähnlichkeiten zwischen der Siegeszuversicht von Miklas und Ulrichs (vgl. Mann 1981: 170).

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten muss Miklas feststellen, dass er nicht nur in seinem Idealismus und Glauben betrogen wurde. Er wurde missbraucht, aber nicht gebraucht, denn das Regime brauchte Leute wie Höfgen, Opportunisten, die keine Ideale haben und an nichts glauben (vgl. Mann 1981: 253; 289). Miklas bezahlt wie Ulrichs mit dem Tode: er wird von seinen ehemaligen Kameraden erschossen (vgl. Mann 1981: 292).

5.2 Die Rollen und die Realität

5.2.1 Die Rollen als Symbol

Höfgens schauspielerische Begabung, seine Moral und sein ganzes Wesen, können symbolisch auf zwei Rollen bezogen werden, mit denen er sich im Roman auseinandersetzt: die Rolle des *Mephisto* und die Rolle des *Hamlet*.

Mephistopheles ist der Verführer und der Zersetzer, der Handlanger der teuflischen Mächte, der jeden ins Unglück stürzt. Er weiß genau Bescheid über das Verlangen eines Intellektuellen nach Selbstbetrug und kennt die Macht der leichten Verführung der Unschuld. So sehr er auch die Negation verkörpert, der Mensch fühlt seine Stärke und unterliegt der Täuschung.

Höfgens macht aus „dem Höllenfürsten den ‚Schalk‘, spielt den ‚tragischen‘ Clown, als den diabolischen Pierrot“ (Mann 1981: 220), ihm wäre das „Äußerste zuzutrauen“ (Mann 1981: 221).

Für die Mächtigen verkörpert er in der Rolle alles, was zu der Gesellschaft des Nationalsozialismus gehört „ihre falsche Würde, ihren hysterischen Elan, ihren eitlen Zynismus und die billige Dämonie“ (Mann 1981: 268). „Der Fliegengeneral schlug sich vor Vergnügen die Schenkel: das blitzende Selbstbewußtsein des Bösen, der Stolz des Satans auf seinen gräßlichen Rang amüsierten ihn gar zu sehr“ (Mann 1981: 259). Durch Höfgens glaubt er die Rolle erst richtig zu verstehen: „Das ist ja ein toller Bursche! Und haben wir nicht alle was von ihm? Ich meine: steckt nicht in jedem rechten Deutschen ein Stück Mephistopheles, ein Stück Schalk und Bösewicht? Wenn wir nichts hätten als die faustische Seele – wo kämen wir denn da hin? Das könnte unseren vielen Feinden so passen! Nein, nein – der Mephisto, das ist auch ein deutscher Nationalheld. Man darf es nur den Leuten nicht sagen“ (Mann 1981: 274).

Schon davor war Höfgens ein faszinierender „Komödiant“ (Mann 1981: 198), doch nun wurde er eins mit der Rolle. Der Mephisto bestimmt sein weiteres Leben und weist ihm sein neues Gesicht zu, er wird mit der Rolle identifiziert (vgl. Mann 1981: 177). Mittels dieser Rolle schließt er einen Teufelpakt mit der Macht⁷, beschmutzt und verkauft sich (vgl. Mann 1981: 262), wird zum Untertan und dient den Mächtigen als „Hofnarr und brillante[r] Schalk“ (Mann 1981: 294).

⁷ Im Gegensatz zu Goethes *Faust*, ist hier der Verführer keine konkrete Teufelsfigur, sondern die abstrakte Figur der Macht.

Die Rolle des Hamlets steht Höfgen allerdings fern. „Die tiefe und geheimnisvolle Melancholie, die er als Mephisto gehabt hatte – ohne sie zu beabsichtigen, ohne sie zu spielen; sondern nach rätselhaftem, ihm selber unbewußtem Gesetz –, fehlte seinem Hamlet“ (Mann 1981: 378). Hamlet ist ein gebildeter, zweifelnder und besonnener Dänenprinz, dem es vor dem Opportunismus graut. Er hat die Fähigkeit der Selbstreflexion, ist gewissenhaft, verantwortungs- und würdevoll.

Höfgen bereitet diese Rolle immense Schwierigkeiten. „Beim Mephisto war er, vom ersten Augenblick an, jedes Tones und jeder Geste sicher gewesen“ (Mann 1981: 376). Die Rolle des Hamlets gut zu spielen, ein *Hamlet* zu sein, bedeutet für Höfgen auch eine Rechtfertigung vor seinem Gewissen und eine Berechtigung für eine würdevolle Existenz. Bei der Vorbereitung auf die Rolle führt Höfgen ein Selbstgespräch mit dem Dänenprinzen. „Du bist die Feuerprobe, die ich bestehen will. Mein ganzes Leben und alles, was ich gesündigt habe – mein großer Verrat und all meine Schande sind allein zu rechtfertigen durch mein Künstlertum. Ein Künstler aber bin ich nur, wenn ich Hamlet bin“ (Mann 1981: 376). Hamlet macht ihm in diesem Monolog deutlich, dass Höfgen nicht und nie *Hamlet* sein wird, denn er besitze nicht die „Vornehmheit, die man sich allein durch das Leiden und durch die Erkenntnis erwirbt“ (Mann 1981: 376). Höfgen habe zu wenig gelitten und er sei „ein Affe der Macht und ein Clown zur Zerstreung der Mörder“ (Mann 1981: 376) geworden. Er bringt auch den Vergleich mit Höfgens Händen, die er zwar versucht vornehm zu präsentieren, die es aber nicht sind. Höfgen kann nicht jemanden spielen, der er nicht ist. Egal wie sehr er sich darum bemüht. "Du gleichst dem Geist, den du begreifst – nicht mir! [...] Du bist nicht meinesgleichen“ (Mann 1981: 376-377), sagt Hamlet zu Höfgen. Trotz dem Erfolg bei den Mächtigen und dem Publikum, weiß Höfgen, dass ihm die Rolle bei der Aufführung missglückt ist und es deprimiert ihn sehr.

Er weiß, dass Hamlet recht hatte: Er hatte die Wahl „zwischen der Vornehmheit und der Karriere“ (Mann 1981: 377). Höfgen entschied sich als Mensch für die „Karriere“ eines Mephistos, so kann er auch als Schauspieler nur ein Mephisto und nicht ein Hamlet sein.

In Höfgens Monolog mit dem Dänenprinzen kann man eine Analogie zu der emotional starken Szene aus Shakespears Drama *Hamlet* (Hamlets Gespräch mit dem Geist seines Vaters im zweiten Akt) sehen. Der Kreis schließt sich, in dem Klaus Mann Hamlet in dieser Szene die Worte des Erdgeistes aus Goethes *Faust I* zitieren lässt. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“ (J.W. Goethe 2004: online). Und so zerstört Hamlet Höfgens Illusion der Berechtigung seiner Moral und der Rechtfertigung seiner Taten. Faust

ähnlich muss sich Höfgens die Frage stellen: „Nicht dir? Wem denn?“ (J.W. Goethe 2004: online).⁸

5.2.2 Das Dilemma der Verantwortung

Sein Versuch, *Hamlet* zu werden, hat wieder nur in der Rolle des *Mephistos* geendet. Im letzten Kapitel *Die Drohung* wird die innere Unsicherheit und die verzweifelte Suche Höfgens nach sich selbst ersichtlich. Er sieht ein, dass sein Leben nur Rollen sind und nur ein Theaterspiel, aber kein wirkliches und würdevolles Leben.

Schlussendlich versucht er sein schlechtes Gewissen zu beschwichtigen und sich in die Rolle des Opfers zu stellen: „Was wollen die Menschen von mir? Warum verfolgen sie mich? Weshalb sind sie so hart?“ (Mann 1981: 390). Er ist aber kein Opfer, er kann sich selbst nicht täuschen. Er geht den Weg des *Mephistos*, der verführt und zersetzt.

Es ergibt sich die Frage, ob Höfgens überhaupt je ein Hamlet sein konnte oder ob er je ein Hamlet sein wollte. Diese Antwort lässt Mann nur scheinbar offen. Indirekt ist die Frage bereits im *Vorspiel* beantwortet – Höfgens steht beim großen Ball zum 43. Geburtstag des Ministerpräsidenten an der Seite der Macht.

Höfgens Entscheidung ist allerdings bereits in der Mitte des Romans gefallen, im Kapitel *Über Leichen*. „Er passt nicht übel in diese Gesellschaft, er hat ihre falsche Würde, ihren hysterischen Elan, ihren eitlen Zynismus und die billige Dämonie“ (Mann 1981: 268). Er freut sich, dass er ganz groß sein wird. „Der Dicke lässt mich ganz, ganz groß werden“ (Mann 1981: 268). Seine Bedenken: „Bin ich eigentlich ein sehr großer Schurke?“ (Mann 1981:269). Seine Bedenken über seine Moral legt er bei Seite: „Ich habe doch nur Erfolg. [...] Ich werde ihn gut verwenden. Ich werde Gutes tun“ (Mann 1981: 269). Er lässt sich nur zu gerne von Seinesgleichen bestätigen, dass er sich „aus einem etwas spielerischen Menschen zu einem ganz ernsten, ganz vollwertigen entwickelt“ (Mann 1981: 270) hat. Und so kommt er zum Schluss, dass er ein Glückskind ist. „All diese große Gunst“, so dachte er, „sie ist mir einfach in den Schoß gefallen. Hätte ich so viel Glanz ausschlagen sollen? Niemand würde das an meiner Stelle tun – wer es von sich behauptet, den nenne ich einen Schwindler und einen Heuchler“ (Mann 1981:272). Was kann oder darf man

⁸ Eine Variation findet man in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe. Der junge Schauspieler Wilhelm Meister begegnet als Hamlet in der gleichen Szene des Dramas von Shakespeare seiner eigenen Vergangenheit: dem kürzlich verstorbenen Vater. Die Anlehnung Klaus Manns an Goethes Werke zeigt sich bereits im Motto des Romans (Zitat aus dem *Wilhelm Meister*) (vgl. Mann 1981: 6).

ihm vorwerfen? Was soll er sich selbst vorwerfen? Und kann ein *Mephisto* letztendlich moralisch sein?

Am Ende des Romans siegt nicht das Gute über das Böse, die Wahrheit über die Lüge, es gibt keine moralische Genugtuung, keine Gerechtigkeit, Reue oder Bestrafung der Schuldigen.

Als Höfgen im letzten Kapitel *Die Drohung* resigniert, Verzweiflung und Unverständnis zeigt, denn er sei „doch nur ein ganz gewöhnlicher Schauspieler“ (Mann 1981: 390), ist ihm nur klar geworden, dass er als Unterhalter missbraucht und als *Mephisto*, der Verführer, selbst verführt wurde (vgl. Mann 1981: 382).

Schlusswort

Die Frage nach der Schuld, Strafe, Buße und der persönlichen Verantwortung für das menschliche Versagen oder die begangenen Verbrechen ist ein großes Thema für alle, die sich mit dem Verhalten und den Taten der Menschen, die in einer Diktatur lebten, beschäftigen.

Die Intellektuellen erfüllen eine wichtige Aufgabe: die Verantwortung, die Moral, die Werte und die Normen zu tragen und diese zu vermitteln. Das Spezifikum eines Künstlers besteht allerdings darin, dass er mittels seines Werkes ein breites Publikum anspricht. Die Schauspieler übernehmen die Rolle des Deuters und Umsetzers.

Kunst und Moral haben eines gemeinsam, und zwar dass es sich in beiden Fällen um eine Schöpfung und Erfindung der Gesellschaft handelt.

Alle Künstler sind gleichzeitig der Herr und der Diener der Freiheit. Jeder von ihnen sollte seine Freiheit und die der anderen nicht nur als Mittel nutzen, sondern auch gleichzeitig als einen Zweck zum Handeln verstehen.

Klaus Mann und andere Exilanten versuchen in einem Unrechtsstaat, wie dem Dritten Reich, die Grenze zwischen gutem und falschem Handeln, zwischen Moral und Amoral zu finden. Allerdings kommen sie zu einem ernüchternden Schluss: das moralische Handeln und der Handelnde befinden sich in einem unlösbaren Dilemma. Die realen Verhältnisse in einer Diktatur verunmöglichen eine klare Trennung zwischen Teilhabe und dem Opportunismus.

Auch Klaus Manns Roman blickt auf die versäumten Chancen zurück. Mann ist tief erschüttert über die Erkenntnis, dass das, was er erlebt hat, im zwanzigsten Jahrhundert noch möglich ist und kommt zum bitteren Fazit: die Moral kann in einer Diktatur nicht obsiegen.

Mit dem Roman *Mephisto* attackiert Klaus Mann die Gewissenlosigkeit von Komödianten und demaskiert und veranschaulicht die Techniken nazistischer Selbststilisierung. Mit der Bezeichnung „Komödianten“ meint Mann die Künstler und die Politiker im Dritten Reich, deren Machtinszenierung ein williges Publikum braucht und meist findet, ein Publikum, welches ein Bedürfnis nach Glauben, nach einem Sinn und nach einer Einheit hat.

Das Thema des Romans geht zurück auf die klassische Tragödie und den Dualismus zwischen Gut und Böse. Im *Mephisto* können die Grenzen zwischen Freund und Feind, zwischen Fortschritt und Reaktion nicht mehr wie gewohnt gezogen werden. Alles ist ein großes Spiel, das zur Unterhaltung der Machthaber, des Schauspielers und zur Unterhaltung des Volkes dient.

An der künstlerischen Fähigkeit und dem großen schauspielerischen Talent von Hendrik Höfgen und seiner Vorlage Gustaf Gründgens darf man nicht zweifeln. Als moralisch verantwortungsvolle Menschen haben beide zwar versagt, aber es heißt nicht, dass man sie als eindeutig schlechte Menschen bezeichnen kann – auch sie haben Gutes getan und haben sich in gewissen Situationen richtig verhalten. Aber sie partizipierten an der Macht, unterstützten ihre Lügen und propagierten die Macht mit ihrem Können.

Die totale Herrschaft, schreibt Hannah Arendt, sei die „einzige Staatsform, mit der es keine Koexistenz geben kann“ (Arendt 1956: 479). Autoren wie Klaus Mann waren entschiedene Feinde des Totalitarismus.

Hannah Arendt stellt in ihrem Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* fest: „Zweifelloos ist es sehr beunruhigend, dass totale Herrschaft, obwohl offen verbrecherisch, von der Unterstützung der Massen getragen wird“ (Arendt 1956: 473). Die Kluft zwischen der Vorbestimmtheit eines totalitären Systems und der Verantwortung des individuellen Gewissens kann man nach Arendt nur durch eine Aufforderung zu einer ethischen Rigorosität überbrücken. Totalitäre Herrschaften sind nach Arendt „die einzige Organisationsform, welche die modernen Massen gefunden haben und die ihnen adäquat scheint“ (Arendt 1956: 499). „Zur Bedienung fehlerlos funktionierender Beherrschungs- und Vernichtungsapparate lieferten die Massen gleichgeschalteter Spießer“ verlässliches „Menschenmaterial“. Der „Massenmensch“ trägt „deutlich die Züge des Spießers [...], der bei der geringsten Gefährdung der Sekurität alles – Ehre, Würde, Glauben auszugeben bereit sei“ (Arendt 1956: 542f.).

Mit dem Roman *Mephisto* versuchte Klaus Mann diesen Massenmensch bloßzustellen und der Machtgewalt des Nationalsozialismus entgegenzutreten.⁹

⁹ Die „beiden Würdenträger“ (Mann 1981: 21) verkörpern das Höchste und werden als Illusion und als unerreichbar dargestellt: „Unser Intendant und der Minister – sind sie nicht ein herrliches Paar? Beide so bedeutend! Beide so schön!“ (Mann 1981: 21). Diese Machtdemonstration hebt jegliche Grenzen zwischen Realität und Rolle auf und erzielt eine breite Wirkung bei den Anwesenden und stellt so die Massenmenschen bloß.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- Arendt, Hannah (1956): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: Piper Verlag
- Mann, Klaus (1981): *Mephisto. Roman einer Karriere*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag
- Michalzik, Peter (1999): *Gustaf Gründgens. Der Schauspieler und die Macht*. Hamburg: Quadriga Verlag
- Plachta, Bodo (2008): *Erläuterungen und Dokumente. Klaus Mann Mephisto*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Reich-Ranicki, Marcel (1966): *Das Duell der Toten*. Literaturkritik [online]. [Zugriff am 2012-03-05]. Abgerufen unter:
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10849&ausgabe=200706
- Riess, Curt (1965): *Gustaf Gründgens. Eine Biographie*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag
- Rischbieter, Henning (1963): *Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter*. Hannover: Erhard Friedrich Verlag
- Schaezler, Nicole (1999): *Klaus Mann: eine Biographie*. Frankfurt am Main: Campus Verlag
- Spangenberg, Eberhard (1982): *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens*. München: Verlag Heinrich Ellermann
- Walach, Dagmar (1999): *Aber ich habe nicht mein Gesicht. Gustaf Gründgens. Eine deutsche Karriere*. Berlin: Heuschel Verlag
- Wucherpfeffig, Wolf (1986): *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Ernst Klett Schulbuchverlag GmbH

Sekundärliteratur

- DUDEN (1980): *Die Literatur*. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut
- Ebermayer, Erich (2005): *Eh 'ich's vergesse....* München: LangenMüller Verlag, S. 133-194
- Goethe, Johann Wolfgang (2004): *Faust I*. Wissen im Netz [online]. [Zugriff am 2012-09-07]. Abgerufen unter:
<http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/faust/1teil/01.htm>
- Reich-Ranicki, Marcel (1977): *Nachprüfung. Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern*. München: Piper Verlag
- Von Scanzoni, Signe (2010): *Als ich noch lebte. Ein Bericht über Erika Mann*. Göttingen: Wallenstein Verlag