

4. Deutsche Kulturtradition und das säkularisierte Böse. Klaus Manns *Mephisto: Roman einer Karriere* (1936)

4.1 „Auf der Suche nach einem Weg“: Der Literat und Publizist Klaus Mann

Die Kritiker des Werks von Klaus Mann sind sich meist einig. Man sieht Unstimmigkeiten zwischen dem „Aktivisten“ und dem „Artisten“ Klaus Mann:

Scheint sich das politische Engagement Klaus Manns relativ gradlinig aus der vor 1933 bezogenen Stellung auf der „Linken“ zu entwickeln, so verläuft das Engagement des Schriftstellers Klaus Mann sehr viel komplizierter und widersprüchlicher.⁴⁶⁶

Die Ergebnisse meiner Analysen relativieren solche Sichtweise. Das Verhalten Manns gegenüber dem „Bund Freie Presse und Literatur“⁴⁶⁷ legt Beispiel davon ab, dass er auch in entscheidenden Belangen des politischen ‚Aktivismus‘ zögert. Dennoch: Klaus Mann nimmt in vollem Bewusstsein das Exil auf sich und leistet von hier aus wertvolle Arbeit. Toleranz, Lernbereitschaft und ein fortschrittsorientiertes Denken lassen Mann als eine Integrationsfigur des Exils hervortreten. Wenn er grundsätzlich schwer zu einer eindeutigen politischen Position – über die entschieden antinazistische Haltung hinaus – findet, dann spricht das nicht allein von Schwäche. Vor bedingungslosem Glauben an dogmatische Ideologien scheint ihn eine ihm eigene Reserviertheit zu feien.⁴⁶⁸ Mann zeigt seit jeher Talent, Tagesgeschehen und Fiktion schreibend zu verschmelzen. Die historische Situation NS-Exil verlangt nach dieser Fähigkeit, mit ein Grund, dass Mann in diesen Jahren seine besten fiktionalen und theoretischen Texte verfasst. Insgesamt ist wohl Kurt Hiller Recht zu geben, der urteilt,

⁴⁶⁶ Lutz Winckler, *Artist und Aktivist: Zum Künstlerthema in den Exilromanen Klaus Manns*, in: *text + kritik*, Sonderheft: Klaus Mann (München 1987), S. 74.

⁴⁶⁷ Siehe Kapitel II dieser Arbeit.

⁴⁶⁸ Anke-Marie Lohmeier zufolge beruhe Klaus Manns Politikverständnis auf „traditionsgemäßen Theoriedefiziten“. Daß ein bürgerliches Selbstverständnis nicht die Abwesenheit von Theoriebildung bedeuten muß, legen meine Romananalysen offen. Anke-Marie Lohmeier, *Es ist also doch ein sehr privates Buch. Über Klaus Manns „Mephisto“, Gustaf Gründgens und die Nachgeborenen*, in: *text + kritik*, Sonderheft: Klaus Mann, a. a. O., S. 121.

Klaus Mann sei „als Kritiker, Polemiker, Essayist viel wichtiger, besser, unentbehrlicher, denn als Erzähler“ <TA III: 111, 28.2.37> Mann umreißt als die doppelte Aufgabe des exilierten Schriftstellers:

Einerseits ging es darum, die Welt vor dem Dritten Reich zu warnen und über den wahren Charakter des Regimes aufzuklären, [...] andererseits galt es, die große Tradition des deutschen Geistes und der deutschen Sprache, eine Tradition, für die es im Lande ihrer Herkunft keinen Platz mehr gab, in der Fremde lebendig zu erhalten und durch den eigenen schöpferischen Beitrag weiterzuentwickeln. <DW: 293>

Der Anspruch liegt auch dem *Mephisto* zugrunde, der Roman löst ihn jedoch nur teilweise ein.

In der Autobiographie *Der Wendepunkt: Ein Lebensbericht* spricht Mann vom großen Einfluss künstlerischer Vorbilder. Zum „Olymp“ seiner Jugend, voll „von Kranken und Sündern“ <DW: 111>, zähle Novalis, Rainer Maria Rilke, Hermann Bang. Die Sekundärliteratur stellt fest, das Werk Manns sei einer vitalistischen Dekadenz verpflichtet. Man sieht eine „gefährliche, latente Parallelität“ zwischen Mann und „konservativem Gedankengut“⁴⁶⁹. Das zielt meiner Meinung nach zu weit. Wohl räumt Mann rückblickend ein, dass einmal eine Seite seines Wesens auf einen „sublimen Ästhetizismus“ <DW: 109> antwortete. Den zuweilen exaltierten und pathetischen Schreibstil Manns halte ich für einen Überrest dieser Vorliebe. Spätestens im Exil aber stellt er auch in seiner Fiktion politische Fragen. So zählen denn auch Aufklärer zum Jugend-„Olymp“: Heinrich Heine etwa und Georg Büchner <DW 115>. Der Vierundzwanzigjährige bezieht politisch Stellung und attackiert öffentlich die Nazi-Liebäugelei Gottfried Benns <JR: 50 ff.>. Seine politische Entwicklung weist Klaus Mann als einen Intellektuellen aus, der in der zerfallenden Demokratie beginnt, sein Selbstverständnis zu prüfen und sich der Linken zuwendet. Klaus Mann reift nicht, wie behauptet, im „Niemandland“ zwischen den Fronten, die repräsentiert seien durch „Vater Thomas und den Onkel Heinrich Mann“⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ So Fritz Strich. Zitiert nach: Armin Kerker, Ernst Jünger – Klaus Mann: Gemeinsamkeit und Gegensatz in Literatur und Politik. Zur Typologie des literarischen Intellektuellen (Bonn 1974), S. 40.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 7.

Der „Zivilisationsliterat“ Heinrich Mann nimmt entscheidenden Einfluß auf die politische Entwicklung des Neffen⁴⁷¹; schon der 21-jährige Klaus fordert, der „geistige Nachwuchs Europas“ solle seine „soziale Verpflichtung“ <HM: 40> erkennen. Die deutsch-französische Freundschaft soll dabei Motor eines neuen, humanen Europa sein. Frankreich sei in einem exemplarischen Sinn „europäisch“, und das bedeute „Zivilisation“ und „humaner Fortschritt“, „Freiheit des einzelnen, soziale Gerechtigkeit, Fortschritt, Toleranz, Pluralismus“⁴⁷². Die „deuxième patrie“ <DW: 303> lade zur Identifikation ein, ihre Kultur lehre ein „neues Sich-ordnen-Wollen“ <NE: 56 f.>. Die Dynamik französischen Geistes beruhe in der Möglichkeit, sich zu entwickeln, ohne an Eigentümlichkeit zu verlieren. Die Formulierung politischer Ziele vollzieht sich bei Klaus Mann als höchstpersönliche Angelegenheit, als jugendliche Sozialisation, als existenzielle Frage.⁴⁷³ Die Aufgabe des Intellektuellen beruhe darin, so Mann, in einer Kritik des Status quo zwischen Politisch-Gesellschaftlichem und Ästhetischem zu vermitteln. Ein Ausgleich und Ende dieses Prozesses soll nicht erreicht werden. Kämen individuelle Wünsche und gesellschaftliche Praxis zur Deckung, hieße das Selbstbescheidung oder Verstummen⁴⁷⁴. Im Fürspruch einer sozialistischen Zukunft schafft sich Mann in den ersten Jahren des Exils ein Residuum der Hoffnung; mehr abstraktes Gegen-

⁴⁷¹ In Klaus Manns Nachlaß befindet sich ein Handexemplar der Erstausgabe von Heinrich Mann, *Die Diktatur der Vernunft* (Berlin 1923) – Gedanken zu einer deutsch-französischen Allianz – mit Unterstreichungen. Dazu: Michel Grunewald, Klaus Mann und Frankreich, in: *text + kritik*, Sonderheft: Klaus Mann, a. a. O., S. 46. Meinen Ergebnissen nach wirkt die Zivilisationsidee Mitte der Dreißigerjahre unter den Hitler-Flüchtlingen als ein fortschrittlicher Gegenentwurf zum Modell der Sowjetunion.

⁴⁷² Ebd., S. 47.

⁴⁷³ Lutz Winckler datiert die „Klärung“ der Mannschen Position – Elemente einer „konservativen Kulturkritik“ würden zugunsten einer „linksbürgerlichen Faschismuskritik“ verabschiedet – erst auf den Zeitraum 1930 – 33. Ders., a. a. O., S. 73 f.

⁴⁷⁴ „Fraglos ist, daß der Schilderer einer geliebten sozialistischen Wirklichkeit subjektiv glücklicher sein darf, als der spottende und anklagende Gesellschaftskritiker es je war. Ein andres Problem ist es, ob dieses Glück auch gleichzeitig eine Steigerung seiner künstlerischen Potenz bedeuten wird. Vielleicht wuchs seine Kraft doch eben an der leidensvollen Spannung, die zwischen seiner Gesellschaftsvision und der sozialen Realität bestand. Die Frage ergibt sich, welchen Ersatz er finden wird für das schreckliche und große Stimulans solcher Spannung; oder ob diese Spannung – es ist die zwischen Idee und Wirklichkeit – nicht in einer veränderten Form immer und unter allen Umständen bestehen bleiben muß.“ <Notizen in Moskau, ZK: 211 f.> Daß Klaus Mann in dieser Situation einem „emphatischen Sozialismus“ folge, wie Winckler unterstellt (a. a. O., S. 74), kann ich nicht erkennen.

modell zum Faschismus denn konkreter Gesellschaftsentwurf.⁴⁷⁵

Dass die Sowjetunion ein unentbehrlicher Bundesgenosse sei und die Volksfront-Politik die adäquate Taktik des Exils im Kampf gegen Hitler <WP: 328>, vertritt Klaus Mann bis zum Hitler-Stalin-Pakt. Allerdings untergräbt der sowjetische Kampf gegen die Homosexualität die Hoffnungen Manns auf eine sozialistische Zukunft – „Homosexualität und Faschismus“⁴⁷⁶ gleichzusetzen kann nur seinen entschiedenen Widerspruch hervorrufen.

Die Haltung Klaus Manns bebildert das gesellschaftliche Engagement eines autonom Denkenden. Den Gewissensnöten eines freien Geistes zu folgen bedeutet dabei, mehr Fragen als Antworten zu präsentieren. Lutz Winckler resümiert:

Klaus Manns Sympathie, seine Faszination gelten freilich einem ästhetischen Skeptizismus, der sich durch den Antifaschismus die Kritik des bürgerlichen Humanismus nicht verbieten läßt.⁴⁷⁷

In der Tat bezweifelt Mann oft die Richtung des eingeschlagenen Wegs, allerdings berühren die Einwände nicht allein die bürgerliche, sondern in mindestens gleichem Maß die sozialistische Praxis. Seine Skepsis beansprucht nicht den Rang einer Konklusion oder Welthaltung.⁴⁷⁸ Klaus Manns Urteilskraft stützt sich gerade nicht auf ein gesellschaftspolitisches Konzept, wie es Wincklers These nahelegt. Mehr als nach einer ideologischen Heimstatt hält Mann Ausschau nach beispielgebenden Intellektuellen, die eine geistige Unabhängigkeit in ihrem Werk umsetzen.⁴⁷⁹ Wohin intellektuelle Redlichkeit füh-

⁴⁷⁵ In einem Aufsatz von 1934 zitiert Klaus Mann Heinrich Heine: „Aus Haß gegen die Verfechter des Nationalismus könnte ich fast Liebe zu den Kommunisten fassen.“ Die Aktualität ist verblüffend [...]. Sie liegt in der Erkenntnis, daß der geistige und also fortschrittswillige Mensch für die sozialistische Zukunft sogar dann optieren müßte, wenn sie käme, um all die Schönheit zu zerbrechen, an der das Herz des Poeten [...] so glühend hängt.“ <Die Vision Heinrich Heines, ZK: 232>

⁴⁷⁶ So der Titel eines Aufsatzes von 1934 <ZK: 235 – 242>.

⁴⁷⁷ Lutz Winckler, a. a. O., S. 81.

⁴⁷⁸ Wie es etwa bei Walter Mehring zu beobachten ist, der aus seinen Zweifeln vorübergehend Mut zu gewinnen vermag.

⁴⁷⁹ Eine Identifikationsfigur ist für Klaus Mann beispielsweise André Gide, ein Exempel intellektueller Unredlichkeit Gustaf Gründgens.

ren kann, formuliert der erste Exilroman, *Flucht in den Norden* (1934). Die Worte des Erzählers an die Kommunistin „Johanna“ offenbaren eine Beklemmung, die der vernunftdiktierter Siegeswillen nicht vertreibt:

Wirst du einen Sieg erleben, und wird er aussehen, wie man sich Siege erträumt – wenn er dann endlich kommt?
<FN: 241>

Eine positive Heldin kämpft hier für ihre Überzeugung und wird ein Opfer sein, um „des Glaubens“ und „um einer Zukunft“ <FN: 241> willen. Auch die Naziherrschaft stellt für Klaus Mann die Geistestradi-tion Deutschlands nicht in Frage. Ein deutscher Nationalcharakter habe nur insofern die Voraussetzungen geschaffen für den Sieg der Diktatur, als man den Geistesgrößen nie Einfluss eingeräumt habe:

Nazidom does not have roots in German history or German thought as it does not have any roots whatever. Nazis don't have any ideas nor do they have any constructive aims. – Only thing they care for: POWER [...]. Germans never allowed intellectuals, creative minds to gain any political influence. Trusted generals more than poets ... Partly the fault of intellectuals themselves. [...] The German classics have always been too haughty, too detached and entirely concerned with their own dreams and speculations.⁴⁸⁰

Klaus Mann reklamiert hier ungewöhnlich scharf die Führungsrolle der geistigen Elite Deutschlands. Die deutsche Öffentlichkeit erscheint als Stimmvolk, das im entscheidenden Moment irrt: Resultat falschen Verhaltens der Geistesgrößen. Denn die Nazis, hier unterläuft Mann der größte Fehler, hätten weder „Ideen“ noch „Ziele“. Was hier krass formuliert wird, zeichnet sich auch in anderen Äußerungen Manns ab. Menno ter Braak entgegnet der programmatischen Erklärung der *Sammlung*-Redaktion, dem „Schritt des Parademarsches“ den

⁴⁸⁰Klaus Mann, The Two Germanys, Unveröffentlichtes Typoskript. Original im Klaus-Mann-Archiv der Handschriftenabteilung der Münchner Stadtbibliotheken, S. 5 f. Undatiert, wahrscheinlich Anfang der Vierzigerjahre verfasst. Ich möchte mich hier ausdrücklich für die Abdruckgenehmigung bedanken, die mir der Rowohlt-Verlag, namentlich der Herausgeber der Werke Klaus Manns, Uwe Naumann, mit Schreiben vom 06.06.2000 erteilte. Sie umfasst alle hier zitierten unveröffentlichten Typoskripte Klaus Manns.

„Wille[n] zum Geist“⁴⁸¹ entgegensetzen zu wollen:

[...] haben die Nationalsozialisten, die jetzt in Deutschland die Musik machen, vielleicht keinen „Geist“? Sind sie Barbaren in dem Sinn von: Menschen ohne kulturelle Bürde, ohne zivilisatorische Vergangenheit? Das Gegenteil ist wahr; die Nationalsozialisten haben eher zuviel als zu wenig „Geist“ – wären sie simple Barbaren, wir könnten sie unendlich viel sympathischer finden!⁴⁸²

Menno ter Braak ist Recht zu geben. Klaus Mann fügt in seinen Aufzeichnungen allerdings zu solcher Antithetik noch einen psychologischen Aspekt hinzu, die Autoritätsfixierung⁴⁸³, wesentlicher Zug der autoritären Charakterstruktur, wie sie auch die Figur „Höfgen“ zeigt. Nach 1945 schwindet Klaus Manns Hoffnung, vom Ausland aus ein demokratisches Deutschland aufbauen zu helfen. Kurz vor dem Selbstmord Manns scheitert das Erscheinen des *Mephisto*-Romans in Deutschland, denn, so der Verleger, Gustaf Gründgens spiele „eine bereits sehr bedeutende Rolle“ in Deutschland <BA: 798>.

Manns letzter Essay, „Die Heimsuchung des europäischen Geistes“, verbrämt den Suizid als tragisches Fanal, und erklärt damit den Bankrott intellektuellen Selbstverständnisses:

„Wir sind geschlagen, wir sind fertig, geben wir es doch endlich zu! Der Kampf zwischen den beiden anti-geistigen Riesenmächten – dem amerikanischen Geld und dem russischen Fanatismus – läßt keinen Raum mehr für intellektuelle Unabhängigkeit und Integrität. [...] Eine Selbstmordwelle, der die hervorragendsten, gefeiertsten Geister zum Opfer fielen, würde die Völker aufschrecken aus ihrer Lethargie [...].“ <JR: 131 f.>

⁴⁸¹ Menno ter Braak, Geist und Freiheit, in: *Die Sammlung*, H. 8 (1934), S. 393.

⁴⁸² Ebd., S. 394.

⁴⁸³ „Needed leaders. (Freud would say: infantile complex).“ Klaus Mann, *The Two Germanys*, a. a. O., S. 6.

4.2 *Mephisto*: „Satire auf den Streber“⁴⁸⁴

Die Frage, ob *Mephisto* ein Schlüsselroman sei, steht seit je im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Anke-Marie Lohmeier hält ihn für einen Schlüsselroman, für die ungerechte Diffamierung einer historischen Person:

Keine Gründe aber, zumindest keine vernünftigen, lassen sich nennen für die Identifikation, die „Mephisto“-Interpreten in ihren Analysen betreiben und die dazu führt, daß die fragwürdigen kritischen Normen des Erzählers nicht wahrgenommen [...] werden.⁴⁸⁵

Doch die manifeste Anwesenheit des auktorialen Erzählers im *Mephisto*-Roman, der sogar Dialoge dirigiert <ME: 34>, zielt gar nicht auf Illusionserzeugung, sie will wahrgenommen und durchschaut sein. Der Erzähler greift massiv in die Darstellung ein. Raffungen und detaillierte Schilderungen <ME: 259; 288> führen den Protagonisten in Entscheidungssituationen, die seine Untertanen-Gesinnung exemplarisch belegen sollen; Ironie baut Distanz zum Gegenstand auf <ME: 186>. Das Beieinander von Suggestivfrage und „satirischem Resumé“⁴⁸⁶ ist beispielhaft für die Erzählhaltung des *Mephisto*, sie lassen an der Bewertung des Geschehens keinen Zweifel. Häufige direkte Reden und innere Monologe arrangieren eine „szenische Darstellung“. Sie lassen das Erzählte, anders als in einer nichtsatirischen Darstellung, eben nicht „in actu“⁴⁸⁷ wahrnehmen, sondern als

⁴⁸⁴ So der Vorschlag Hermann Kestens für ein Romanprojekt <BA: 239>.

⁴⁸⁵ Anke-Marie Lohmeier, a. a. O., S. 121 f. Lohmeier vermißt „Redlichkeit“ und „Wahrheitspflicht“ gegenüber den „empirischen Modellen“. Lohmeier will anhand der Rezeptionsgeschichte des Romans die ideelle Verfaßtheit der BRD ablesen und attackiert eine vorschnelle Identifikation mit dem Exilanten Mann: „Der moralische Konsens mit dem Emigranten macht, so scheint es, eine Überprüfung eines Realitätsmodells überflüssig, hat es doch die jeder Kritik enthobene Dignität des moralischen Urteils.“ Ebd., S. 107. Von solcher Voreingenommenheit kann in Bezug auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *Mephisto*-Roman nicht die Rede sein. In Worten der Justiz: „Die Allgemeinheit ist nicht daran interessiert, ein falsches Bild über die Theaterverhältnisse nach 1933 aus der Sicht eines Emigranten zu erhalten.“ Urteil des Oberlandesgerichts 1966. Zitiert nach: Eberhard Spangenberg, *Karriere eines Romans: Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925 – 1981. Mit 151 Abbildungen* (Reinbek bei Hamburg 1986), S. 224.

⁴⁸⁶ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 60 f.

⁴⁸⁷ Franz K. Stanzel, a. a. O., S. 192.

in hohem Maße kalkuliert. Die szenische Regie verkettet sich wirkungsvoll mit der Repräsentationsebene der Gesamthematik, dem Schauspielertum. In der satirisch pointierten Charakterisierung des Aufsteigers, der als Doppelgänger der Nazimacht seine Karriere krönt, gerinnen Psychologie und Physiognomie der vielen untertänigen Wasserträger der Macht. Zugleich zeigt sich im satirisch übersteigerten Schauplatz des Romans, dem Theater, das Bild des Bürgertums jener Jahre. Der Mikrokosmos Theater repräsentiert die „soziologischen und geistigen Voraussetzungen, die solchen Aufstieg erst möglich machten“ <ME: VIII>.

Lutz Winckler verteidigt die epischen Qualitäten des Romans. Indem Klaus Mann die Absicht bekunde,

das Interesse des Lesers „auf größere Gegenstände“ als auf das Schicksal einer zufälligen Person zu lenken, meldet er ein spezifisch erzählerisches Interesse an: angekündigt und episch realisiert wird der Übergang vom Schlüsselroman zum Gesellschaftsroman.⁴⁸⁸

Winckler konstruiert, als Umweg für seine positive Kritik, eine besondere, epische Verständnisebene. Ästhetischen und politischen Gehalt zu trennen halte ich gerade im Fall einer Satire für verfehlt. Dass *Mephisto* als Schlüsselroman gelesen werden kann, ficht seine literarische Qualität noch nicht an. Dass das Buch reale Personen darstellt, gehört nicht zu seinen Schwächen, sondern ist auch seiner satirischen Form geschuldet⁴⁸⁹. Die Geschichte einer Karriere wird, satirisch zugespitzt, zu einer Kleinbürgersatire, sie wendet den Einzelfall des abgefallenen Freundes um in die Kritik desjenigen, der sich mit-

⁴⁸⁸ Lutz Winckler, Klaus Mann: *Mephisto*: Schlüsselroman und Gesellschaftssatire, in: *Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 1 (München 1983), S. 326 f.

⁴⁸⁹ Anke-Marie Lohmeier, a. a. O., S. 101, missversteht das satirische Verfahren und kritisiert die „Technik der enthüllenden Verhüllung“ als „merkwürdig“. Klaus Mann spricht von einem „zunächst und vor allem satirisch-politischen Roman“. Zitiert nach: Eberhard Spangenberg, a. a. O., S. 119. Hermann Kestens Stoff-Vorschlag spricht die satirische Form eines Gesellschaftsromans an: „Dabei denke ich nicht daran, daß Sie eine hochpolitische Satire schrieben, sondern – fast – einen unpolitischen Roman, Vorbild der ewige ‚Bel-Ami‘ von Maupassant, der schon Ihrem Onkel das köstliche ‚Schlaraffenland‘ entdecken half. [...] Keine politischen Darstellungen. Gesellschaftssatire. Satire auf gewisse homosexuelle Figuren. Satire auf den Streber, auf – vielleicht – viele Arten Streber.“ <BA: 238 f.>

ten unter der Nazidiktatur im schönen Schein der Kunst einrichtet. Verstanden als eine satirische Wörtlichnahme, gestaltet der Autor als Leitmotiv das Schauspielertum. Es repräsentiert variantenreich die Gesamtthematik des *Mephisto*-Romans.

Mephisto thematisiert und revidiert Wesenszüge ästhetizistischer Künstlerideologie und stellt den Protagonisten als Antihelden aus, stilisiert ihn zum Typus desjenigen, der den Geist an die Macht ver-rät. Die Unversöhnlichkeit der Figurenzeichnung verrät einen Bewusstwerdungsprozess Manns, der im Akt des Schreibens eigene und fremde Erfahrung „nicht nur reflektiert“, sondern „selbst macht“⁴⁹⁰. Die Satire lässt die hinter auktorialem Gefühl und Kritik, Opposition und Opportunismus zu verblassen drohende Verhaltensnorm noch einmal hervortreten, lässt in die Gründe eines moralischen Niedergangs blicken, in die Genese eines zügellosen Lebensgefühls. Klaus Mann erläutert, warum seine Wahl auf Gustaf Gründgens fiel:

Wie, man hatte mit ihm gelebt, gearbeitet, diskutiert, gespielt, gezecht, Pläne gemacht, gute Freundschaft gehalten, und nun saß er am Tische des monströsen Reichsmarschalls? [...] Es war entschieden unheimlich, sich dies vorzustellen. *Unheimlich*, ja, so wurde einem zumute, wenn man an die Heimat dachte. <DW: 337>⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Lutz Winckler, „... ein richtig gemeines Buch, voll von Tücken“: Klaus Manns Roman *Mephisto*, in: Klaus Mann: Werk und Wirkung, hg. v. Rudolf Wolff (Bonn 1984), S. 47.

⁴⁹¹ „Unheimlich“ meint das „ehemals Heimische, Altvertraute“. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Gesammelte Werke, Bd. 12 (London 1947), S. 267. Dass von der unterstellten Abscheu Manns gegenüber dem früheren Schwager weniger die Rede sein kann als von Anteilnahme, belegen die Tagebücher Manns: „Wie *ganz* fremd mir Pamela geworden ist. Gustaf irritiert mich doch noch – sie *gar* nicht.“ <TA II: 95, 4.2.35> „Ausführlich und lebendig von Gustaf geträumt. (Das schlechte Gewissen!)“ <TA III: 63, 25.7.36> Das Fazit Wilfried F. Schoellers ist zu bestätigen: „Die Tagebücher, Medium der Selbstansprache, belegen an keiner Stelle jenen Haß Klaus Manns auf Gründgens, der später unterstellt und als Rachemotiv für einen schmähenden Schlüsselroman gewertet worden ist.“ <TA II: 182, Nachwort> Das Verhältnis Autor/Held prägt eine Nähe, die bis zur auktorialen Selbstkritik reicht. Stefan Braese geht von einer „latenten Affinität zum neuen deutschen Gesamtphänomen“ aus und entfaltet die psychische, sexuelle Disposition Manns. Ders., *Das teure Experiment*; a. a. O., S. 92 ff. Braeses These trifft wohl auf die meisten Vertriebenen zu; dass Klaus Mann sich fortwährend selbst in Frage stellt, soll nicht gegen ihn gewendet werden. Wahr bleibt, dass Mann in vollem Bewusstsein das Exil auf sich nimmt.

Die „indignatio“, Entrüstung⁴⁹² entspringt der „Identifikation“ des Satirikers mit seinem Objekt, bildet hier mithin den Keim der Satire. Nicht die Nähe zwischen Autor und Held lässt den *Mephisto*-Roman teilweise missglücken. Eine Betrachtung des Erzählstils deutet auf eines der zentralen Grundprobleme satirischer Textgestaltung im NS-Exil, auf die Frage nach dem positiven Gegenbild. Um dieses bemüht sich Klaus Mann immer dann, wenn seine Sprache von schwülstigem Pathos gefärbt ist <ME: 320 f.>, die Figurenzeichnung in einem Schwarzweißschema erstarrt <ME: 343 f.>, Adjektivhäufungen den Erzählfluss stauen <ME: 321>. Es scheint nur schwer möglich, in der Beschreibung derer, die der Diktatur auf den Weg helfen, sich in ihr komfortabel einrichten, ein „explizites Ideal“ zu formulieren. Wie soll ein richtiges Leben im falschen zu zeigen sein? Eine „nennende Satire“ wie *Mephisto* zehrt von der „Autorität des Sprechers oder Erzählers“⁴⁹³ und will das Opfer „schlecht“ machen. Doch: Was hat der aus Deutschland geflohene Autor den Daheimgebliebenen entgegenzuhalten außer einer politischen Moral, die kaum einen Wert besitzt? Es scheint, als ob das Bewusstsein eigener Ohnmacht den Autor nötigt, im Leser fast flehentlich das Gegenbild „ex negativo“ (Helmut Arntzen) zu erwecken.

Diese Problematik berührt die Frage nach der Funktion von Kunst unter der NS-Diktatur. Theatralisch-Ästhetisches wird durch staatliche Zensurmaßnahmen und verordnete Kunstpolitik zum schönen Schein verstümmelt. Sich solchermaßen okkupierter Mittel zu bedienen, um Einfluss auf die gesellschaftliche Zustände zu nehmen, ist nicht mehr möglich. Dieser Erkenntnis muss sich am Ende „Hendrik Höfgen“ beugen. In der „Hamlet“-Inszenierung stellt er minutenlang seine untätigen Hände aus <ME: 334>: Höfgen resigniert. Dass am geschönsten Ende des Romans Höfgens Einsicht in das eigene Scheitern und die Drohung des „Fassadenkletterers“ <ME: 336 ff.> nebeneinander stehen, entspricht dem genannten Dilemma. In dieser Szene löst die Sa-

⁴⁹² Helmut Arntzen, *Satire, Satirisches*, in: *Satire in der deutschen Literatur*, hg. v. Helmut Arntzen (Darmstadt 1989), S. 11.

⁴⁹³ Die „nennende“ stellt Schönert in Gegensatz zur „analysierenden Satire“, die die Lächerlichkeit in Bezug „auf einen Wert“ zu erweisen suche. Jörg Schönert, a. a. O., S. 13 f.

tire sich auf, wandelt sich die Darstellung nazistischer Wirklichkeit in eine pathetische Erlösungsbeschwörung.

4.3 Künstler oder Schmierenskomödiant? Das Schauspielermotiv

Als Mensch und Künstler erklärt der Berufsschauspieler Höfgen unter den Nazis seinen Bankrott, der „Komödiant“ Höfgen macht eine beispiellose Karriere. Ein Typus mit umfassendem Verallgemeinerungsanspruch, denn:

[...] der Komödiant wird zum Exponenten, zum Symbol eines durchaus komödiantischen, zutiefst unwahren, unwirklichen Regimes. Der Mime triumphiert im Staat der Lügner und Versteller. <DW: 336>

Gemäß Mann ist Komödiant, wer sich kongruent zum Zeitgeist verhält, eine Rolle spielt, seine Individualität verloren hat. Das Gros der Deutschen gebe das personale zugunsten des Rollen-Ich preis. Der neudeutsche Status quo bedeutet einen Ichverlust, der nicht einmal mächtigen Menschen, nur noch apersonalen Verkörperungen der Macht huldigt. Der Protagonist des *Mephisto*-Romans verrät die Kunst an das Komödiantentum, damit an die nazistische Herrschaftspraxis. Die Kennzeichen von Kleinbürgerlichkeit und Komödiantentum fließen in der Charakterzeichnung des Protagonisten ineinander.

Klaus Mann liest während der Niederschrift des *Mephisto* Heinrich Manns Roman *Der Untertan*⁴⁹⁴. Diesem Werk entlehnt er die Kritik des gewissenlosen Untertanen und des Komödiantentums. Das „öffentliche Leben“, legt Heinrich Mann der Figur „Wolfgang Buck“ in den Mund, „habe einen Anstrich schlechten Komödiantentums“⁴⁹⁵ – der „repräsentative Typus dieser Zeit“ sei der Schauspieler.⁴⁹⁶ Hier wie dort variieren gespielter Artismus und Aktivismus ein grundlegendes Thema: das Spannungsverhältnis zwischen Einzelnem und der Macht,

⁴⁹⁴ Klaus schreibt an Katia Mann am 8. 2. 1936: „Großen Spaß hatte ich in der letzten Woche mit der Wieder-Lektüre des ‚Untertan‘: ein nicht nur literarisch ganz außerordentliches, sondern auch absolut erschreckend prophetisches Buch: es kommt einfach alles schon vor [...]“. <BA: 251>

⁴⁹⁵ Heinrich Mann, *Der Untertan*, a. a. O., S. 246.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 214.

ihrem Grund und ihrer Bedingung im gesellschaftlichen Zusammenhang. Wenn Klaus Mann ihn auch, wie deutlich wird, nuanciert, zeigt *Mephisto* den Dualismus von Geist und Macht, wie im *Untertan* thematisiert.

Der „Theaterroman“⁴⁹⁷ *Mephisto* gestaltet das Schauspielermotiv besonders variantenreich, im berufsmäßigen Schauspielertum und in der fiktiven Realität. In der theatralischen Pose und schauspielerischen Ersatzhandlung erhält der Kleinbürger und Untertan jene schimmernde Identität, die ihm der glanzlose bürgerliche Alltag verweigert. Die schauspielernden Figuren kompensieren einen Identitätsverlust, wesentliches Merkmal der autoritären Charakterstruktur. Diese Identitäts- und Individualitätskrise bebildert der Schauspielertypus – von Klaus Mann dem Werk seines Onkels entlehnt und verknüpft mit der Philosophie Friedrich Nietzsches. Nietzsche schöpft den Sozialterminus „Schauspieler“⁴⁹⁸ und verbindet soziales Verhalten mit niedriger Herkunft. In summa bringen die vielfältigen Weisen von Unterordnung den „Schauspieler“ hervor, moderner gesprochen: den Untertanen. Dem Autor des *Mephisto* ist jedoch nicht an einer geistesgeschichtlichen Auseinandersetzung gelegen. *Mephisto* betreibt kaum Ursachenforschung, der Roman zeichnet ein Stimmungsbild des neudeutschen Status quo. Ausschnitte deutscher Ideengeschichte bleiben Zitat, sie erfahren zumeist keine Um- oder Neudeutung. *Mephisto* behandelt weniger die Theoreme Friedrich Nietzsches als die Folgen ihrer Wörtlichnahme im NS. Die Satire attackiert den Nietzsche-Kult von Décadents, ihren zu Schlagworten erstarrten Ritus des Nihilismus.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Gero von Wilpert, a. a. O., S. 833 f.

⁴⁹⁸ „Das Problem des Schauspielers hat mich am längsten beunruhigt [...]. 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 hinein; ein Überschuß von Anpassungs-Fähigkeiten aller Art, welche sich nicht mehr im Dienste des nächsten engsten Nutzens zu befriedigen wissen [...]. Ein solcher Instinkt wird sich am leichtesten bei Familien des niederen Volks ausgebildet haben, die unter wechselndem Druck und Zwang, in tiefer Abhängigkeit ihr Leben durchsetzen mußten [...]: bis zum Schluß dieses ganze von Geschlecht zu Geschlecht aufgespeicherte Vermögen herrisch, unvernünftig, unbändig wird [...] und den Schauspieler, den ‚Künstler‘ [...] erzeugt.“ Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, 361. Aphorismus, in: ders., Werke in 3 Bden., hg. v. Karl Schlechta, 2. Bd. (München 1977), S. 234 f.

⁴⁹⁹ Beispielsweise gestaltet Klaus Mann eine solche Kritik in der Figur „Benjamin Pelz“,

Ja, es ist schlimm und traurig genug, wenn der Böse die Laien, das unwissende Volk verführt; aber unendlich widriger ist der obszöne Flirt zwischen Erzfeind und Priester. Eben dies war es, was im Deutschland jener finalen Phase vor Ausbruch des Dritten Reiches leider nur zu häufig geschah. Die Priester, das heißt die Intellektuellen (nicht alle, aber die meisten!), biederten sich beim Antichrist an: nämlich beim Widersacher des Geistes, der Freiheit, der Gesittung.
<WP: 249>

Die auktoriale Empörung, die die Satire des *Mephisto-Romans* leitet, ist hier noch spürbar. Klaus Mann wählt starke Worte, um den Verrat der Intellektuellen im Nachhinein zu geißeln, sie sind der Sprache der Religion entlehnt. Die Wortwahl enthüllt das Dilemma, in dem Klaus Mann nicht erst bei der Niederschrift des *Wendepunkts* steckt: Er meint, gegen die Verräter des Geistes kaum etwas in der Hand zu haben, und formuliert ein Glaubensbekenntnis, anstatt eine Argumentation zu entwickeln. Wer sich zu einer anderen Konfession bekennt, den erreicht er so nicht, und wer intellektuelle Verantwortung als Angelegenheit von Religion betrachtet, dem muss die nazistische Machtübernahme als „Ausbruch“ unkontrollierbarer Gewalt erscheinen.⁵⁰⁰

Mann sucht nach Wurzeln der Naziherrschaft. Die Vorstellung eines deutschen historischen „Sonderwegs“ ist ihm fremd, Geschichte scheint für ihn ein Synonym für Geistesgeschichte. Die Machtübernahme sei vielmehr eine Niederlage des Geistes:

Connection literature/tyranny yet, it is undeniable that if there is any consistency in the Nazi's viewpoint, you can trace it back from Goebbels to Rosenberg, from Rosenberg to Spengler, from Spengler to Nietzsche and certain early romanticists.⁵⁰¹

Das unveröffentlichte Manuskript bietet eine nach den Maßstäben Manns pointierte Aussage. Mehr als zur Theoriebildung ist Mann be-

nachempfunden dem „nietzschetrunkenen Dermatologen“ Gottfried Benn <WP: 250>.

⁵⁰⁰ Wie es auch der Titel des breit angelegten Exilromans von Klaus Mann: „Der Vulkan: Roman unter Emigranten“ (Amsterdam 1939) nahelegt: Nazismus weniger als politisches Dilemma denn als Naturgewalt.

⁵⁰¹ Klaus Mann, *The Function of the Writer in the Present Crisis*, S. 8. Verfaßt nach 1940 im amerikanischen Exil. Unveröffentlichtes Typoskript. Original im Klaus-Mann-Archiv der Handschriftenabteilung der Münchner Stadtbibliotheken.

fähigt zu verteidigen und ins Bewusstsein zu heben.⁵⁰² Zu diesem Zweck schafft er vielsagende Bilder und Beispiele – und einen satirischen Roman. Er gestattet ihm ein zugespitztes Urteil über nahestehende Personen und die Attacke auf die neudeutschen Vertreter der Geistesstradition.

4.3.1 „Vorspiel 1936“: Eine Gesellschaft von Komödianten

Mephisto schildert zu Beginn die Geburtstagsfeier des Ministerpräsidenten. Höfgen steht hier im Zenit seiner Laufbahn, ihr Höhepunkt wird also vorweggenommen. Die Vorausdeutung bezieht sich auf das Ende der erzählten Zeit, die im ersten Kapitel 1926 einsetzt. Der Leser, „Mitwischer der Zukunft“⁵⁰³, fällt das Urteil über Hendrik Höfgen bereits vor Einsetzen der Handlung. Das einleitende Kapitel belehnt das „Vorspiel auf dem Theater“ der Goetheschen Tragödie. Der Meinungsstreit in der Vorlage ist jetzt der Kriecherei vor den Mächtigen gewichen. Im „Vorspiel 1936“ wird kein Theaterstück gegeben, inmitten der Kulisse des Opernhauses findet das wirkliche Leben statt. Im Dasein des NS-Staats, so das „Vorspiel“, steht die theatralische Pose im Interesse des Überlebens und materiellen Gewinns. Massenberauschung, Propaganda, Pomp, finden statt. Die nazistische Volksgemeinschaft verbrämt spielerisch den Terror der Diktatur. Die Erfahrung von Wirklichkeit gerät in der ästhetischen Inszenierung zum gefühlsmäßigen Empfinden ihres schönen Scheins. In solch einer Kulisse bewegen sich kaum noch Menschen von Fleisch und Blut:

Diese schön geputzten Menschen sind von einer Munterkeit, die nicht gerade vertrauenerweckend wirkt. Sie bewegen sich wie die Marionetten – sonderbar zuckend und eckig.
<ME: 10>

Berufsschauspieler und Staatstheaterintendant Höfgen ist Protagonist dieses theatralischen Gebarens. Höfgens Auftritt, das Gespräch

⁵⁰² 1936 noch vertritt Mann eine gegenteilige Meinung und bezeichnet es als schmählischen Versuch, „die großen deutschen Denker, von Kant bis Nietzsche, als eine Art von Wegbereiter der absurden Nazi-Dogmen hinzustellen!“ <WM: 48>

⁵⁰³ Eberhard Lämmert, a. a. O., S. 142.

mit dem Propagandaminister, ist der eines Darstellers der Macht, der diese Macht verkörpert und sie zugleich als Illusion darstellt:

„Unser Intendant und der Minister – sind sie nicht ein herrliches Paar? Beide so bedeutend! Beide so schön!“ <ME: 21>

Die Grenzen zwischen Realität und Rolle sind aufgehoben, Selbst und Rolle sind identisch. Höfgens Machtdemonstration erzielt breite Wirkung <ME: 21 f.> Die komödiantische Preisgabe der Individualität, so schildert es das „Vorspiel“, ist nicht verordnet. Die NS-Gesellschaft ist eine, die sich genussvoll und offenen Auges dem schönen Schein ergibt. Der Glanz der Mächtigen, die romantische Inszenierung des „Dritten Reichs“, befriedigt sinnliche Bedürfnisse. Die „beiden Würdenträger“ <ME: 21>, Intendant und Propagandaminister, bieten dem Volk ein ersehntes Bild. Die internalisierte Macht betrachtet hier ihre sinnfällige Entsprechung. Im Licht der „tausend Kerzen“ werden die Oberen wohlgefällig und annehmbar. Wie der Untertan Höfgens im Lauf der Handlung sein Rollen-Ich zusehends perfekter ausfüllt, sein wahres Ich am Ende der Handlung gar nicht mehr existiert, spielen auch „Propagandachef“, „Dicker“ und „Strähne“ eine Rolle. Weit davon entfernt, wirkliche Persönlichkeiten zu sein, spielen sie solche vor, sind Vorbild und zugleich Abbild ihrer Untertanen.

Festzustellen, die Satire im *Mephisto*-Roman zehre vor allem von einer „parodistischen Umdeutung von literarischen Traditionen des Bürgertums“⁵⁰⁴, genügt nicht. Die Intention der Satire zielt weiter. Kunst erstarrt im *Mephisto*-Roman zur Pose der Politik, und das Bürgertum verkommt zur Staffage eines blutigen Schauspiels der Macht. Klaus Mann wählt Mittel, die die nazistische Realität als ein „Schauerstück“ durchsichtig machen. Im satirischen Kommentar⁵⁰⁵ und im ironischen Resümee erscheint die Verbrämung von Nazi-Terror:

Es war ein ganz herrliches Fest, darüber konnte gar kein Zweifel bestehen. Wie das glitzerte, duftete, rauschte! Gar nicht festzustellen, was mehr Glanz verbreitete: die Juwelen oder die Ordenssterne. <ME: 15>

⁵⁰⁴ Uwe Naumann, Klaus Mann, a. a. O., S. 82.

⁵⁰⁵ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 63.

Der Doppelpunkt koppelt und pointiert zugleich, die „satirische Wortreihung“⁵⁰⁶ setzt Prunk und Militarismus in eins. In „satirischen Momentaufnahmen“⁵⁰⁷ schlüpft der Autor in die Rolle eines Beleuchters im Theater und hebt einzelne Figuren oder Szenen heraus:

Der Propagandaminister [...] humpelte behende durch die glänzende Menge, die sich vor ihm verneigte. Eine eisige Luft schien zu wehen, wo er vorbeiging. <ME: 18>

Ein wichtiges Stilmittel des *Mephisto*-Romans ist das „satirische Portrait“⁵⁰⁸. Schicht um Schicht enthüllt der Autor die Züge beispielsweise des Ministerpräsidenten, bis keine Physiognomie, keine Individualität mehr zu erkennen sind:

Auf dem kurzen, wulstigen Hals erschien sein massives Haupt wie übergossen von dem roten Saft: das Haupt eines Cäsars, von dem man die Haut abgezogen hat. An diesem Gesicht war nichts Menschliches mehr: es war aus rohem, ungeformtem Fleische, ein Klotz. <ME: 23 f.>

Die satirischen Mittel des *Mephisto*-Romans bebildern und verstärken das Leitmotiv „Theater“. Im Dienst einer nazismuskritischen Satire wächst dem historischen Zitat⁵⁰⁹ eine vielschichtige Bedeutung zu. *Mephisto* aktualisiert und nuanciert das Schauspielermotiv und versetzt, im Sinne einer „satirischen Entsprechung“⁵¹⁰, die Komödiantenfigur in die Welt des Theaters. Hier wird nicht allein der Untertan und sein Verhältnis zur Macht ins Bild gerückt. Gefragt wird nach der Funktion von Kunst und Kunstbetrieb im „Dritten Reich“, nach der Bedeutung von Kunst für die ästhetische Verbrämung von Politik. Dass „die Ästhetisierung von Politik und Kultur als komplementäre Strategie“⁵¹¹ des nazistischen Gewaltregimes begriffen werden muss,

⁵⁰⁶ Ebd., S. 46.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 54.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 55.

⁵⁰⁹ Heinrich Mann erinnert sich des Schauspielers- und Theatermotivs erst 1942 wieder, mit dem satirischen Dialogroman „Lidice“.

⁵¹⁰ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 56.

⁵¹¹ Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches: Faszination und Gewalt des Faschismus* (München/Wien 1996), S. 44.

stellt der Autor zu Beginn des „Vorspiels“ klar <ME: 9>. Klaus Manns Darstellung der ästhetischen Aufbereitung von inhumaner Politik vermittelt Einsichten in die Mechanismen von Machterwerb und -erhalt, vor allem fragt sie nach den Gründen der verbreiteten Faszination durch den NS.

Die inszenierte Geburtstagsfeier des Ministerpräsidenten im Opernhaus stellt die eminent politische Rolle des Theaters und seiner Protagonisten heraus. Laut Klaus Mann übernehmen gerade für progressiv gehaltene Künstler innerhalb der NS-Herrschaftsinszenierung eine wichtige Funktion. Dieser Sichtweise gibt die aktuelle historische Forschung Recht. Historisch betrachtet, sei „die falsche Aufhebung des Spannungsverhältnisses von Politik und Theater [...] zugunsten einer Theatralisierung der Politik“⁵¹² charakteristisch für das NS-Regime. Der Theaterbetrieb liefert dazu einen tatkräftigen Beitrag, wie Peter Reichel hervorhebt.⁵¹³ Wo sich das Politische als

Kunstwerk konstituiert, da handelt es sich nur zum Schein um eine Repräsentation des Politischen im Ästhetischen, vielmehr wird hier tendenziell das Ästhetische zum Surrogat und tritt an die Stelle des Politischen. Das ist der Sinn des Begriffs der Ästhetisierung der Politik.⁵¹⁴

Cornelia Klinger verknüpft die These Benjamins von der Ästhetisierung der Politik mit der Diskussion um die modernistischen Anteile der Naziideologie. Das Diktum Ralf Dahrendorfs, der NS bedeute einen „Bruch mit der Tradition und Stoß in die Modernität“⁵¹⁵, wird bislang meist unter dem Stichwort „soziale Modernisierung“ aufgegriffen. Doch laut Klinger sei das widerspruchsvolle Verhältnis von NS und Moderne genauer an einem anderen Bereich abzulesen. Denn innerhalb des Nationalsozialismus seien es

⁵¹² Ebd., S. 336.

⁵¹³ Ders., a. a. O., S. 336 ff. Auftrag des Theaters und Auftrag der Politik folgen im NS den gleichen Zielen, so der Dramatiker Hanns Johst, seit 1935 Präsident der „Reichsschrifttumskammer“: „Die Gestalt des Dichters kämpft mit dem Instrument des Theaters um die Gestalt der Masse.“ Zitiert nach: Peter Reichel, a. a. O., S. 337. Die nazistische „Volksgemeinschaft“ zu formen ist also ein Gebot der Theaterarbeit.

⁵¹⁴ Cornelia Klinger, a. a. O., S. 209.

⁵¹⁵ Ralf Dahrendorf 1968. Zitiert nach: Cornelia Klinger, a. a. O., S. 194.

viel weniger Rückgriffe auf konservative oder reaktionäre Ideologien [...], sondern moderne, nämlich ästhetische Mittel, durch die einerseits eine Anpassung an die Erfordernisse des Modernisierungsprozesses stattfindet, aber andererseits auf eine Weise, durch die eine gesellschaftliche Modernisierung im Sinne von Emanzipation der betroffenen Subjekte von sozialen Bindungen und Hierarchien oder im Sinne ihrer Partizipation an sozialen Prozessen gerade ausgeschlossen wird.⁵¹⁶

Das Instrumentarium solch selektiver Modernisierungsleistung sei nichts weniger als „rückwärtsgerichtet“ oder „prämodern“, vielmehr bewege es sich auf der Höhe der Zeit. Wenn Klinger von „struktureller Modernität“ ästhetischer Mittel spricht, so zielt sie damit vor allem auf die sozialpsychologische Funktion des „schönen Scheins“, die unter vormodernen Bedingungen Aufgabe der „Glaubensüberzeugungen und -überlieferungen, Mythen, Sitte, Tradition“⁵¹⁷ gewesen sei. Das NS-Regime bediene sich nach Belieben modernistischer Elemente, instrumentalisiere sie für seine aggressiven, terroristischen Zwecke und hebe

mit der Ästhetisierung der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit überkommene Widersprüche scheinbar auf und erweckt damit zumindest zeitweilig massenhaft den Eindruck, daß die nationale Frage (Versailler „Diktatfrieden“) und die soziale Frage (Klassenkonflikt zwischen Kapital und Arbeit) unblutig gelöst werden können.⁵¹⁸

Damit ist noch nicht erklärt, woher die massenhafte Verführbarkeit durch den „schönen Schein“ rührt. Die Annahme einer sozialpsychologischen Rückständigkeit einiger oder vieler Deutscher, die nicht in der Lage wären, ihre wirklichen Interessen zu erkennen und wahrzunehmen, reicht dazu nicht aus. Klinger formuliert eine These, die von Textbeobachtungen am *Mephisto*-Roman gestützt wird. Nicht mit Erregungenschaften sozialer Art tritt die nazistische Machtverbrämung in

⁵¹⁶ Ebd., S. 200. Klinger geht so weit – und ihr ist Recht zu geben –, die Entstehung einer „archaisierenden, regressiven Utopie“ wie der Nationalsozialismus als „Sache eines weitgehend modernen Bewußtseins“ zu deuten. Ebd., S. 199.

⁵¹⁷ Cornelia Klinger, a. a. O., S. 202.

⁵¹⁸ Peter Reichel, a. a. O., S. 39.

Wettstreit; die Ästhetisierung übernimmt keine „Ersatzfunktion ökonomischer oder gesellschaftlicher Zielvorstellungen“⁵¹⁹. Das ästhetische Surrogat transportiert eine Verheißung anderer Art, die von „Ganzheit, Einheit und Sinn“⁵²⁰. Ästhetische Elemente übernehmen Funktionen, die unter vormodernen Bedingungen durch Sitte und Herkommen erfüllt wurden, kurz, sie ersetzen diejenigen sozialen und kulturellen Bindungskräfte, die durch den „Modernisierungsprozeß vernichtet worden sind“⁵²¹. Mithin erscheint die ästhetische Aufbereitung von NS-Politik als eine Ideologie, die mit modernen Mitteln die Aufgaben zu bewältigen sucht, die früher durch weitgehend autoritäre Elemente erfüllt wurden: Gemeinschaft und Sinn zu stiften.

Im „Dritten Reich“ werden Staat und „Volksgemeinschaft“ selbst zum Kunstwerk, wie das „Vorspiel“ des *Mephisto*-Romans deutlich macht. Es stellt die freiwillige Selbstaufgabe, das glaubensfürchtige Aufgehen des Einzelnen in einem untertänigen Publikum aus. Man mythisiert Obrigkeit und sonnt sich in deren Glanz. Die Wirkung der ästhetisierten Herrschaft kann kaum augenfälliger dargestellt werden als am Beispiel der Geburtstagsfeier des Ministerpräsidenten in einem Opernhaus.

Nicht die Kunst ahmt die natürliche oder soziale Realität nach, sondern die Realität soll sich zur Kunst mimetisch verhalten, weil sie nur so zu einer Einheit gebracht werden kann.⁵²²

Mephisto attackiert die Gewissenlosigkeit von Komödianten – Künstler und Politiker –, deren Inszenierungen ein williges Publikum findet. Schon Heinrich Manns Satire *Der Untertan* verbindet die Kritik der inszenatorischen Herrschaftsaufbereitung, die Politik wie Gewalt in

⁵¹⁹ Cornelia Klinger, a. a. O., S. 203.

⁵²⁰ Ebd., S. 204.

⁵²¹ Ebd., S. 201.

⁵²² Ebd., S. 208. Klinger weist auf die Bedeutung der Romantik für ein solches Kunst- und Gesellschaftskonzept hin. „Die Romantik wird dabei in dreifacher Weise beerbt: peripher, mit der Utopie der neuen Mythologie, zentral, mit der Idee einer symbolischen Wechselrepräsentanz von Einzelfem und Ganzem, vor allem aber und ausschlaggebend für den Mißbrauch im Dienst einer totalitären Politik, mit dem Konzept eines genialen Künstlersubjekts.“ Ebd.

suggestiven schönen Schein hüllen, mit der Kritik am gesellschaftlichen Typus des Schauspielers: Untertan und Komödiant kompensieren den Prozess der Moderne. Reichel sieht eine Tendenz zur Ästhetisierung von Politik in Deutschland seit der Staatsführung Friedrich von Bismarcks, gründend auf einem „konfliktreichen Mißverhältnis zwischen stürmischer Industrialisierung und zurückgedrängter Demokratisierung“⁵²³, Faktoren, die beinahe zeitgleich den Untertanen-Typus Heinrich Mann-scher Prägung hervorbringen. Liegen die Keime dieser gesellschaftlichen Entwicklung auch im Zweiten Deutschen Kaiserreich, die nationalsozialistische Ideologie bedient sich der ererbten Problematik.

4.4 Pose, Ehrgeiz, Scham: Der Protagonist „Hendrik Höfgen“

Klaus Mann erläutert die Intention seines Romans:

Ich bemühte mich aufzuzeigen, warum der „mephistopelisch 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.⁵²⁴

Der Protagonist des *Mephisto*, ehemals kommunistisch agitierend und nun Mitläufer der Nazis, trägt an einer schweren Bürde. Er verkörpert das Erschrecken des Autors gegenüber der Einsicht, dass mit dem nationalsozialistischen Machtantritt der emphatisch-normative Begriff der Moderne nicht mehr zu halten ist: Das Junktim „zwischen technologisch-instrumenteller und gesellschaftlich-moralischer Moderne“⁵²⁵ ist aufgebrochen. Wenn Höfgen auch nicht recht tut, sich zu den neudeutschen Verhältnissen kongruent zu verhalten, es wird deutlich, dass seine Entscheidungen persönlich folgerichtig sind. Er-

⁵²³ Peter Reichel, a. a. O., S. 46. In die gleiche Richtung weist Cornelia Klinger: „Durch eine ‚selektive Vereinnahmung der Moderne‘, durch einen ‚reaktionären Modernismus‘ ist Deutschland schon seit der Gründerzeit charakterisiert.“ Cornelia Klinger, a. a. O., S. 197.

⁵²⁴ Klaus Mann, *Selbstanzeige: Mephisto*. Zitiert nach: Eberhard Spangenberg, a. a. O., S. 119.

⁵²⁵ Cornelia Klinger, a. a. O., S. 196.

zählerkommentare und innere Monologe berichten vom moralischen Abstieg der „Hure jeglicher öffentlichen Meinung“⁵²⁶, Hendrik Höfgen. In Kontrast dazu schildert das szenisch arrangierte Geschehen den öffentlichen Erfolg des Helden. Mit dem Werdegang Höfgens gelangt auch die Gesellschaft in den Blick, die solch einen Mann groß macht. Klaus Mann erklärt:

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 solchen Aufstieg erst möglich machten. <ME: VIII>

Der Kleinbürger Höfgen zeigt eine autoritäre Charakterstruktur⁵²⁷. Seine Bemühungen gehorchen einem schamvollen, mit geringer Herkunft und einem despotischen Vater begründeten Unterlegenheitsgefühl <ME: 113 f.>. Im Bewusstsein der Minderwertigkeit fällt Höfgen jede Entscheidung schwer, erst der Zuspruch anderer bewegt ihn zu Taten <ME: 97; 207 f.>. Die applausheischende Attitüde gerät zur Lebensstrategie <ME: 77>. Hendriks Unaufrichtigkeit ist variabel und reicht von Unterwürfigkeit <ME: 168> über Verstellung <ME: 45> bis zur Lüge <ME: 317>. Höfgens Darbietungen sind effektiv, auf der Bühne und privat <ME: 122>. Seine Mitmenschen finden in ihm etwas wieder <ME: 166> oder verschaffen sich durch ihn Macht <ME: 287>. Zu Anfang helfen Fürsprecher weiter <ME: 167>, nach der Machtübernahme der Nazis ein institutioneller Rahmen <ME: 252>. Höfgen macht Kunst mithilfe eines Apparats; die Kunst der Beherrschung dieses Apparats steht im Zentrum des Romans. Die Affinität des Protagonisten zur Macht, besonders zur theatralisch aufbereiteten Nazi-

⁵²⁶ Hans-Albert Walter. Zitiert nach: Eberhard Spangenberg, a. a. O., S. 214.

⁵²⁷ Hendrik Höfgen zeigt die wesentlichen Merkmale der „Faschismusskala“. Allen voran übt er „autoritäre Unterwürfigkeit“, eine „kritiklose Haltung gegenüber idealisierten moralischen Autoritäten“. „Autoritäre Aggression“ zeigt er etwa gegenüber dem unterlegenen Kollegen Hans Miklas; die „Identifizierung mit Machtfiguren“ und „übertriebene Zurschaustellung von Stärke“ machen Höfgens Aufstieg überhaupt erst möglich; „Destruktivität und Zynismus“ bestimmen Höfgens Verhältnis zu Kollegen und seine Selbstzweifel; „Projektivität“, „die Projektion unbewußter emotionaler Impulse nach außen“, sucht Höfgen während des Paris-Aufenthalts heim. Theodor W. Adorno, Studien zum autoritären Charakter, a. a. O., S. 81 ff.

Macht, beruht auf der Fähigkeit, andere manipulatorisch zu beherrschen. Bei allem deutet Klaus Mann die gesellschaftliche Sozialisation nicht als Apriori. Die Schilderungen der gesellschaftlichen Bedingungen, die aus Höfgen den „Schauspieler der Macht“ (Mann) werden lassen, scheinen eher aus dem *Untertan*-Roman übernommen. *Mephisto* entwirft keine psychologische Genese des autoritären Charakters. Im unbeirrten Festhalten an der Figur des Opportunisten klagt Klaus Mann die persönliche Verantwortung des Einzelnen ein – nicht, weil er an die Läuterung seines Helden glaubte, sondern weil es für ihn Besserung der Verhältnisse nur in und durch die einzelne Person geben kann.

Der erste Auftritt des Protagonisten birgt eine exemplarische Verhaltensstudie und sondert den Künstler vom Komödianten Höfgen. Dora Martins Gastspiel stürzt Höfgen in Verlegenheit. Dass er sich während ihres Auftritts versteckt, belustigt die Kollegen. Sie diskutieren Höfgens Verhalten und bereiten so sein Kommen vor <ME: 31 f.>. Auf Dora Martins gekonnte Selbstinszenierung <ME: 44> regiert Höfgen mit Neid. Realität erscheint hier in einer Theaterszenerie – Hendrik ist kostümiert mit dem abgetragenen Smoking, „den er in mondänen Rollen auf der Bühne trug“ <ME: 45>. Die unwirkliche Szene gipfelt in instrumentalisierter Emotionalität, in „irrsinniger Herzlichkeit“:

„Entschuldigen Sie“, brachte er hervor, das Gesicht, in dem das Monokel überraschend fest hielt, immer noch über ihre Hand gebückt und immer noch heftig lachend. „Es ist ja phantastisch: ich bin viel zu spät – was müssen Sie von mir denken –, eine phantastische Sache ...“ <ME: 45>

Das festsitzende Monokel⁵²⁸ entlarvt Hendriks Devotion als Raffinement. Seine Rede zitiert, beifallheischend, die Worte der Martin:

„Aber ich wollte Sie doch nicht gehen lassen [...], ohne Ihnen gesagt zu haben, wie sehr ich diesen Abend genossen habe – wie wunderschön es gewesen ist!“ Plötzlich schien

⁵²⁸ Das Monokel ist Attribut der Eitelkeit Höfgens. So wie es hier von Selbstgefälligkeit gehalten zu werden scheint, hindert es ihn laut eigenem Bekunden an einem Meeting mit den kommunistischen Bühnenarbeitern: Diese würden sicher über sein Monokel lachen <ME: 39>. Geheimrat Bruckner wertet das Monokel als Ausdruck komödiantischer Allüren <ME: 106>.

die ungeheure komische Angelegenheit, über die er fast zersprungen war vor Lachen, nicht mehr zu existieren; er zeigte nun ein ganz ernstes Gesicht. <ME: 45>

Die Satire im *Mephisto*-Roman bedient sich häufig des Adverbs, es enthüllt die Schemenhaftigkeit der Bemühungen Höfgens. Lachend überdeckt Höfgen seine Unsicherheit. Martins Entgegnung, „Schwindler!“, ist ihrerseits gestelzt und sinnentleert: „[...] von dem eigensinnig gedehnten ‚I‘ kam sie gar nicht mehr weg.“ Dora Martin spielt mit. Dass Höfgen lüge, „das macht nichts [...]. Sie sollen ja so begabt sein!“ – „Ich? Begabt? Das ist doch ein ganz unbewiesenes Gerücht ...“ <ME: 45> Die „geheimnisvolle Ähnlichkeit“ <ME: 35> zwischen der Martin und Höfgen lässt sie einander durchschauen. Er bezieht sich auf ihren Ruhm, sie bestätigt sein Talent. Höfgen ist eine Persönlichkeit, „keineswegs darauf angewiesen, irgend jemanden zu kopieren.“ <ME: 46> Hendrik dankt mit erprobt „aasigem Lächeln“. „Ihre Zähne zeigte auch Dora Martin [...]. ‚Sie werden es schon noch beweisen, Ihr Talent!‘“ <ME: 46> Die Martin geht über das hinaus, was Hendrik an Zuspruch erhoffen durfte, ihre Prophezeiung durchbricht die Grenzen des spielerischen Dialogs. Nachdem die Martin abgetreten ist, ruhen die Augen der Umstehenden auf Hendrik, „beinah ebenso bezwungen, wie sie vorhin auf die Berliner Diva geschaut hatten.“ <ME: 46> Höfgen gebraucht den frischen Ruhm, um vor dem Ensemble eine Machtprobe zu statuieren:

„Hör mal, mein Böckchen“, sang er und stand verführerisch da [...]. „Du mußt mir *mindestens* sieben Mark fünfzig leihen. Ich will anständig zu Abend essen [...].“ Böck war aufgesprungen; aus Schreck über Höfgens einerseits ehrenvolles, andererseits grausiges Ansinnen waren seine Augen noch wäßriger, seine Wangen dunkelrot geworden. <ME: 46 f.>

Der Autor des *Mephisto* betont die zwiespältige Machtorientierung des Untertanen, als der sich auch der fügsame Garderobier Böck erweist. Ebenso freudig, wie Höfgen sich gerade der Autorität unterwarf, exekutiert er nun Herrschaft. Als ‚Radfahrer‘ erwirbt der dienernde Untertan Machtfülle, wird der Untertan zum Tyrannen. Die damit verbundene Hassliebe zeigt auch Höfgen: auf kindisches Verstecken hinter einem Paravent folgt triumphale Selbstpräsentation.

4.4.1 Einfluss und Dummheit: „Höfgens“ Helfershelferinnen

4.4.1.1 Erbin des Großbürgertums: „Barbara Bruckner“

Der *Mephisto*-Roman ist als politische Charakterstudie ausgerichtet, die auftretenden Figuren spiegeln Wesenszüge des Protagonisten. Folgt man dem Autor und versteht Hendrik Höfgens als „Exponenten [...] eines durchaus komödiantischen, zutiefst unwahren, unwirklichen Regimes“ <DW: 336>, rückt die Titelgestalt weniger um ihrer selbst willen ins Zentrum. Anhand satirisch überspitzender Mittel veranschaulicht die Figur den Charakter einer Gesellschaft, die sie groß macht. Ohne entgegenkommende Fürsprecher kann Höfgens entscheidende Schritte seiner Karriere nicht vollziehen.

Die Familie Bruckner repräsentiert eine zeitlose großbürgerliche Geistesstradition. Barbara sei begnadet mit einer „vollkommenen Anständigkeit“ <ME: 94>. Das „empfindliche und genau geschnittene Oval ihres Gesichtes“ erinnere an „Frauenbilder Leonardos“ <ME: 87>. Als einzige könnte Barbara den Protagonisten auf einen besseren Weg leiten. Barbara übernimmt die Rolle einer satirischen „Normfigur“ (Jörg Schönert); sie wird dem Lachen nicht preisgegeben. Die Trennung von Barbara besiegelt Höfgens moralischen Abstieg. Die Schilderungen der Familie Bruckner sollen einen Geistesadel sinnfällig machen, gleiten aber ins Peinlich-Übertriebene ab. Hier bekundet sich des Autors eigene Zugehörigkeit zu einer „großbürgerlichen Elite“⁵²⁹. Überdies deuten Manierismen in der nichtsatirischen Figurenzeichnung auf ein grundlegendes Problem satirischen Schreibens im Exil, die Gestaltung des positiven Gegenbilds. Wie sein Vorbild *Der Untertan* stellt der *Mephisto*-Roman dem Kleinbürger von satirischen Verzeichnungen freie Großbürger gegenüber. Die Familie Bruckner repräsentiert Ideale, die annähernd beschrieben werden können als Toleranz, Geist, Menschenfreundlichkeit, Vernunft. Die Normfiguren des *Mephisto*-Romans sind nur mehr gebrochen heroisch, nämlich pathetisch, sogar elegisch im Sinne Friedrich Schillers gezeichnet, denn die Zeit solcher Leitbilder scheint abgelaufen zu sein. Während im Roman Heinrich Manns die „sentimentalisch-elegische, rückwärtsgewandt utopische Schreib-

⁵²⁹ Anke-Marie Lohmeier, a. a. O., S. 118.

weise“ wie ein „Komplement der satirischen“⁵³⁰ wirkt, fügen sich satirische und nichtsatirische Passagen im Exilwerk nur schwer zusammen. Die Parteinahme für die Personen des Bruckner-Kreises stützt der Autor des *Mephisto*-Romans inhaltlich wenig. Der ‚Adel des Geistes‘ sei vielmehr an ihren Physiognomien ablesbar⁵³¹. Die Ideale der Bruckners können es nicht aufnehmen mit dem Fakt Nationalsozialismus, Bruckners werden allesamt Opfer der Nazis⁵³², keinem dieser Aufrechten gelingt es, in Deutschland zu überleben. Der Autor stellt zwei antithetische Welten stilistisch unterschiedlich dar. Was sich im Handlungsaufbau als Bruch manifestiert, ist im Grunde die Ratlosigkeit eines Exilschriftstellers. Die Kategorie des Geistes erleidet eine Niederlage, wenn Intellektuelle zu Mitläufern, sogar zu Exponenten von Lüge und Verstellung werden. Die Einsicht in die Besiegbarkeit des Geistes⁵³³ erschüttert die Grundfesten des Autors, der sich damit auch von einem vulgärmarxistischen Fortschrittsglauben abgrenzt. Das verzweifelte Lachen der Satire ist demnach Ausdruck resignativer Trauer um das Ende der aufklärerischen Illusion vom unaufhaltsamen Siegeszug der Vernunft. Hendrik Höfgen verkörpert in mancher Hinsicht den Gegensatz zur Existenz Klaus Manns: Den ‚Ungeist‘, der mächtig werden kann, weil alles schon so gründlich verloren ist, vor allem die Moral. Das Glück, das Hendriks Karriere begleitet, kann zum Fluch werden, weil die Prinzipien der Aufklärung in Deutschland versagen.

Vor 1933 zeigt Barbaras Vater ein spielerisches Interesse an der Realität <ME: 154>. Mit der distanzierten Betrachtung geht die kühle Iro-

⁵³⁰ Wolfgang Emmerich, a. a. O., S. 86.

⁵³¹ Körperliche Schönheit soll als Zeichen von Kultiviertheit gelten. So etwa seien die Wangen des Geheimrats „wie gearbeitet aus einem kostbaren, gelblich nachgedunkelten Elfenbein.“ <ME: 101 f.>

⁵³² Barbara beschwört, nicht sehr hoffnungsfroh, ihre Aufgabe im Exil: „Jedes Wort – jede Wahrheit, die wir gegen sie sagen, tut ihnen ein klein bißchen weh und beschleunigt um eine Winzigkeit – um eine Winzigkeit, Sebastian! – ihren Untergang, der doch einmal kommt.“ <ME: 267>

⁵³³ Zwischen solcher Geistesstradition und einer in Nazideutschland herrschenden Kulturfeindlichkeit gibt es keine Berührungspunkte, denn: „Die wahre deutsche Jugend trampelte auf den Werken Goethes und Kants, Voltaires und Schopenhauers, Shakespeares und Nietzsches herum.“ <ME: 269>

nie einer Zuschauerrolle einher. Der Geheimrat beurteilt den Schwiegersohn:

Solche Typen, wie du einer bist, mein Lieber, muß es auch geben auf dieser Welt. Es ist nicht unamüsan, sie zu beobachten – man langweilt sich wenigstens nicht mit ihnen.
<ME: 104>

Bruckner pflegt „politische Vorurteilslosigkeit“ <ME: 105>. Wohl sticht Bruckners gemessene Wertschätzung der Verhältnisse in der Sowjetunion ab gegen die revolutionären Phrasen Höfgens, erscheint hier aber, satirisch pointiert, in Form von Tischgeplauder⁵³⁴. Gedämpft behandelt der Geheimrat auch den Sturmflug der Nazis gegen seine Person <ME: 106>. Der Geheimrat führt im Exil ein isoliertes Dasein und arbeitet für eine vage Zukunft. Barbara nimmt den aktiven Kampf gegen Hitler auf. Das gemeinsame Credo formuliert Jugendfreund Sebastian:

„Der Kampf hat andere Gesetze als das hohe Spiel der Kunst [...]. Das Gesetz des Kampfes fordert von uns, daß wir auf tausend Nuancen verzichten und uns ganz auf eine Sache konzentrieren. Meine Aufgabe ist es jetzt nicht, zu erkennen oder Schönes zu formen, sondern zu wirken [...].“
<ME: 267>

Wie brüchig solche Einsicht in den „Zwang zur Politik“ (Klaus Mann) ist, gibt Sebastian unumwunden zu:

„Es ekelt mich. Es hat auch gar keinen Sinn. Die anderen sind ja doch viel stärker als wir, bei ihnen sind alle Chancen. Es ist so bitter und auf Dauer so lächerlich, den Don Quijote zu spielen.“ <ME: 267>⁵³⁵

⁵³⁴ Die Satire entlarvt hier die Sympathie für das kommunistische Land als Geistes-„Delikatesse“ für Bessergestellte: „Natürlich ist diese Welt mir fremd – nur gar zu fremd, wie ich fürchte. Aber muß das bedeuten, daß ich ohne Gefühl bin für ihre zukunfts-trächtige Größe?“ Während er dies aussprach, nickte er Barbara zu, die ihm die Sahn gereicht hatte.“ <ME: 106>

⁵³⁵ Den Satirikern des NS-Exils scheint die Figur Don Quijote nahe zu sein, sie wird mehr als einmal zitiert (Siehe mein Kapitel III.3). Klaus Mann bringt die Figur in einem Brief an Bruno Frank vom 12.6.1936, eben zur Zeit der Fertigstellung des „Mephisto“-Manuskripts, in Zusammenhang mit der Exilsituation: „Glauben Sie nicht im Grunde daran, daß durch Liebe u. Vernunft das Menschengeschlecht zu erziehen sein wird und abzubringen von seinen barbarischen Narrheiten? Doch: mit einigen melancholischen Vorbehalten glauben Sie es – selbst heute, gerade heute, und obwohl man sich eben

Die Dignität des Brucknerschen Hauses lässt Hendrik sich der eigenen Familie bewusst werden: „Wie leidvoll schämte er sich, jetzt schon, ihrer munteren Kleinbürgerlichkeit.“ <ME: 104> Klaus Mann verwendet den Begriff „kleinbürgerlich“ in einem pejorativen Sinn. Der Terminus hilft, das Residuum des Geistes, wie es das Brucknersche Heim repräsentiert, zu konservieren. Die Heirat soll Hendrik befreien von den Fesseln seiner Herkunft:

„Ich brauche dich. [...] Es ist so viel Schlechtes in mir. Allein bringe ich die Kraft nicht auf, es zu besiegen, du aber wirst das Bessere in mir stark machen!“ <ME: 98>

Barbara gibt aus Mitleid und erzieherischem Interesse ihr Jawort, helfen kann sie ihrem Ehemann dann nur auf der Karriereleiter. So sehr sich Höfgens bemüht <ME: 135>, er ist keines echten Gefühls fähig, er kann die Ehe nicht vollziehen. Alle einstudierten Gesten halten vor der körperlichen Wirklichkeit nicht stand. Vor Barbara in ihrer Nähe zu ‚vollkommener Kultur‘ kann er kein Theater spielen. Als Entschuldigung bringt er ein Geständnis vor:

„Ich stand ganz stolzgebläht und sang gellend – da sah mich der Musiklehrer, der den Chor dirigierte, mit einem Blick an, der eigentlich noch mehr angewidert als strafend war, und er sagte: ‚*Sei doch still!*‘ [...] Mir ist das oft widerfahren, damals war es nur ein erstes Mal. Ich muß mich häufig so entsetzlich stark schämen – mich so in die Hölle hinunter schämen ...“ <ME: 126>

Das Gefühl der Minderwertigkeit und Höfgens Drang, sich zu exponieren, entspringen demselben Wunsch: Er will ein Komplize der ‚Macht‘ sein, sie soll auf ihn übergehen. Sich einzugliedern in das Kollektiv des Chors bietet gleichzeitig die vom Untertanen ersehnte Nestwärme, Geborgenheit und Sicherheit.

Die Karriere Höfgens in Berlin aufzubauen ist die eigentliche Bewährungsprobe der Ehe. Barbara „macht sich auf aktive Weise verdient um

jetzt mit solchem Glauben häufig vorkommen mag wie Don Quixote, der Ritter von der Traurigen Gestalt. In Ihrem vorigen Roman ist vielleicht nicht so sehr Cervantes der Abenteurer und eigentliche, echte und rührende Held: Don Quixote, der nach allen Niederlagen und Blamagen immer noch gläubig und bereit zu neuen Kämpfen für das Gute bleibt.“ <BA: 264> Mann lässt hier die große Anstrengung ahnen, die das Exil, Bürde und Auftrag zugleich, ihm abfordert.

seine Laufbahn“ <ME: 172> und verwendet sich für Hendrik, der ihr in seinem frischen Elan „echt“ <ME: 171> zu sein scheint. Barbara bleibt vor allem aus Neugier bei ihrem Gatten <ME: 165 f.>. Höfgens Weiterkommen scheint mit dem Niedergang der Republik in eins zu fallen. „Von allen Verkommenen der Verkommenste“ <ME: 174>, erntet Höfgens starken Beifall. Wenn die Gewaltigen des Theaters in ihm auch den „Komödianten“ <ME: 175> sehen, das Publikum feiert die von Höfgens verkörperten Abgründe der Seele. Er macht Kasse: „Die Verworfenheit als Delikatesse für reiche Leute: damit schafft es Höfgens.“ <ME: 175> Klaus Mann entwirft ein defätistisches Bild der Republik. Die Intellektuellen bewegen sich kaum aus einer Statistenrolle heraus, der Geldadel ergeht sich in dekadentem Zeitvertreib.

Da ihr Gatte nun kein Außenseiter mehr ist, zieht Barbara sich zurück. Sie quittiert ein Schauspielertum,

das doch nichts ist als die vulgäre, schillernde Arabeske am Rande eines todgeweihten, dem Geist entfremdeten, der Katastrophe entgegentreibenden Betriebes. <ME: 188>

Auch für den Geheimrat ist kein Platz mehr in der Hauptstadt. Er warnt, ein letztes Mal, vor der drohenden „Barbarei“ <ME: 182>, man wirft ihm mangelnde Toleranz vor⁵³⁶. Er zieht sich „erbittert und enttäuscht“ <ME: 183> zurück.

In einem Brief an den Sohn führt Thomas Mann aus:

Mit Mielein stimme ich darin überein, daß das Gelungenste und kritisch-erzählerisch Glänzendste die Schilderungen aus dem Berliner Theater- und Literatenleben von vor dem Umsturz sind. Aber freilich muß man sich gerade unter dem Eindruck diese witzigen Bildes fragen: Wenn es so war, so albern und so korrupt, konnte es dann so fortgehen, und mußte nicht etwas anderes kommen, vielleicht notwendig

⁵³⁶ Der Autor zählt die Argumente derjenigen auf, die die Gefahr einer Diktatur verharmlosen: „Sie sprechen ja wie ein radikaler Tagespolitiker, nicht mehr wie ein kultivierter, überlegener Mensch. Alle kultivierten Menschen sollten sich darin einig sein, daß es diesen Nationalsozialisten gegenüber nur eine Methode gibt: die erzieherische. Wir müssen alles daran setzen, diese Menschen zu zähmen, mittels der Demokratie.“ [...] Manches muß Bruckner sich anhören, über die ‚gesunden und aufbauwilligen Kräfte‘, die ‚trotz allem‘ im Nationalsozialismus stecken [...].“ <ME: 182> Bruckners Einmischungsversuche gehen in den vielen Bagatellisierungen unter.

das, was kam? Diese Frage ist gefährlich, und der Republik geschieht doch wohl unrecht damit. <BA: 273 f., 3.12.1936>

Aus den Überlegungen Thomas Manns lässt sich eine Frage ableiten: Wie soll die Demokratie eine Mehrheitsentscheidung behandeln, die letztendlich die Abschaffung der Demokratie einschließt? Der *Mephisto*-Roman beschreibt den Untergang der Republik auch als Versäumnis der Demokraten; sie bringen den Feinden der Republik zu lange ein eher pädagogisches Interesse entgegen. Das Bürgertum, so Klaus Mann, verkennt in den Jahren vor 1933 seine politische Aufgabe. Dass liberale Meinungsführer zuwarten, befördert nur die Ausbildung radikaler Tendenzen.

Die Nachricht von der Machtübernahme der Nazis erreicht Höfgen in Paris. Er schwankt, ob er das Exil wählen soll. Ein „dunkler Trotz“ wachse jetzt in ihm,

das beste Gefühl, das er jemals aufgebracht hatte. – Habe ich es nötig, das Mordgesindel um Verzeihung anzubetteln?
<ME: 206>

Doch bleiben diese Gedanken Stimmungen. Höfgen schwelgt, realitätsfremd, in Phantasien von einem verbrecherischen Outlaw-Dasein <ME: 207> – die einzige ihm vorstellbare, da oft gespielte Form der Außenseiterexistenz. Die Einladung Lotte Lindenthals ruft Höfgen in die Wirklichkeit zurück <ME: 209>. Eine letzte Bewährungsprobe hält Barbara für Hendrik bereit: Die Fahrkarte nach Berlin in der Tasche, sieht er sie in einem Pariser Café sitzen. Höfgen wird bewusst, dass ihn Welten trennen von diesen Flüchtlingen. Er flieht vor den Exilanten – nach Deutschland <ME: 212>.

4.4.1.2 Die „berufsmäßige Sentimentale“: „Lotte Lindenthal“

Das Theater, als „moralische Anstalt“ geprägt durch die „ewigen Ideale der Gerechtigkeit und Freiheit“ <ME: 277>, verkommt im Nazistaat zu einem Instrument der Machtinszenierung. Lüge und Verstellung herrschen innerhalb des Theaters. Höfgen lernt schnell: Lindenthals Gebärde schwindelt er um in einen „klaren, einfachen, seelenvollen und warmen Ton“ <ME: 213>; bislang nannte er sie „dumme Kuh“ <ME:

154>. Im Versuch, die „Sentimentale“ einzunehmen, wird die Lüge – anders als in der Huldigung an Dora Martin – zur Wahrheit erklärt:

Er legte die Hand aufs Herz. „Ich – und schmeicheln! Meine Freunde pflegen mir vorzuwerfen, daß ich den Menschen gar zu gerne unangenehme Wahrheiten ins Gesicht sage.“ [...] „Ich mag aufrichtige Menschen gut leiden“, erklärte sie schlicht. <ME: 213 f.>

Die Szene setzt Gesellschaft und Theater in eins. Alles Gesagte ist Verstellung, alles was wirklich erscheint, nur Theater – ‚und kein gutes‘. Die Einfalt der Lindenthal wirft ein Licht auf ihren Protégé, der anders als bei der Martin kein Raffinement mehr nötig hat. Infantiles Gehabe reicht, um sich der Gunst der berufsmäßigen Sentimentalen zu versichern: „Ta ta!“ Das war mehr, als er zu hoffen gewagt hatte.“ <ME: 214> Mit ihrer gewinnt Hendrik auch die Sympathie des „Fliegergenerals“.

Der Vergleich mit den anderen untersuchten Satiren macht deutlich, dass Manns Charaktere den Nuancenreichtum der Figurenzeichnung Irmgard Keuns nicht erreichen und daß Mann auch nicht über das resolute Schöpfertum Walter Mehrings verfügt. Der *Mephisto*-Roman setzt eine begrenzte Zahl satirischer Mittel ein; sie werden nicht der Situation entsprechend abgestuft wie beispielsweise in *Nach Mitternacht*. Der Gegenstand des *Mephisto*-Romans, der intellektuelle und künstlerische Opportunismus, verbietet möglicherweise eine facettenreichere Darstellung von Figuren und Milieu; das Urteil über den Protagonisten ist längst gefällt. Der Roman setzt auf Effekte aus skizzenhaften Porträts und Situationen, im Verzicht auf weiterführende Erklärungen droht dem Erzählfluss Monotonie.

Früher bestand Höfgen gegenüber Barbara darauf, alles aus eigener Kraft erreicht zu haben <ME: 114>. Nun deutet er seinen Aufstieg als Glücksfall:

Wie leicht alles ging! Wie glücklich sich alles fügte: Hendrik empfand, daß er ein Glückskind war. All diese große Gunst, so dachte er, sie ist mir einfach in den Schoß gefallen. <ME: 240>

Hier zeigt sich nicht allein der Versuch, Verantwortung an andere zu delegieren. Indem *Mephisto* die Geschichte eines „Glückskinds“ erzählt, fragt der Roman nach dem Zustandekommen von Erfolg und Nichterfolg, nach dem Glück als einer unbegreiflichen Daseinsform, die auch nach außen wirkt, die Erhöhung verschafft. Klaus Mann deckt in seinem Roman die Schamlosigkeit des Glückskinds auf, die fatale Seite dessen, der zuviel Glück hat. Parallelen zur Nazibewegung zu ziehen liegt wohl in der Intention des Autors. In der Beschreibung des Werdegangs Höfgens hat Mann die Kraft persönlicher Antipathie für sich, zugleich die Integrität des Wissenden, der als Intellektueller zwar seine Ohnmacht gestehen muss, der aber in der Beschreibung des Bösen triumphierend feststellt, dass die Kraft der Moral nicht auf der Seite der Glückskinder ist.

4.4.1.3 „Entschlossener Zynismus“: „Nicoletta von Niebuhr“

Bereits beim ersten Zusammentreffen beeindruckt Höfgen der „radikal entschlossene Zynismus“ <ME: 80> der snobistisch-verworfenen Nicoletta. Er begreift: „Sie war seinesgleichen.“ <ME: 120> Das Komödiantische ist auch Nicoletta eigen, ihr Verhalten ist das der Berufsschauspielerin:

Ihre Beine waren nicht eigentlich schön, sondern eher etwas zu dick; aber sie präsentierte sie in schwarzen Seidenstrümpfen auf eine triumphale Manier, die jeden Zweifel an ihrer Schönheit kategorisch verbot – so wie Hendrik seine unedlen Hände zu halten wußte, als wären sie spitz, fein und gotisch. [...] Hendrik durchschaute natürlich die ganze Veranstaltung, war aber gerade deshalb von ihr entzückt.
<ME: 80>

Die „satirische Pointe“⁵³⁷ arbeitet dem hypnotischen Zweck der Darbietung entgegen: Hier erkennen sich zwei in ihrer Verkünstelung. Nicoletta muss, wie Höfgen, ein „Über-Ich“, den Ersatzvater Marder, bezwingen. Hendriks Frage an der Schwelle zur Intendantur, „Wirst du mir helfen“?, zitiert den Heiratsantrag an Barbara. Während die erste

⁵³⁷ Helmut Arntzen, a. a. O., S. 50.

Frage noch auf menschliche Veränderung zielt, ist sie hier rhetorisch gemeint. Denn so oder so: „Ich werde stolz auf dich sein.“ <ME: 287>

4.5. Gute Mimen, schlechte Mimen

4.5.1 Die Normfiguren „Otto Ulrichs“ und „Hans Miklas“

Als Gegenspieler der Komödianten gestaltet der Autor des *Mephisto* die Figur Otto Ulrichs. Er benutzt das Ausfüllen einer Rolle zu humanistischen, antinazistischen Zwecken und hofft auf die marxistische Weltrevolution <ME: 36 f.>. Ulrichs ist, satiretheoretisch betrachtet, eine „Normfigur“, die in der indirekten satirischen Darstellung den „Unwert“ des satirischen Objekts verdeutlichen soll.⁵³⁸ Dass Ulrichs sich in Höfgen lange Zeit täuscht, spricht allein für Hendriks perfekte Adaption der Rolle „linker Enthusiast“. Erst nach seiner Haftentlassung begreift Ulrichs die Lebensnotwendigkeit der Verstellung im NS-Staat <ME: 308>, erst jetzt wird eine seiner Rollen erwähnt <ME: 325>. Wohl bringt der in einer Weltanschauung verankerte Ulrichs den Mut auf, sich den Nazis zu widersetzen, doch wirkt solche Uner-schrockenheit selbstzerstörerisch. Seine Utopie gewinnt darüber hinaus keine Lebenskraft, sie wird nicht als ein gangbarer Weg beschrieben; Otto Ulrichs stirbt einen Märtyrertod.

Der resignierte Hans Miklas provoziert die eigene Erschießung durch die Nazi-Schergen. Vor 1933 erwartet Miklas, in ideologischer Nähe zur 1934 niedergeschlagenen SA, einen nahenden Sozialismus. Ulrichs macht Miklas' Einstellung plausibel: Eine „ekelhafte Kindheit“ habe Hass gepflanzt, Hans sei „Verführern“ <ME: 39 f.> in die Hände gefallen. Barbaras Überlegungen gehen weiter. Sie entdeckt eine Ähnlichkeit zwischen kommunistischer und nazistischer Siegeszuversicht <ME: 151> – ein totalitarismuskritisches Element des *Mephisto*. Zur Normfigur wird Miklas aufgrund seiner Einsichtsfähigkeit. Er fühlt sich nach der Machtübernahme betrogen – von der „Bewegung“ und von Höfgen <ME: 224 ff.>. Miklas' Selbstaufgabe ist beinahe kitschig geschildert <ME: 256 ff.>. Die Vorbildfunktion der geläuterten Nazi-Figur

⁵³⁸ Jörg Schönert, a. a. O., S. 31.

verträgt sich offenbar nicht mit dem satirisch verwerfenden Lachen: Die Figur ist einer Unterform des Widerstandsromans, dem „SA-Roman“⁵³⁹ entlehnt.

4.5.2 „Macht, Hinkender, Fleischberg“: Das Führungstriumvirat

Als eine Ausnahme unter den satirischen Exilromanen gestaltet und attackiert *Mephisto* Nazipolitiker direkt.⁵⁴⁰ Die Figuren sind stark satirisch gezeichnet. Sie weisen so gut wie keine individuellen Züge auf, sondern führen metonymische Titel: „der Hinkende“, „der Dicke“ und „der Führer“ <ME: 234; 286>. Präsentation und Propaganda machen das Wesen der Berufspolitiker aus. Die Repräsentanten des Volks verkörpern den repräsentativen Schauspielertypus in seiner reinsten Form. Vom „verdächtigen Olymp“ <ME: 234> herab strahlt die entrückte Selbstgerechtigkeit einer „höheren“ Macht. Vor dem „Messias aller Germanen“ <ME: 316> windet ein „gottverlassenes Volk sich im Delirium der Verehrung“ <ME: 236>. Die Macht des Diktators beruhe, so Klaus Mann, auf einem beim Publikum angelegten Bedürfnis nach Glauben, nach „Ganzheit, Einheit und Sinn“⁵⁴¹. Doch begreift der *Mephisto*-Roman den Nationalsozialismus letztlich nicht als Ersatzreligion. Am

„Vorrang der ästhetischen Züge der faschistischen Ideologie und der ästhetischen Mittel, durch die letztlich auch die religiösen Versatzstücke gefärbt sind“⁵⁴²,

lässt der Autor des *Mephisto* keinen Zweifel. Deutlich wird das anhand der Charakterisierung des „Ministerpräsidenten“. Dieser denkt sich

⁵³⁹ Jan Hans, Historische Skizze zum Exilroman, a. a. O., S. 248. Der Figurenzeichnung liegt gemeinhin die Vorstellung zugrunde, die Nazis bezweckten, „den Glauben an die Revolution, den Drang zum Sozialismus auszunutzen, der in den Herzen der breiten werktätigen Massen lebt.“ Ebd. Die Figur des „guten Nazi“ übernimmt vielfältige Beispielaufgaben. Für „Mephisto“ ist wohl von Belang, „modellhaft die Stationen des Desillusionierungs- und Aufklärungsprozesses vorzuführen“. Ebd., S. 249.

⁵⁴⁰ Bertolt Brecht, „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“ und Lion Feuchtwanger, „Der falsche Nero“ setzen Nazigrößen in ein historisches Milieu. Walter Mehring und Irmgard Keun gehen nur indirekt auf die Nazi-Führungsriege ein.

⁵⁴¹ Cornelia Klinger, a. a. O., S. 207.

⁵⁴² Ebd.

täglich neue Überraschungen aus – zur eigenen Unterhaltung und zur Unterhaltung des Volkes –: Feste, Hinrichtungen oder Prunkkostüme. <ME: 234>

Das satirische Zeugma weist auf die Ästhetisierung unmenschlicher Gewalt. Die Veranstaltungen des Ministerpräsidenten kommen dem herrschenden Geist des Irrationalismus, verstanden als romantischer Terminus für die Kraft des Unbewussten, entgegen: statt politischer Aufklärung Brutalisierung der Untertanen – makabrer Lustgewinn statt demokratischer Teilhabe. Der „Dicke“ horte „Ordenssterne, phantastische Kleidungsstücke und phantastische Titel. Natürlich sammelte er auch Geld.“ <ebd.> Er hinkt nicht, wie der „Reklamechef“, er steht fest auf dem Boden, auf Beinen, „die wie Säulen sind“ <ME: 235>. Der lebensvolle Ministerpräsident schmückt „seinen gedunsenen Leib, er ritt auf Jagden, er fraß und soff.“ <ME: 234> Die Figur zitiert das Idealbild der „völkischen“ Rassentheorie, den „Germanen“, wie ihn Houston Stewart Chamberlain beschreibt. Dieser sei

„lustig, lebensvoll, ehrgeizig, leichtsinnig, er trinkt und er spielt, er jagt und er raucht“; plötzlich aber „besinnt er sich: das große Rätsel des Daseins nimmt ihn ganz gefangen, nicht jedoch als ein rein rationalistisches Problem, sondern als ein unmittelbares, zwingendes Lebensbedürfnis ...“⁵⁴³

Solche „Urbilder“ zu überhöhen versetzt die Masse der Kleinbürger in die Lage, „sich als Teil einer geheimnisvollen mystischen Größe zu fühlen – das war die ‚Vergoldung‘ der Nation“⁵⁴⁴. In diesem Sinn stellt der *Mephisto*-Roman den Nationalsozialismus als eine – lancierte – Ersatzreligion dar: Die neudeutschen Politgrößen verkörpern den Germanenmythos. *Mephisto* betont die Neigung des Ministerpräsidenten „zum Romantischen“ <ME: 234 f.>. „Romantik“ ist ein Schlüsselbegriff der „Umwerter“ (Glaser) deutscher Geistesgeschichte, diese wird in einem langen „Ideologierungsprozeß“⁵⁴⁵ instrumentalisiert. Romantik

⁵⁴³ Zitiert nach: Hermann Glaser, a. a. O., S. 111.

⁵⁴⁴ Hermann Glaser, a. a. O., S. 110.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 60.

wurde „dienstbar“ gemacht; einzelne ihrer Elemente, die man aus dem Zusammenhang riß, begleiteten „fremde Kraft“. [...] indem man Einzelzüge isolierte, zerstörte man das Gleichgewicht dieses dialektischen Weltbildes vollständig; Gefühl, Subjektivismus, Irrationalismus wurden überlastig.⁵⁴⁶

In einem 1938 verfassten Essay spricht Klaus Mann von der Bedeutung der Romantik für das nationalsozialistische Weltbild:

Warum es leugnen? Vieles, was heute in Deutschland nieder-niederträchtiges Ereignis wird, findet bei den Romantikern sich vorbereitet. [...] Es ergibt sich das Paradox: die Romantiker tragen eine geistige Mit-Schuld an dem, was uns heute die Heimat unleidlich macht – und wir lieben sie doch.
<IV: 34>

Klaus Mann sieht sich als ein Verteidiger und Bewahrer der Kulturtradition, doch stellt ihn das Phänomen der Romantik vor Probleme: „Diese Situation – der Geist auf der fortschrittsfeindlichen Seite – hat für uns viel Verwirrendes.“ <IV: 31> Klaus Mann sucht nach den Wurzeln der deutschen Diktatur vor allem in der Geistesgeschichte, als deren Anwalt er sich gleichzeitig berufen fühlt. Mithin kann Mann die Protagonisten des „Dritten Reiches“ in seinem Roman nicht anders als schlicht entmenschlichte Wesen darstellen: die Perversion in persona. Erklärt ist damit nichts.

Ergebnis des traditionellen selektiven Verständnisses von einer geistesgeschichtlichen Epoche ist „Kultur als Fassade“ (Glaser). Hinter einem solch verbrämenden Äußeren inszeniert der NS seine Macht. Das Steckenpferd des „Fliegergenerals“ illustriert solche Herrschaftspraxis:

Deshalb liebte er das Theater, mit Wollust schnupperte er die Luft hinter den Kulissen, und mit Vergnügen saß er in seiner samtene Loge, wo er seinerseits vom Publikum bewundert wurde, ehe er selber etwas Nettes zu sehen bekam.
<ME: 235>

Solches Theater berührt nicht oder öffnete gar ein utopisches Fenster.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 59 f.

Es bestätigt durch seine äußerlich bleibende, sinnlich-pomphafte, auf Einfühlung zielende Verdopplung der Realität das Weltbild des zusehenden – und regierenden⁵⁴⁷ – Kleinbürgers: Akklamation, Erbauung, Identifikation.

4.6. Die literarischen Parodien

4.6.1 „Geschichten der Verirrung“: „Theophil Marder“ und „Benjamin Pelz“

Die Satire in *Mephisto* zielt nicht auf beliebige Vertreter des Künstlertums, hier soll die geistige Verfassung einer Epoche zur Darstellung gelangen. In der Satire wird die Lüge fast selbsttätig entlarvt – ein für das literarische NS-Exil geeignete Form, auf Wahrheit, sofern diese nicht den Gestus von Ideologie haben soll, anzuspieren. Solche Satire ist nicht blind gegenüber den Kräften, die im gesellschaftlichen Verfall frei werden. Sie überführt sogar diejenige Dichtung der Lüge, die den Zerfall der Kräfte feiert, wie die Figuren Theophil Marder und Benjamin Pelz veranschaulichen.

Vor 1933 feiern die satirischen Bühnenstücke Theophil Marders Triumphe. Das „gesellschaftskritisch-dramatische Werk“ besticht durch „höchst persönlich geprägte Form, seine unfehlbare Bühnenwirksamkeit und geistvoll unbarmherzige Bosheit.“ <ME: 77> Der Satiriker Mann problematisiert das Selbstverständnis eines Satirikers als „Weltgewissen“ <ME: 272>. Der Tadel des „klassischen Satiriker[s] der bürgerlichen Epoche“ <ME: 90> erschöpft sich in einer Vivisektion der Verhältnisse. Er selbst besitzt keine positive Moral. So sehr sein Spott trifft, er lässt den Dichter haltlos werden. Zum Ausgleich überhöht Marder sich selbst <ME: 91>, verklärt Stärke <ME: 90>, da die Demokratie „verlottert“ <ME: 91> sei. Marders Zeit scheint mit dem Sieg des Nationalsozialismus endgültig abgelaufen zu sein.

In meinem Werk steht schon alles, in ihm ist alles vorweggenommen, auch das, was sich erst noch zutragen wird [...]

⁵⁴⁷ Mephisto versieht auch Politgrößen mit Kleinbürger-Attributen. Der Diktator etwa zeige „das aufgeschwemmte Kleinbürgergesicht mit dem Ausdruck einer selbstgefälligen Ekstase“ <ME: 236>.

ich habe es schon durchlitten, ich habe es schon geformt.
<ME: 273>

Marders Satire lüftet die idealistische Maskierung der bürgerlichen Gesellschaft. Solche Darstellung wirkt, weil sie übertreibt. Was bleibt in der Nazigesellschaft noch satirisch zuzuspitzen?

Neben den ermatteten Satiriker stellt *Mephisto* eine zweite Dichtertfigur, den ehemaligen Avantgardisten Benjamin Pelz. In seiner Person und seinem Werk gehen Vergangenheitsorientierung und Modernismus eine Synthese ein, wie sie typisch für die NS-Ideologie wird. Pelz, für dessen

höchst anspruchsvolle, schwer begreifbare, auf dunkle Art hinreißende Lyrik junge Menschen, die nun größtenteils in der Verbannung saßen, sich bis zur Verzückung begeistert hatten [...] <ME: 260>,

betrachtet die Diktatur als Erfüllung seiner Vision – allerdings fühlt er, anders als Marder, Genugtuung. In antizivilisatorischem Gestus behauptet Pelz, der Dichter sei ein geborener „Feind des Fortschritts“ <ME: 261>. Den „Führer“ bewundere er.

„Er ist die unterweltliche Gottheit, die allen magisch-eingeweihten Völkern die heiligste war. Ich bewundere ihn grenzenlos, weil ich die öde Tyrannei der Vernunft und den spießbürgerlichen Fetisch-Begriff des Fortschritts grenzenlos hasse.“ <ME: 261>

Mehr als die parodierende und parodierte Kommissdiktation Marders wirkt Pelz' Beschwörung der NS-Wirklichkeit bizarr. Realität verflüchtigt sich hier zu ihrem lyrisch-schönen Schein. Pelz' chiliastische Phantasie will die sinnhafte Einheit der Welt wiedererwecken. Ohne ein humanistisches Ethos führe der Kult der Form zu einer Apologie der Gewalt:

„Feuerscheine am Horizont, Blutbäche auf allen Wegen, und ein besessenes Tanzen der Überlebenden, der noch Verschonten um die Leichen!“ <ME: 262>

In Auseinandersetzung mit Gottfried Benn, dessen Züge „Pelz“ trägt, formuliert Mann eine detaillierte Kritik. 1937 Mann bekennt die eige-

ne Faszination durch Benns Verse und sucht ein Gegenbild zum Kult des Irrationalen:

Es erscheint mir heute als die ärgste Platttheit, die Idee des Fortschrittes als „Platttheit“ verächtlich zu machen. Eben in diesem Trick – dem eigentlich gefährlichen und eigentlich widerwärtigen Trick des zwanzigsten Jahrhunderts – exzellente Benn jahrelang; [...] Schwieriger freilich, als sich mit atavistischen Fluchtversuchen interessant zu machen [...], ist es, der Idee des menschlichen Fortschrittes, der Idee der *Zivilisation* die Treue zu wahren und doch kein platter Rationalist und Aufklärer zu werden. <WM: 240>

Mann bekräftigt sein Bekenntnis zur Idee der Zivilisation. Indem er jedoch den „Rationalisten und Aufklärer“ mit demselben Attribut wie den kritisierten Lyriker belegt, begibt er sich zurück in den Bereich des Ungefährlichen. Die politische Haltung hinter dieser moralischen Empörung bleibt in letzter Konsequenz verschwommen.

4.6.2 „Juliette“, *Femme fatale des Fin de siècle*

Die Figur Juliette, als „schwarze Venus“ das verkörperte Laster, ist ein Gegenpart des „blonden Engels“ Barbara. Juliettes Erscheinung entstammt der Welt der Satanisten und schwarzen Romantiker. Lutz Winckler deutet sie treffend als „Parodie auf die Baudelairesche Imago ‚grausamer Schönheit‘ und zugleich deren ungeschminkte Wahrheit [...]“.⁵⁴⁸ Die Satire parodiert die Baudelaire-Figur als eine Hure, die mit dem Freier das sadomasochistische Stelldichein im Vorhinein vereinbart. *Mephisto* zeigt den Irrationalismus des *L'art pour l'art* als pervertiertes gesunkenes Kulturgut, als verlogene Praxis und bezahlte Maskerade pathologischer Hysterie. Der Amoralismus des gewissenlosen Mitläufers lebt sich aus im sexuellen Exzess, dessen Genuss Zitate Baudelairescher Lyrik erst perfekt machen <ME: 72>. Höfgens Masochismus ahmt seine Rolle im alltäglichen Leben nach; Ich-Schwäche und Selbstzweifel sind Teil der autoritären Charakterstruktur und berühren die sexualpathologische Kritik des Nationalsozialismus etwa Wilhelm Reichs. Die Figur „Juliette“ trägt die Sympathie

⁵⁴⁸ Lutz Winckler, Klaus Mann: *Mephisto*: Schlüsselroman und Gesellschaftssatire, a. a. O., S. 331.

des Autors, der die Tradition des Ästhetizismus hier nicht gänzlich der satirischen Kritik preisgibt. Juliette verkörpert schlechthin das Leben außerhalb bürgerlicher Konvention. Wie die anderen untersuchten Satiren macht der *Mephisto*-Roman deutlich, dass das Außenseitertum in der Diktatur keine Nische mehr findet: Juliette wird abgeschoben aus Deutschland.

4.7. Schalk, Beelzebub, Verführer? „Hendrik Höfgens“ in der Rolle des „Mephistopheles“

Die leitmotivisch eingesetzten Zitate der „Mephisto“-Figur verknüpfen die Erzählebenen des Romans, Schauspieler- und Komödiantentum, Ästhetizismuskritik, Untertanenproblematik und Nazismuskritik. Der Autor thematisiert mittels des Sinnbilds aus der klassischen Tragödie den Dualismus zwischen Gut und Böse. Es wird deutlich, dass in der historischen Situation des NS-Exils die alten Grenzen zwischen Freund und Feind, Tugend und Sakrileg, Fortschritt und Reaktion nicht mehr wie gewohnt gezogen werden können.

Manns Roman zitiert die Mephisto-Figur in einer „partiellen Parodie“⁵⁴⁹, die einzelne Figuren und Szenen der Goetheschen Tragödie in die politische Realität des NS versetzt und den Teufel zum Protagonisten von Wirklichkeit designiert. Dem Protagonisten werden von Beginn an diabolische Attribute zugeschrieben. Höfgens erster Film bereitet die Mephisto-Rolle im Theater vor <ME: 178>. Er spielt den „schwarzen Satan“, einen sich bereichernden, selbsternannten Rächer, weit entfernt davon, ein übernatürlicher Teufel zu sein. Das von Höfgens verkörperte Böse trägt keine metaphysischen Züge. Im Mittelpunkt des Romans steht das politisch exekutierte, künstlerisch aufbereitete Böse. So schlüssig diese Thematik vor dem Hintergrund der Kritik am falschen Komödiantentum zu sein scheint, der Autor weist dem opportunistischen Schauspieler Höfgens ein Zuviel an Schuld zu:

⁵⁴⁹ Theodor Verweyen, Gunther Witting, a. a. O., S. 117 Wie auch Irmgard Keun im „D-Zug“-Roman verwendet Klaus Mann die begrenzte Parodie-Form, die ihre Vorlage nicht in Gänze einbezieht. Sie deutet auf das Verhältnis der Autoren gegenüber der Literaturtradition. Diese wird nicht verworfen, Teile von ihr werden umgearbeitet für die satirische Attacke auf Nazideutschland.

die ruchlose und dabei infantile Schlaueheit der Nazis hatte sich ja eben an jenen Filmen und Theaterstücken geübt und entzündet, in denen Hendrik die Hauptrollen zu spielen pflegte. <ME: 204>

Höfgens Schauspielertum verbräme reale Gewalt nicht allein, sie rufe sie sogar hervor.

Thomas Koebner beleuchtet die Hintergründe des in der Exilliteratur nicht seltenen Verfahrens, die deutschen Agitatoren zu dämonisieren. Der schwer zu fassende Gegner erhalte so „eine, durch Tradition bewährte, sogleich und vehement stimulierende *Physiognomie*“⁵⁵⁰:

Dient das mythisch-rituelle Spektakel den Nationalsozialisten als Imponier- und Drohgebärde, so hilft die Vision vom Widersacher den Exilanten, erstens die objektive Gefahr, die vom Dritten Reich droht, der Welt anschaulich zu machen, zweitens das Gefühl ihrer Bedrohtheit, der Bedrohtheit aller am Ende in durchaus angemessener pathetisch-tragischer Sprechweise auszudrücken.⁵⁵¹

Mitläufer wie Nationalsozialisten zu dämonisieren hieße demnach, der Selbststilisierung des „Dritten Reichs“ ins Mythisch-Sakrale zu folgen. Dass *Mephisto* sich dieser Gefahr meist enthält – denn, so füge ich hinzu, eine tragische Diktion verträgt sich schlecht mit satirischem Schreiben –, hält auch Koebner fest:

[...] Klaus Mann beschreibt, wie die Machtaura der Führer des Dritten Reichs gleichsam magnetisch mythologische Motive anzieht: Diese ‚Helden‘ wollen kolossalisch wirken. Der Autor hütet sich meist davor, sie von sich aus noch zu mythisieren. Er beleuchtet also die Verfahren der Selbststilisierung, die die Machthaber anwenden, leistet jedoch dieser künstlich erzeugten Autorität nicht viel Vorschub.⁵⁵²

Klaus Mann demaskiert die Techniken nazistischer Selbststilisierung mittels eines Schauspielers, der den Teufel nur spielt, ein ästhetisch-mythisches „Surrogat“ also produziert. Demnach erscheint das „Böse“

⁵⁵⁰ Thomas Koebner, Polemik gegen das Dritte Reich: Deklassierung und Dämonisierung, in: a. a. O., S. 231.

⁵⁵¹ Ebd., S. 230.

⁵⁵² Ebd., S. 232.

als instrumentalisiert – von den Nazis und von der satirischen Entlarvung dieser Nazis, und zwar nicht als metaphysisches, sondern als das Böse im

Sinne der Zielvorstellungen der Aufklärung [...]. Das Böse ist für sie keine Negation des Göttlichen und des Seins, sondern eine durch das Handeln des Menschen selbstverschuldete Negation des Menschlichen.⁵⁵³

Der Autor des *Mephisto*-Romans klagt die Selbstverantwortung des Einzelnen ein, der die Freiheit hat zu wählen zwischen Gut und Böse. In der Satire dann kommt die „Disproportionalität zwischen Sein und Schein zum Vorschein“, eben nicht als „schicksalhafte Antinomie, sondern als korrigierbarer Mangel, als moralisch-intellektuelles Problem“⁵⁵⁴.

Welche Wirkung das gespielte Böse erzielt, zeigen die zwei Interpretationen der Teufelsfigur im *Mephisto*-Roman. In der *Faust*-Inszenierung der Spielzeit 1932/33 stellt Höfgen den Mephisto erstmals vor, macht aus „dem Höllenfürsten den ‚Schalk‘“, den „tragischen Clown“, den „diabolischen Pierrot“ <ME: 195>. Mephisto verkörpert die Negation, vermag aber die Naturgesetze nicht außer Kraft zu setzen. Diese Teufelsfigur, als „Pierrot“ domestiziert, ästhetisiert das Böse. Doch gilt für diese Aufführung das idealistische Prinzip, wonach das Böse dem Guten als Gegensatz verbunden ist⁵⁵⁵. Höfgen-Mephisto zeigt die erprobt satanischen Züge und streicht die verführerische Kraft des unbeugsamen Rebellen heraus. Das Böse gewinnt hier das Stigma gefallener Schönheit, einen durch Schwermut getrübten Glanz. Die Teufelsfigur gewinnt im *Mephisto*-Roman zu wenig Profil, um sie mit

⁵⁵³ Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hg. v. Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner, Christoph Wild, Bd. 1 (München 1973), S. 257. Diese Auffassung ist der Philosophie Immanuel Kants entlehnt und widerstreitet dem „Optimismus der abstrakten Aufklärer“. Ebd., S. 260. Verstünde der satirische Exilroman das Böse als „Negation des Göttlichen und des Seins“ (ebd., S. 257), hieße das, ein verstecktes positives Gegenbild einzuführen.

⁵⁵⁴ Jörg Schönert, a. a. O., S. 11. Anke-Marie Lohmeier ignoriert die Rolle des Schauspielermotivs, das hier das Böse als gespieltes Böses hinstellt. Der Held hat laut Lohmeier „gar keine Seele, kein besseres Ich zu verkaufen, weil er selbst böse ist.“ Dies., a. a. O., S. 112.

⁵⁵⁵ Günter Mahal, *Mephistos Metamorphosen: Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*, Diss. (Göppingen 1972), S. 348.

komplexen literarhistorischen Deutungen⁵⁵⁶ zu vergleichen. Die klassische Tragödiengestalt steht im Dienst der Satire – und der partialen Parodie – und erfährt keine innovative Interpretation vonseiten des Autors.

Höfgens zweite Verkörperung des Teufels dann dient dem Machtzuwachs unter der Diktatur. Er muss darum kämpfen, die Rolle übertragen zu bekommen, und muß nebenbei den alten Feind Miklas ausstechen. Wenn Faust-Mephisto dem „Famulus“ Miklas in der Studierzimmer-Szene eine Lektion erteilt, gewinnt Höfgen auch im Leben. Sein Erfolg bei den Nazis ist programmiert, denn alles bringe er mit, „ihre falsche Würde, ihren hysterischen Elan, ihren eitlen Zynismus und die billige Dämonie.“ <ME: 236>

Die Diesseitigkeit solches Bösen gefällt dem Machthaber:

Der Fliegergeneral aber schlug sich vor Vergnügen die Schenkel: das blitzende Selbstbewußtsein des Bösen, der Stolz des Satans auf seinen gräßlichen Rang amüsierten ihn gar zu sehr. <ME: 229 f.>

„Der Pakt mit dem Teufel“ ist ein Pakt unter Komödianten, Höfgen verbündet sich mit seiner Mephisto-Rolle – und mit der Macht. Wer der beiden Partner der in der Kapitelüberschrift angekündigte Teufel sei, das lässt der Autor offen. Wenn sie auch Varianten desselben Typus sind, will Klaus Mann wohl weniger den Nazipolitiker attackieren. Das aktivische Element liegt beim Schauspieler: „Der Schauspieler verführt die Macht.“ <ME: 232> Höfgen ist hier ein letztes Mal Herr seines Handelns⁵⁵⁷. Wie der Mephisto der Tragödie wird der Schauspieler in Zukunft seinem Bündnispartner ‚dienen‘ müssen⁵⁵⁸, nämlich als „Hofnarr und brillante[r] Schalk“ <ME: 259>. Damit verrät

⁵⁵⁶ „Es gibt keine zweite Gestalt in der Weltliteratur, dieser Superlativ ist legitim – von solch proteushafter Vieldeutigkeit [...]“ Ebd., S. 350.

⁵⁵⁷ Anke-Marie Lohmeier kritisiert die Pakt-Episode: „Mit dieser Charakterisierung des Helden als *Inkarnation des Bösen* aber verliert das Modell des Teufelpaktes seine Schlüssigkeit und Überzeugungskraft. [...] Mephisto kann schwerlich einen Pakt mit dem Teufel schließen; er ist selbst der Teufel.“ Dies., a. a. O., S. 112. Dieser These widerspreche ich: Grundlage der satirischen Kleinbürger- und Opportunisten-Kritik ist die Freiheit der Entscheidung über Gut und Böse.

⁵⁵⁸ Günther Mahal, a. a. O., S. 361.

Hendrik seine Kunst. Am Beispiel des „Hamlet“, vor dessen Verkörperung Höfgen kapituliert <ME: 331>, wird das Desaster offensichtlich. Die Problematik der „Hamlet“-Figur ist nichts weniger als das „allgemeine Dilemma ethischen Handelns“⁵⁵⁹. In einer grotesken Szene erscheint Höfgen der Geist Hamlets und richtet an seinen Darsteller die Worte, die der Erdgeist zu Faust spricht. Faust ähnlich, beansprucht Höfgen „ein unmittelbares Erfassen des Ganzen“, was bis zur „Selbstgefälligkeit“⁵⁶⁰ reicht. Doch sei er eben nicht Hamlet, „nicht meinesgleichen“ <ME: 332>. Höfgens Auffassung der Rolle streiche die „männliche, energiegeladene Komponente des Dänenprinzen“ <ME: 332> heraus. Er brutalisiert, um seine Ohnmacht zu kompensieren, die Hamlet-Figur, stellt die Tat – seinen Vater zu rächen –, nicht sein ethisches Dilemma in den Vordergrund.

Solches Denken fällt mit den neudeutschen Schlagworten in eins. „Pelz“ behauptet:

„Nur so, wie Ihr Genie ihn fühlt und begreift, ist der Dänenprinz für uns Menschen von heute – die wir zynische Tatmenschen sind – überhaupt noch erträglich [...]“. <ME: 333 >

Höfgens Versuch, als Hamlet seine persönliche Problematik zu verschweigen, entspricht dem Versuch der Nationalsozialisten, Machtpolitik ästhetisch zu kaschieren.

Klaus Mann bringt anhand der Figuren Hamlet und Faust einen Kosmos ideologisch besetzter Begrifflichkeit ins Spiel, die, im Herrschaftssinn adaptiert, letztendlich eine „kulturhistorische, in die Zukunft weisende Mission der germanischen Völker“⁵⁶¹ rechtfertigen

⁵⁵⁹ Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 15, a. a. O., S. 341.

⁵⁶⁰ Helmut Koblighk, Johann Wolfgang Goethe: Faust 1 (Frankfurt am Main 1989), S. 63.

⁵⁶¹ Hans Schwerte, Faust und das Faustische: Ein Kapitel deutscher Ideologie (Stuttgart 1962), S. 158. Im Jahr 1995 enthüllten niederländische Journalisten, dass Schwerte, eigentlich „Hans-Ernst Schneider“, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine neue Identität annahm, um seine Vergangenheit als „SS-„Hauptsturmführer“ zu vertuschen (*taz* vom 2.5.1995). Als Mitglied im „persönlichen Stab des Reichsführers“ der „SS“ und im „SD“ hat Schneider große persönliche Schuld auf sich geladen. Dass Schwerte/Schneiders Nazivergangenheit Einfluss auf seine wissenschaftliche Arbeit, insbesondere auf die hier vorgestellten Zitate aus seiner Monographie zeigen, kann ich nicht erkennen.

soll. Faust wurde lange schon mit den Titanen verglichen; er versinnbildlicht dann „das Absolute, die Idee, in den Schranken des endlichen Daseins zu realisieren“⁵⁶². Dazu bedürfe es nicht „des Traumes und des Gedankens.“ Es brauche den „Kultus der That“⁵⁶³.

Der „Tat“-Begriff stellt die Gewissenlosigkeit im Extrem aus und variiert das Thema des *Mephisto*-Romans: die politische Verantwortung des Intellektuellen. Mittels dieser geistesgeschichtlichen Topoi macht die Satire deutlich: Auf dem Weg der Indienstnahme von Kulturgut konnten die Nazis für ihre blutigen Zwecke „längst ausgetretene Pfade benutzen.“⁵⁶⁴

4.7.1 Mephisto, „Faustisches“ und die „verspätete Nation“

Die Geistesgeschichte, so Klaus Mann, trage einen großen Teil Verantwortung am Zustandekommen der Diktatur. *Mephisto* zitiert das zählebige Ideologem des „Faustischen“ und leistet damit einen Beitrag zur Ideologieggeschichte, zur Erforschung deutschen ‚Wesens‘.

Der Ministerpräsident lobt Höfgen für die Darstellung des Mephisto und gesteht die politische Dimension der Rolle ein:

„Sie haben mich diesen Kerl erst so richtig verstehen lassen, mein Lieber [...]. 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 [...].“ <ME: 244>

Die Tragödien-Figur im Sinne einer germanischen ‚Sendung‘ zu lancieren hat Tradition. Ausgangspunkt zur Umdeutung dieser Figur sei das „Löschen der Schuld Fausts“ beziehungsweise das Annehmen

⁵⁶² So „Faust“-Herausgeber Gustav von Loeper 1871. Zitiert nach: Ebd., S. 156.

⁵⁶³ So Gustav von Loeper. Zitiert nach: Ebd., S. 158.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 190.

des Tragisch-Vermessenen, auch des schuldhaften und rücksichtslosen Durchsetzens des „großen“ Individuums als eines wahrhaft Menschlichen, als des eigentlich Humanen, des Deutsch-Humanen, eben: als des eigentlich „Faustischen“ mit dem Weltausgriff über jede abgesteckte Grenze hinaus.⁵⁶⁵

Schwerte umschreibt den sich zwischen 1840 und 1940 vollziehenden Deutungsprozess:

Faust trat aus dem Bereich der Poesie in den eines nationalen Kodex. [...] Das „Faustische“ entwickelte sich zu einem Propagandawort, zum „mythischen“ Kennwort für eine bestimmte „Weltanschauung“, und dies hieß alsbald: für eine erwünschte politische Verhaltensweise [...]. „Faustisch“ wurde zu einem der (romantischen) oppositionellen Sinnzeichen gegen die übrige, sogenannte „westliche“ Welt gemacht.⁵⁶⁶

Höfgen stellt diese Opposition in den beiden *Faust*-Inszenierungen nach. Ein „skeptischer und ironischer Mephisto“⁵⁶⁷, wie in der ersten Aufführung⁵⁶⁸, erscheint den Apologeten des „Faustischen“ als ein „Fremder und Fremdbleibender, und zwar vorwiegend der Wälsche [...]“.⁵⁶⁹ Die ideologische Erhöhung des „faustischen“ Wesens der Deutschen umschließt die Feindschaft gegen den demokratisch zivilisatorischen Westen. Demnach begreift Klaus Mann nicht das Böse

⁵⁶⁵ Ebd., S. 10.

⁵⁶⁶ Ebd. Lutz Winckler führt aus, in Manns Roman stehe der Mephisto der ersten Inszenierung „auf der Seite der Unterdrückten, der Opfer. Ironisch durchschaut er das ‚Faustische‘ als bürgerliche Herrschaftsformel, als Macht über die Sinne und die Sinnlichkeit, über den Freiheits- und Glücksanspruch der Menschen, über den Schmerz, der dem Bewußtsein des Scheiterns und des Todes entspringt.“ Lutz Winckler, *Artist und Aktivist*, a. a. O., S. 78 f. Zu behaupten, Manns Nazismuskritik ziele auf eine „bürgerliche Herrschaftsformel“, halte ich nicht für richtig. Mann attackiert die Indienstnahme der Geistesgeschichte für spezifische Interessen; er stellt nicht die bürgerliche Gesellschaft in toto an den Pranger. Daß Winckler das Ideologem des „Faustischen“ schon mit der Inszenierung 32/33 in Zusammenhang bringt, beruht vielleicht auf einer Verwechslung. Winckler schreibt „Gott“ zugeordnete Attribute irrtümlich „Faust“ zu. Mephisto stellt hier seine „furchtbare Melancholie“ nicht „dem riesenhaften Optimismus Fausts“, sondern „des erhabenen Alten“ <ME: 196> entgegen. Ebd., S. 78.

⁵⁶⁷ Hans Schwerte, a. a. O., S. 151.

⁵⁶⁸ Höfgen „spielt ihn als den tragischen Clown, als den diabolischen Pierrot.“ <ME: 195>

⁵⁶⁹ So Gustav von Loeper. Zitiert nach: Hans Schwerte, a. a. O.

selbst als dem Deutschen zugehörig. Den Begriff zur Kaschierung von Herrschaft zu missbrauchen, indem der ambivalente Charakter der Teufelsfigur negiert wird, das vielmehr ist (neu-)deutsche Tradition. Die zweite *Faust*-Inszenierung zeigt Mephisto folgerichtig als „das blitzende Selbstbewußtsein des Bösen“ <ME: 230>. Doch damit begnügt Mann sich nicht. Im Glauben, gemäß der „Dichter und Denker“ zu handeln, ist ein ganzes Volk verführbar, wie der Topos des „Faustischen“ deutlich macht. Der „Dicke“ geht weiter, er setzt sich über die bemäntelnde Leugnung der Schuld Fausts, wie sie das Ideologem betreibt, hinweg. Der *Mephisto*-Roman schreibt das Ideologem des „Faustischen“ um: Was in der deutschen Diktatur zähle, ist allein noch das Selbstbewusstsein einer Machtexekution als Böses. Schuld daran, so Klaus Mann, trägt der „mephistophelisch gewordene Kleinbürger“⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰ Klaus Mann, *Selbstanzeige: Mephisto*. Zitiert nach: Eberhard Spangenberg, a. a. O., S. 119.