

8. Klaus Mann: Mephisto

Warum war ein Roman, der heute Kult-Charakter hat, in der Nachkriegszeit auf dem Buchmarkt nicht präsent?

Klaus Manns "Mephisto"-Roman gilt heute als eines der bekanntesten Werke der Exilliteratur. Der "Mephisto" hat durchaus den Status eines "Kultbuches". Das war keineswegs immer der Fall. Obwohl das Buch bereits 1936 im Querido Verlag in Amsterdam erschienen war, Klaus Mann unter den Exilautoren die vielleicht prominenteste Gestalt der jüngeren Generation war und die Familie Mann, insbesondere durch das Werk von Thomas Mann, einen immensen Einfluß auf das Verlagssystem hatte, war der "Mephisto" während der Nachkriegszeit im Buchhandel jahrzehntelang *nicht* präsent.

Die Gründe sind pikant. Klaus Mann war inzwischen tot – er hatte im Mai 1949 in Cannes Selbstmord begangen –, aber der in dem Roman kritisch-polemisch porträtierte Schauspieler, *Gustaf Gründgens*, spielte in Nachkriegsdeutschland – und nicht zuletzt in HH – auf der Bühne erneut eine bedeutende Rolle. Das ermöglichte es ihm, auf indirektem Wege, durch Beeinflussung der Verlage, ein erneutes Erscheinen des Romans zu verhindern. Nach Gründgens' Tod war es dann sein Erbe, der ein ausdrückliches Verbot erwirkte. (Natürlich hätte die Mann-Familie auf ein Erscheinen des Romans drängen können. Aber Thomas Mann selber stand in der Nachkriegszeit im Zentrum vehementer Angriffe, und vermutlich wurde das Erscheinen des "Mephisto"-Romans deshalb nicht forciert, um nicht noch stärker Gegenstand von polemischen Attacken zu werden.) Um das Verbot des "Mephisto"-Romans wurde auf gerichtlichem Wege über ein Jahrzehnt gestritten, bis schließlich die Publikation endgültig untersagt wurde: aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes. Der Entscheid stellt übrigens ein glattes Fehlurteil dar, den Gründgens war von Klaus Mann bereits einmal in einem Roman porträtiert worden: in "Treffpunkt im Unendlichen", vor dem Exil – und gegen diese *ebenfalls* nicht vorteilhafte Darstellung hatte Gründgens seinerzeit *nicht* Einspruch erhoben. Doch inzwischen erinnerte sich niemand mehr an "Treffpunkt im Unendlichen", der Roman war vergessen, und so richtete sich die Aufmerksamkeit einzig und allein auf den "Mephisto". Er galt als ehrenrührig, als anstößig. Daß das, was "anstößig" war, weniger die Darstellung von Gustaf Gründgens war, sondern die Darstellung des NS-Regimes, die dieser Roman vermittelte, das

sah zu dieser Zeit niemand oder: niemand *wollte* den Tatbestand sehen, denn das war in den 50er und frühen 60er Jahren nach wie vor anstößig. – Doch als das endgültige Verbot durch ein höchstrichterliches Urteil schließlich durchgesetzt war, hatten sich die Verhältnisse grundlegend geändert. Niemand regte sich noch über einen Roman wie "Mephisto" auf, in dem Gründgens' Homosexualität, auch seine Promiskuität, offen, wenn auch camoufliert, dargestellt wurde. Im Gegenteil: Zu Beginn der 80er Jahre war das Verbot kontraproduktiv geworden, weil es die Aufmerksamkeit erneut auf den "Fall Gründgens" richtete und auf Gründgens' problematische Kooperation mit dem Dritten Reich. Das aber war nach wie vor unerwünscht. So übte man Toleranz, der Roman konnte erscheinen – und jetzt an stand *Klaus Mann* im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit: sein Schicksal, seine Probleme als der älteste Sohn von Thomas Mann, Klaus Manns Morphinismus und seine Homosexualität. Ich hatte zu dieser Zeit recht enge Kontakte zu Fritz Landshoff und Hermann Kesten, die beide Klaus Mann gut- und auf sehr persönlicher Basis, kannten, und beide berichteten übereinstimmend, daß in den Interviews über Klaus Mann nichts anderes im Zentrum stand: als das Drogenproblem und die Vater-Sohn-Beziehung. – Auf einige dieser Probleme werde ich noch genauer eingehen, weil sie für das Textverständnis von Bedeutung sind. Doch zunächst einmal will ich über die Entstehung und Konzeption des "Mephisto"-Romans sprechen.

Ausgangssituation und Kesten-Brief

Die Ursprungsidee geht auf das Jahr 1935 zurück. In diesem Jahr befand sich Klaus Mann, wie häufig in seinem Leben, in einer schwierigen Lage. Die Zeitschrift "Die Sammlung", deren Initiator und Redakteur er gewesen war und die sich zu einem respektgebietenden Organ des Exils entwickelt hatte, mußte aus finanziellen Gründen eingestellt werden. "Die Sammlung" war im Amsterdamer Querido Verlag erschienen, neben dem Verlag Allert de Lange der bedeutendste Exilverlag der Vorweltkriegsperiode. Um seinem Freund Klaus den Abschied von diesem Projekt einigermaßen zu erleichtern, schlug Fritz Landshoff, Emigrant und Mitinhaber des Querido Verlages, ihm vor, er solle sich auf die Niederschrift eines Romans konzentrieren. Landshoff setzte dafür ein monatliches Fixum aus, also ein Vorschuß. Das Geld für die Arbeit war also vorhanden, doch es fehlte das Thema.

In dieser Situation wandte sich Landshoff an Hermann Kesten, einen gemeinsamen Freund und Kollegen aus der Zeit, als Landshoff, Kesten und Walter Landauer gemeinsam den Leipziger Gustav Kiepenheuer Verlag geleitet hatten. Jetzt leiteten Kesten und Landauer den Verlag Allert de Lange. Am 15. November 1935 schrieb Kesten Klaus Mann folgenden Brief:

"Da mir (...) Landshoff sagte, Sie suchten nach einem neuen Stoff für Ihren neuen Roman, und da ich selbst für mich, für meinen neuen Roman, hin und her überlege, so überlegte ich mir – für mich – dieses und jenes und kam an eine Sache, von der ich glaube, daß ich sie sehr schlecht und Sie 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 von Ihnen künstlerisch (wie man mir sagt) schon bedachten Herrn Staatstheaterintendanten Gründgens vor. (Titel: "Der Intendant") Dabei denke ich nicht daran, daß Sie eine hochpolitische Satire schrieben, sondern – fast – ein unpolitischen Roman, Vorbild der ewige 'Bel-Ami' vom Maupassant, der schon Ihrem Onkel das köstliche 'Schlaraffenland' entdecken half. Also keine Hitler und Göring und Goebbels als Romanfiguren, kein Agitprop, keine kommunistischen 'Wühlmäuse', keine Münzenbergiaden, aber doch – etwa – auch die Ermordung dieses Berliner Schauspielers, dessen Namen mir jetzt gerade nicht einfällt. [Kesten denkt hier an den Schauspieler Hans Otto, der von den Nazis ermordet wurde.] Das Ganze im ironischen Spiegel einer großen versteckten, freilich spürbaren Leidenschaft. 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.

Ich glaube, solch ein Stoff könnte Ihnen sehr gelingen und könnte durch die dritte Reich-Sphäre auch größere Chancen bieten [gemeint sind natürlich: Absatzchancen]. Ich sprach mit Landshoff darüber, und er ist gleichfalls meiner Meinung – wird es Ihnen auch wohl schreiben. Es würde mich freuen, wenn ich Ihnen eine vage Anregung zu einem 'Theater'-Roman damit gegeben hätte."

Der Informationswert dieses Briefes ist gar nicht hoch genug zu veranschlagen. Er enthält nichts Geringeres als eine Art "Schreibanleitung" – und das nicht nur für den "Mephisto"-Roman, sondern für weite Bereich des Genres "politischer Roman" im Exil überhaupt.

Wichtig sind vor allem zwei Aussagen: (i) Der vorgeschlagene Roman solle in der Nachfolge des längst als "klassisch" geltenden "Bel-Ami" von Maupassant stehen. – Der "Bel-Ami" ist ein Aufsteiger-, ein Karrieristen-Roman. Seine Anlage ist klar und übersichtlich: ein gutaussehender junger Mann aus der Provinz, ein "Nobody" von gewinnendem Wesen, mit Geschick im Umgang mit Fremden, zielstrebig, ehrgeizig, aber ohne besondere intellektuelle Begabungen, kommt in die Metropole, wird protegiert von einem der – wir würden heute sagen – "Tykoonen" der Medienlandschaft, beginnt ein Verhältnis mit der Frau seines Chefs, was für sein Fortkommen nicht von Nachteil, sondern im Gegenteil äußerst karrierefördernd ist, gelangt mit Hilfe dieser Beziehungen "ganz nach oben", so daß er jetzt zuerst seinen Gönner, dann seine Geliebte fallenlassen kann – bis er selber an der Spitze der Gesellschaft steht: jetzt mit der Möglichkeit ausgestattet, andere zu protegieren und sich unter den jungen Frauen diejenige auszusuchen, die seinen Interessen am weitesten entgegen kommt.

Kesten weist Klaus Mann darauf hin, daß sich schon Heinrich Mann dieses Vorbilds für seinen "Schlaraffenland"-Roman bedient hat. Auch dieser Hinweis ist klar zu entschlüsseln, denn er zeigt die Zielrichtung auf, die der Roman haben soll: Maupassants Held ist ein karriereorientierter Opportunist; und wenn ein opportunistischer Karrierist ganz an die Spitze der Gesellschaft aufsteigen kann, *dann entlarvt er damit die Gesellschaft selber*: ihre Hohlheit, ihre Prinzipienlosigkeit, das Fehlen moralischer und sittlicher Maßstäbe. Wäre die Gesellschaft nicht hohl, nicht prinzipienlos, dann könnte der "durchschnittlich begabte junge Mann" in ihr nicht Karriere machen. Der von Kesten vorgeschlagene "Roman eines Karrieristen" ist also im Grunde ein "Sittenbild von Kultur und Politik im Dritten Reich".

Die zweite Aussage in Kestens Brief bezieht sich darauf, daß der Roman im Theatermilieu angesiedelt und speziell auf die Person von Gründgens bezogen sein solle. – Das Theatermilieu und sein Umfeld waren Klaus Mann bestens vertraut. Zusammen mit Pamela Wedekind waren Gründgens, Klaus und Erika Mann in zwei von Klaus Mann verfaßten Stücken aufgetreten: in "Anja und Esther" und in der "Revue zu Vieren". Die Tournee dieser vier jungen Leute, von denen drei Kinder berühmter, prominenter Schriftsteller waren: von Frank Wedekind und von Thomas Mann, war in der Presse als spektakuläre Sensationen aufgenommen worden. *Erika Mann*, also Klaus Manns Schwester, war sogar eine Zeitlang mit Gründgens verheiratet gewesen. Erika wie auch Klaus Mann hatten Gründgens auf den Stufen seiner Karriere genau beobachtet: auf dem Weg von Düsseldorf, seiner Geburtsstadt, wo er ausgebildet

worden war, über die Hamburger Kammerspiele nach Berlin. Wer mit Gründgens in dieser Zeit befreundet gewesen war, wer ihm, dem zu dieser Zeit noch namenlosen Berufsanfänger, Chancen eröffnet hatte, den Weg zur Karriere geebnet hatte – über all das wußte Klaus Mann bestens bescheid.

Die literarische Form des "Mephisto" und der "Polarisierungszwang" nach Beginn der Diktatur

Hinter Kestens Vorschlag, in dem geplanten Roman den Weg zu beschreiben, den Gründgens durchschritten hatte, bis er in Berlin Intendant des Staatsschauspiels und Preußischer Staatsrat geworden war, verbarg sich aber noch ein anderer Gedanke. Durch die Ereignisse im Gefolge der nationalsozialistischen "Machtergreifung" hatte eine Vielzahl von prominenten Künstlern Deutschland verlassen müssen bzw. diese Künstler hatten sich freiwillig entschlossen, in einer Diktatur nicht weiter tätig zu sein. Sie wollten durch die Fortführung ihrer künstlerischen Arbeit und das damit verbundene kulturelle Prestige, das natürlich dem Regime zugute kam, nicht den Anschein erwecken, in Dtl. herrsche "Recht und Ordnung". Kulturelles Prestige ist bekanntlich eines der zentralen Mitteln, durch das Diktaturen den Anschein von Legitimation zu erwecken versuchen. Das erklärt, weshalb Diktatoren gewaltige Bauten errichten, spektakuläre Mäzenaten sind und anderes mehr. Dieser Inanspruchnahme kann sich niemand entziehen – es sei denn, er tritt von seinem Amt zurück oder protestiert öffentlich und mit Nachdruck gegen die Entlassung von Kollegen bzw. gegen das System der politischen Repression, das ja das Kernmerkmal von Diktaturen ist. – Nach 1933 war es in dieser Frage zu spektakulären Konflikten gekommen. Insbesondere Wilhelm Furtwängler als dem Leiter der Berliner Philharmoniker hatte man vom Ausland her vorgeworfen, daß es sich nicht gegen die Entlassung jüdischer Orchestermitglieder, insbesondere des ersten Kapellmeisters Bronislaw Hubermann, zur Wehr gesetzt habe. Ähnlich entschieden waren die Vorwürfe gegen Richard Strauss gewesen, gegen Schauspieler wie Heinrich George, Conrad Veidt oder Werner Krauss. Sie alle waren mehr oder weniger Zöglinge von Max Reinhardt gewesen; und Reinhardt stand als "Jude" im Zentrum öffentlicher Diffamierung.

Die Situation war so, daß durch die Entlassungen bzw. die Emigration führender Persönlichkeiten des Kulturlebens eine Anzahl von Spitzenpositionen frei geworden waren. Auf

diese Positionen waren Leute aus dem zweiten Glied nachgerückt, die z.T. ohne den Fortgang bzw. die Entlassung des bisherigen Führungspersonals nie eine Chance gehabt hätten, selber in die Spitzenposition aufzurücken. Gründgens war nach 1933 der prominenteste Nutznießer der von den Nazis durchgeführten "Gleichschaltung des deutschen Theaters" gewesen. Er war aufgestiegen, während andere, berühmtere Theaterkünstler, die z.T. persönlich seine Karriere gefördert hatten: Leopold Jessner, Elisabeth Bergner, Tilla Durieux, allein voran, wie ich eben schon sagte: Max Reinhardt, entlassen worden waren bzw. ins Exil hatten fliehen müssen. Mirjam Horwitz und Erich Ziegel, die in HH Gründgens' Direktoren gewesen waren, erhielten nach 1933 Berufsverbot. Als Schauspieler an die deutsche Sprache gebunden, mußten sie nunmehr sehen, wie sie sich durchschlagen konnten. Den meisten gelang das nicht. Sie gaben den Beruf auf und versuchten, sich auf andere Art und Weise, mit berufsfremder Tätigkeit, durchzuschlagen. Fritz Kortner z.B. war im amerikanischen Exil fast die gesamte Zeit beschäftigungslos; Leopold Jessner hat in den USA im wesentlichen eine einzige Inszenierung herausgebracht, die finanziell zudem ein Fiasko wurde. Tilla Durieux, ein letztes Beispiel, vor 1933 eine der prominentesten Protagonistinnen der deutschen Bühne, von den berühmtesten Malern ihrer Zeit immer wieder porträtiert, arbeitete 1945 als Kostümnäherin für ein Puppentheater im jugoslawischen Zagreb. Dieses Faktum wirft ein bezeichnendes Licht auf die Situation der Theaterschauspieler im Exil.

Ich brauche Ihnen vermutlich nicht zu erläutern, daß durch diese völlig unterschiedlichen, gegenläufigen Entwicklungen: die einen stiegen auf, die anderen standen mittellos auf der Straße, alte Freundschaften zerbrachen und bitterste Feindschaften entstanden. Zwischen Personen, die sich menschlich, politisch oder künstlerisch jahrzehntelang nahegestanden hatten, tat sich plötzlich ein tiefer Riß auf. Er war die Folge eines "Polarisierungszwangs". Er trennte den Teil der "Linksintellektuellen", der im Dritten Reich blieb, von den restlichen "Linksintellektuellen", die ins Exil gingen. Vor allem: Er trennte "arische" Kollegen von "jüdischen" Kollegen, die Dld. nicht nur verlassen mußten, sondern die - im anderen Falle - an Leib und Leben gefährdet waren.

Entscheidend war in dieser Frage weniger die "Gesinnung" als vielmehr die völlig ungleiche Lebenssituation, die aus den Gegebenheiten resultierte. Hans Fallada z.B., der in der Weimarer Republik eine Reihe gesellschaftskritischer, auch heute noch berühmter Romane geschrieben hatte und mit vielen Autoren, die nach 1933 ins Exil fliehen mußte, eng befreundet

gewesen war, blieb im Dritten Reich – und wurde aufgrund dieses "Opportunismus" von seinen früheren Freunden verachtet und mit bitterster Polemik überzogen. Ebenso ging es Herbert Jhering. Sein großer Konkurrent als Theaterkritiker, Alfred Kerr, hatte unter Lebensgefahr ins Exil fliehen müssen, *weil er Jude war*. Jhering, der kein Jude war, konnte im Dritten Reich weiterarbeiten. Er hatte Schwierigkeiten. Trotzdem war seine Situation ungleich besser als für Kerr, der letztlich nur mit finanzieller Unterstützung durch Freunde und durch die Zuwendungen von Hilfskomitees sein Leben fristen konnte. Er hatte Familie: Die Bücher seiner Tochter Judith Kerr stehen heute in vielen Bibliotheken. Judith Kerr erlebte im Exil eine zwar familiär gut beschützte, aber von bitterer Armut gekennzeichnete Jugend. Kein Wunder, daß Jhering, der "Nutznießer", der unter schwierigen, aber finanziell und sozial ungleich besseren Bedingungen lebte, von den Exilanten wegen seines "Opportunismus" verachtet wurde. – Die Kluft zwischen denen, die im Dritten Reich blieben, und den Exilanten war immens, und viele Entwicklungen, die sich nach 1945 vollzogen, erklären sich einzig und allein aus diesem Tatbestand. Brecht war einer der wenigen, die es ihren früheren Freunden – wie z.B. dem Bühnenbildner Caspar Neher – es nicht verübelten, daß sie, sofern es möglich war, in Dtl. blieben. Die meisten der Exilanten fühlten sich durch das Verhalten ihrer früheren Freunde und Kollegen zutiefst verletzt, und sie konnten diese Verletzungen jahrzehntelang nicht überwinden.

Diese Sachverhalte lassen den Hintersinn erkennbar werden, der in Kesten Formulierung steckt, Klaus Mann solle den Roman eines "Karrieristen" schreiben: "der Hauptstadt erzählt, wie man Intendant wird". Aus der Sicht der Exilanten war gegenüber den vermeintlichen oder tatsächlichen "Karrieristen" mehr als eine Rechnung offen. Das erklärt auch die zum Teil ungewöhnliche, persönlich gefärbte Schärfe, die den "Mephisto"-Roman und ähnliche Texte auszeichnet. Die Schärfe ist ein Resultat intimer, politischer Verletzungen. Hier wurde Rache genommen, hier wurde ein Gegenüber bloßgestellt – und zwar weil die betreffende Person aufgrund ihres persönlichen Verhaltens, so meinte man, dies verdient habe. Im Spiel war also nicht nur die Betroffenheit eines früheren Freundes – obwohl diese Komponente sicherlich auch eine Rolle spielt –, sondern vor allem die Betroffenheit, die das Resultat grundlegend unterschiedlicher situativer Gegebenheiten war. Hier artikulierte sich die Enttäuschung, Verbitterung des Exils gegenüber den vermeintlichen oder tatsächlichen "Mitläufern". Persönliche Verletzung wurde umfunktioniert in ein Instrument politischer, gegen den Nationalsozialismus

gerichteter Agitation: zu einem "Kampfmittel". Daß der Angriff "ad personam" geführt wurde, wurde dabei als richtig, ja als notwendig empfunden.

Der "Mephisto" als agitatorischer Text

Es ist aus diesem Grund zu einseitig, den "Mephisto" als einen "Schlüsselroman" zu verstehen, obwohl der Konzeption natürlich der Schlüsselroman als Modell zugrunde liegt. Das ist der Vorwurf, der in den gerichtlichen Urteilen nach 1945 formuliert wurde. Ein "Schlüsselroman" war "Treffpunkt im Unendlichen". Das war, wenn man so will, die intime Abrechnung Klaus Manns mit dem Freund Gründgens und mit dem Theatermilieu. Der "Mephisto" ist etwas anderes: eine *politische* Abrechnung – mit der NS-Diktatur, mit den *Strukturen*, die dieses System ermöglichten und die, auch als der repressive Charakter der Diktatur klar zutage lag, das System weiter mittragen, und *mit einem Freund*, der sich – für seinen beruflichen Aufstieg – diese Strukturen zu Nutze machte, obwohl er sah, daß diejenigen, die in diesem System die Kommandostellen inne hatte, vor Mord und Totschlag, vor Erpressung und anderem nicht zurückschreckten. *Der "Mephisto" ist ein politisch-agitatorischer Text* – im präzisen Wortsinne: *ein Anti-Nazi-Roman*. Er will demaskieren, entlarven, das gegnerische System schwächen, indem er ihm die Überzeugungskraft raubt – der "Mephisto" ist ein Kampf- und Propagandainstrument. Man muß sich außerdem eine an sich triviale Tatsache vor Augen führen, die immer im Spiele ist, wenn Literatur den "Nerv der Zeit" trifft: nämlich daß ein *gelungener fiktionaler Entwurf*, eine künstlerische Prägung, sich relativ bald verselbständigt. Das ästhetische Bild verdeckt, ja *ersetzt* die tatsächliche Realität, die in der Regel differenzierter, problematischer und fragiler ist als der fiktionale Entwurf. Das Publikum vereinnahmt die Gestalt nach Maßgabe des eigenen Standpunktes. Es sieht in der Fiktion entweder eine Stütze für die eigene politische Überzeugung – oder die Widerlegung. *Der Roman polarisiert* – wie auch die Situation nach 1933 polarisierend gewirkt hatte.

Im Exil hat man den Funktionswandel übrigens nicht erkannt. Die "Pariser Tageszeitung" z.B. annoncierte den "Mephisto" anfänglich als "Schlüsselroman" über Gründgens und das Dritte Reich. Klaus Mann protestierte – aus meiner Sicht mit Recht. Er protestierte aber letztlich *auch* aus juristischen Gründen, um Gründgens nicht die Möglichkeit zu bieten, ein Verbot des Romans zu erwirken. – Im persönlich-figürlichen Detail steht die Hauptgestalt des

"Mephisto", Hendrik Höfgen, seinem Vorbild Gründgens übrigens sehr nahe. Der Blick Lesers wird gezielt auf die intime Person gelenkt, und so etwas gelingt im Grunde nur, wenn man den dargestellten Menschen genau kennt: auf die "dicken Hüften" des tatsächlichen Vorbilds, auf die persönliche Unsicherheit und auf die verletzbare Schwäche. Man kann anhand des "Mephisto" sogar Gründgens' Rollen entschlüsseln; man identifiziert frühere Kollegen. Vor allem deshalb erregt Höfgens masochistische Abhängigkeit von der farbigen Domina, von der "Prinzessin Tebab", die Aufmerksamkeit des Lesers. Angesichts von Gründgens' bekannter homosexueller Disposition fragt man sich zwangsläufig, was sich wohl hinter der Gestalt dieser Prinzessin "Tabab" verbirgt. Das war auf jeden Fall ein fragwürdiger, m.E. illegitimer Kunstgriff, den der Autor Klaus Mann anwandte.

Sie werden sich vermutlich wundern, wenn ich nach all dem, was ich bislang über die Entstehungsgeschichte des Romans und über den Kontext der Kontroverse zwischen dem Exil und denen, die im Dritten Reich blieben, gesagt habe, noch hinzusetze, daß das Bild, das der "Mephisto" von Gründgens und seiner Karriere zeichnet, der Persönlichkeit von Gründgens und seiner Tätigkeit im Dritten Reich *nicht* gerecht wird. Gründgens hat differenzierter gehandelt, als es der Roman darstellt, vor allem: er hat mutiger gehandelt. Im Rahmen der Möglichkeiten, die er hatte, hat er sich für eine Reihe von Verfolgten mit Nachdruck eingesetzt – bei manchen mit dem Ergebnis, daß er sie vor der Deportation gerettet hat, bei anderen dadurch, daß er ihnen in letzter Minute die Flucht ins Exil ermöglichte. Daß diese Handlungsweise Grenzen hatte, war durch das NS-System bedingt. – Auf einer anderen Ebene ist die Frage zu beantworten, ob es von Gründgens generell richtig war, dem NS-System dadurch zu dienen, daß er die prominenteste und, was die Außenwirkung anbetraf, spektakulärste Position im Theaterleben übernahm, die das Regime anzubieten hatte. *Als ein außerordentlich begabter Regisseur und Schauspieler hätte er auch an einer Bühne in der Provinz überleben können.* Gründgens aber wählte die Position, die ihn zum Aushängeschild des Regimes machte. Seine Tätigkeit am Berliner Staatstheater trug wesentlich dazu bei, das Erscheinungsbild des Dritten Reiches gegenüber dem innerdeutschen Publikum zu verklären – sowohl in der aktuellen Situation als auch im Rückblick. Gegenüber dem "dürftigen Theaterleben" der frühen Nachkriegszeit und dem ebenso dürftigen Theaterleben der 50er und 60er Jahre erschien das von Gründgens, Hilpert, George oder Felsenstein geprägte Theater der NS-Zeit als eine Periode des Glanzes, der artistischen Eleganz. Daß der Glanz des Kulturlebens jedoch den Terror und die Repressi-

on, die Vorbereitung auf den Krieg und auf den Holocaust verdeckte, erkannte das Publikum nicht. Es *wollte* in seiner Mehrzahl diese Sachverhalte nicht zur Kenntnis nehmen. Grundgens war immerhin so klarsichtig, die Problematik seiner Situation zu durchschauen. – Nur – das, was Klaus Mann im "Mephisto" anprangerte: daß die einen Karriere machten, die anderen aber keinerlei berufliche Chance hatten – diese Ungleichgewicht blieb auch nach 1945 bestehen. Die Theaterleute, die im Dritten Reich tätig waren, besaßen auch nach Ende der Diktatur einen "Namen". Die Emigranten kehrten dagegen als "Namenlose" zurück. Tilla Durieux stand erst 1952 wieder auf einer deutschen Bühne, Elisabeth Bergner 1954, etwas besser, im Prinzip jedoch ähnlich, erging es Fritz Kortner. Das waren die Stars – die Vertreter der mittleren Generation hatten nach 1945 *praktisch keine* Chance, einen prominenten, ihrem Talent und künstlerischen Profil adäquaten Platz im Bereich von Schauspiel- und Musiktheater zu finden.

Die ästhetisch-politische Doppelbödigkeit eines Theater- bzw. Schauspielerromans

Kesten sagt in seinem Brief von 1934 auch, *wie* Klaus Mann das Thema anzufassen habe. Er müsse die politische Intention gleichsam kaschieren – deshalb der Rat, es solle ein "fast" unpolitischer Roman sein. Klaus Mann solle vermeiden, Hitler, Göring oder Goebbels "als Romanfiguren" auftreten zu lassen. Sie sollten allenfalls als "lustige Figuren" in Erscheinung treten – als "lustige Figuren" hatte Heinrich Mann seinerzeit die im "Schlaraffenland"-Roman dargestellten politischen und gesellschaftlichen Physiognomien bezeichnet. Deshalb kein "Agitprop", keine "Münzenbergiaden". Das zielte auf die holzschnittartige, schablonisierte belletristische Propaganda ab, die im Umfeld der KPD, deren Propaganda-Chef Willi Münzenberg war, inzwischen zur Regel geworden war. Münzenberg hatte das legendäre "Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitlerterror" und ähnliche Dokumentationen initiiert. Das Gute war in diesen Texten engelsgut, das Böse abgrundtief böse. Solche Darstellungen überzeugten nur die, die ohnehin schon überzeugt sind. Die Texte waren zu einlinig strukturiert, als daß sie bei einem anspruchsvollen, differenziert denkenden Publikum Aufmerksamkeit erwecken konnten. Sie sprachen auch nicht die Phantasie an – was auch im Bereich der "politischen Fiktionen" ein unverzichtbares Element ist. Kesten warnte Klaus Mann ausdrücklich davor, einen "realistischen" politischen Roman zu schreiben: "keine kommunistischen Wühlmäuse", heißt es ausdrücklich. Als erfahrener Verlagslektor wußte Kesten, daß solche literarischen Tricks zu billig

sind, um anspruchsvolle Leser zu fesseln. Der von ihm entworfene Roman sollte jedoch beim Leser Neugier erwecken. Der leicht voyeuristische Blick "hinter die Kulissen" entlarvt letztendlich das System. Plötzlich wird erkennbar, wie "man" im Dritten Reich Intendant – oder Minister – wurde. Das sollte genügen; damit war ein Optimum an möglichem Erfolg erreicht. Die Wirkung, die der "Mephisto"-Roman heute ausübt, beweist, daß Kesten mit seiner Empfehlung Recht hatte.

Die wichtigste Empfehlung in dem Kesten-Brief war jedoch, daß es sich bei dem geplanten Roman um einen *Schauspieler*-Roman handeln solle. Mit dieser Empfehlung wurde auf die *Prominenz* spekuliert, die Schauspielerinnen und Schauspieler besitzen. Schauspieler sind nun einmal Personen, die unsere Phantasie, unsere Neugier anregen. Klaus Mann griff diese Anregung auf, und er situierte die Handlung in einem Umfeld, das Hamburgern an sich noch heute bekannt ist: um Erich Ziegel und Mirjam Horwitz und ihre "Kammerspiele", die sich seinerzeit nicht in der Hartungstraße, sondern am Besenbinderhof befanden. In den Kammerspielen traten Ende der 20er Jahre später so berühmte Akteure auf wie Bernhard Minetti, Victor de Kowa, Axel von Ambesser, Gustav von Wangenheim und viele andere. Wer die Vorbilder kannte, wußte genau, wen er im Roman vor sich hatte. – Klaus Mann ließ es jedoch nicht bei dieser äußeren Adaption des Vorschlags bewenden. Mit der Bezugnahme auf prominente Bühnenkünstler implantierte Klaus Mann einen "philosophischen Nervenstrang" in die dargestellte Thematik, und dieser "Hauch von Philosophie" ist es wert, daß man einen Blick darauf wirft.

Dem "Mephisto"-Roman ist ein berühmtes Motto, ein Zitat aus Goethes "Wilhelm Meister", vorangestellt:

"Alle Fehler des Menschen verzeih ich dem Schauspieler, keine Fehler des Schauspielers verzeih ich dem Menschen."

Das besagt nichts anderes, als daß der Schauspieler das vollkommene Abbild des Menschen ist: seiner Größe wie seiner Niedrigkeit. Der Schauspieler reproduziert also Glanz und Ausstrahlung des "großen Mannes" bzw. der "grande dame". Er reproduziert aber auch die Niedrigkeit, die Intrige, den Neid oder die Eifersucht des Menschen. Der Schauspieler zeigt die lustige oder "weniger lustige" Verstellungskunst des Menschen, seine grandiose Fähigkeit, andere zu unterhalten, wie auch die beängstigende Fähigkeit des Menschen, sich zu verstellen und zu heucheln. – Kehrt man diesen Satz jedoch um, dann wird erkennbar, daß das, was der Schau-

spieler auf der Bühne in großartiger Manier zur Anschauung bringt, *bei einem Menschen, der "wie ein Schauspieler handelt"*, Ausdruck absoluter Niedrigkeit, des Mangels an einer ethisch-moralischen Leitlinie, ist. – Was meine ich damit?

Das Zitat aus Goethes "Wilhelm Meister" wird am deutlichsten durch ein Nietzsche-Zitat kommentiert: den 361. Aphorismus aus Nietzsches "Die fröhliche Wissenschaft". Diese Schrift war in den 20er und 30er Jahren jedem Gebildeten bekannt. Wenn das "Komödiantentum" des Schauspielers bzw. des "modernen Menschen", wie zu dieser Zeit gesagt wurde, zur Diskussion stand, dann wußte man, worauf der Sprecher sich bezog: auf Nietzsche. – Nietzsche beginnt diesen Aphorismus mit einer allgemeineren Reflexion:

"Das Problem des Schauspielers hat mich am längsten beunruhigt; ich war im Ungewissen darüber (und ich bin es mitunter jetzt noch), ob man nicht erst von da aus dem gefährlichen Begriff 'Künstler' – einem mit unverzeihlicher Gutmütigkeit bisher behandelten Begriff – beikommen wird. Die Falschheit mit gutem Gewissen; die Lust an der Verstellung als Macht herausbrechend, den sogenannten 'Charakter' beiseite schiebend, überflutend, mitunter auslöschend; das innere Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen *Schein* heinein; ein Überschuß von Anpassungsfähigkeiten aller Art, welche sich nicht mehr im Dienste des nächsten engsten Nutzens zu befriedigen wissen: Alles das ist vielleicht nicht *nur* der Schauspieler an sich ... Ein solcher Instinkt wird sich am leichtesten bei Familien des niederen Volkes ausgebildet haben, die unter wechselndem Druck und Zwang, in tiefer Abhängigkeit ihr Leben durchsetzen mußten, welche sich geschmeidig nach ihrer Decke zu strecken, auf neue Umstände immer neu einzurichten, immer wieder anders zu geben und zu stellen hatten, befähigt allmählich, den Mantel nach *jedem* Winde zu hängen und dadurch fast zum Mantel werdend, als Meister jener einverleibten und eingefleischten Kunst des ewigen Verstecken-Spielens, das man bei Tieren *Mimikry* nennt: bis zum Schluß dieses ganze von Geschlecht zu Geschlecht aufgespeicherte Vermögen herrisch, unvernünftig unbändig wird, als Instinkt andere Instinkte kommandieren lernt und den Schauspieler, den 'Künstler' erzeugt (den Possenreißer, Lügenerzähler, Hanswurst, Narren, Clown zunächst, auch den klassischen Bedienten, den Gil Blas: denn an solchen Typen hat man die Vorgeschichte des Künstlers und oft genug sogar des 'Genies'. [...])"

Es läge nahe, über diesen Nietzsche-Text ausführlich zu sprechen, denn hier wird einerseits die Psyche des "modernen Menschen" beschrieben, in der zeitgenössischen Literatur wird er der "Dilettant" genannt, und es wird insbesondere der Typus des "Künstlers" beschrieben. Der Typus des von Nietzsche analysierten "Künstlers" ist vor allem für das Verständnis von Thomas Mann und seines Werkes von Bedeutung. – Lassen wir diese Diskussion jedoch beiseite und beschränken wir uns ausschließlich auf die Bedeutung, die diese Nietzsche-Passage für den "Mephisto"-Roman hat.

Bei dem Aphorismus handelt es sich erneut um eine "Schreibanleitung" für den Roman, her auf der Grundlage *der Psychologie*. Der Blick Nietzsches fällt zunächst einmal auf die *Herkunft* und Familie des "Schauspielers". Für den elitären Philosophen Nietzsche liegt der Sachverhalt auf der Hand: Als Notwendigkeit, sich den erdrückenden äußeren Umständen "durch Mimikry", also durch "geschmeidige" Verstellung anzupassen, entsteht für Nietzsche der Typus des Schauspielers zuerst "beim niederen Volk": aus der Notwendigkeit, "sich an die Decke zu strecken". Der Herrenmensch hat die Anpassung nicht nötig, denn er ist ja "Herr"; ihm müssen die Menschen aus dem "niederen Volk" gehorchen. Der Hang zur Schauspielerei wird dabei durch die "niederen Instinkte" erzeugt, also durch die ethisch unwerten Kräfte im Menschen, der aus dem "niederen Milieu" stammt: durch Ressentiments und Minderwertigkeitskomplexe, während der "Herr" sich an der "Moral", am positiven Wertekanon, orientiert. Der Urgrund des Schauspielens ist, so Nietzsche, daher die Possenreißerei und die Clownerie. Der Schauspieler versucht, durch opportunistische Verstellung und durch forciertes Selbstbewußtsein der Situation zu entkommen, in die er hineingeboren ist. Der Schauspieler spielt "Honorigkeit", er spielt "Selbstsicherheit", er spielt "Intellektualität", aber er ist in Wahrheit *weder* selbstsicher *noch* honorig, *noch* ist er ein Intellektueller. Er ist, so ließe sich Nietzsches Argumentation zusammenfassen, ein auf "Imitation" dressierter "Affe".

An dieser bösen, verletzenden Beschreibung des "Schauspielers" durch Nietzsche wird erkennbar, daß dem "Mephisto"-Roman eine fast hämische Polemik unterliegt. Klaus Mann will denunzieren; und der Grund, der ihn zur Denunziation veranlaßt, liegt auf der Hand: Klaus Mann fühlt sich im Tiefsten verletzt, *er fühlt sich durch seinen Freund Gründgens verraten*. Er hatte vom ihm "Anstand" erwartet. Statt dessen traf er auf "niedrige Gesinnung". Klaus Mann hatte sicherlich nicht unbedingt erwartet, daß Gründgens ins Exil ginge: dazu, das wußte Klaus Mann, waren die Existenzbedingungen für Schauspieler im Exil zu hart. Aber er hätte

erwartet, daß Gründgens gegenüber den Machthabern des Dritten Reichs eine gewisse Distanz wahren würde: auf keinem Fall aber, daß Gründgens sein Talent anbietend-opportunistisch dem Regime zur Verfügung stellen würde. Gegenüber dieser Einstellung empfand Klaus Mann Ekel, und dies wird an dem Roman erkennbar.

Im "Mephisto" wird die Dialektik der schauspielerischen Begabung anhand von zwei Rollen entwickelt, mit denen sich die Hauptgestalt, der Schauspieler Hendrik Höfgen, auseinandersetzt: der Rolle des Mephisto und der Rolle des Hamlet. Der Mephisto ist *die* Rolle, die Höfgens Naturell, dem verführerischen, schlaunen Opportunismus, am meisten entgegenkommt. Mephisto ist der aus niedriger Perspektive, mit Blick auf die Begehrlichkeiten der Triebe agierende, betrügerische Geist. Mephisto ist virtuos, witzig, verschlagen, aber er ist nicht "groß". Er kennt die Verführungskraft der Illusion, der Selbsttäuschung. Er kennt das Verlangen des Intellektuellen nach Selbstbetrug. Das Streben nach Erkenntnis, dem Faust unterliegt, nach der "Tat", nach der "Liebe", stellt eine dermaßen hohe und mit Schmerzen wie mit Enttäuschungen verbundene Anforderung dar, daß Faust, der Intellektuelle, wie Mephisto weiß, nur zu gerne in den Selbstbetrug, in die so leichte Verführung der Unschuld: Gretchens, ausweicht. In der Rolle des Mephisto feiert Höfgen deshalb seine Triumphe, weil er als Person, als schauspielerischer Typus, dieser Rolle ganz und gar entspricht. Hier orientiert sich der Roman sehr stark an der tatsächlichen Karriere von Gründgens. Der Rolle des Hamlet steht Höfgen jedoch fern. Er versucht sich in dieser Rolle, kann sie aber von seiner Statur her nicht ausfüllen. Höfgen *ist* seinem Typus nach nicht der skeptische, "wissende", zweifelnde Dänenprinz, dem es vor der "Schuld" bzw. dem Opportunismus graut, mit der er sich innerhalb seiner engsten Umgebung konfrontiert sieht, der vor dem Handeln zurückschreckt, und der, als er endlich doch handelt, neues Unrecht hervorruft. Die Rolle des Hamlet ist für Höfgen eine "angemaßte", nicht adäquate Rolle, die ihm entsprechend mißglückt.

Die Geschichte der mißglückten Hamlet-Rolle ist ein Nebenthema des Romans – die Geschichte der allmählichen Entwicklung der Mephisto-Rolle das zentrale Thema. Um diese Rolle sind die Triumphe, die Niederlagen, sind die Abstürze und Aufstiege der Karriere gruppiert. Das ist ein genialer Einfall – und zwar aus zweierlei Gründen: *zum einen*, weil hier die Kunstfigur: Höfgen, und das Vorbild: Gründgens, zueinander absolut deckungsgleich sind. Das erhöht die Spannung, die Faszination des Textes. *Zum anderen*, weil mit der Mephisto-Rolle ein literarisch-motivlicher Komplex ins Spiel gebracht wird: der Goethesche "Faust"-Stoff, der

wie kein anderer die deutsche kulturelle Tradition bestimmt und geprägt hat. Deutschland hat sich über weit mehr als ein Jahrhundert hinweg im "Faust" wiedererkannt. Der "nordische Mensch" wurde mit Goethes Faust-Figur gleichgesetzt, das Streben Deutschlands nach Superiorität wurde als "faustisches Streben" verstanden. Das mag uns heute als kurios, als abseitig erscheinen. In den 1930er Jahren und in den nachfolgenden Jahrzehnten verhielt es sich jedoch anders. Die Faust-Figur war positiv besetzt wie kaum eine andere Gestalt; alles Unglück, das Faust heraufbeschwor, verblaßte vor dem intellektuellen Streben, von dem Faust getrieben wurde. Durch die Analyse der Mephisto-Rolle, die dieser Roman vornahm, wurde also der "Faust"-Mythos auf ein realistisches, irdisches Maß reduziert: auf opportunistischen Karrierismus, auf ein von Ressentiments gesteuertes Streben nach Anerkennung.

Wie stark diese Intention die Darstellung beeinflußt hat, erkennt man am besten an der Personenkonstellation. Im Roman treten mehrere berühmte Künstler auf: z.B. die Schauspielerin Dora Martin, in der man Elisabeth Bergner erkennen kann, oder der "Professor", den man unschwer als Max Reinhardt identifiziert. Beide stehen Höfgens aufgrund seines Talents überaus wohlwollend gegenüber. Sie sind bereit, Höfgens unbändigen Wunsch, Karriere zu machen, zu unterstützen, insbesondere von den Kammerspielen, die letztlich doch nur "Provinz" sind, nach Berlin, in die Metropole, zu gelangen. Sie handeln dabei völlig uneigennützig, einfach weil sie Höfgens Talent erkennen. Genau diese absichtslose Freundlichkeit geht Höfgens selber völlig ab. Er handelt immer zweckbestimmt. Im Sinne der Nietzscheschen Psychologie sind Dora Martin oder der Professor "freie" Menschen. Für sie ist es deshalb auch keine Frage, daß sie in einem Staat ihren Beruf nicht ausüben können, wo Andersdenkende verfolgt werden, wo rassistische Gesetze eingeführt werden, wo die Demokratie verboten wird und die Demokraten verfolgt werden. Das ist – so die klare Aussage des Romans – nicht eine Frage unterschiedlicher politischer Überzeugungen, sondern des "natürlichen Anstands". Auch in dieser Auffassung erkennt man die von Nietzsche beeinflusste Psychologie als Grundlage.

Höfgens dagegen handelt aus niederen Motiven. In Hamburg und auch noch zu Beginn seiner Berliner Periode hatte er sich als "Linker" profiliert: als revolutionärer, "kommunistischer" Künstler. 1933, nach der "Machtergreifung", war das einer Fortführung seiner Karriere natürlich nicht dienlich. Er gerät ins Abseits – ein Tatbestand, den psychisch nicht verkraftet. Sein Wiederaufstieg wird dadurch ermöglicht, daß eine frühere Kollegin, Lotte Lindenthal, sich bei Preußischen Ministerpräsidenten [in der Realität: Göring] für ihn einsetzt. Lotte Linden-

thal ist die Geliebte des Ministerpräsidenten. Sie tut das ebenfalls nicht ohne Grund: Höfgen, vom vermeintlichen Ende seiner Karriere bedroht, hatte die Lindenthal, eine zweitrangige Schauspielerin, auf der Bühne umschmeichelt, sie "in den Vordergrund gespielt", mit seinem eigenen schauspielerischen Talent also alles getan, damit *sie* Erfolg hatte – zu letztlich keinem anderen Zweck, damit *er*, Höfgen, anschließend von der Lindenthal protegiert würde. – Diese Beziehung Höfgen-Lindenthal bildete eine reale Konstellation zweier Prominenter nach, die seinerzeit hinlänglich bekannt war und bei den Theaterleuten einen entsprechenden Verdacht erweckte: die Verbindung zwischen Gründgens und der Schauspielerin Emmy Sonnemann, der späteren Ehefrau von Göring. 1934 stand z.B. in der Münchner "Illustrierten Presse" (Nr. 33) ein mit Fotos ausführlich dokumentierter Bericht über ein Gastspiel mit Hermann Bahrs Schauspiel "Konzert". Gründgens wie Emmy Sonnemann waren hier abgebildet. Wer Gründgens kannte, sah hier genau, wie Gründgens sich um seine einflußreiche Kollegin bemühte. Daß Höfgen Lotte Lindenthal umwirbt und umschmeichelt, dient also nichts anderem als den eigenen Interessen.

Klaus Mann hatte im übrigen, was in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, auf die spektakuläre Hochzeit von Emmy Sonnemann und Göring auch politisch reagiert: durch einen "Offenen Brief an die Staatsschauspielerin Emmy Sonnemann-Göring", der u.a. in der Tarnschrift "Deutsch für Deutsche" verbreitet wurde.

Der Tod von Hans Otto - Publikationsgeschichte

Die politische Gegenfigur zum "Opportunisten" und "Karrieristen" Höfgen ist im "Mephisto"-Roman der Schauspieler Otto Ulrichs. In Hamburg hatten Höfgen und Ulrichs in den dortigen sozialistischen Schauspielerkollektiven zusammengearbeitet. Während Höfgen sich an das NS-System anpaßt, geht Ulrichs in den Widerstand – und wird dafür von den Nationalsozialisten ermordet. – Vom schauspielerischen und individuellen Typus her trägt Otto Ulrichs die Züge Gustav von Wangenheims, mit dem Gründgens in HH in "proletarischen" Schauspielerkollektiven zusammengearbeitet hatte, der Kommunist und zugleich Star in Filmen von Lang und Murnau war. *Historisch-politisch* rekapituliert dies Gestalt das Schicksal Hans Ottos, eines prominenten Schauspielers am Berliner Staatstheater und kommunistischen Funktionärs, der nach dem Verbot der KPD als Illegaler die Parteiarbeit fortgeführt hatte, festgenommen und

gefoltert worden war, dann aus dem Fenster der Polizeikaserne in der Berliner Voßstraße gestürzt wurde, um einen Selbstmord vorzutäuschen. Auf die Ermordung von Hans Otto hatte Brecht mit einem offenen Brief an Heinrich George geantwortet.

Ich sehe davon ab, Ihnen den Roman in allen Einzelheiten vorzustellen. Um Ihnen jedoch einen Eindruck vom Aufbau und Verlauf der Handlung zu vermitteln, zitiere ich etwas ausführlicher aus einer Selbstanzeige, mit der Klaus Mann 1936 das Erscheinen seines neuen Buches ankündigte:

"In dem Buch, das ich eben beendet habe – "Mephisto". Roman einer Karriere – spielt die 'bürgerliche Gesellschaft ihre Rolle. Aber in welchem Zustand findn wir sie nun! Sie ist blutrünstig geworden, sie ist zum Fascismus entaret ... Man vergleiche die intimen Festlichkeiten, mit Hausmusik und gebildeten Gesprächen, die ich in der 'Symphonie Pathétique' zu schildern versuchte, mit dem makabren und provokanten Pomp auf jendem Ball im Opernhaus, zum 43. Geburtstag des Preussischen Ministerpräsidenten, der die Szenerie zum 'Vorspiel' des 'Mephisto' abgibt!

Das 'Vorspiel' trägt sich heute – 1936 – zu. Dann geht die Handlung um zehn Jahre zurück: Wir schreiben 1926 und befinden uns im Milieu einer literarischen Bühne, zu Hamburg. Der Schauspieler Hendrik Höfgen – um diese Zeit noch nicht mehr als eine Provinzgröße – kokettiert noch mit seiner radikal 'linken' Gesinnung und schwärmt von einem 'Revolutionären Theater', welches er niemals eröffnet. Es folgt die Geschichte einer problematischen Ehe mit einem Mädchen, welches etwa aus dem Milieu der Johanna ('Flucht in den Norden') kommt und, ebenso wie diese, später in die Emigration gehen muß; es folgt die Chronik von Hendrik Höfgens sensationellem Aufstieg, der sich zunächst im Berlin der 'System-Zeit' vollzieht: Da ist Hendrik Höfgen immer noch links, bis zu dem Grade, daß er beinahe zum Emigranten wird, da die Nazis an die Herrschaft kommen. Jedoch werden ihm die Wege zur Rückkehr geebnet. Er schließt Frieden mit dem Regime und Freundschaft mit dem Herrn Ministerpräsidenten. Er verrät alles, was er bisher zu lieben behauptet hatte. Er verkauft seine Seele für den fragwürdigen Aufstieg im Dritten Reich. [...]

Kein Roman kann *nur* polemisch konzipiert sein. Das Epische hat seine eigenen Rechte und Gesetze. Ich mußte versuchen, einen *Menschen* aus diesem Typus, diesem Symbol Hendrik Höfgen zu machen – einen Menschen von Fleisch und Blut, mit seinen Schwächen, seinen Lächerlichkeiten, Zartheiten, seinen Aufschwüngen und seinen Niederlagen. Auch die Figuren, die ich um ihn herum gruppierte, durften nicht nur die Repräsentanten von Gesinnungen sein, wenngleich die Gesinnungen eine dominierende Rolle spielen in diesem zunächst und vor allem satirisch-politischen Roman [...]. [D]er komödiantische 'Held' [...] hat keinen Glauben, sondern nur den unbedingten, radikalen und zynischen Willen zum Aufstieg.

Ich versuche es, seinen fürchterlichen Ehrgeiz aus Minderwertigkeitskomplexen – die teils soziale, teils erotische Ursachen haben – zu erklären. [...] Ich bemühe mich aufzuzeigen, warum der 'mephistotelisch gewordene Kleinbürger' zum großen Verräter werden mußte.

Um die Größe und das Ausmaß dieses Verrats anschaulich zu machen, war es notwendig, das Inferno der deutschen Gegenwart vorzuführen, mit pathetischen oder mit satirischen Mitteln. So ist viel Hohn und viel Haß in mein Buch gekommen: es war nicht genug, die Nachläufer der blutbefleckten Macht zu charakterisieren; ich mußte versuchen, die verzerrte Fratze der Macht selber zu beschwören." [...]"

Lassen Sie mich zum Schluß noch ein Wort zur Publikationsgeschichte des Romans sagen. – Die Erstauflage des Romans von 1936 betrug rd. 2.500 Exemplare. Zu Lebzeiten von Gründgens konnte "Mephisto" in der Bundesrepublik nicht erscheinen. Gründgens wußte Mittel und Wege, dies zu verhindern. Nach Gründgens' Tod schien der Weg zu einer Neuauflage offen zu sein. Doch es gab erneut Hindernisse. Der Adoptivsohn von Gründgens klagte gegen das Erscheinen des Romans. Dieser Streit gelangte bis vor den Bundesgerichtshof. Der Verlag beantragte eine Revision des Verbotes, ihr wurde jedoch mit Urteil vom 20. März 1968 nicht stattgegeben. Eine daraufhin eingereichte Verfassungsbeschwerde wurde im Februar 1971 abgewiesen. In der DDR konnte der Roman übrigens erscheinen; hier war er seit 1956 verfügbar. Ich selber besitze noch ein in der DDR gedrucktes Exemplar. – In Frankreich entstand während-

dessen eine Bühnenversion, ihr folgte ein Raubdruck. 1981 erschien dann auch der Roman – toleriert, ohne öffentliche Sanktion.

Der Roman galt in der Bundesrepublik lange Zeit als ein Skandal. Das lag, wie ich es ausführlich dargestellt habe, an der Prominenz von Gründgens und an der Scheu, sich kritisch mit dem Dritten Reich auseinanderzusetzen. Es lag aber auch daran, daß Homosexualität in der Bundesrepublik noch jahrzehntelang unter Strafandrohung stand. Gründgens aber war ein prominenter Homosexueller. Die schwarze Domina, die "Prinzessin Tebab", die in dem Roman gleichsam als "Platzhalterin" für Gründgens' Lebenspartner fungierte, hat übrigens ein identifizierbares Vorbild: Es ist Andrea Manga Bell, zwischen 1929 und 1936 die Lebensgefährtin von Joseph Roth. – Doch dieser Blick auf das Detail wird dem Werk kaum gerecht: "Mephisto" ist kein voyeuristischer, wohl aber ein sehr witziger, auch sehr boshafter, effektvoller Roman – letztlich einer der einflußreichsten Romane der Exilliteratur überhaupt.