

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI
Lingue e Letterature Straniere

SCUOLA DI DOTTORATO DI
Studi Umanistici

DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature Straniere e Scienze della Letteratura

Con il contributo di
DAAD e DAAD – STIBET

CICLO/ANNO (1° anno d'Iscrizione) Ciclo XXVII / 2012

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

***Kunst und Künstler im Erzählwerk Klaus Manns.
Intermediale Forschungsperspektiven auf Musik, Tanz,
Theater und bildende Kunst***

REALIZZATA IN COTUTELA CON L'UNIVERSITÀ
OTTO-FRIEDRICH DI BAMBERG

S.S.D. L-LIN/13 – Letteratura tedesca

Coordinatore:
Per l'Università di Verona
Prof.ssa RAFFAELLA BERTAZZOLI

Tutori:
Per l'Università di Verona
Prof.ssa ISOLDE SCHIFFERMÜLLER

Per l'Università di BAMBERG
Prof. Dr. FRIEDHELM MARX

Dottorando: Dott.ssa VALENTINA SAVIETTO

David,
meiner Mutter
sowie
den »Schiffbrüchigen«, wie ich,
Elena, Alessia, Sabrina und Alessandro

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	S. 7
1. Zur Klaus-Mann-Forschung	S. 7
2. Das Forschungsparadigma der <i>Intermedial Studies</i>	S. 15
3. Zielsetzung und Gliederung der Arbeit	S. 24
II. Klaus Mann, Künstlertum und Künstlerfiguren	S. 35
1. <i>Der fromme Tanz</i> (1925)	S. 35
1.1 Ein Kind seiner Zeit: Klaus Manns Debüt	S. 35
1.2 Das Fragmentarische als Merkmal der Epoche und Kunst	S. 38
1.3 Die erste Station von Andreas' künstlerischer Selbstwerdung: Die Malerei	S. 44
1.4 „Berlin war <i>meine</i> Stadt!“: Künstlerisches Experimentieren im <i>Frommen Tanz</i>	S. 50
1.5 Klaus Mann, die Tanzkunst und <i>Der fromme Tanz</i>	S. 65
1.6 Der tanzende Narziss	S. 71
1.7 <i>Der fromme Tanz</i> als Antibildungs- und Antikünstlerroman	S. 79
2. <i>Treffpunkt im Unendlichen</i> (1932)	S. 85
2.1 Politik, Kultur und Kunst am Ende der Weimarer Republik	S. 85
2.2 Klaus Manns künstlerische Gesinnung am Ende der Weimarer Republik	S. 90
2.3 <i>Treffpunkt im Unendlichen</i> als »Roman des Nebeneinander«	S. 93
2.4 Das »Unendliche« als künstlerische Problematisierung	S. 98
2.5 Die fiktionalen Künstlerfiguren in <i>Treffpunkt im Unendlichen</i>	S. 110
2.6 <i>Treffpunkt im Unendlichen</i> : Ein Ende des Objekts »Kunst«?	S. 137
2.7 »Treffpunkt Medien«: (Inter-)Medialität, Medienkritik und Schreiben	S. 140
3. <i>Symphonie Pathétique</i> (1935)	S. 147
3.1 Vom Exil zum »sozialistischen Humanismus«	S. 147
3.2 Zu den Entstehungsbedingungen von Klaus Manns zweitem Exilroman	S. 166
3.3 <i>Symphonie Pathétique</i> : Aufbau und Motive	S. 178
3.4 Peter Iljitsch Tschaikowsky: Ein »Phänomenologe des Fühlens«?	S. 196

3.5 <i>Symphonie Pathétique</i> als intermedialer Text	S. 212
4. <i>Mephisto</i> (1936)	S. 225
4.1 Der Entstehungskontext des Romans <i>Mephisto</i>	S. 225
4.2 Die <i>Mephisto</i> -Prozesse und die jüngste Romanrezeption	S. 249
4.3 Karriere eines Theaterromans: Dramaturgie, Intertextualität, Intermedialität	S. 258
4.4 Hendrik Höfgen: Wenn der Künstler zum Komödianten verfällt	S. 296
4.5 Künstlertum als Widerstand: Zu den Nebenfiguren in <i>Mephisto</i>	S. 308
5. <i>Der Vulkan</i> (1939)	S. 319
5.1 Der <i>Roman unter Emigranten</i> : eine neue literarische Gattung?	S. 319
5.2 Das »Wort als Waffe«: Literatur und Theater in <i>Der Vulkan</i>	S. 336
5.3 Das Exilmotiv in der Vortragskunst Marion von Kammers	S. 347
5.4 Gescheiterte und zweideutige Kunstversuche: Martin, Marcel, David	S. 356
III. Schlusswort	S. 369
IV. Abstract	S. 377
V. Bibliografie	S. 379
1. Primärliteratur	S. 379
1.1 Werke Klaus Manns	S. 379
1.2 Quellen aus dem Literaturarchiv der Stadtbibliothek Monacensia	S. 381
1.3 Werke anderer Autoren	S. 382
2. Sekundärliteratur	S. 385
2.1 Handbücher, Enzyklopädien und Lexika	S. 385
2.2 Studien zu Klaus Mann	S. 386
2.3 Studien zur Künstler- und Intermedialitätsforschung	S. 391
2.4 Sonstige Sekundärliteratur	S. 393
3. Web	S. 401
Danksagung	S. 403

I. Einleitung

1. Zur Klaus-Mann-Forschung

Vom 28. Oktober 2016 bis zum 30. Januar 2017 ist im Schwulen Museum* in Berlin eine Ausstellung über die berühmten »Mann-Twins« mit dem Titel „*Es ist also ein Mädchen*“: *Hommage an Erika und Klaus Mann* gelaufen, womit das Museum sich das Ziel setzte, die Vita und das Œuvre der beiden *enfants terribles* mit ihrer sexuellen Orientierung in Zusammenhang zu bringen, weil diese ihre persönliche, politische und künstlerische Selbstwertung tief prägte. Wenn Klaus Mann in der Ausstellung einmal mehr als ein „prominenter Repräsentant schwuler Literatur im 20. Jahrhundert“¹ vorgestellt wird, scheint die Rolle seiner älteren Schwester freier Liebe gegenüber von nicht weniger Bedeutung, weil sie ihr ganzes Leben lang „diverse lesbische Affären mit prominenten Liebhaberinnen“² offen unterhielt, was sie neben ihrer Leidenschaft für Autoren zu einer sehr modernen Frauengestalt machte. Der interessanteste Teil der Ausstellung scheint jedoch der letzte zu sein, weil der Kurator Wolfgang Theis darin besonders hervorhob, dass das Thema der Homoerotik am besten im Hinblick auf die Kultur- bzw. Kunsttradition des großbürgerlichen Mann-Hauses zu untersuchen war. Bemerkenswerterweise wird an dieser Stelle Bezug genommen auf den Maler Ludwig von Hoffmann (1861-1945), dessen berühmtes Bild *Die Quelle* (1913), ein dreifacher männlicher Akt, in Thomas Manns Arbeitszimmer bis zu seinem Tod hing. In diesem Kontext ist evident, dass die Absicht des Kurators darin bestand, den Homosexualitätsdiskurs unter einer neuen kulturgeschichtlichen Perspektive zu verdeutlichen, und zwar diese Orientierung als anthropologisches Merkmal einer bestimmten Epoche, der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zu lesen. In dieser Weise nimmt die Darstellung des homosexuellen Aspektes für die Geschwister Mann eine tiefe kulturelle Bedeutung an, weil gleichgeschlechtliche Liebe für sie weit über das biografische Faktum hinausging und zum wesentlichen Element »homoerotischer Kunst« wurde.

¹ <http://www.schwulesmuseum.de/ausstellungen/view/es-ist-also-ein-maedchen-hommage-an-erika-und-klaus-mann/> (letzter Abruf am 1.02.2017).

² Ebd.

Dieses besondere Ergebnis hat man hauptsächlich durch eine vergleichende Perspektive erzielt, die intermedial wirkt, wobei der Forschungshorizont der Intermedialität bisher in der Klaus-Mann-Forschung selten berücksichtigt wurde, obwohl er zu einem interessanten Gewinn für sein Werk führen kann. Aus diesem Grund wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit entschieden, die Analyse des Erzählwerks Klaus Manns auf dieser Methode zu basieren, mit dem Zweck, ästhetische Prozesse sowie künstlerische Phänomene in seinem Schaffen unter einem innovativen Blickwinkel zu untersuchen.

Im Hinblick auf die Veranstaltung des Schwulen Museums* ist es nun möglich, einen Kernpunkt der Klaus-Mann-Rezeption zu bestimmen, der eben auf der Erforschung seiner sexuellen Veranlagung basiert: Leben und Werk Klaus Manns wurden von sehr früh an unter der *Gender*-Perspektive betrachtet, wobei man die autobiografische Komponente seines Schaffens allzu gern hat unterstreichen wollen. Aus diesem Grund hat sich oft die Klaus-Mann-Kritik auf die Behandlung sowie Darstellung homoerotischer Liebe in seinem narrativen und essayistischen Werk konzentriert, wie die Aufsätze bzw. Monografien von Gerhard Härle (*Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, 1988), Gert Mattenklott (*Die Wunde Homosexualität. Klaus Mann*, 1980), Stefan Zynda (*Sexualität bei Klaus Mann*, 1986) und James Robert Keller (*The Role of Political and Sexual Identity in the Works of Klaus Mann*, 2001) beweisen. Natürlich darf diese Konstellation nicht geleugnet werden, im Gegenteil, Klaus Mann ist und bleibt einer der europäischen Autoren aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der sich am deutlichsten mit den möglichen sexuellen Orientierungen der Menschen in seiner literarischen Produktion auseinandersetzte, sodass sein Schaffen eigentlich auch als literarisches Zeugnis der zahlreichen Anregungen der Psychologie sowie der Sexualwissenschaft aus den 1920er Jahren interpretiert werden kann. Trotzdem hat das homosexuelle Motiv häufig viele andere Diskurse »übertönt« und zur eher falschen Idee geführt, Klaus Mann sei schlicht ein wollüstiger, dandyhafter Schriftsteller.

Bemerkenswerterweise wurde Homosexualität auch im plakativen Diktum Marcel Reich-Ranickis angedeutet, das die frühe Klaus-Mann-Rezeption am tiefsten beeinflusste: „Er war homosexuell. Er war süchtig. Er war der Sohn Thomas Manns. Also war er dreifach geschlagen. Woran hat er am meisten gelitten?“³ Damit konturierte der

³ Marcel Reich-Ranicki: *Thomas Mann und die Seinen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1987, S. 202.

Literaturwissenschaftler die Hauptproblematiken von Klaus Manns Existenz, wozu nicht nur Homoerotizismus beitrug, sondern auch Drogenkonsum und ein inniges Minderwertigkeitsgefühl der »titanischen« Vaterinstanz gegenüber. Während seiner Drogensucht relativ wenig Studien gewidmet wurden,⁴ haben die Klaus-Mann-Kritiker den Vater-Sohn-Konflikt wiederholt untersucht, insbesondere wurde dieses Thema oft mit der Ratlosigkeit der jüngeren Generationen nach Kriegsende – gemeint wird selbstverständlich der erste Weltkrieg – verquickt, weil der Krieg eine wahrhaftige Lücke im politischen, sozialen und moralischen Sinn hinterließ, auf die diese »Söhne« oft unvorbereitet waren.

Obwohl die Unruhe bzw. die Orientierungslosigkeit des jungen Klaus Mann (und seiner Schwester) biografisch unter die Lupe genommen wurde,⁵ haben Klaus-Mann-Forschende das Thema »Generation« nur selten auf der Ebene seiner Produktion analysiert, weswegen man zu den letzten Jahren warten musste, bevor diese Frage nicht nur biografisch, sondern auch literarisch berührt werden konnte, und zwar auch vom komparatistischen Standpunkt aus – man weist hier auf die Arbeit *Generation als Strategie. Zwei Autorengruppen im literarischen Feld der 1920er Jahre; ein deutsch-französischer Vergleich* (2012) von Ralph Winter hin. Dennoch ist eine erschöpfende Darlegung von Klaus Manns Debüt als Schriftsteller noch ein Desiderat, da bisher nur Nicole Schaenzler den Erstlingsroman *Der fromme Tanz* (1925) poetologisch gründlich ausgelotet hat, allerdings nicht im Vergleich zu seinen frühen Erzählungen bzw. anderen Vor-Exil-Romanen, sondern in Verbindung mit dem Mannschen letzten Roman *Der Vulkan. Roman unter Emigranten* (1939).⁶ In diesem Panorama scheinen Studien zu Einzelwerken des Autors eher als eine Ausnahme,⁷ vielmehr hat man in der Klaus-Mann-Forschung seit ihrem Beginn in den 1950er Jahren, und zwar nach der Veröffentlichung des von Erika Mann herausgegebenen Sammelbandes *Klaus Mann zum Gedächtnis* (1950), Konstellationen ausgesucht, die nur für besondere Aspekte der Mannschen Vita als allgemein repräsentativ

⁴ Vgl. Marlis Thiel: Klaus Mann. Die Sucht, die Kunst und die Politik. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlag-Gesellschaft 1998. Siehe Stephan Resch: Rauschblüten. Literatur und Drogen von Anders bis Zuckmayer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

⁵ Vgl. Annette Wohlfahrt: Die Vater-Sohn-Problematik im Leben von Thomas und Klaus Manns. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1989.

⁶ Vgl. Nicole Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler. Studien zu seinen Romanen *Der fromme Tanz* und *Der Vulkan*. Paderborn: Igel 1995.

⁷ Vgl. Rong Yang: »Ich kann einfach das Leben nicht mehr ertragen«. Studien zu den Tagebüchern von Klaus Mann (1931-1949). Marburg: Tectum 1996; Rainer Schachner: Im Schatten der Titanen. Familie und Selbstmord in Klaus Manns erster Autobiografie »Kind dieser Zeit«. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

galten. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang die Untersuchungen von Gunter Volz (*Sehnsucht nach dem ganz anderen. Religion und Ich-Suche am Beispiel von Klaus Mann*, 1994), Alexa-Désirée Casaretto (*Heimatsuche, Todessehnsucht und Narzißmus in Leben und Werk Klaus Manns*, 2002), Veit Johannes Schmidinger (*›Wo freilich ich ganz dabei sein werde...‹. Klaus Mann und Frankreich*, 2006) und Susanne Utsch (*Sprachwechsel im Exil. Die ›linguistische Metamorphose‹ von Klaus Mann*, 2007).

Diese Studien zeigen die Nachwirkungen von den ersten Monografien über Klaus Mann, die ab den 1970er Jahren veröffentlicht wurden und sein Werk immer in Bezug auf das Selbsterlebte veranschaulichen. Das ist z.B. der Fall einiger Exilforschenden, wie Wilfried Dirschauer (*Klaus Mann und das Exil. Deutsches Exil 1933-1945*, 1973) oder Elke Kerker (*Weltbürgertum – Exil – Heimatlosigkeit. Die Entwicklung der politischen Dimension im Werk Klaus Manns von 1924-1939*, 1977), die in erster Linie Klaus Manns antifaschistische Erfahrung betonen, sowie der ersten Klaus-Mann-Biografen, wie Michel Grunewald (*Klaus Mann. 1906-1949*, dt. 1984), Uwe Naumann (*Klaus Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 1984; *›Rube gibt es nicht, bis zum Schluss‹. Klaus Mann (1906-1949). Bilder und Dokumente*, 1999), Harald Neumann (*Klaus Mann. Eine Psychobiographie*, 1995), Nicole Schaezler (*Klaus Mann. Eine Biographie*, 1999) und vor allem Fredric Kroll: Dieser, als Nestor der Klaus-Mann-Forschung öffentlich anerkannt, widmete sich der Untersuchung des Mannschen Werks durch eine lebenslange Beschäftigung und sammelte die Ergebnisse dieser lebenslangen Forschungstätigkeit bekanntlich in seiner sechsbändigen *Klaus-Mann-Schriftenreihe* (1976-2006), von der der Band 4/II nach langer Vorbereitung anlässlich des 100. Geburtstags Klaus Manns erscheinen konnte. Insgesamt erklären diese umfangreichen Arbeiten die Selbstwerdung Klaus Manns im Detail, allerdings mangeln sie an einer präzisen methodischen Richtung, wodurch die Mannsche Produktion grundsätzlich erforscht werden kann. Eine ähnliche Tendenz taucht zugleich bei jüngeren Veröffentlichungen auf, die sich immer noch als stark biografisch angelegt vorstellen, statt sich auf die Poetik des Schriftstellers zu konzentrieren.⁸ Zuletzt kann man unterstreichen, dass sogar die tausendseitige *Schriftenreihe* manchmal einer zu eng autobiografischen Vision schuldig bleibt und dazu neigt, biografische Fakten mit literarischer Analyse zu mischen,

⁸ Vgl. Armin Strohmeier: Klaus Mann. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2000; Peter Schröder: Klaus Mann zur Einführung. Hamburg: Junius 2002; Thomas O.H. Kaiser: Klaus Mann. Ein Schriftsteller in den Fluten der Zeit. Bestandsaufnahme und kritische Würdigung von Leben und Werk. Mit einem ›Who is Who‹ bei Klaus Mann. Norderstedt: Books on Demand 2015.

obwohl sie auf jeden Fall die Grundlage aller Klaus-Mann-Untersuchungen immer darstellt.

Eine gewisse Tendenzwende in der Klaus-Mann-Rezeption bemerkt man erst nach dem 100. Geburtstag des Autors im Jahr 2006, da nun vermehrt auch die ästhetische Signatur seines Werks in den Blick genommen wurde. Zu diesem Zeitpunkt gaben die Literaturwissenschaftlerin Irmela von der Lühe, Fredric Kroll und der Rowohlt-Lektor Uwe Naumann bedeutungsvolle Anregungen zur Erforschung nicht nur des Mannschen Erzählwerks, sondern auch des politischen, dramatischen und essayistischen. Dies wurde unter anderem durch die Förderung mehrerer Veranstaltungen ermöglicht, sowohl innerhalb von Deutschland als auch an anderen Lebensorten des Autors, wie in Sanary-sur-Mer (Frankreich). Darüber hinaus wurde diese bedeutungsvolle Initiative von einer wahrhaftigen editorischen Intensivierung ergänzt, wodurch viele Essays und Einzelbeiträge zum Thema »Klaus Mann« veröffentlicht wurden; gleichzeitig wurde den Literaturkritikern im Allgemeinen die Möglichkeit gegeben, ihre Aufsätze, auch die älteren, im Rahmen organischer Sammelbände zu publizieren.⁹ Die zahlreichen Publikationen, die diesem wichtigen Jubiläum folgten, setzen den »roten Faden« der kritischen Aufsätze des 93./94. Hefes der Reihe *Text + Kritik* (1987) fort, das Klaus Mann vollkommen gewidmet ist, und eröffnen neue Perspektiven vor allem auf seinen wichtigsten Roman *Mephisto*, auch im Hinblick auf die Konstellation Exilliteratur/künstlerisches Engagement, die noch heutzutage als maßgeblich betrachtet wird.¹⁰

Durch seinen Satirenroman hat Klaus Mann einen wahrhaftigen literarischen Gipfel erreicht, der ihm erlaubte, einen Ehrenplatz in der deutschsprachigen Exilliteratur zu erhalten sowie sich vom väterlichen Schatten definitiv zu distanzieren. Es ist daher kein

⁹ Das ist z.B. der Fall vom Literaturwissenschaftler Friedrich Albrecht, der nach Klaus Manns 100. Jubiläum all seine vorigen Aufsätze zu diesem Autor sammeln konnte. Vgl. Friedrich Albrecht: Klaus Mann der Mittler. Studien aus vier Jahrzehnten. Bern u.a.: Peter Lang 2009.

¹⁰ Vgl. Arwed Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre. Untersuchungen zu Klaus Manns Emigrationsromanen *Flucht in den Norden* und *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften – Literaturwissenschaft Bd. 460); Karina von Lindeiner-Stráský: Sammlung zur heiligsten Aufgabe. Politische Künstler und Intellektuelle in Klaus Manns Exilwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. Vorhanden sind außerdem einige Studien über Klaus Manns editorische Tätigkeit für die antifaschistische Zeitschrift *Die Sammlung*. Siehe die Essays von Andreas Tobler und Christoph Schmitt-Maaß in: Magali Laure Nieradka (Hg.): Wendepunkte – Tournants. Beiträge zur Klaus-Mann-Tagung aus Anlass seines 100. Geburtstages, Sanary-sur-Mer 2006. Bern u.a.: Peter Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte 91), S. 91-133; Bodo Plachta: Das Amsterdam des Klaus Mann. Berlin: A.B. Fischer 2011; Maik Grote: Schreiben im Exil. Die Schriftsteller Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Joseph Roth, Klaus Mann und ihr Verleger Fritz Landshoff 1933-1935. Norderstedt: Books on Demand 2015.

Fall, dass das Teufel- bzw. Schauspielermotiv die Aufmerksamkeit der Kritik erregte sowie dass *Mephisto* inzwischen zum kanonischen Anthologie-Text für deutschsprachige SchülerInnen geworden ist.¹¹ Trotzdem soll betont werden, dass seine Rezeption mehreren gesetzlichen Schwierigkeiten unterzogen wurde, sodass seine Veröffentlichung in der deutschen Bundesrepublik erst nach 1980 zugänglich wurde. Insgesamt haben die sogenannten *Mephisto*-Prozesse (1964-1971) in unterschiedlicher Weise zur Verbreitung des Werks beigetragen, weil die Debatte um den Schlüsselcharakter des Romans eigentlich ein großes Interesse nicht nur für das Vorbild des Hendrik Höfgen erweckte, sondern auch für den Text selbst als literarisches Dokument der deutschen Emigration, mit der Folge, dass das gerichtliche Verfahren schließlich zu einer großen Polemik über Kunstfreiheit Vs. Persönlichkeitsschutz führte.¹² Fernerhin verquickte man diesen Erzähltext mit Klaus Manns politischen Schriften, in denen er für eine besondere sozialistisch orientierte Stellungnahme plädierte, nämlich für den »sozialistischen Humanismus«: Kunst und Politik repräsentieren in Klaus Manns Gesinnung nach 1933 die zwei Seiten einer einzigen Medaille, weil Kunst eine politische und soziale Sendung hat und Künstler sich nach der Errichtung faschistischer Diktaturregimes nicht mehr leisten können, »unpolitisch« zu handeln.

Wie im vierten Kapitel veranschaulicht wird, hat *Mephisto* heutzutage nicht an Reiz verloren, ganz im Gegenteil zeigt die von Bodo Plachta herausgegebene De Gruyter-Edition (2013), dass ein Buch wie der *Roman einer Karriere* der Literaturforschung noch viele Forschungsanregungen geben kann, wie z.B. zu Masochismus, Kolonialismus, Theater und nicht zuletzt zur Filmgeschichte.¹³ In diesem Rahmen ist vielleicht die Arbeit von Karina von Lindeiner-Stráský (2013) am einleuchtendsten, weil sie den Vergleich zwischen literarischer Vorlage und filmischer Adaption in Einzelheiten veranschaulicht

¹¹ Vgl. Peter Sprengel: Teufels-Künstler. Faschismus- und Ästhetizismus-Kritik in Exilromanen Heinrich, Thomas und Klaus Manns. In: Sprache im technischen Zeitalter. Politik und Poetik, Autorenporträts 79 (Juli-Sept. 1981), S. 181-195. Siehe Nadine Heckner/Michael Walter: Erläuterungen zu Klaus Mann: *Mephisto. Roman einer Karriere*. 4. Aufl. Hollfeld: Bange 2007 (= Königs Erläuterungen und Materialien 437).

¹² Vgl. Eberhard Spangenberg: Karriere eines Romans. *Mephisto*, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981. München: Ed. Spangenberg im Ellermann-Verl. 1982.

¹³ Vgl. Carlotta von Maltzan: Masochismus und Macht. Eine kritische Untersuchung am Beispiel von Klaus Manns *Mephisto. Roman einer Karriere*. Stuttgart: Heinz 2001; Lorna Fitzsimmons: »Scathe me with less fire«: Disciplining the African German »Black Venus« in *Mephisto*. In: The Germanic Review 76 (Winter 2001), Issue 1, S. 15-40; Birgit Schuhbeck: Zwischen Tradition und Moderne. Klaus Mann als Dramatiker im Spiegel der Theaterkritik in der Weimarer Republik. In: Claude D. Conter/Birgit Schubeck (Hg.): »Habe das Theater immer geliebt – wie fast alle geistigen Deutschen. Klaus Mann und das Theater. Hannover: Wehrhahn 2015, S. 1-32; Karina von Lindeiner-Stráský: Die Mehrfarbigkeit der Vergangenheit. István Szabós Adaption von Klaus Manns Roman *Mephisto*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

und somit auf die bisher nur marginal betrachtete Frage des Verhältnisses von Klaus Mann zum Kino zurückgreift.¹⁴ Dass diese Konstellation aber von besonderer Bedeutung ist, wird außerdem von der Tatsache bewiesen, dass die jüngsten Klaus-Mann-Studien Klaus Manns Tätigkeit als Drehbuchautor wiederholt berücksichtigen, wie von mehreren Beiträgen Fredric Krolls über den Text *The Chaplain* (1945) gezeigt wird.¹⁵

In ähnlicher Weise hat sich die Klaus-Mann-Rezeption neulich mit unbekanntem Texten des Autors beschäftigt, die seine polyvalente Signatur als Künstler und Schriftsteller markieren. Irmela von der Lühe hat z.B. seine Tätigkeit als Mitarbeiter und Autor für das schwesterliche Kabarett *Die Pfeffermühle* klar ans Licht gebracht,¹⁶ wobei Klaus Manns Vorliebe für Songs, Liedtexte und Kabarettnummern schon in der Publikation *Gedichte und Chansons* (1999) nachgewiesen wurde. Darüber hinaus hat man neulich seine Leidenschaft für die Musik- bzw. Tanzwelt der 1920er und 1930er Jahre ausführlich untersucht, und zwar dank der Entdeckung eines bisher unveröffentlichten Stücks, der Tanzpantomime *Die zerbrochenen Spiegel* (1926), deren Libretto 2010 von Nele Lipp und Uwe Naumann herausgegeben wurde, im selben Jahr wurde die Pantomime in Hamburg auch aufgeführt.

Zusammenfassend kann bemerkt werden, dass die Fokussierung der Klaus-Mann-Forschung auf Themenkomplexe wie die Homosexualität, die Identitätssuche sowie die schwierige Beziehung zur Vaterinstanz oft zu einer psychologisierenden Lektüre von Klaus Manns vielseitigem Werk führte, weswegen seine literarische bzw. ästhetische Qualität leider in den Hintergrund gedrängt wurde. Ein entscheidender Anstoß zur Erweiterung dieses Forschungshorizontes ging seit 2006 von der Untersuchung neuer Konstellationen aus, wie z.B. von der Analyse von Lindeiner-Stráský über den

¹⁴ Vgl. die Aufsätze von Michael Töteberg, Anke-Marie Lohmeier und Karina von Lindeiner-Stráský in: Wiebke Amthor/Irmela von der Lühe (Hg.): *Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008 (= Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte 4), S. 151-186.

¹⁵ Vgl. Fredric Kroll: *The Chaplain* und *Der siebente Engel*. Auf der Suche nach den verlorenen Eltern. In: Conter/Schubeck (Hg.): *›Habe das Theater immer geliebt – wie fast alle geistigen Deutschen‹*, S. 223-252. Siehe Thomas Meder: *Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische ›Neorealismus‹, Rossellinis *Paisà* und Klaus Mann*. München: Trickster 1993. Der Text von *The Chaplain* ist neulich im Sammelband *Treffpunkt im Unendlichen. Fredric Kroll – ein Leben für Klaus Mann* (2015) veröffentlicht worden, und zwar, nachdem Auszüge davon zum ersten Mal am 18.11.2014 in deutscher Übersetzung (*Der Kaplan*) in Berlin vorgetragen wurden (die Organisation dieser Veranstaltung lag bei der Klaus-Mann-Initiative-Berlin e.V. in der Buchhandlung *Der Zauberberg*). Vgl. Klaus Mann: *The Chaplain*. In: Detlef Grumbach (Hg.): *Treffpunkt im Unendlichen. Fredric Kroll – ein Leben für Klaus Mann*. Enthält aus dem Nachlass von Klaus Mann: *The Chaplain – Windy Night, Rainy Morrow – The Last Day*. Hamburg: Männerschwarm Verlag 2015, S. 69-150.

¹⁶ Vgl. Irmela von der Lühe: *›Unser kleines Experiment. Klaus Mann und die Pfeffermühle‹*. In: Conter/Schubeck (Hg.): *›Habe das Theater immer geliebt – wie fast alle geistigen Deutschen‹*, S. 167-186.

»sozialistischen Humanismus« im Erzähl- und Essaywerk Klaus Manns (2007) sowie von Friedrich Albrechts These, Klaus Mann habe sein ganzes Leben lang hauptsächlich als eine Vermittlerfigur unter verschiedenen künstlerischen, ideologischen und politischen Richtungen gewirkt (2009). Trotzdem sind zahlreiche andere Facetten seiner Gesamtproduktion gewissermaßen in den Schatten gestellt worden, wie der Mangel an Studien über Werke wie *Alexander. Roman der Utopie* (1929), *Treffpunkt im Unendlichen* (1932), *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman* (1935), die Novellenbände oder über die mit Erika Mann vierhändig verfassten Reisebücher zeigt. Übrigens wurde die Dominanz der biografischen Perspektive sowohl in Klaus Manns drei Autobiografien als auch in seinen Erzähltexten bisher mit keiner gründlichen Untersuchung der Gattung der Auto(r)-fiktion gekoppelt, was daher eine weitere Forschungslücke repräsentiert.

Abschließend wird hervorgehoben, dass, obwohl Klaus Mann sich in seinen Prosatexten hauptsächlich mit Künstlerfiguren befasste, nicht so viele einschlägige Studien vorliegen, die das Motiv des Künstlertums verdeutlichen – nennenswert sind hier nur die Beiträge von Lutz Winckler (1983-87), Alexander von Bormann (1987), Oswald Panagl (1995), Arwed Schmidt (2003), Karina von Lindeiner-Stráský (2007) und Sasha Kiefer (2008). Zahlreiche neue Initiativen zur Verbreitung des Mannschen Werks wie die musikalische Lesung von *Symphonie Pathétique* seitens Scott Curry und Paul Sonderegger (2015) bzw. die Theaterfassung des *Wendepunktes* von Maria Trautmann (2016) sind jedoch ein unmittelbares Zeichen dafür,¹⁷ dass man heutzutage dem reichen Erzähl-, Gedicht-, Theater- und Essaywerk Klaus Manns immer mehr Aufmerksamkeit zukommen lassen will sowie dass Forschungsdesiderata in diesem Zusammenhang gern angenommen werden.

¹⁷ Die genannten Veranstaltungen liefen durch Organisation der Klaus-Mann-Initiative-Berlin e.V. Vgl. <https://klausmannberlin.wordpress.com/veranstaltungen/chronik/> (letzter Abruf am 6.02.2017).

2. Das Forschungsparadigma der *Intermedial Studies*

Was trennt Literatur von den anderen Kunstformen? Was ist der Zusammenhang unter diesen Künsten? Worin besteht das Spezifische ihres Verhältnisses?

Das Forschungsparadigma der Intermedialität, das sich hauptsächlich aus der Komparatistik der Mitte des 20. Jahrhunderts, genauer gesagt aus den *Interart Studies* von der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert entwickelte, beschäftigt sich seit etwa 20 Jahren mit solchen Fragen und Problemen, mit dem Zweck, jede Art Interdependenz zwischen den traditionsreichen »Hohen Künsten« zu erforschen und so die unterschiedlichen Beziehungen der Literatur mit bildender Kunst, Musik, Film und Fotografie zu untersuchen, wobei man heutzutage den Akzent auch auf die allerneuesten Medien wie das Internet bzw. alle multimedialen und digitalen Produkte legt. Unter dem Begriff »Intermedialität« versteht man in einem weiten Sinn alle Formen des „Überschreiten[s] von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“,¹⁸ in engerer Bedeutung, und zwar unter Anlehnung an die kanonische Intertextualitätsforschung, „eine in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder (referentielle) Einbeziehung wenigstens zweier Medien“.¹⁹ Das Forschungsspektrum der Intermedialität ist damit extrem breit, weil dieser Ansatz sich mit der experimentellen Auslotung und Erweiterung der Grenzen des eigenen Mediums befasst, sowie mit dem Schaffen metafiktionaler bzw. ästhetischer Reflexionsräume und weiter mit der Verstärkung bzw. Unterminierung der ästhetischen Illusion. Versuche einer Annäherung der literarischen Fiktion an die Malerei im 18. Jahrhundert oder die »Musikalisierung« der Prosa während der Romantik sind frühe Beispiele für das Auftreten der Intermedialität in der abendländischen Literaturgeschichte, vor allem in der Form fremdmedialer Nachahmung, wobei intermediale Vernetzungen erst ab der Moderne richtig aufblühten, z.B. mit der Imitation filmischen Erzählens in Prosatexten. Von sehr früh an wird eine allgemeine Tendenz beobachtet zur Ausnutzung des Paratextes als geeignetem Ort für die Bezugnahme auf intermediale Strukturen, sodass der Paratext zunächst als »Lesehilfe« für die Entdeckung bzw. Entzifferung intermedialer Konjunkturen dient. Als Konsequenz sind natürlich Künstlerromane bzw.

¹⁸ »Intermedialität«. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 5. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2013, S. 344.

¹⁹ Ebd.

Künstlererzählungen jene literarischen Dokumente, die am innigsten eine intermediale Untersuchung zulassen, denn mit solchen Quellen werden intermediale Bezüge im Paratext bzw. im Text selbst hergestellt, und zwar sowohl auf struktureller als auch inhaltlicher Ebene. Auf diese Art kann die Intermedialität in die Form eines Textes umgesetzt werden, d.h. auf dem Niveau des *signifiant*, und zwar durch Imitation fremdmedialer Strukturen, oder in seinen Inhalt bzw. auf dem Niveau des *signifié*, z.B. durch die Thematisierung sowie die Ekphrasis.

Die Intermedialitätsforschung hat sich hauptsächlich mit Werken beschäftigt, die seit der Moderne entstanden sind, und konzentriert ihre Analyse daher auf den Zeitraum des 20. und 21. Jahrhunderts, weil sich gerade in dieser Epoche eine besondere Intensivierung der intermedialen Beziehungen beobachten lässt, die von den Experimenten der Wiener Gruppe bis hin zu Autoren wie Thomas Bernhard, Peter Handke und Elfriede Jelinek führt, wobei enge Verhältnisse zwischen Wort und Bild bzw. Fotografie schon in der Neuen Sachlichkeit, sprich bei Dichtern wie Bertold Brecht, ans Licht kommen, und später natürlich bei einem Schriftsteller wie W.G. Sebald. Aus diesem Grund kann zu dieser Zeit von einer „Tendenz zunehmender Verflechtung unterschiedlicher Medien und Kunstgattungen“ die Rede sein, sowie davon, dass „immer häufiger neue Hybridformen [...] das innovative Potential des Konzepts der Intermedialität in den Vordergrund treten lassen“.²⁰ Daher wird diese Zeitspanne in ihrer Gesamtheit betrachtet von einer bemerkenswert vielfältigen Zunahme intermedialer Verhältnisse geprägt, wobei sich noch beobachten lässt, dass diese Relationen Anlass zu neuen reflexiven, sprich theoretischen Positionen geben, weil sie durch die Hervorhebung plurimedialer sowie transmedialer Phänomene eine grundlegende Infragestellung der Entität »Text« erlauben bzw. fördern.

Ein erster Beweis dieser ästhetischen und (selbst-)reflexiven Operation findet man schon im Altertum, was natürlich ein Zeichen dafür ist, dass Intermedialität eigentlich ein sehr altes Merkmal schriftlicher Kultur ist, dessen Geschichte sich immer wieder parallel zur westlichen Literaturtradition entwickelt hat: Der erste »abendländische Dichter«, Homer, habe, so Jörg Robert in seiner *Einführung in die Intermedialität* (2014), intermediale Techniken ausführlich geübt, und zwar im 18. Gesang seines Heldenepos *Ilias*.²¹ Dieser

²⁰ Jörg Helbig: Vorwort des Herausgebers. In: Ders. (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Erich Schmidt: Berlin 1998, S. 8-13, hier S. 8.

²¹ Vgl. Jörg Robert: *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2014, S. 7ff.

enthält eine 120-Verse-lange Episode, die eine allererste Verwendung der Ekphrasis zeigt, nämlich die poetische Beschreibung des Schildes von Achill.²² Interessanterweise lässt dieser sich nur z.T. mit historischen Objekten abgleichen und trotzdem konnte sein Bild in der Geschichte zahlreiche Rekonstruktionen inspirieren, die aber somit auf einer Fiktion und so auf keinem archäologischen Fund basieren – ein Beispiel seiner Rezeption ist das entsprechende Bild, das in der *Encyclopédie* (1751-1780) erschien. Folglich zeugt die Schilderung dieses rein poetisch geschaffenen Schildes von der Macht intermedialer Vernetzungen, und zwar nicht nur im literarischen Bereich, sondern auch inmitten weiterer Kunstmanifestationen.

Es ist zu beachten, dass Beschreibungskunst von ganz früh an Anlass zur poetologischen Selbstreflexion gab, wozu sowohl der Vergleich unter verschiedenen Kunstformen dezidiert beitrug, als auch die frühe Untersuchung von Spiegelungs- und Potenzierungsphänomenen.²³ Die Erforschung intermedialer Formen und Topoi, die wie im Fall von Achills Schild aus dem literarischen Bestand der Antike entstanden, erfolgte besonders im 18. Jahrhundert und führte zu wichtigen Rekonstruktionen und Reproduktionen, die gerade von poetischen »Bildern« dieser Art tief geprägt wurden. Als Konsequenz wurde im 18. Jahrhundert eine große Debatte über die Beziehungen zwischen Bild und Text entfacht, und man begann, erste theoretischen Beiträge zum intermedialen Diskurs zu verfassen. Im deutschsprachigen Gebiet ist hauptsächlich die Schrift *Laokoon: oder die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) von Gotthold Ephraim Lessing von Bedeutung, weil der Autor darin die Dichtung als Verlaufsform bezeichnete und versuchte, ihre Zeichenorganisation anhand der Prinzipien der Semiotik zu erklären,

²² Da die Ekphrasis eines der wichtigsten intermedialen Phänomene darstellt, scheint hier nötig, diesen Begriff genau zu erörtern: Diese Technik begann im literarischen Feld schon im 5. Jahrhundert verwendet zu werden, um die schriftliche Darstellung von Kunstwerken – vor allem Skulpturen und Gemälden – zu bezeichnen. Die Ekphrasis entwickelte sich dann zur selbstständigen Gattung des Bildgedichtes und lässt sich von der Antike über die Renaissance bis die Romantik und die Moderne nachweisen. Seit den 1990er Jahren erlebte die Kategorie der Ekphrasis im Kontext der *Interart* bzw. *Intermedial Studies* eine intensive Steigerung und bezeichnet heutzutage die literarische Beschreibung jedes semiotischen Phänomens, das die Sprache nicht benötigt: „Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system“. Claus Clüver: Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: Ulla-Britta Lagerroth u.a. (Hg.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1997, S. 19-33, hier S. 26.

²³ Um die Bedeutsamkeit der Beschreibungskunst auch für Klaus Mann zu beweisen, wird hier daran erinnert, dass in seinem Werk mehrere Passagen zu finden sind, die nicht nur durch eine »musikalische Ekphrasis« gekennzeichnet werden, wie etwa in *Symphonie Pathétique*, sondern auch durch eine ikonisch-tänzerische, wie im *Frommen Tanz*, und noch eine dramatische, sei es in *Treffpunkt im Unendlichen*, *Mephisto* oder *Der Vulkan*.

obwohl sein allererstes Ziel darin bestand, die Grenzen der Malerei und Poesie zu definieren.

Die Theorieentwicklung der Intermedialität bzw. Interartialität hat den *Laokoon* im Laufe der Zeit unterschiedlich bewertet: Zum einen gilt er heute noch als ein gründliches Referenzwerk, vor allem hinsichtlich der semiotischen Theorie der Intermedialität – Spuren des *Laokoons* findet man z.B. in den Studien eines Charles Sanders Peirce –, und somit auch als ihr historisches Manifest; zum anderen markiert Lessings Grenzziehung zwischen Literatur und Malerei einen tiefen Bruch mit der ideellen Einheit der Medien und Künste. Dem analytischen Geist Lessings entspräche daher eine Zäsur mit der idealen, besser gesagt, »naiven« Position der Antike, in der man von einer »malenden Dichtung« sprechen konnte, wie der Horazische Grundsatz *ut pictura poesis* zeigt. Im Gegensatz dazu wird die Medienintegration im 18. Jahrhundert aufgehoben, weil die verschiedenen Künste in der modernen Lesart abgesondert werden sollen. Eine erste »sentimentalische« Reaktion auf diese systematische Differenzierung erkennt man in Richard Wagners Vorstellung des Gesamtkunstwerks, durch welches der Dichter und Komponist versuchte, die Fragmentierung der Moderne zu überwinden und die ursprüngliche Einheit der (hypostasierten) antiken Gesamtkunst aufs Neue zu etablieren. Auch die Intermedialitätsforschung beabsichtigt, Phänomene der Hybridisierung bzw. Transzendierung des Gattungskanons aufzuwerten, sodass ihr Hauptmerkmal gerade mit der Revision traditioneller Medientheorien identifiziert werden kann. Trotzdem sollte man die Perspektive der *Intermedial Studies* nicht als nostalgisch sehen, sondern sie vielmehr als einen progressiven Theorieansatz bezeichnen, der mit der postmodernen Kulturkritik eng verbunden ist und neue Einheiten unter den vielen Medien in der Form von inter- bzw. multimedialen Konstruktionen untersucht, denn „il n’y a pas d’oeuvre qui n’ait sa suite ou son début dans d’autres arts“.²⁴ Kurz, Intermedialitätsforschung heißt das Verlassen einer rein literaturzentrierten Auffassung zugunsten der Grenzüberschreitung zwischen Dichtung und anderen Medien.²⁵

Im Allgemeinen begannen die *Intermedial Studies* vor allem in den 1990er Jahren zu blühen und basierten ihr vergleichendes Prinzip nicht so sehr auf der synthetisierenden

²⁴ Gilles Deleuze: Le cerveau, c’est l’écran. Entretien avec Gilles Deleuze sur «L’Image-Temps». In: Cahier du cinéma Nr. 381 (mars 1986), S. 25-32, hier S. 28.

²⁵ Vgl. Werner Wolf: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The String Quartet*. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik (AAA) 21 (1996), Heft 1, S. 85-116.

Vision des Gesamtkunstwerks Wagnerscher Prägung, sondern eher auf der Heterogenität der neuen Kunstprodukte sowie auf der Betonung des Diskrepanzen bzw. Hybriden. Aus der Konfrontation verschiedener Zeichensysteme ist damit ein autonomes Forschungsparadigma entstanden, das auch die jüngsten Phänomene der Mediengeschichte – wie etwa den Medienwandel oder die *Remediation* – auszuloten und zu erforschen versucht. Intermedialität ist inzwischen ein »termine ombrello«, ein Schirm-Begriff, geworden, dem jedoch wegen des breiten Spektrums des Forschungsfeldes eine kompakte Systematisierung wenigstens bis Anfang des 21. Jahrhunderts fehlt.²⁶ Diesem Desiderat nach hat die Medienwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky den Forschungsgegenstand der *Intermedial Studies* gründlich dargestellt und ihn hauptsächlich im Vergleich zur Moderne analysiert. Somit hat sich Rajewsky bemüht, nicht nur an terminologischer Geschlossenheit zu gewinnen, sondern den intermedialen Forschungshorizont auch methodisch zu fundieren, nicht zuletzt mithilfe der Semiotik bzw. der Intertextualitätstheorie. In dieser Weise konnte sie die Pionierarbeit von Werner Wolf ergänzen und zugleich die Perspektive der *Interart Studies* erweitern, da diese sich bisher hauptsächlich auf die Untersuchung von Transferphänomenen zwischen den Künsten konzentriert hatten. Trotzdem muss auch beachtet werden, dass Rajewskys Studie *Intermedialität* (2002) in erster Linie Beispiele aus den Text-Film-Beziehungen in Betracht zieht, mit der Folge, dass auch bei ihr die „universalistische[] Verheißung des Intermedialitätsparadigmas“²⁷ mangelhaft erscheinen könnte.

Erst im letzten Jahrzehnt haben Medien- und Literaturwissenschaftler den Begriff der Intermedialität historisch und systematisch wieder differenziert und so die Perspektive des *Intermedial turn* dezidiert bereichert. Wie Robert klar macht, entsteht dieser Terminus nicht wirklich aus dem Lateinischen *intermedium*, weil dieses Substantiv eher für »Mittelding«, »dazwischen« steht und somit nicht anders als eine Steigerung des Adjektivs *medium* repräsentiert.²⁸ Wichtiger scheint in diesem Kontext der Bezug auf die Intertextualitätsforschung und ihre methodologische Fundierung vor allem in Gérard Genettes *Palimpsestes* (1982), in denen der Theoretiker sich mit mehreren Möglichkeiten der Transtextualität befasste, weil die intermediale Methode sich gerade an seine Arbeit angelehnt hat, um intertextuelle Verhältnisse genauer bezeichnen bzw. bestimmen zu

²⁶ Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke 2002, S. 6.

²⁷ Robert: *Einführung in die Intermedialität*, S. 19.

²⁸ Vgl. ebd., S. 20.

können. Allerdings bleibt im intermedialen Ansatz eine gewisse Gefahr verwurzelt, die im Vergleich zur »Monodimensionalität« sprachlicher Texte in der Polyvalenz des Konzeptes selbst von »Intermedialität« besteht, sowie in ihren zahlreichen kategorialen Schwierigkeiten. Dazu kommt auch die ambivalente Begriffseingrenzung des Substantives »Medium« hinzu, das in der Medientheorie entweder als Mittler oder Bote bezeichnet wird, oder noch als repräsentative bzw. kommunikative Instanz. Natürlich tritt seine Bezeichnung im Kontext der *Intermedial Studies* mit einer verdoppelten Komplexität auf, weil Intermedialität sich mit Kunstformen beschäftigt, die aus mindestens zwei als distinkt wahrgenommenen Medien besteht, wozu noch die Medientransformation, und so ein drittes eigenständiges Medium, hinzukommen kann.

Obwohl sich die Intermedialitätstheorie im Gegensatz zur Intertextualität seit der Antike auf keine kompakte und systematische Terminologie stützen kann, ist die Forschung heutzutage darüber einig, dass intermediale Beziehungen nach einem gründlichen Unterschied klassifiziert werden können, und zwar je nachdem sie Phänomene der Transmedialität, der Intramedialität oder der Intermedialität operieren. Während der zweite Begriff Strukturen fokussiert, die sich genauso wie bei der Intertextualität in nur einem einzigen Medium vollziehen, bezeichnen Transmedialität sowie Intermedialität stets Mediengrenzen überschreitende Phänomene: Während »Transmedialität« „medienunspezifische Phänomene [bezeichnet], die in verschiedenen Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“,²⁹ steht das Hyperonym »Intermedialität« für alle „Mediengrenzen überschreitenden Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“,³⁰ und kann somit diverse Lösungen intermedialer Bezüge sowie Strategien des Medienwechsels bzw. der Medienkombination umfassen; in allen Fällen fungiert Intermedialität als Ort der poetologischen (Selbst-)Beschreibung.

Wichtig ist dazu die grundlegende Unterscheidung zwischen primären und sekundären Medien, d.h. zwischen Ausgangs- und Endmedien. Auch Plurimedialität ist ein häufiges Vorkommnis, wie z.B. Dramentexte zeigen, weil sie nicht nur auf einer Bühne inszeniert werden können, sondern auch für das Kino adaptiert oder als Audiobuch aufgenommen. Dramatisierung ist also ein performativer intermedialer Akt, in den sehr

²⁹ Rajewsky: *Intermedialität*, S. 206.

³⁰ Ebd., S. 157.

unterschiedliche Komponenten münden, wie Wortkunst, Körpersprache und selbstverständlich Bühnenkunst. In diesem Fall muss der Medienforschende auf drei Bezugsebenen achten, und zwar auf die Begriffe des Zeichensystems, des Mediums und der Kunst, ohne dass eine davon die Oberhand gewinnt. Das Forschungsziel der Intermedialität bezeichnet daher der aktuellste Forschungszustand als hybrid, weil nicht nur all diese Parameter berücksichtigt werden, sondern man muss sie auch mit Zeichensystemen, Gattungen oder Werken verknüpfen, „die normalerweise über verschiedene Medien im engeren Sinn vermittelt werden, oder überhaupt, [...] einen verbreiteten weiten [...] Mediumsbegriff in Anschlag [...] bringen“.³¹ Allerdings ist dieses Forschungsparadigma für die Untersuchung des künstlerischen bzw. massenmedialen Gegenstandes von äußerster Bedeutung, weil Intermedialität ständig (Selbst-)Reflexion voraussetzt und somit erlaubt, Phänomene neu zu analysieren und diese wiederum mit einer tiefen Metadimension auseinanderzusetzen.

In diesem Zusammenhang scheint nun wichtig, auf welche Fragen das intermediale Forschungsparadigma in den letzten zwei Jahrzehnten versucht hat zu antworten. Zunächst soll bemerkt werden, dass die Wissenschaftler eine deutliche Neigung zur Beschränkung auf bestimmte Formen und Epochen gezeigt haben, und zwar aufgrund der großen phänomenologischen Breite vom intermedialen Feld bzw. der Medienreflexion. Aus diesem Grund hat sich die Forschung vor allem auf die Moderne konzentriert, sowie auf die Verhältnisse zwischen Literatur und neuen Medien wie Fotografie, Film und zuletzt auch Internet. Dennoch richtet sich ihr Hauptinteresse auf den Aspekt der Übertragung, die sich meist durch eine metaphorische Sprache manifestiert, und zwar wird sie durch Lehnwörter aus dem Gebiet der Musik, der bildenden Kunst, der Übersetzungskunst und sogar der Hortikultur erklärt: In diesem Zusammenhang ist daher oft von Modulation, Aufpfropfung, Transfer, Adaption und Translation die Rede. Der Grund für die Wichtigkeit solcher Phänomene besteht in ihren »transmedialen« Eigenschaften, wodurch ein künstlerischer Gegenstand sich innerhalb eines Mediums auf ein anderes beziehen oder es integrieren kann.

Mit solchen Strukturen hat man sich vor allem in der frühen Phase der *Intermedial Studies* beschäftigt,³² während Untersuchungsobjekte der jüngsten Intermedialitätsforschung alle Möglichkeiten intermedialer Referenz sind, eingeschlossen

³¹ Wolf: Intermedialität als neues Paradigma, S. 87.

³² Vgl. ebd., S. 88.

rein deskriptiver Formen der Ekphrasis bzw. der Thematisierung, denn in allen Fällen handelt es sich sowohl um die Inszenierung eines neuen Mediums inmitten eines schon existierenden als auch um eine Grenzüberschreitung zwischen mehreren Medien. Wenn eine Kunstform, ein Medium oder ein Zeichensystem in Berührung mit einem anderen kommt, kann sich ihre Beziehung auf direkte oder indirekte Weise realisieren, direkt durch Kombination, indirekt durch Evokation: Im ersten Fall entwickelt sich ein Phänomen offener Intermedialität oder Multimedialität, in letzterem entsteht eine Form verdeckter Intermedialität.³³ Im ersten fügen sich (mindestens) zwei Medien bzw. Zeichensysteme zu einem Kunstwerk, so wie bei Theater- und Opernstücken, im zweiten bezieht sich ein präsent Medium auf ein abwesendes, wie man der Ekphrasis entnehmen kann.³⁴

Aus diesen Beobachtungen wird klar, dass der Zweck des intermedialen Ansatzes die Analyse aller Formen der Verschmelzung, Kombination, Koppelung und Transformation zwischen Medien, Künsten und Zeichensystemen ist, weil gerade hier Anlass zur medialen Selbstreflexion bzw. medialem Selbstbewusstsein gegeben wird, und zwar in der Form von Spannungen, Reibungen, Hybridisierungen oder Widersprüchlichkeiten. Aus diesem Grund versuchen die *Intermedial Studies* sowohl eine innovative Medientheorie zu entwickeln, als auch eine neuartige Mediengeschichte, in der auch die historische Varianz von intermedialen (Grund-)Formen und Gattungen ans Licht gebracht werden kann, denn „das Medium [...] ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt“.³⁵ Außerdem bemerkt man, dass die (inter-)mediale Metaebene sich vor allem durch jene Einschnittsmomente in der Mediengeschichte bereichert, die infolge der Medieninnovation bzw. des medialen Generationswechsels zur Intensivierung der intermedialen Praxis und Reflexion führen, wie es bei dem Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, der Einführung des Typendruckes oder der Erfindung der Fotografie zu beobachten ist.

³³ Vgl. Werner Wolf: Musicalized fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies. In: Word and Music Studies. Defining the Field. Hrsg. von Walter Bernhart/Steven Paul Scher/Werner Wolf. Rodopi: Amsterdam/Atlanta 1999, S. 37-58, hier S. 42-45.

³⁴ Vgl. Raul Calzoni/Peter Kofler/Valentina Savietto: Einleitung. In: Diess. (Hg.): Intermedialität – Multimedialität. Literatur und Musik in Deutschland von 1900 bis heute. Göttingen: V & R Unipress 2015, S. 9-19, hier S. 15f.

³⁵ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Bd. I/2: Abhandlungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471-508, hier S. 478.

Die Literaturwissenschaft kann von der intermedialen Lektüre entscheidend profitieren, weil Intermedialität die Entstehung neuer metafiktionaler Reflexionsräume fördern kann, indem sie den Kreuzpunkt zwischen zwei oder mehreren intermedialen Bezügen vertieft und das Schaffen neuer ästhetischer Reflexionsfiguren erforscht.

Im Werk Klaus Manns gewinnt die Selbstidentifikation des Schriftstellers mit der geliebten Tschaikowsky-Gestalt an poetischer Kraft, gerade, weil dieses Verhältnis aus den zahlreichen Verflechtungen zwischen literarischer und musikalischer Handlung entwickelt wird; weiterhin spiegelt sich der Verfall des Künstlers zum Komödianten in *Mephisto* in der »dramatischen« Überarbeitung des Maskenmotivs wider, sowie im Thema der Maskerade selbst. Diese Beispiele zeigen, dass Intermedialität hinsichtlich der Geschichte der Künste sowie der Literaturgeschichtsschreibung eine wichtige Modalität ästhetischer Theoriebildung darstellt, denn, „wo sich Medien und Künste verbinden oder ineinander transformieren, bilden sie [...] Spannungsräume aus, typisch-topische ›Orter‹, an denen sich Medien und Künste wechselseitig ›problematisch‹, d.h. zum Gegenstand der Selbstreflexion werden“.³⁶

Darüber hinaus wirkt Intermedialität als „ein dynamisch-dialektisches Geschehen – in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht“,³⁷ weil sie ständig eine Spannung zwischen Mono- und Plurimedialität sowie zwischen Differenzierung und Hybridität aufstellt. Diese Merkmale tauchen aber immer innerhalb der Grenzen der Sprache bzw. des Schriftmediums auf, weil die intermedialen Studien sich in erster Linie mit literarischen Phänomenen befassen, die sich dem anderen Medium durch Simulation, Evokation oder Assoziation nähern, wie malende Dichtung bzw. fotografisches und filmisches Erzählen zeigen können. Abschließend kann bemerkt werden, dass die Intermedialitätsforschung dank der Grundstudien eines Peter v. Zima aus den späten 1990er Jahren (*Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, 1995) oder einer Irina O. Rajewsky aus den frühen 2000er endlich einen Kristallisationspunkt für die multimedialen Untersuchungen erreicht hat, durch den dieser Ansatz im unseren Jahrhundert zu einem der wichtigsten Interpretationsparadigmen für die literarische Analyse zählt und neue kritische Perspektiven auf Texte und sprachliche Werke eröffnen kann.

³⁶ Robert: Einführung in die Intermedialität, S. 28.

³⁷ Ebd., S. 76.

3. Zielsetzung und Gliederung der Arbeit

Wie in der Schilderung des Forschungsstandes schon angedeutet wurde, sind heutzutage eher lückenhafte Studien über die Kunstthematik im Werk Klaus Manns vorhanden, gar nicht zu reden von intermedialen Lektüren, die bisher in der Mannschen Rezeption nie betrachtet wurden. Diese mangelhafte Forschungslage erklärt sich dadurch, dass die Klaus-Mann-Forschung bis zu diesem Zeitpunkt entweder die Erzähltechniken in Klaus Manns Prosa im Allgemeinen fokussiert hat (Schaenzler 1995), oder den Diskurs des engagierten Schriftstellertums in seinem Exilwerk (Schmidt 2003; Lindeiner- Stráský 2007). Auch in diesem Fall hat man jedoch einen wesentlichen Text wie *Symphonie Pathétique* nicht genug berücksichtigt, da er keine explizite Exilfrage erörtert. Dennoch scheint diese Rechtfertigung unzulänglich, nicht nur, weil dieser Musikerroman der Exilproduktion chronologisch völlig zugehört, sondern auch, weil darin ein perfektes Gegenbild des Antiheroen Hendrik Höfgen, sprich des »mitmachenden« Künstlers, vorgestellt wird. Außerdem verbindet sich die Darstellung des psychologischen Exiliertseins des russischen Komponisten mit der Veranschaulichung der politischen bzw. emotionellen Heimatlosigkeit, die sehr häufig im *Wendepunkt* sowie in Klaus Manns Tagebüchern ans Licht kommt. Folglich ergänzt die Schilderung des homosexuellen, von Selbstzweifeln gequälten Künstlers nicht nur die Exilmotivik, sondern auch Klaus Manns Auffassung der künstlerischen Verpflichtung, die nicht bloß aktivistischer Natur ist, sondern auch einen präzisen ästhetischen Charakter hat.

Unter dieser Perspektive habe ich in meiner Dissertationsarbeit über Klaus Manns Prosawerk zuerst Texte ausgewählt, die für die Gattung des Künstlerromans bzw. der Künstlererzählung (spät-)romantischer Herkunft repräsentativ sind, und zweitens sie mit Klaus Manns Wahrnehmung der Kunstmanifestationen der Zwischenkriegszeit verbunden, mit dem Zweck, solche Einflüsse auf seinen Prosastil bzw. seine literarische Bildwelt durch die Auslotung intermedialer Erzähllösungen zu interpretieren. In diesem Zusammenhang scheinen die Erfahrungen des Autors in den Bereichen Literatur, Theater, Tanz, Kritik und Journalismus maßgeblich, denn, genauso wie er sich seit seiner Jugend als ein sehr eklektischer Künstler vorstellte und verstand, so hat er nicht nur mit mannigfaltigen literarischen Genres experimentiert, sondern auch unterschiedliche Kunst-Praxen geschildert. Obwohl das Kunstmotiv sowohl in den narrativen Werken auftaucht, als auch in den essayistischen, habe ich seine Behandlung hauptsächlich in

fiktionalen Texten untersucht, weil die Themen der Kunst bzw. des Künstlers hauptsächlich in diesen Schriften zur Sprache kommen, und zwar durch die Darstellung mehrerer Künstlerfiguren bzw. Kunstphänomene. Als Konsequenz entsteht aus dem künstlerischen Profil eine wahrhaftige Dokumentation literarischer Darstellungsmittel, wodurch man einen sehr genauen Einblick in die wichtigsten Kunstformen der 1920er und 1930er Jahre sowie in ihr soziopolitisches Potenzial bekommt. Aus diesem Grund habe ich meine Analyse in erster Linie auf fünf für den Kunstdiskurs sehr aufschlussreiche Romane konzentriert, die mit der schriftstellerischen Entwicklung des Autors auch zeitlich übereinstimmen: Es handelt sich um den Erstlingsroman *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend* (1925), den Vorexil-Roman *Treffpunkt im Unendlichen* (1932) und den drei Exilromanen *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman* (1935), *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936) und *Der Vulkan. Roman unter Emigranten* (1939).

Der Grund, weshalb ich den intermedialen Ansatz für die Untersuchung der oben genannten Werke auswählte, liegt darin, dass dieser im Hinblick auf die Kunst- bzw. Künstlerthematik besonders ausschlaggebend ist, weil das intermediale Verfahren erlaubt, Klaus Manns intensive Auseinandersetzung mit zahlreichen Kunstphänomenen der Vor- und Exilzeit neu zu ergründen. Dies wird dadurch ermöglicht, dass die Untersuchung intermedialer Techniken sich auf sehr produktive Weise an die für Klaus Mann typische Problematik des Identitätsprozesses bzw. des Todestriebes knüpft, und zwar sowohl auf der Struktur- als auch der Inhaltsebene, wie vor allem Gattungshybriden wie die Tanzpantomime *Die zerbrochenen Spiegel* oder ihre fiktionale Überarbeitung in *Treffpunkt im Unendlichen* zeigen. Die intermediale Analyse zeugt daher von einer facettenreichen Identitätskonstruktion, sei sie sexuell, politisch, gesellschaftlich oder künstlerisch, die sich hauptsächlich in den Mannschen Erzähltexten widerspiegelt, denn darin versucht der Schriftsteller, vielfache literarische Anregungen aus seiner Zeit miteinander in Einklang zu bringen.

Dass die intermediale Methode besonders für den Hyperbegriff »Künstlerroman bzw. -erzählung« geeignet ist, lässt sich dadurch erklären, dass die Palette der *Interart*-Beziehungen in dieser Gattung am reichsten ist: Sei von einem Musiker, einem Maler, einem Schauspieler oder einem Tänzer die Rede, kann man in dieser literarischen Kategorie vielfältige intermediale Strategien sowohl in der Form des Textes als auch in seinem Inhalt erkennen, wenn nicht schon im Paratext. Obwohl nicht alle ausgewählten Romane Klaus Manns sich als »Künstlerromane« klassifizieren lassen, sondern oft mit

weiteren Bezeichnungen koppeln, wie denjenigen von »Zeitroman«, »Roman des Nebeneinander«, »Gesellschaftsroman«, »Satirenroman« und »Emigrantroman«, präsentieren sie alle eine große Anzahl von Künstlergestalten bzw. Kunstmotiven, für die der Autor sich sehr aufnahmefähig zeigte, und zwar entweder infolge eines starken persönlichen Interesses daran oder einer direkten Erfahrung in jenem spezifischen Bereich; gleichermaßen erwies er sich den neuen Medien gegenüber sehr offen, wie im Fall des Tonfilms, dessen Charme in *Treffpunkt im Unendlichen* bzw. in *Mephisto* geschildert wird und dessen Einfluss man auf eine Art »filmischen Erzählens« spüren kann.³⁸

Auch die Signatur des Fragmentarischen sowie der (stilistischen) Identitätssuche nimmt durch die intermediale Lektüre eine innovative Kontur an, da durch eine solche Lesart vor allem Episoden der Heterogenität, der Abweichung und des Zwiespaltes bevorzugt werden. Folglich wird der intermediale Ansatz im Rahmen der Klaus-Mann-Forschung zum adäquaten Ort der ästhetischen Reflexion, weil der Autor durch literarisches Experimentieren bzw. die Verwendung zahlreicher intermedialer Techniken, d.h. der Ekphrasis, der Leitmotivik, der *mise en abyme*, des kinematografischen Erzählens, des reportagehaften Stils oder der *Remediation*, beweist, auf der Suche nach einer treffenden Definition seines Schriftstellertums zu sein; zugleich manifestiert er dadurch die Absicht, eine innovative Schreibweise für seine Epoche finden zu wollen, weil Bücher zu seinen Lebzeiten begannen, sich dem Kino, der Operette bzw. dem Variété entgegenzustellen sowie ihren Charme für das große Publikum zu verlieren. Dank der intermedialen Untersuchung gewinnt im Übrigen auch die autobiografische Lesart, die für einen Autor von drei Autobiografien besonders überzeugend erscheint, an poetischer Kraft: Jenseits des gattungsspezifischen Diskurses über Selbst- bzw. Auto(r)-fiktion,³⁹ der

³⁸ Für eine Vertiefung dieses Begriffes siehe Stephan Brüssel: *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014 (= *Narratologia. Contributions to Narrative Theory* 40).

³⁹ Die Frage der Selbstfiktion wurde hauptsächlich ab den 1970er Jahren im französischen Gebiet untersucht; ihre Theoretisierung verdankt man in erster Linie Philippe Lejeune, der 1975 die groß angelegte Studie über Autofiktion *Le pacte autobiographique* veröffentlichte. Seitdem erschienen mehrere Beiträge über die Gattung der Autobiografie auch im englisch- bzw. deutschsprachigen Kontext, weil dieses Genre inzwischen zu einem der wichtigsten innerhalb der postmodernen Kultur wurde. Maßgebliche Studien in deutscher Sprache über dieses Forschungsfeld haben z.B. Literaturkritiker wie Martin Löschnigg, Günter Waldmann, Jutta Weiser und Martina Wagner-Egelhaaf verfasst. Vgl. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil 1975. Siehe Martin Löschnigg: *Die englische fiktionale Autobiographie. Erzähltheoretische Grundlagen und historische Prägnanzformen von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006; Günter Waldmann: *Autobiographisches als literarisches Schreiben. Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000; Jutta Weiser: *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg: Winter 2013; Martina Wagner-Egelhaaf: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2013.

im Kontext dieser Arbeit nicht abgelehnt, sondern eher am Rande berücksichtigt wird, werden auch Stellen der Selbstinszenierung sowie der Selbstidentifikation durch die intermediale Analyse erklärt, mit der Folge, dass die autobiografischen Züge der fiktionalen Helden gerade mithilfe intermedialer Lösungen verstärkt werden, wie sehr gelungene Passagen aus dem *Tschaikowsky-Roman* – z.B. die Schilderung der Oper *Pique Dame* – oder die Darstellung tragischer Tanzposen im *Frommen Tanz* beweisen können.

Insgesamt besteht der Zweck meiner intermedialen Interpretation der wichtigsten Erzähltexte von Klaus Mann in der Hervorhebung der Künstlerproblematik am Beispiel seines Werks, das repräsentativ ist für die Haupttendenzen im künstlerischen sowie ästhetischen Bereich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Besonderen zeigt die häufige Anlehnung an die Gattung des Künstlerromans bzw. ans Thema des Künstlermythos, dass dieser Schriftsteller sich als ein wichtiger Erbe der Hauptfragen der Dekadenz sowie der Motive vom Fin-de-Siècle verstand,⁴⁰ und aus diesem Grund verschlüsselte er oft diese Stimmung in der Charakterisierung junger Bohemiens. Außerdem zeigte er sich als sehr empfänglich sowohl für den Generationsdiskurs gegen die Kriegsjahre als auch für jenen Vater-Sohn-Konflikt, der schon die expressionische Poetik kennzeichnete. Obwohl Klaus Mann sich in seinem Leben zu keiner bestimmten literarischen Strömung bekannte, rezipierte er unterschiedliche Impulse aus der ganzen europäischen Tradition, d.h. aus dem Ästhetizismus, der Neuromantik, dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, und verschmolz sie zu einem sehr persönlichen und frischen Stil, der auch oft den Einfluss seiner frühen journalistischen Tätigkeit erkennen lässt. Zugleich resultierte diese besondere Schreibweise aus einer »motivisch« bzw. »musikalisch« aufgebauten Literaturkonzipierung, weil sie die Technik des inneren Monologs sowie der erlebten Rede refrainartig gestaltet. Es wird daher klar, dass die intermediale Annäherung an diesen modernen Stil wirklich adäquat erscheint, weil Klaus Mann die Hauptchiffre seines poetischen Gedankens, d.h. die ständige

⁴⁰ Um die Frage des Künstlermythos am Ende des 19. Jahrhunderts zu vertiefen, siehe Herbert Marcuse: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978; Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998; Erich Meuthen: *Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Tübingen: Max Niemeyer 2001; Peter v. Zima: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen/Basel: A. Francke 2008; Gabriele Feulner: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Schmidt 2010; Jan Wiele: *Poetologische Fiktion. Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2010.

Identitätssuche bzw. -konstruktion, gerade durch die Koppelung von Literatur und anderen Medien zu realisieren versucht. Auch die Bestimmung des Künstlertums ist bei ihm immer im Entstehen begriffen und so ein ausgesprochen dynamischer Begriff, weswegen das Literaturwesen ständig vom Eingriff immer neuer Medien in den Erzählinhalt bzw. den Aufbau geprägt werden kann. Die intermediale Lösung ist schließlich in diesem Zusammenhang als Symbol einer evolvierenden Überlegung über die Sendung der Kunst sowie über die Aufgabe des Künstlers zu einem höchst politisierten Zeitpunkt zu verstehen, wozu noch der sehr aktuelle Charakter dieser Reflexion über die wechselseitige Beziehung von Kunst und Moral, sprich Kunst und Politik hinzukommt.

Klaus Manns Recherche im Hinblick auf die Legitimation des (eigenen) künstlerischen Daseins lässt sich hauptsächlich in zwei Zeitspannen gliedern, in deren Mitte das Jahr 1933 sowie die folgende freiwillige Entscheidung fürs Exil steht. Die Errichtung der nationalsozialistischen Diktatur bedeutete für den Schriftsteller die endgültige Distanzierung von einer zu elitären Auffassung der Kunst und führte daher zum entgegengesetzten Verständnis des engagierten Künstlertums. Dieser ästhetischen Entwicklung folgend, ist meine Dissertationsarbeit in fünf »Lebens- bzw. Kunststationen« geteilt, die der Entfaltung verschiedener intermedialer Vernetzungen entsprechen, d.h. Literatur/Malerei bzw. Literatur/Tanz im Roman *Der fromme Tanz*; Literatur/Theater, Literatur/Presse, Literatur/Kino und noch Literatur/Tanz in *Treffpunkt im Unendlichen*; Literatur/Musik in der Künstlerbiografie *Symphonie Pathétique*; Literatur/Theater im Karriereroman *Mephisto*; schließlich Literatur/Vortragskunst im *Vulkan*.

Im ersten Kapitel wird die anfängliche Suche nach der »Melodie« der neuen Jugend erforscht, die von Rauscherfahrten, genauer gesagt von zahlreichen »Abenteuern« im Sexual- und Drogengebiet geprägt wird, aber auch von einer großen künstlerischen bzw. gesellschaftlichen Unbestimmtheit. Neben dem Überblick über Klaus Manns Debüt als Schriftsteller, Dramaturg und Theaterkritiker werden die Hauptlinien seines frühen Erzählwerks erläutert, die vor allem in den Themen des Vater-Sohn-Konfliktes, der Einsamkeit, des spätromantischen Todestriebes und der allgemeinen Orientierungslosigkeit der neuen Generation bestehen. Eine thematische Parallelität verbindet die frühen Novellen mit Klaus Manns erstem Theaterstück *Anja und Esther* (1925) und dem »Abenteuerbuch« *Der fromme Tanz*, das als ein wahrhaftiges Manifest der Körperkultur sowie der freien Liebe zur Zeit der Weimarer Republik fungiert.

Gleichzeitig gilt dieser Roman als wichtiges Dokument der Bedeutsamkeit der Berliner Kabarettszene in der Mitte der 1920er Jahre und zeugt von der künstlerischen Unterwelt der Metropole. Von diesem Standpunkt aus knüpft sich *Der fromme Tanz* an die Merkmale des Großstadtromans, in dem nicht nur ein vorurteilsloses Porträt der Stadt angeboten wird, sondern auch die Schilderung von der Blüte der neuen Tänze bzw. der neuen Schlager im sogenannten »Goldenen Zeitalter«. Darüber hinaus werden die lyrischen und religiösen Motive des Textes hauptsächlich als Hinweise auf den literarischen sowie malerischen Expressionismus gedeutet, wie z.B. die Ähnlichkeiten zwischen Andreas' Gemälde und mehreren Bildern Emil Noldes beweisen. Abschließend werden Andreas' und Paulchens Tanznummer im Kabarett *Die Pfütze* als künstlerischen Ausdruck der »Frömmigkeit«, der Sensibilität sowie der Sakralisierung der physischen Dimension im Frühwerk Klaus Manns verdeutlicht.

Im zweiten Kapitel wird zuerst Klaus Manns ideologischer Übergang von einer sehr eklektischen Darstellung der Kunst zu einer »utopischen« Weltanschauung der Gesellschaft bzw. der Politik zur Sprache gebracht, weil das Verbindungsglied zwischen seinem Erstlingsroman und dem Vor-Exil-Werk *Treffpunkt im Unendlichen* gerade der im Roman *Alexander* veranschaulichte Utopie-Gedanke ist. Wenn der Einfluss Ernst Blochs in diesem Kontext besonders evident ist, soll auch beachtet werden, dass die Spätphase der Weimarer Republik von vielen Intellektuellen unter einem apokalyptischen Zeichen wahrgenommen wurde, wie man auch aus dem berühmten Diktum Oswald Spenglers ableiten kann. Eine apokalyptische Stimmung charakterisiert deshalb auch Klaus Manns Zeitroman, der zu einem besonderen Zeitpunkt der deutschen Geschichte verfasst wurde und als literarische Denunziation extremistischer Verhaltensweisen dient. Aus diesem Grund scheint es in diesem Kapitel nötig, dem literarischen Kommentar einen historischen Abriss vorausgehen zu lassen, weil der Erzähler sich in *Treffpunkt im Unendlichen* auf mehrere und präzise Ereignisse dieser schwierigen Jahre bezieht, oft auch durch metaphorische Redemittel. Die politische »Betäubung« des deutschen Volks entspricht übrigens der Flucht beider Protagonisten Sonja und Sebastian ins tödliche Rauschgift, mit der sie glauben, ihre Angst vor dem geistigen, politischen und künstlerischen Verlust der Heimat kompensieren zu können. Die Einordnung von *Treffpunkt im Unendlichen* in die Untergattung des Zeitromans hindert jedoch nicht daran, dass er sich sowohl als Drogenroman klassifizieren lässt, als auch als ein wichtiger Medienroman, weil der darin geübte Stil eigentlich durch journalistische, filmische,

musikalische und dramatische Erfahrungen tief gekennzeichnet wird. Übrigens spiegelt die Mannigfaltigkeit der hier geschilderten Kunstphänomene die große Anzahl von Künstlerfiguren wider. Aus diesem Grund werden anhand literarischer Mittel Theater-, Tanz-, Musik- und Kinoszenen in diesem »Roman des Nebeneinander« wiederholt dargestellt, wozu noch eine klar journalistische Schreibweise hinzukommt. Durch ihre Thematisierung bzw. die Ekphrasis-Technik dokumentiert Klaus Mann im Besonderen den Anbruch der Tonfilm-Ära, die Durchsetzung der Jazzmusik in Europa sowie das Renommee der Berliner Theaterszene. Die Suche nach einem passenden »Lebenslied« wird in diesem Text fortgesetzt und besonders durch die Strategie der *mise en abyme* dargestellt, weil eine der Schriftstellerfiguren des Romans, Sylvester, ein Märchen verfasst, in dem das Schicksal von Sonja und Sebastian vorweggenommen wird. Interessanterweise konzipiert Sylvester dieses Märchen als melodischen Duktus, durch welchen das Medium »Sprache« überwunden wird, um universelle Menschheitswerte zu kommunizieren. Trotzdem zeigt sowohl Sonjas Tod als auch Sylvesters Abstandnahme von Literatur zum Romanschluss, dass Klaus Mann am Anfang der 1930er Jahre noch nicht imstande ist, über die Dimension des Fragmentarischen bzw. des Unvollendeten in seinem Werk hinauszugehen, was zur Folge hat, dass die Selbstwerdung der Künstlergestalten in *Treffpunkt im Unendlichen* nur *ex negativo* bestimmt werden kann: Während die politischen Anhänger des Nationalsozialismus, wie Gregor Gregori, nur Komödianten, sprich »Kunstfälscher« sind, müssen diejenigen, die zur authentischen Schöpfungsfähigkeit fähig wären, aus Deutschland fliehen, aber auch aus ihrer innigen Berufung zu Künstlern, weil sie keinen Lebenssinn mehr im Heimatland finden.

Eine erste Antwort auf dieses Problem formuliert der Schriftsteller in seiner fiktionalen Komponistenbiografie *Symphonie Pathétique*. Dieser Roman ist als Klaus Manns »reinsten« Künstlerroman zu betrachten und verbindet sich mit der deutschen und romantischen Tradition des Musikerromans bzw. der Musikerzählung. Auch in medialer Hinsicht ist dieses Werk das komplexeste und vollständigste, weil es sich als die Frucht einer intensiven künstlerischen Recherche präsentiert, und zwar sowohl auf der Ebene der literarischen Form als auch auf derjenigen des Inhalts und der Figurencharakterisierung. Den ersten Aspekt beobachtet man hauptsächlich beim Vergleich der deutschen und amerikanischen Fassung, in der traditionell konzipierte Kapitel verschwinden und von vier Sätzen, genauso wie bei einer Sinfonie, ersetzt werden, als ob eine perfekte Harmonie zwischen literarischer Darstellung und Erzählgegenstand

gerade durch diesen »musikalischen« Aufbau hergestellt werden könnte. Die große formale bzw. sprachliche Überarbeitung des Textes weist natürlich auf seine Bedeutsamkeit hinsichtlich der poetischen Reflexion Klaus Manns hin: Im Roman zelebriert der Autor nicht nur seine Auffassung der (homoerotischen) Liebe, wenn auch in der Form des »Ethos des Nicht-Besitzens«, sondern er erklärt auch die Wichtigkeit der Gefühle bzw. des Schmerzes für die künstlerische Schaffenskraft; darüber hinaus wird hier klar gemacht, dass der Künstler eine große Pflicht hat, die er ausnahmslos erfüllen muss. So kann sich Tschaikowsky von seinem irdischen Leiden befreien, erst nachdem er sein Hauptwerk, die sechste Sinfonie, vollbracht hat. Fernerhin entwickelt sich der Prozess der Identifikation zwischen Autor und Romanheld auf einer Seite aus der Introspektionsarbeit des Protagonisten, der von einem tiefen künstlerischen sowie psychologischen Selbstzweifel gequält wird, weil er seinen Neffe Wladimir nicht lieben darf; auf der anderen aus der Untersuchung des schwierigen Verhältnisses des Künstlers zum Erfolg. Zusammenfassend wird die Hinwendung des Schriftstellers zur Hauptfigur besonders durch die intermediale Perspektive betont, denn Klaus Manns Versuch, in diesem Roman Literatur und Musik zu verschmelzen, kann als Sehnsucht nach einem präzisen Künstlervorbild gelesen werden, d.h. nach einer weltoffenen, toleranten und sensiblen Intellektuellenfigur – wie sich der Antifaschist selbst vorstellen wollte –, die aber in dieser kritischen Epoche immer seltener aufzufinden war.

Je positiver der spätromantische Komponist Tschaikowsky in der Mannschen Ästhetik auftritt, desto negativer wird sein Gegenbild Hendrik Höfgen, der Komödiant, in *Mephisto* porträtiert: In diesem Zusammenhang ist der Satirenroman im Hinblick auf die Kunstvorstellung des Autors nicht weniger wichtig als der *Tschaikowsky-Roman*, ganz im Gegenteil kann behauptet werden, dass der spätere Künstlerroman als Ausgleich zum ersten dient, wobei das lyrische Pathos des Musikerromans hier ganz verschwindet, und an seine Stelle ein scharf satirischer Ton tritt. Im vierten Kapitel beschäftige ich mich mit der Entstehungs- sowie der schwierigen Rezeptionsgeschichte dieses Theaterromans und vergleiche ihn mit dem Goetheschen Prätext, auf den der Schriftsteller an zahlreichen Stellen zurückgreift. Es kann außerdem bemerkt werden, dass Klaus Mann in *Mephisto* genauso wie im Fall von *Symphonie Pathétique*, vor allem der amerikanischen Veröffentlichung 1948, eine gewisse Parallelität von Aufbau und Inhalt beobachten lässt, sodass *Mephisto* unter mehreren Aspekten einem Theaterstück ähnelt. Das zeigt sich zuerst im Paratext: Das Werk, der Schauspielerin Therese Giehse gewidmet, wird von einem

Motto aus dem *Wilhelm Meister* (1795-96) eingeleitet, das nicht zufällig die Beziehung des Menschen zur Schauspielkunst zum Thema hat. Darüber hinaus wird auch durch die besondere Romaneinteilung betont, dass es sich um einen Schauspielerroman handelt, weil die Handlung mit einem »Vorspiel« anfängt, was stark an Goethes *Faust*-Tragödie erinnert. Neben diesem Prätext wird aber im Roman auf viele andere Werke der internationalen Theaterkultur Bezug genommen, vor allem auf ein für die europäische Theatergeschichte sehr repräsentatives Drama, d.h. Shakespeares *Hamlet* (1603). Es kann daher festgestellt werden, dass das Theatermotiv das Buch in seiner Gesamtheit durchdringt, und zwar nicht nur auf der Intertextualitätsebene, sondern auch bei der Konzipierung der Charaktere: Diese treten oft als Typen auf, dazu wird ihre Präsenz im Text durch Epitheta signalisiert, die sich auf ihre politische Rolle, ihr körperliches Aussehen oder noch auf ihre Stimmung beziehen. Dieses narrative Merkmal der Personencharakterisierung verquickt sich außerdem mit der Maske-Motivik bzw. dem Thema der Maskierung, wobei auch eine gewisse Affinität zu den Hauptzügen der *Commedia dell'arte* bemerkt werden kann. Durch dieses Erzählwerk zeigt Klaus Mann, zu einer genauen ästhetischen Position zu kommen, d.h. zur Notwendigkeit engagierter Kunst. Aus diesem Grund wird Höfgens Werdegang als der Niedergang eines talentierten Künstlers dargestellt, weil dieser aufgrund seiner Karrieresucht bzw. seiner politischen Verwicklungen zum Komödianten herabsinkt und seine eigene Veranlagung verrät. Interessanterweise wird seine künstlerische Unechtheit in einem fiktiven Gespräch mit dem Dänenprinzen Hamlet entlarvt, was die direkte Konfrontation von künstlichem und künstlerischem Theater im Buch chiffriert.

Abschließend wird im fünften Kapitel die große »Emigrantenepik« *Der Vulkan* in Betracht gezogen. Obwohl es hier wie im Fall von *Treffpunkt im Unendlichen* auch um einen »Roman des Nebeneinander« geht, erlaubt die Vielzahl der künstlerisch tätigen Gestalten sowie die Schilderung ihrer geistigen Arbeit, diverse intermediale Vernetzungen zu erkennen, wodurch ein wichtiger Reflexionsraum für den Kunstdiskurs geschaffen wird. In diesem Zusammenhang soll zunächst bemerkt werden, dass der *Roman unter Emigranten* 14 Jahre nach der Veröffentlichung von *Der fromme Tanz* publiziert wurde, sodass beide Werke zwei Extrempole für die poetische Auffassung Klaus Manns repräsentieren können. In dieser Zeitspanne änderte sie sich nämlich in entscheidender Weise, denn im *Vulkan* wird nicht mehr die Dimension der Suche bzw. der Richtungslosigkeit der Jugend hervorgehoben, sondern die ethische und soziale Sendung der Kunst, die im letzten

Roman insbesondere durch Literatur erfüllt werden kann. Der Einfluss der Moral bzw. des politischen Engagements auf geistige Arbeit wirkt natürlich auf die formale Gestaltung der Kunst, weswegen nun ihre Aussagekraft sowie ihr kommunikatives Potenzial als wichtige ästhetische Prinzipien gefördert werden. Betont wird vor allem die Notwendigkeit einer »Chorartigkeit« der Sprachkunst, sodass *Der Vulkan* auf das Bedürfnis nach Kollektivität, sprich nach einer kollektiven Stellungnahme gegen den Ausbruch des »Vulkans«, d.h. des Zweiten Weltkriegs, insistiert. Vom narrativen Standpunkt aus beabsichtigt Klaus Mann, das Bild der politischen und kulturellen Vereinigung, kurz, der von ihm plädierten »Volksfront«, in eine organische Erzählstruktur umzusetzen, deren Vorbild auf einer umfangreichen Musikkomposition basiert. Musik symbolisiert daher im *Vulkan* die Gemeinschaft, obwohl der Roman oft auch durch einen ikonischen und visionären Stil gekennzeichnet wird, wie der sehr bildhafte und evokative Hinweis auf die imminente Naturkatastrophe beweist. Schließlich kann man behaupten, dass der »mediale« Protagonist dieser Exilchronik gerade Wortkunst sei, wobei manche Romanhelden, wie Martin oder Marcel, problematische Kunst- und Sprachhaltungen vertreten, sodass sie Literatur mit keiner echten sozialen Sendung zu verbinden vermögen. Trotzdem wird die beste europäische Sprachkultur von der Rezitatorin Marion von Kammer geschützt und lebendig gehalten, mit der Folge, dass die Stimme des Erzählers bzw. der vielen Exilierten zum gemeinsamen »Literaturchor« hinzukommen kann und so zusammen mit ihm im Namen einer hoffnungsvollen Zukunft »mitsingt«.

Zusammenfassend veranschaulichen diese fünf Erzähletappen nicht nur den Prozess der künstlerischen Selbstentfaltung Klaus Manns, sondern sie wollen auch einen Beitrag zur Klaus-Mann-Forschung leisten, damit dieser Schriftsteller als »intermedialer Erzähler« profiliert wird, weil für Klaus Mann nicht nur die Weltliteratur ein Friedenszeichen war, sondern auch die dichte Vernetzung mehrerer Kunstformen, deren Vermittler er sein wollte.

II. Klaus Mann, Künstlertum und Künstlerfiguren

1. *Der fromme Tanz* (1925)

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent,
la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.
(Charles Baudelaire, 1863)⁴¹

Synopsis

Dieser kurze Roman schildert die Geschichte eines jungen Künstlers, Andreas Magnus, der sein künstlerisches Talent nicht genau zu bestimmen weiß: Im süddeutschen Elternhaus beschäftigt er sich mit bildender Kunst, allerdings widmet er sich später in der Großstadt Berlin hauptsächlich dem Kabarett, für welches er zu singen und tanzen lernt. In der Metropole wird er durch die Schauspielerin Franziska mit den Bohème-Kreisen in Verbindung gebracht, und so auch mit deren heiklen Problemen, wie Drogen, Prostitution, Transvestitismus und nicht zuletzt gleichgeschlechtlicher Liebe. Im Laufe der Handlung wird homosexueller Liebe ein sehr großes Gewicht beigemessen, weil Andreas seine Leidenschaft für Niels offen erlebt, obwohl seine Liebe nicht erwidert wird. Andreas versucht den Geliebten auch in Paris zu erreichen, doch auch hier gelingt es ihm nicht, eine richtige Beziehung aufzubauen. Eine gewisse Harmonie wird im Roman erst durch das Kind wiederhergestellt, das Franziska von Niels bekommt, weil dieses als ideales Verbindungsglied unter den drei jungen Figuren fungiert. Das Romanende bleibt jedoch offen, weil die Handlung mit Andreas' Abreise weg von Deutschland schließt, sowie mit seinem Verzicht auf künstlerische Darstellungsmittel, weil er die »Unruhe seiner Zeit« nicht dichterisch, sondern durch konkrete Erfahrungen auf der ganzen weiten Welt entdecken und ausloten will.

1.1 Ein Kind seiner Zeit: Klaus Manns Debüt

Klaus Manns erster Auftritt in der Öffentlichkeit fand zu einem besonderen Zeitpunkt der deutschen geschichtlichen, soziopolitischen und kulturellen Lage statt und war begleitet durch ein entwaffnendes Gefühl des Auf-der-Suche-Seins. Die jungen Künstler, die sich in den 20er Jahren durchsetzen wollten, sollten dem Postulat der Kriegsniederlage Rechnung tragen, die den Verfall der bürgerlichen Welt und ihrer Ideale zur Folge hatte. Die Nachkriegsperiode wurde – besonders 1923 – vor allem von der Inflationsnot geprägt: Die miserable wirtschaftliche Situation, die Währungsinstabilität und die Regierungskrise führten einerseits zu einer moralischen Verwirrung, andererseits zu verschiedenen eskapistischen Phänomenen, die ihren Kristallisationspunkt in der wachsenden Vergnügungsindustrie der Metropole fanden. Ab Ende 1923 bis zur Mitte der 20er Jahre begannen das finanzielle Vakuum sowie die kulturelle Unproduktivität einer schöpferischen Gärung Platz zu machen, was der amerikanische Eingriff in die

⁴¹ Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*. In: Ders.: *Ceuvres complètes*. Texte établie, présenté et annoté par Claude Pichois. Bd. II: Critique littéraire. Critique d'art. Critique musicale. Sur la Belgique. *Ceuvres en collaboration*. Journalisme littéraire et politique. Paris: Gallimard 1976, S. 683-724, hier S. 695.

deutsche Ökonomie und die folgende Milderung der Reparationsleistungen ermöglichten, wie auch die Währungsreform und die Normalisierung der Krise der Demokratie mit Hilfe von Gustav Stresemanns Politik. Demokratisierung, Amerikanisierung, Kapitalisierung, Massenunterhaltung und Technikkult traten somit in die neue Wertskala ein und bestimmten den Anfang der »Goldenen Zwanziger«.⁴² Protagonistin dieses künstlerischen Aufschwungs war hauptsächlich die deutsche Hauptstadt, und gerade hier wollte Klaus Mann sich dem deutschen Publikum präsentieren.

Ohne sein Abitur abzulegen, zog Klaus Mann im Herbst 1924 vom Münchner Familienhaus nach Berlin. In seiner Geburtsstadt war er mit Bohème-Kreisen schon in Berührung gekommen und erwies sich neben gleichaltrigen Debütanten wie Wilhelm E. Süsskind, Wolfgang Hellmert, Willi R. Fehse, Herbert Schlüter und Peter de Mendelssohn sogar als einer ihrer Anführer.⁴³ Schon 1919 hatte er zusammen mit seiner geliebten Schwester Erika und dem Freund Ricki Hallgarten die kleine Theatergruppe *Laienbund deutscher Mimiker* gegründet, die in der Familienvilla Stücke von Theodor Körner (*Die Gouvernante*, 1813), August von Kotzebue (*Schneider Fips oder Die gefährliche Nachbarschaft*, 1806) und später auch von Gotthold Ephraim Lessing (*Minna von Barnhelm*, 1767), Molière (*Der Arzt wider Wille*, 1666) und William Shakespeare (*Was ihr wollt*, 1601) inszenierten.⁴⁴ Dramatisches Interesse allein befriedigte Klaus Manns künstlerischen Elan nicht, wie die literarischen Versuche, die er ab seinem 14. Lebensjahr verfasste, zeigen: Liebes- und Mordgeschichten, Trauerspiele sowie längere Abhandlungen theologischer Sujets – wenn auch „ohne Zweck und Plan“ und „nur um des Schreibens willen“⁴⁵ entworfen – zeugen von einem frühen Nachdenken über eine einheitliche Kunstrichtung und die Bestimmung bevorzugter Themen, wie der Verwirrung einer Jugend, die während des Kriegs gewachsen war. Schon in der mit 15 geschriebenen Erzählung *Die Jungen* (erst 1925 veröffentlicht) taucht das Bild einer desorientierten Generation sowie ihre Beziehung zur Welt der Väter auf, wobei die Figuren als Suchende, Zerrissene und Einsamer bezeichnet

⁴² Vgl. Christian Schär: *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik*. Zürich: Chronos 1991, S. 17-30.

⁴³ Vgl. Ralph Winter: *Generation als Strategie. Zwei Autorengruppen im literarischen Feld der 1920er Jahre. Ein deutsch-französischer Vergleich*. Göttingen: Wallstein Verlag 2012, S. 49-95.

⁴⁴ Siehe Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*. Mit einem Nachwort von Uwe Naumann., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010, S. 98-105. Der Text wird künftig in dieser Arbeit unter der Sigle „KdZ“ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁴⁵ Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Mit Textvarianten und Entwürfen im Anhang. Hrsg. und mit einem Nachwort von Fredric Kroll. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008, S. 108f. Der Text wird künftig in dieser Arbeit unter der Sigle „WP“ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

werden. Adolf, ein Schüler, fragt seinen Kameraden Harald: „Wie sind denn wir? Ich möchte es wahrhaftig wissen, wo unsere Berechtigung zu leben liegt. Wir sind zu zerrissen und zu traurig, um Gegenpol und Ruhehafen irgendwo zu finden“,⁴⁶ und mit ernüchtertem Ton fügt er hinzu: „Der eine von uns wird wahnsinnig [...],] der andere begeht Selbstmord, der dritte wird Lustjunge, der vierte ergibt sich der Anthroposophie“.⁴⁷ Eine ähnliche Ratlosigkeit betrifft den künstlerischen Horizont dieser Nachkriegsjugend, was einen besonderen poetologischen Wert im Hinblick auf Klaus Manns unsichere frühe Laufbahn gewinnt:

»Was willst du eigentlich einmal tun?« fragte Adolf plötzlich und sah ihn mißtrauisch an. »Ach«, sagte Harald und lächelte, »die Welt ist weit. – Ich gehe ans Kabarett, ich spiele Theater, ich schreibe Gedichte. – Das Leben ist nicht langweilig, da ja immer der Tod an seinem Ende steht.« – Adolf ließ den Blick nicht von ihm. »Dein Vater würde das licherlich nennen«, sagte er [...]. Aber Harald sagte langsam und feierlich [...]: »Es wird entschieden werden dort drüben. – Gott wird entscheiden, wer von uns beiden recht hatte – er oder ich. Die Welt auf jeden Fall, fügte er hinzu und lächelte traurig, »die Welt entschied sich für ihn.«⁴⁸

Die betrübte Stimmung, mit der der Junge seine Zukunft betrachtet und sich durch die elterliche Ordnung geschlagen gibt, fungiert zugleich als vitalistische Triebkraft, die auf der Erfahrung der Liebe und der „Erkenntnis des Lebens“⁴⁹ basiert. In diesem frühen Prosastück werden also die Hauptmotive von Klaus Manns Frühwerk subsumiert, das die Zeitspanne zwischen 1924 mit der Veröffentlichung erster Novellen – wie *Nachmittag im Schloß* und *Vor dem Leben* – und 1927 mit der Steigerung eines politischen Selbstbewusstseins – z.B. im Essay *Heute und Morgen* – umfasst.

Obwohl Klaus Mann sich im Frühsommer 1924 als Kabarettist etablieren wollte, landete er in der deutschen Großstadt hingegen als Kritiker, Dramatiker und Schriftsteller: Sein Onkel Klaus Pringsheim verschaffte ihm eine Stellung innerhalb der einflussreichen Berliner Pressewelt, es handelte sich nämlich um eine Beschäftigung als zweiter Theaterkritiker am *12-Uhr-Mittagsblatt*, sodass er neben Kurt Pinthus, Monty Jacobs und Herbert Ihering den neuesten Theater-, Kabarett- und Tanzaufführungen der blühenden Berliner Bühnenszene beiwohnen konnte. Manche Aufsätze und Erzählungen wurden zudem im Berliner *8-Uhr-Abendblatt*, der *Vossischen Zeitung* und der *Literarischen Weltbühne*

⁴⁶ Klaus Mann: Die Jungen. In: Ders.: Maskenscherz. Die frühen Erzählungen. Hrsg. von Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007, S. 13-35, hier S. 33.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 33f.

⁴⁹ Ebd., S. 33.

publiziert, 1925 hatte er auch einen Verleger für sein »Opus I«, die Novellensammlung *Vor dem Leben*, gefunden, nämlich Kurt Enoch (Hamburg), der ebenso seinen Erstling *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend* 1926 veröffentlichte. Zu dieser frühen Konstellation gehört auch das romantische Theaterstück *Anja und Esther* (1925), dessen Schauplatz ein an die *Odenwaldschule* erinnerndes „Erholungsheim für gefallene Kinder“ (WP 208) war, das sich als „eine Mischung aus Ballettschule und Sanatorium, mit einem Einschlag von Gefängnis, Bordell und Kloster“ (ebd.) vorstellte. Die Uraufführung von *Anja und Esther* fand im Herbst 1925 in Hamburg statt, wobei Klaus Mann selbst die Rolle von Kaspar übernahm, während Erika Mann und Pamela Wedekind – damals mit Klaus Mann verlobt – die Titelrollen besetzten und neben dem Star der Hamburger Kammerspiele Gustaf Gründgens mitspielten.

1.2 Das Fragmentarische als Merkmal der Epoche und Kunst

In diesem Kontext entstand Klaus Manns erster Roman *Der fromme Tanz*, dem sich der Autor im Sommer 1925 widmete und der Ende 1925 in der *Literarischen Weltbühne* erschien. Der Text gliedert sich in fünf Abschnitte, mit je sieben Kapiteln, denen ein Vorwort programmatischer Natur und ein kurzer Prolog vorausgehen. Schon im Vorwort informiert Klaus Mann seine Leserschaft über den dokumentarischen Charakter seines Werks und versucht, für die besondere Lage der Nachkriegsjugend Verständnis zu gewinnen, indem er sich an ein Beispiel aus der zeitgenössischen französischen Literatur, nämlich Raymond Radiguet, anlehnt. Mit dieser Strategie beabsichtigte er, das Wohlwollen des Publikums durch sein »Wagnis« zu erwerben. Anders als das geringe Interesse, das seine Gleichaltrigen für Literatur bekundeten, hatte der Autor wenigstens vor, „die Verwirrungen, die diese außerordentliche Zeit [...] mit sich brachte“⁵⁰ literarisch zu attestieren, denn „das Wort ist stets wirr, [...] aber hinter dem guten Wort steht die Klarheit“ (DfT 14). Im Vorwort formuliert Klaus Mann die Absicht, mittels literarischer Sprache eine historische Erklärung „dieser Jugend, ihrer Not, ihrer Verwirrung – und ihrer hohen Hoffnung vielleicht“ (ebd. 9) zu suggerieren, weil er diese Generation mit der besonderen Bedingung begründet, in der Kriegs- und Revolutionszeit herangewachsen zu

⁵⁰ Klaus Mann: *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend*. Mit einem Nachwort von Detlef Grumbach. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010, S. 11. Der Text wird künftig in dieser Arbeit unter der Sigle „DfT“ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

sein. Der Krieg beeinflusste die psychologische Entwicklung der deutschen bzw. europäischen Jugend, die hier durch den metonymischen Verweis auf Frankreich in Betracht gezogen wird. Die Erwähnung des französischen Bereichs trägt zur Kontextualisierung des Werks bei, weil die jungen französischen Literaten sich nach dem Kriegsende zu einer gemeinsamen Kunstrichtung vereinigt hatten, nämlich dem Surrealismus, während sich das deutsche künstlerische Panorama seit dem Untergang des Expressionismus eher als fragmentarisch und experimentell erwies.⁵¹

Dieser mangelnde Kunsthorizont spiegelt sich eben in der Gesamtstruktur von *Der fromme Tanz* wider, weil sich der Autor weigert, das Werk als Roman zu bezeichnen, und stattdessen den dehnbaren Begriff »Abenteuerbuch« anzuwenden, obwohl der unmittelbare Rekurs auf die Gegenwart die Klassifizierung des Textes als Zeitroman legitimiert hätte. Die Tatsache, dass der Schriftsteller hingegen mit dem Untertitel die Gattungsambivalenz des Werks hervorhebt, attestiert die Intention, die den *Frommen Tanz* poetologisch und strukturell durchzieht, nämlich das Prinzip des Fragmentarischen. Es bezeichnet einerseits die künstlerische Orientierungslosigkeit der Nachkriegsgeneration, andererseits die soziale und politische Unruhe, mit der sie sich messen sollte. Im Aufsatz *Fragment von der Jugend* (1926) stellt Klaus Mann seiner Argumentation ein Zitat aus Novalis' *Fragment 318* voran, das lautet: „Als Fragment erscheint das Unvollkommene am erträglichsten – und also ist diese Form der Mitteilung dem zu empfehlen, der noch nicht im Ganzen fertig ist und doch einzelne merkwürdige Ansichten zu geben hat.“⁵² Dieser Aphorismus steht in engem Bezug mit dem programmatischen Vorwort des Romans, weil sich der Autor der Mangelhaftigkeit seines literarischen Versuchs bewusst scheint und ihm folglich eher eine dokumentarische Qualität zuschreibt, als einen dichterischen Wert. Unter Berücksichtigung dieses Aspektes kann außerdem das Fragmentarische als roter Faden des Romans erörtert werden, mit dem alle Hauptmotive verbunden sind, und zwar die künstlerische Unsicherheit, der Generationskonflikt, die Suche nach gültigen Vorbildern und die Entwicklung einer neuen Weltanschauung.

⁵¹ Vgl. Klaus Mann: Heute und Morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas. In: Ders.: Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933. Hrsg. von Uwe Naumann u. Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992, S. 131-152, hier S. 131.

⁵² Klaus Mann: Fragment von der Jugend. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 60-71, hier S. 60. Vgl. Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Stuttgart: W. Kohlhammer 1965, S. 595.

Zuerst schildert *Der fromme Tanz* ein Fragment von Andreas Magnus' Leben und fokussiert insbesondere die Übergangsjahre seiner Jugend, folglich operiert die Kategorie des Fragmentarischen auf der genetisch-biologischen Ebene, weil es im Vorwort betont wird, dass sich diese Jugend während der angespannten Umstände des Ersten Weltkriegs und dessen Folgen entwickelte. Klaus Mann zitiert aus Radiguets *Le diable au corps* (1923) und adaptiert die Stelle für Andreas Magnus:

»Ich werde mich zahlreichen Vorwürfe aussetzen«, heißt der erste Satz eines erschütternden Romans, den ein Siebzehnjähriger drüben in Frankreich schrieb: »Aber was kann ich dafür? Ist es meine Schuld, daß ich einige Monate vor der Kriegserklärung zwölf Jahre alt war? [...]« [...] Und wie jener Radiguet in Frankreich führe ich die große, historische Erklärung alles dieses an. Daß mein Held Andreas und seine Altersgenossen dreizehn Jahre alt waren, als die Revolution begann, der andere, zweite verhängnisvolle Aufstand: kann ich dafür?! (DfT 9f.)

Der Begriff des Fragmentarischen illustriert zugleich die künstlerische Selbstverwirklichung der Hauptfigur, die aus einer Phase des »Durcheinanders der Stile« hinausgeht und mit der allgemeinen Ratlosigkeit der Zeit korrespondiert. Diese schwierige Lage wird von den stilistischen Verwirrungen dargestellt, durch die der Protagonist seine eigenen Skizzen charakterisiert. Diese bestehen in „tanzende[n] Leiber[n] und spitzige[n] Landschaften und widerliche[n] Karikaturen - - ein[em] zum Krassen, Grotesken gesteigerte[n] Naturalismus neben einer gläsernen, scheuen Romantik“ (DfT 20). Die ästhetische Unreife und die Koexistenz verschiedener stilistischer Anregungen veranschaulichen den Stand einer persönlichen Suche, die sich auf keine eigentlichen Vorbilder stützen kann. Diese Spannung wird im Motiv des »Lebenslieds« chiffriert und bestimmt den tiefen Bruch zwischen der Vor- und Nachkriegsgeneration.⁵³ Die erste Entfaltung des Fragmentarischen erweist sich daher als die Formulierung einer zeitgemäßen intellektuellen Erbschaft, die am Beispiel des Romans für Klaus Manns Zeitgenossen repräsentativ sein sollte.

⁵³ Die erste Okkurrenz des Lebenslied- bzw. Melodie-Motivs befindet sich schon in Klaus Manns erstem Theaterstück *Anja und Esther*. Hier behauptet Kaspar, dessen Rolle Klaus Mann auf der Bühne der Hamburger Kammerspiele übernahm: „Einer von uns muß das Lied singen, unser Lied“. Klaus Mann: *Anja und Esther*. In: Ders.: *Der siebente Engel. Die Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1989, S. 7-72, hier S. 39. Diese Formulierung kehrt dann im Aufsatz *Mein Vater. Zu seinem 50. Geburtstag* (1925) wieder, in dem Klaus Mann seinem Vater durch die Hervorhebung seiner repräsentativen Rolle huldigt: „[Meine Huldigung] ist der große Dank eines, der, in tiefster Bewußtheit seiner eigenen, schwankenden Verwirrung, dennoch einmal etwas herbergen und hingeben möchte, das eigene Form hat und eigene Melodie, an denjenigen, der seine Melodie schon gesungen hat und singt, und in vielen neuen Liedern singen wird [...]“. Klaus Mann: *Mein Vater. Zu seinem 50. Geburtstag*. In: Ders.: *Die neuen Eltern*, S. 48-50, hier S. 50.

Klaus Manns Roman geht vom Postulat aus, dass die vorige Generation, unter der er die bildungsbürgerliche Schicht seines Vaters, seines Onkels Heinrich, seiner mütterlichen Familie oder der Familie Walter und Hallgarten verstand, ihre intime »Melodie« erkannt hatte, deshalb hatte sie auch legitime Vorbilder und Fürsprecher. Im Gegenteil dazu hatte die jüngere Generation eine eigentliche Ausdrucksweise noch nicht gefunden:

Unsere Jugend, hineingeboren in den Aufbruch des Weltkrieges, aufgewacht und aufgewachsen in Jahren des Chaos, der Unordnung, [...] hat ja beinahe noch kein eigenes Gesicht, noch keinen eigenen Ton, steht verwirrt, ganz entgleist zwischen allen Extremen, verlockt von so vielen Wegweisern und falschen Propheten [...].⁵⁴

Die stilistische Brüchigkeit von *Der fromme Tanz*, die von einem Stilpluralismus charakterisiert ist – im Roman mischen sich lyrisch-melancholische Passagen und sachlich-alltägliche Fragestellungen –, zeigt, dass der Autor keine homogene und führende Kunstrichtung vertritt und die Orientierungslosigkeit der neuen intellektuellen Kreise in der Mitte der 20er Jahre durch diese fragmentarischen Einflüsse widerspiegelt. In diese Irrlichter reihte sich vor allem die Gebrauchskunst Bertolt Brechts ein, der Klaus Manns Debüt heftig kritisierte und auch Thomas Mann nicht besonders wohlgesonnen war, wie es dem Artikel *Wenn der Vater mit dem Sohne mit dem Uhu* (14.8.1926) im Berliner *Tagebuch* zu entnehmen ist.⁵⁵ Außerdem war Brecht 1927 der Preisrichter eines von der Zeitschrift *Die literarische Welt* angeregten Wettbewerbs, bei dem er keines der eingesandten Gedichte als lobenswert einschätzte.⁵⁶ Aus Protest ließ er Hannes Küpper siegen, der unabhängig vom Wettbewerb das Lied *He! He! The Iron Man* über ein Sechs-Tage-Rennen für ein Radsportblatt verfasste und damit ein gutes Beispiel der zeitgenössischen (Gebrauchs-)Lyrik gab. Sein dokumentarischer Wert war ebenso, so Brecht, von großer Bedeutung.⁵⁷ Dieses Ereignis empörte Klaus Mann und seinen Kreis, folglich reagierte er im selben Jahr im Nachwort zur *Anthologie jüngster Lyrik*, in dem er sich gegen „die

⁵⁴ Ebd., S. 49.

⁵⁵ Vgl. Bertolt Brecht: *Wenn der Vater mit dem Sohne mit dem Uhu...* In: Ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 21: *Schriften I*. Frankfurt am Main/Berlin/Weimar: Suhrkamp u. Aufbau-Verlag 1992, S. 158-160, 652-654. Siehe auch WP 234.

⁵⁶ Der Wettbewerb wurde mit dem Titel *Ein Geschenk an die Jugend* in der *Literarischen Welt* 2 (1926), H. 39 (21.09.1926) veröffentlicht. Vgl. Versch. Aut.: *Ein Geschenk an die Jugend*. Die ersten Entscheidungen der Preisrichter. In: *Die literarische Welt* 3 (1927), H. 5 (04.02.1927), S. 1.

⁵⁷ Vgl. Bertolt Brecht: *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker*. In: ebd. Auf der S. 7 des Heftes 5 erschien auch Hannes Küppers Radsport-Gedicht *He, He! The Iron Man!*.

geschmacklosesten Grobheiten“ und „irgendeine Mode, die sich in bösartiger Dummheit, in brutaler Muskel-Protzerei gefällt“⁵⁸ wehrte und hingegen für die geistig-lyrischen Versuche eintrat, die bisher zur literarischen Definition seiner Generation beitrugen. Erich Ebermeyer, Wilhelm E. Süsskind und Martin Raschke sind in diesem Zusammenhang zu nennen.⁵⁹ Wenn Bertolt Brecht einen mittelmäßigen, spießbürgerlich-amerikanischen Song als zeitgemäß betrachtete, waren seine expressionistischen Anfänge laut Klaus Mann ebenso wenig repräsentativ für die neue Jugend wie sein Engagement als Dichter der Neuen Sachlichkeit.⁶⁰ Mann verband die Stimmung eines Dramas wie *Baal* (1918) oder *Trommeln in der Nacht* (1919) mit der aggressiven »vatermörderischen« Welle, zu denen etwa die expressionistischen Werke von Arnold Bronnen zählten. Die expressionistische Jugend fand „in triumphierendem Übermut [...] jegliche Tradition und alle Formen verächtlich“,⁶¹ sie kämpfte mit „antibürgerlich[er]“ Haltung „gegen das Vergangene, gegen den mächtigen, gehaßten und gefürchteten Begriff: ›Vater‹“,⁶² was Klaus Mann als grässlich empfand. Diese antibürgerliche Stellungnahme veranschaulicht er als abgründigen Kampf „gegen das Vollendete“,⁶³ weil die Expressionisten darauf angewiesen waren, „die Bourgeois recht zu verletzen“,⁶⁴ um ihre Identität *ex negativo* zu bestimmen. Hingegen war die Nachkriegsjugend nicht als Antithese der Bourgeoisie zu verstehen, sondern als eine ganz neue gesellschaftliche Entität, für die „das Vollendete [...] nicht mehr der Feind [ist]. Das Vollendete ist vielmehr wieder das, wovon [man] zu lernen“⁶⁵ hatte.

Diese Äußerungen sind in Anbetracht der Entstehung vom *Frommen Tanz* erleuchtend, weil sie zum einen erklären, welche Vorbilder der Autor für die Erkundung seines Selbst und seiner Generation nicht mehr für gültig hielt, zum anderen heben sie das Bedürfnis nach einer neuen Sprache für die Niederschrift des Romans bzw. neuer Literatur schlechthin hervor. Die Prinzipien der Neuen Sachlichkeit waren für ihn antiindividualistisch, gefühllos, prosaisch und massenorientiert, wie das Zelebrieren von

⁵⁸ Klaus Mann: Nachwort zur Anthologie jünger Lyrik. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 119-121, hier S. 120.

⁵⁹ Vgl. Klaus Mann: Jüngste deutsche Autoren. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 100-109.

⁶⁰ Vgl. Klaus Mann: Zum Erscheinen der Anthologie jünger deutscher Lyrik. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 121-122.

⁶¹ Klaus Mann: Die neuen Eltern. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 84-88, hier S. 87f.

⁶² Klaus Mann: Unser Verhältnis zur vorigen Generation. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 74-75, hier S. 74.

⁶³ Ebd., S. 75.

⁶⁴ Ebd., S. 74.

⁶⁵ Ebd., S. 75.

Massensportphänomenen – vor allem dem Boxen – zeigte.⁶⁶ Die »sachliche« Kunst drohte, jene buchfeindlichen Tendenzen zu unterstützen, vor denen Klaus Mann im Vorwort zum *Frommen Tanz* warnt und die im Roman vom Tänzer Paulchen vertreten werden.⁶⁷ Die Prinzipien des Expressionismus waren auch wenig dafür geeignet, die Identität der »neuen Kinder« darzustellen.⁶⁸ Anders als die Expressionisten verstand sich Klaus Manns Generation als »unbürgerlich« und musste nicht mehr die Lehre der väterlichen Welt rebellisch ablehnen. Aus diesem Grund untersuchte Klaus Mann die Dichter der Jahrhundertwende, weil sie seiner Weltanschauung gegenüber noch eine solide Basis konstituierten, an der man sich orientieren konnte. Die Bücher Thomas und Heinrich Manns, die französischen Symbolisten, die deutsche und internationale Moderne, zu der die Werke von Frank Wedekind, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Herman Bang, Knut Hamsun, Oscar Wilde und Walt Whitman zählten, dienten zur Gestaltung der ästhetischen Reflexion des frühen Klaus Manns. Die für ihn faszinierendsten Motive waren die Identitätssuche, die Betonung des körperlichen Wesens, die Innerlichkeit und die Vertrautheit mit dem Todesthema – alle Fragen, die in Klaus Manns Erstling oft durch explizite Bezugnahme behandelt werden.

⁶⁶ Klaus Mann fragt sich lakonisch: „Was ist heute die Kunst? Die jungen Leute sind bei den Boxern und Automobilwettfahrten. Wenn Samson und Breitensträter sich schlagen, regen sich sechzehntausend Menschen darüber auf. Wer regt sich darüber auf, wenn wir Goethe spielen oder Bertolt Brecht?! Die Theater machen bald zu – man verdient auch beim Filmen viel mehr --.“ Kl. Mann: Fragment von der Jugend, S. 62. Die Ernennung Bert Brechts ist in diesem Kontext ganz merkwürdig, weil der Schriftsteller unter Brechts Namen die modernste Theaterkunst subsumiert, obwohl genau Brecht einer der Hauptanhänger des männlichsten Sports der Weimarer Republik war, nämlich des Faustkampfes. Beispielsweise verfasste Brecht 1926 die Boxgeschichte *Der Kinnhaken* und arbeitete an einem Roman, *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*, der in einem sehr berühmten Sportmagazin erschien und jedoch ein Fragment blieb. Vgl. Jan Knopf: Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp BasisBiographie 16), S. 82-84.

⁶⁷ „Ich kann nicht lesen, gestand [Paulchen] und zog die Schultern zusammen als friere ihn, »mich machen Bücher immer nervös - - ich glaube auch, es werden bald überhaupt gar keine mehr gedruckt werden. [...] Was haben sie auch für Zweck? Sie handeln alle davon, daß die Menschen es schwer haben, aber das wissen wir sowieso. Manche erzählen dagegen, sie hätten es meistens schön – und das wissen wir doch auch, soweit es überhaupt stimmt. [...]« (DfT 176). Auf ähnliche Weise gesteht die Kabarettistin Franziska dem Protagonisten, dass sie gern Dichterin werden wollte, aber sie bezweifelt ernst, „daß unsere Zeit Dichterrinnen am meisten benötigt.“ (ebd. 155).

⁶⁸ Im August 1926 veröffentlichte Klaus Mann in der Zeitschrift *Uhu* den Aufsatz *Die neuen Eltern*. Im selben Heft setzte sich sein Vater mit dem generationellen Thema auch auseinander, seine Betrachtungen erschienen unter der Form eines Gesprächs zusammen mit Wilhelm Emanuel Süskind mit dem Titel *Die neuen Kinder*. Genau auf diese Artikel antwortete Bertolt Brecht mit seiner Polemik *Wenn der Vater mit dem Sohne mit dem Uhu*.... Vgl. Kl. Mann: Die neuen Eltern, S. 467.

1.3 Die erste Station von Andreas' künstlerischer Selbstwerdung: Die Malerei

Der Aufbau von *Der fromme Tanz* folgt einer Kreisstruktur, wobei zyklisch-anaphorische Formulierungen präsentiert werden, die der Handlung eine gewisse Geschlossenheit verleihen. Nicht nur antizipiert der Prolog Andreas' letzte Entscheidung, sich auf eine Weltreise zu begeben, sondern die drei wichtigsten Frauen des Romans – Ursula Bischof, Fräulein Franziska und die Jungfrau Maria – sind auch durch dieselben Attributen bestimmt, nämlich der Gutherzigkeit einer Mutter, der Sanftheit einer Geliebten, dem geheimnisvollen Wesen einer Schwester.⁶⁹ Die Anapher dieser Merkmale markiert die Steigerung von Andreas' Leben und Kunst, und zwar seine unsicheren Experimente in der Heimatstadt, seine Erfahrungen in Berlin, schließlich die Erreichung einer philosophischen Reife und Selbstdefinition. Bezeichnend für die symbolische Komponente des Aufbaus ist dann die Erzählung eines Traums, der sich am Anfang und am Ende des Textes wiederholt. Eben diese zwei Traum-Varianten kennzeichnen Andreas' Selbstwerdung und »Lebenstanz«. Bei der ersten Etappe träumt er von einer Begegnung mit der Heiligen Maria, während der er ihr eine Rosenkranzkette schenken möchte, aber sie lehnt die Gabe ab, weil es sich um ein zu frühes Opfer handeln würde: Andreas ist noch voll Hochmut und hat »das Große« noch nicht erlebt. Im Gegensatz dazu nimmt die mütterlich-göttliche Instanz im zweiten Traum seine Gabe an, nämlich den selben schwarzen Rosenkranz, mit dem der Protagonist die Fotografie seines Geliebten mittlerweile geziert hat und der zum Symbol seiner Liebeserfahrung und seines Liebeskummers geworden ist. Dazu stehen beide Visionen im direkten Zusammenhang mit Andreas' künstlerischem Selbstverständnis. Zum Schluss werden die Berührungspunkte zwischen dem Handlungsanfang und -ende im letzten Romanabschnitt wie im Prolog wieder in einem Brief resümiert.

In Bezug auf den ersten Traum beschreibt die auktoriale Erzählstimme Andreas' Zimmer und fokussiert durch die Räumlichkeit Bücher – „alle Form gewordenes Leid, Melodie gewordene Sehnsucht, Rhythmus gewordene Lebensbewegung, Klang gewordene Lebenstrauer“ (DfT 20) – sowie Bilder. Unter diesen hebt der Erzähler mit fotografischem Blick die Gemälde des Familienfreunds Frank Bischof von Andreas'

⁶⁹ So wird die Madonna in der zweiten Vision geschildert: „Jetzt neigte sie sich zu seiner Stirn. Jetzt war ihr Gesicht über ihm. Da glaubte er's zu erkennen: war es nicht gütig wie das der Mutter, sanft wie das der Geliebten nach der ersten Nacht, geheimnisvoll wie das Gesicht der Schwestern?“ (DfT 219). Die gleiche Charakterisierung erscheint mit kleinen Varianten für Ursula (ebd. 46) und Franziska (ebd. 79).

experimentierenden Gestaltungsversuchen hervor. Die künstlerische Position der Hauptperson wird als schöpferische Entgleisung bezeichnet und als Folge einer tiefen Verwirrung erklärt, die nicht nur auf die Kriegsumstände oder die psychische Krise der Adoleszenz zurückzuführen ist, sondern vielmehr auf das allgemeine Vakuum der ersten Nachkriegsjahre. Selbst das große Projekt, auf das der Junge seine intimste Hoffnung setzt, zählt zu seinen unreifen Skizzen, weil sich seine Holztafel auf einen epigonalen Kodex stützt. Dieses halbfertige Bild schildert den alten Gott, um den einige Kinder starr tanzen, und die Darstellung hebt sich gegen einen goldenen und blauen Hintergrund ab, der aus einer Gebirgslandschaft im Abendlicht besteht:

Wie hellrot das Mäuerlein war, vor dem ihre Gruppe sich abhob. Und wie hinter dem Mäuerlein golden und blau, schimmernd und übergossen vom heiligen Abendlicht in kuriosen Zacken das Gebirge sich hinstreckte. Das Mäuerlein war wie mit Blut bespritzt, mit hellrotem Kinderblut. – Seltsam behindert allerdings war die Bewegung der Kinder, ihr Tanz war steif und verkrampft, als tanzten sie gleichsam im Schmerz. [...] Sie waren wie fromme und doch witzige Masken, bunt bemalte Masken aus Glas. [...] Das Antlitz Gottes selbst war noch nicht ganz aus dem Dunklen erstanden, [...] das große Antlitz des alten Mannes mit grauschwarzem Bart, mit unnatürlich erweiterten, starren, leeren und doch ganz mit Wissen angefüllten Augen. So sollte es werden, so mußte Gottes Antlitz wohl sein: Starr und leer und doch ganz voll Wissen, so wie ein Brunnen voll Dunkelheit ist. Grausam und unberührbar umrauscht vom schwarzen Bart, zwischen dessen Gestrüpp der Mund blutete [...]. (DFI 25f.)

Insgesamt beruht dieser ekphrastische Abschnitt auf einer expressionistischen Bildsyntax und kombiniert religiöse Elemente mit grotesk-karikaturartigen Details.⁷⁰ Obwohl Klaus Mann sich über die expressionistische Bewegung in seinen zeitgenössischen Aufsätzen oft ablehnend äußerte, sollte einerseits beachtet werden, dass er sie für die letzte einheitliche Kunstrichtung in Deutschland hielt, andererseits hatte er hauptsächlich gegen ihre gewaltigsten Ausformungen Vorbehalte, die „zuckende[] Geste, d[as] exzessive[] Vokabular“ (WP 157). Im Gegensatz dazu konnte ein Dichter wie Georg Trakl, den Klaus Mann dem Expressionismus zuordnete, seinen intellektuellen »Olymp« prägen (vgl. ebd.).

Auf ähnliche Weise geht die künstlerische Ausbildung Andreas Magnus' von der geistigen Übung des Expressionismus aus. Wenn Alfred Kubin, Ernst Barlach und vor allem Max Beckmann die Kunst von Klaus Manns engem Freund Ricki Hallgarten beeinflussten,⁷¹ so ist auch Andreas' Erforschung des Gotischen und Primitiven sowie die

⁷⁰ In Bezug auf den Begriff »Ekphrasis« vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke 2002, S. 196.

⁷¹ Vgl. Klaus Mann: Ricki Hallgarten – Radikalismus des Herzens. In: Ders.: *Die neuen Eltern*, S. 390-411.

Verwendung heller Farben am Beispiel expressionistischer Maler wie Emil Nolde oder eben Max Beckmann in Betracht zu ziehen. Diese Künstler, die mit der Vereinigung *Die Brücke* (1905-1911) und *Der Blaue Reiter* (1910-1912) in gewissem Maße verbunden waren, schufen eine völlig neue Bildsprache, deren Eigenschaft die Wahl heller, kontrastreicher Farben und der Einfluss primitiver Formen war. Durch diese Mittel beabsichtigten beide Künstlergruppen, das psychische Erlebnis sowie das Ursprüngliche zum Ausdruck zu bringen. In diesem Zusammenhang ist die Vorliebe für afrikanische, polynesische und asiatische Volkskunst, aber auch für Kinderfiguren bedeutungsvoll. Da der Zweck der expressionistischen Maler die Überwindung von Materialismus und Technisierung des Lebens war, versuchten sie, über die drohende Macht der Technik und des Fortschritts durch künstlerische Inspiration hinauszugehen, was ihre Neigung zur Spiritualität und der anthroposophischen, theosophischen oder auch buddhistischen Lehre erklärt. Das Religionserlebnis sollte durch Farbe und Komposition vergegenwärtigt werden, das Werk aber drückte nicht den äußerlichen Reiz der Geistigkeit aus, sondern ihren innerlich empfundenen Wert, deswegen trat der Verzicht auf natürliche Proportionen und Gesichtsausdrücke nun als Symbol der *Passio Christi* auf.⁷²

Emil Noldes *Kreuzigung Christi* (1912, Mitteltafel des neunteiligen Polyptychons *Das Leben Christi*) oder Max Beckmanns *Kreuzabnahme* (1917), die aus reinem künstlerischen Drang und in keinem kirchlichen Auftrag konzipiert wurden, inszenieren die hoffnungslose Existenz der Menschheit mittels der Figur Jesu. Während Emil Nolde das Religiös-Ekstatische durch rituale Tanz-Darstellungen ins Bildnerische übersetzt und die Leuchtkraft der Farbe in seinen biblischen Repräsentationen ausnutzt,⁷³ wird das gotisch-primitive Sujet im religiösen Kodex Max Beckmanns durch die Fixation der Gegenstände und eine Atmosphäre der Starrheit sowie heller Farbigkeit bestimmt.⁷⁴ Genau durch eine ähnliche Sprache versucht der Protagonist von *Der fromme Tanz*, die Gewalt, die Undurchschaubarkeit und die Schmerzen seiner inneren Erfahrung und der seiner

⁷² Vgl. Ralf van Bühren: *Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2008, S. 82-103.

⁷³ Siehe sowohl Bilder wie *Feuertänzerin*, 1910 (Buchschnuck-Vignette, 6,8 x 6,4 cm); *Tanz um das goldene Kalb*, 1910 (Öl auf Leinwand, 88 x 105,5 cm); *Kerzentänzerinnen*, 1912 (Öl auf Leinwand, 100,5 x 86,5 cm), als auch *Pharaos Tochter findet Moses*, 1910 (Öl auf Leinwand, 86 x 106,5 cm), oder das ganze Polyptychon *Das Leben Christi*, 1911-12 (Öl auf Leinwand). Vgl. Manfred Reuther (Hg.): *Emil Nolde*. Köln: DuMont 2010, S. 218-257. Vgl. auch Manfred Reuther (Hg.): *Emil Nolde. Meine biblischen und Legendenbilder*. Hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. Köln: DuMont 2002.

⁷⁴ Vgl. Uwe M. Schneede: *Max Beckmann. Der Maler seiner Zeit*. München: C.H. Beck 2009, S. 46-68. Auf der S. 64: Abbildung *Kreuzabnahme*, 1917. 151 x 129 cm (The Museum of Modern Art New York).

Zeitgenossen durch seine Kunst auszudrücken. Seine Bildsprache, die Verzerrung der Proportionen und die Halluzination der Farbtöne, die in seiner Holztafel wie bei Nolde oder Beckmann vorkommen, evozieren zugleich die Kategorie des Grotesken, die schon im Expressionismus intensiv ausgenutzt wurde. Mit diesem Begriff (aus dem italienischen *grotta*: Höhle) ist eine „bewusst verzerrt[e], übersteigert[e], übertrieben[e], absonderlich[e], zugleich lächerlich und komisch wirkend[e], absurd[e]“⁷⁵ Technik gemeint, die sich „als künstlerische Verobjektivierung erlebter psychologischer Strukturen und gesellschaftlicher Zusammenhänge inhaltlich und formal“⁷⁶ vorstellt. Gleichermäßen repräsentiert das Groteske die „Bedrohlichkeit moderner Welt ungeachtet stetig wachsender Rationalisierung, Abstraktion und Verwissenschaftlichung“.⁷⁷

Der Kindertanz in Andreas' Gemälde scheint in grotesker Weise „verzückt und ungelenkt“ (DfT 26), und die Figuren kommen mit der göttlichen Instanz nicht wirklich in Berührung, weil Gottes Antlitz so unergründlich und fern ist wie die Masken-Gesichter der Kinder selbst. Insgesamt ist Andreas' religiöses Porträt ein erster Versuch, einen Tanz darzustellen, „in dem die großen Affekte – Lust, Schwermut, Angst, Verzicht, Dankbarkeit – sich zur sakralen Zeremonie, zum frommen Ritus bändigen“ (WP 221). Die Konstituenten des Gemäldes – wie das christliche Element, der rituell-primitive Tanz und der Ausdruck des Leides schlechthin, auf den die hellroten Kinderblutflecke auf dem Mäuerchen hindeuten – stellen nicht nur die ästhetische und moralische Verwirrtheit der Hauptfigur dar, sondern kehren in leitmotivischer Form in späteren Romanszenen wieder, weil Andreas und seine Berliner Freunde oft als Kinder oder Knaben geschildert werden und stark geschminkte maskenhafte Gesichter haben.⁷⁸ Dabei ist die Betonung der mystisch-religiösen Sphäre wichtig, weil sie das tiefe Bedürfnis nach Innerlichkeit und die identitätsstiftende Sehnsucht nach Sinnggebung in einer Zeit von sozialem und ethischem Verlust bezeichnet. Gott tritt jedoch auch als komplexer Ersatz der Vaterimago

⁷⁵ »Groteske, das«. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 5. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 284.

⁷⁶ Ebd., S. 285.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Andreas' Altersgenosse reden oft kindisch oder haben Kindergesichter, was ihre soziale und künstlerische Unreife bezeichnet. Außerdem teilt der Protagonist Niels seine Körperphilosophie in Gestalt eines Märchens mit, indem er in der Ich- bzw. Wir-Form erzählt und von „zwei Kinder[n]“ (DfT 139) spricht. Das Thema der Maske kehrt auch oft und bei reichen Varianten wieder: Franziska sitzt „reglos wie eine Maske“ (ebd. 98), die Gäste der Pension Meyerstein sehen wie bunte Masken „in einem Maskengeschäft“ (ebd. 108) aus, Paulchen hat ein „Pierrotgesicht“ (ebd. 134), und Andreas versucht den kranken Niels durch erfundene Geschichten zu trösten, die als eine „Maskerade“ (ebd. 145) bezeichnet werden. Vgl. Nicole Schaezler: Klaus Mann als Erzähler. Studien zu seinen Romanen *Der fromme Tanz* und *Der Vulkan*. Paderborn: Igel 1995, S. 42f.

bzw. -autorität auf, und seine Physiognomie symbolisiert jene Macht, mit der sich die Romanfiguren widerständig auseinandersetzen.⁷⁹

Die Darstellung Gottes entsteht aus drei Hauptmerkmalen: dem starren gnädigen Blick, dem dunklen Bart und dem blutenden Mund. Laut Gerhard Härle ist das Licht des Gemäldes genau auf diesen glühenden roten Mund fokussiert, was einen ambivalenten Hinweis auf sexuelle Gier darstellt.⁸⁰ Auf der anderen Seite versinnbildlicht dieser verletzte Mund den generationellen Konflikt, der Verständigungsunmöglichkeiten zwischen Eltern und Kindern verursacht und als mildere Variante des expressionistischen »Vatermords« auftaucht. Die komplexe Vater-Sohn-Beziehung charakterisiert zunächst Andreas und seinen Vater. Dieser und der mit ihm befreundete Frank Bischof betrachten die Produktion des Jungen mit vollem Zweifel und Desinteresse.⁸¹ Die Schwierigkeit von Familienverhältnissen wird aber am deutlichsten durch die gewaltige Episode zwischen Fräulein Barbara und ihrem Adoptivvater gezeigt:

⁷⁹ Vgl. Gunter Volz: Sehnsucht nach dem ganz anderen. Religion und Ich-Suche am Beispiel von Klaus Mann. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994, S. 86f.

⁸⁰ Gerhard Härle: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt am Main: Athenäum 1988, S. 268-272.

⁸¹ Es ist interessant zu bemerken, dass die Haltung des alten Magnus gegenüber seinem Sohn auf Klaus Manns biografische Konstellation zurückzugreifen scheint. Thomas Mann bezweifelte Klaus Manns Berufung zum Literaten sowie zum Tänzer, was sein Bedürfnis nach künstlerischer Anerkennung bei dem Vater psychologisch unterminierte. Gleichermaßen markierte diese schwierige Beziehung sein Debüt „im Schatten des Titanen“ (KdZ 251). Unter dem literarischen Gesichtspunkt maskierte Thomas Mann seine Skepsis gegenüber dem Talent seines Sohns in der Figur des jungen Bert in der Familiennovelle *Unordnung und frühes Leid* (1925). Der Nobelpreisträger verfasste diese Erzählung anlässlich des Sonderheftes der *Neuen Rundschau*, das der Fischer Verlag zu seinem 50. Geburtstag veröffentlichte. Bert wird wegen seiner Untauglichkeit sowohl von der Erzählstimme als auch vom Protagonisten Abel Cornelius getadelt. Bert, „blond und siebzehnjährig, der die Schule um keinen Preis zu beenden, sondern sich so bald wie möglich ins Leben zu werfen wünscht und entweder Tänzer oder Kabarett-Rezitator oder aber Kellner werden will“, tritt als eine deutliche Schlüsselfigur Klaus Manns auf und wird als Dilettant und Nichtskönnner stigmatisiert. In folgender Stelle drückt der Geschichtsprofessor sein Misstrauen gegen Berts Begabung noch intensiver: „Dagegen mein armer Bert, der nichts weiß und nichts kann und nur daran denkt, den Hanswürsten zu spielen, obgleich er gewiß nicht einmal dazu Talent hat! – Er möchte gerecht sein, sagt sich versuchsweise, daß Bert bei alledem ein feiner Junge ist [...]; daß möglicherweise ein Dichter in ihm steckt oder so etwas, und daß seine tänzerischen Kellnerpläne bloß knabenhaftes und zeitverstörtes Irrlichtelieren sind“. Thomas Mann: *Unordnung und frühes Leid*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. VIII: *Erzählungen*. Florenza. Dichtungen. Oldenburg/Frankfurt am Main: S. Fischer 1960-1974, S. 618-657, hier S. 618, 643. Dass diese Anspielung auf das reale Verhältnis zwischen Thomas und Klaus Mann als unbarmherzig wirkte, zeigt Klaus Manns Bezeichnung der Novelle als „Zauberers Novellenverbrechen“ (Brief an Erika vom 17.05.1925). Zit. nach: Fredric Kroll (Hg.): *Klaus-Mann-Schriftenreihe*. Bd. 2: 1906-1927. *Unordnung und früher Ruhm*. Hrsg. von Fredric Kroll/Klaus Täubert. Hamburg: Edition Klaus Blahak/Männerschwarm 2006, S. 122. Vgl. Friedhelm Marx: *Väter und Söhne*. Literarische Familienentwürfe in Thomas Manns *Unordnung und frühes Leid* und Klaus Manns *Kindernovelle*. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch*. Bd. 17. Frankfurt am Main: Klostermann 2004, S. 83-103; Sasha Kiefer: *Gesellschaftlicher Umbruch und literarisierte Familiengeschichte*. Thomas Manns *Unordnung und frühes Leid* und Klaus Manns *Kindernovelle*. In: Lothar Bluhm/Heinz Rölleke (Hg.): »weil ich finde, daß man sich nicht entziehen sollk. *Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2001, S. 476-492.

Da lag Barbaras Vater, der Herr, [...] ganz zusammengekrümmt auf dem Teppich [...]. Als er sie am Handgelenk hatte packen wollen, mußte die Tochter ihn mit einer solchen Wut abgeschüttelt und zurückgestoßen haben, daß er keuchend gegen die Wand geflogen war und dann auf den Fußboden. Er blutete dick aus der Nase [...]. (DfT 107)

Eine ambivalente mystische Attitüde und eine gefährdete Eltern-Kind-Beziehung konnotieren schon die Erzählung *Der Vater lacht* (1925) aus Klaus Manns erstem Novellenband. Die Protagonistin, die Tochter des Ministerialrats Theodor Hoffmann, bringt ins väterliche Haus nicht nur „Bücher wissenschaftlichen, philosophischen, radikal-intellektuellen Inhalts“,⁸² sondern auch exzentrische Kleidung – wie ihre fuchsrote Federboa – und ein silbernes Kreuzifix, das sie „in grotesker Tanzstellung“⁸³ reckt und zu dem sie auf Italienisch singt oder auch in klösterlichem Kostüm betet. Überdies sitzt sie in ihrem Zimmer um „kleine, geschnitzte Holzfiguren, verzückt und verzerrt in religiös grotesker Tänzerstellung“.⁸⁴ Dieser ostentative Katholizismus hindert die Bohémienne nicht daran, einen vitalen Sieg über die soziale Norm zu erringen, die von der rigiden Weltanschauung ihres Vaters symbolisiert und durch einen inzestuösen Geschlechtsakt verletzt wird. Kunigunde provoziert und verführt ihren Vater, und am Ende gibt er seinen primitiven wilden Trieben nach:

»Hast du denn Angst, alter Papa?« Seine Worte versickerten, hörten kläglich auf. Alle Gedanken lösten sich auf in ihm. [...] Als sich ihr Mund in einem scharfen Bisse gleichsam an dem seinen ganz festgesaugt hatte, riß er ihr die Kleider vom Leib. Knistern sanken die dunklen Stoffe zur Erde. Lallend, lachend löste sich ihr Mund von seinem, sie sank hintüber, lag über seinen Knien. [...] Zu einem Zwiegesang, dessen Ton sie angab, fanden sich röchelnd, lachend und singen ihre Stimmen.⁸⁵

Dieser Akt hat einen manierten Schluss – die zwei Figuren vereinigen sich am folgenden Morgen zu einem hemmungslosen Gelächter –, und in gleicher Weise ist die Darstellung des Körpers eher provokatorisch als tief reflektiert, weil diese Ostentation des Vitalen und Unkonventionellen dazu neigt, als Karikatur zu wirken und sich als kein eigentlicher Ausdruck zu konstituieren. Eine ähnliche Tendenz zur Übertreibung und effektvoller Steigerung ist in Bezug auf Andreas' archaisch-expressionistisches Kunstwerk zu beobachten. Daher entspricht es keiner stabilen Selbstpositionierung des Protagonisten, weil er versteht, dass die Holztafel sein »Eigentliches« nicht sein kann. Aus

⁸² Klaus Mann: *Der Vater lacht*. In: Ders.: *Maskenscherz*, S. 48-72, hier S. 53.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 60.

⁸⁵ Ebd., S. 70f.

diesem Grund bleibt das Bild fragmentarisch: Mit einer höchst symbolischen Geste wird es mit einem grauen Tuch bedeckt und so vom jungen Maler beiseitegelegt. Trotzdem möchte Andreas Magnus zum Stellvertreter seiner frommen, leidenschaftlichen Zeit werden. Da seine Entwürfe bis zu diesem Zeitpunkt lediglich Darstellungen seiner „vereinzelt[e] Seele“ (DfT 45) waren, wie ihm seine Freundin Ursula Bischof vorwirft, muss er eine neue Richtung suchen, die ihm erlauben könnte, „das Pathos und Leiden der ganzen Zeit, der ganzen Generation“ (ebd.) zu gestalten. Tatsächlich erfährt er auf künstlerischer Ebene das Leiden am Leben und dessen Anmut nicht durch die Anbetung eines maßlos schmerzenden Gottes, sondern mittels der Kenntnis des menschlichen Körpers und der Entwicklung einer authentischen Lebensphilosophie. Dieses Ziel erreicht er erst nach dem Umzug in die Metropole Berlin, die die wichtigste Station seiner Bildung darstellt, weil der Aufenthalt in der Stadt ihm Anlass gibt, sich seines Namens würdig zu zeigen: Andreas (aus dem griechischen *ἀνδρ*: Mann) Magnus bedeutet buchstäblich »Andreas der Große«.

1.4 „Berlin war *meine Stadt!*“:⁸⁶ Künstlerisches Experimentieren im *Frommen Tanz*

Die Berliner Erfahrung repräsentiert einen Wendepunkt in Andreas' Laufbahn, gleichzeitig wird die Großstadt zum topografisch-dokumentarischen Gleichnis seiner Reife. Seit seiner Ankunft kommt er mit einer miserablen Wirklichkeit in Berührung, in der die Inflationskrise noch starke Spuren hinterlassen hat. Die zeitgemäße und ernüchternde Schilderung des sozialen und künstlerischen Milieus wird nicht mehr durch spätromantische oder pathetische Töne wiedergegeben, sondern der Erzähler nähert sich einem sachlichen zeitgeschichtlichen Stil an und eröffnet einen präzisen Blick auf die Haupttendenzen der Zwischenkriegszeit. Die Pension Meyerstein ist ein wahrhaftiger Mikrokosmos der Berliner Bohème-Kreise, dort versammeln sich junge Künstler, nämlich Kabarettisten, Tänzer, Bildhauer und Kunstgewerber, zu denen sich der Protagonist tritt. Schon bei der Analyse ihrer Kleidung taucht eine starke psychologische Orientierungslosigkeit auf, weil alle Figuren unkonventionelle Kleider tragen und zum stilistischen Durcheinander sowie zum Transvestitismus neigen: Franziska raucht

⁸⁶ WP 174.

Zigaretten, ist willkürlich geschminkt und schlampig gekleidet; Barbara sieht „in ihrem blauen Kostüm, mit einem [...] Zylinderhut“ (DfT 69) männlich aus; Paulchen hat einen „hellgelb wattierten Hausanzug an, die rote Nelke im Knopfloch“ (ebd. 70),⁸⁷ sein Damenmund ist sorgfältig geschminkt und seine Stimme klingt quiekend; Fräulein Lisa trägt eine breite Wolljacke und bewegt sich „wie die eitlen Frauen, die viel Sport treiben – affektiert und burschenhaft zugleich“ (ebd.). Mit ihnen kommt Andreas mit der Geldnot in Berührung, die sein erstes »Abenteuer« darstellt und ihn zum ersten Mal persönlich betrifft. Die finanzielle Schwierigkeit nimmt vielseitige Konturen an, weil sie auf die instabile Wirtschaftslage jener Jahre realen Bezug nimmt und auf die Bedrohung einer kapitalistisch-monetisierten Welt hindeutet, vor der nicht nur die sozialistische und kommunistische Ideologie warnt, sondern auch der sozio-ökonomische Gedanke eines Georg Simmel.⁸⁸ Geld symbolisiert die finanzielle und politische Macht, die die Vätergeneration hatte und die in der Nachkriegszeit in Schwankungen versetzt wurde. Deshalb wird es von einer »tanzenden« Verseuchung bedroht, was zur Folge hat, dass die Wirtschaftslage sich allegorisch in eine Tanzfigur avantgardistischer Prägung verwandelt:

Nach der blutigen Ausschweifung des Krieges kam der makabre Jux der Inflation! Welch atembeklemmende Lustbarkeit, die Welt aus den Fugen gehen zu sehen! Haben einsame Denker einst von einer »Umwertung aller Werte« geträumt? Statt dessen erlebten wir nun die totale Entwertung des einzigen Wertes, an den eine entgötterte Epoche wahrhaft geglaubt hatte, des *Geldes*. Das Geld verflüchtigte sich, löste sich auf in astronomische Ziffern. [...] Der Dollar steigt: lassen wir uns fallen! Warum sollten wir stabiler sein als unsere Währung? Die deutsche Reichsmark tanzt: wir tanzen mit! (WP 168ff.)

Anthropomorphisierend wird der Geld-Tanz von der Choreografie anderer Fanatiker begleitet, die sich den neuen Tänzen und Schlagern paradigmatisch hingeben.

⁸⁷ Die Nelke, besonders die grüne Nelke, wurde gegen die Jahrhundertwende zu einem der wichtigsten schwulen Embleme. Zum ersten Mal wurde sie bei der Premiere von Oscar Wildes Komödie *Lady Windermere's Fan* in London (1892) vom Dramatiker selbst und seinen Freunden getragen, diese Blume deutete auf das subtile künstlerische Temperament des Schmuck-Trägers hin, aber sie war auch das Zeichen der Dekadenz schlechthin. Die Nelke in ihrer roten Version symbolisierte auch den sozialistischen Kampf der Arbeiterklasse und diese Bedeutung wurde der Blume seit dem 1889 Internationalen Sozialistenkongress in Paris verliehen. Die Tatsache, dass Paulchen eine rote Nelke trägt, kann daher als ein starkes Emanzipationszeichen seiner Homosexualität und seines politischen Vorzugs interpretiert werden, obwohl er im Roman an keiner expliziten politischen Aktion teilnimmt. Vgl. George L. Mosse: *Das Bild des Mannes*. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit. Aus dem Amerikanischen von Tatjana Kruse. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 119.

⁸⁸ Vgl. Georg Simmels *Philosophie des Geldes* (1900). Georg Simmel: Gesamtausgabe. Hrsg. von Otthein Rammstedt. 2. Aufl. Bd. 6: *Philosophie des Geldes*. Hrsg. von David P. Frisby u. Klaus Christian Köhnke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1991.

Diese besondere Konstellation zeigt, dass der Tanzenenthusiasmus zu Klaus Manns Zeit keine Klassen-, Geschlechts- oder Altersgrenze kannte:

Die Schieber tanzen Foxtrott in den Palace-Hotels! Machen wir doch mit! [...] Wir finden Jazz »phantastisch«, »kolossal«; es ist eine Novität, der letzte Schrei. [...] Fabelhaft, der synkopierte Rhythmus. [...] Millionen von unterernährten, korrumpierten, verzweifelt geilen, wütend vergnügungssüchtigen Männern und Frauen torkeln und taumeln dahin im Jazz-Delirium. Der Tanz wird zur Manie, zur *idée fixe*, zum Kult. Die Börse hüpfet, die Minister wackeln, der Reichstag vollführt Kapriolen [...] in grausiger Euphorie. [...] Man tanzt Foxtrott, Shimmy, Tango, den altertümlichen Walzer und den schicken Veitstanz. Man tanzt Hunger und Hysterie, Angst und Gier, Panik und Entsetzen. (ebd.)

Die Tanz-Obsession und die Jazz-Infektion stehen für einen berausenden Ersatz und allgemeines Vergessen-Wollen eines verarmten, demoralisierten Volks, das einen Konzentrationspunkt eben in der deutschen Metropole fand. Hier entwickelten sich ein wahrhaftiger Amüsierbetrieb und eine blühende Vergnügungsindustrie, die zur Kontrastfolie der prekären Politik- und Sozialumstände – wie der Revolutionsgefahr, der Integration vieler Kriegsheimkehrer und Proletarier oder des Währungsverlustes – sowie zum kulturellen Aufschwung diente. Berlin übte einen innovativen Reiz aus, der sich hauptsächlich in der Rezeption von »Neger«-Musik und -Tanz widerspiegelte.

Obwohl das Vergnügen am Tanz und die von ihm provozierte ekstatische Zerstreung alle Schichten in allen deutschen Großstädten – besonders Berlin, Hamburg und München – verführten, galt die deutsche Hauptstadt zweifellos als wichtigste Stätte des ganzen Amüsierbetriebs. In diesen Bereich reihte sich nicht nur die Tanzkunst ein, sondern auch das Kino, die (Jazz-)Musik und das Kabarett.⁸⁹ Außer den vielen Tanzsalons waren in Berlin vielseitige Zerstreungsgelegenheiten zu finden, die ihren Gipfel in der

⁸⁹ Im Aufsatz *Die tänzerische Generation* (1925) beschreibt Wilhelm E. Süskind Jazzmusik mit den gleichen Attributen des Tanzes und deutet dieses musikalisch-tänzerische Genre als entscheidendes Element für die Identifikation der Jugend im Vergleich mit der Elterngeneration: „Diese Musik *ist* Freunde ohne Anlaß, Freude als Pflicht, so wie Leben, life itself, Pflicht ist. [...] Dieser Tanz, immer musikalisch betrachtet, ist vor allem lustig [...]. Er macht die bekannten wilden Witze auf die klassische Musik, er benützt ihre bekanntesten Themen als betrunken hereinröchelnden Baß, als Zwischenspiel – aber das ist alles nicht Diebstahl, auch nicht nur ein Witz eigentlich, sondern ein Zitat, [...] [man] wirft [...] die alte Melodie ins Gedudel der Saxophone.“ Wilhelm Emanuel Süskind: *Die tänzerische Generation*. In: *Der neue Merkur* 8 (1924/1925), H. 7 (April 1925), S. 586-597, hier S. 592f. In ähnlicher Weise benutzt Klaus Mann Jazzmusik im *Frommen Tanz* als Chiffre der Kommunikationsunfähigkeit zwischen Andreas und seinem Vater-Vertreter Frank Bischof. Allerdings zeigt der alte Maler fähig, sich ohne Verlegenheit der Mode der neuen Zeit anpassen zu können, was wieder seine Stärke gegen die Schwäche des jüngeren Malers bestätigt: „In dumpfem Rhythmus jammerten die Tasten unter [Andreas'] Händen, es war ein Shimmy von der wuchtigen und melancholisch-kriegerischen Sorte. [...] Da tanzte Ursula also mit ihrem Vater. – Er hoffte es sehen zu können, wie peinlich der Meister sich bei solch moderner Tanzbemühung blamierte. Aber nicht ohne Anmut schritt er über den Teppich, wiewohl eine gewisse Besorgnis, ja Angst in seinen Augen stand.“ (DfT 40).

performativen Kunst erreichten. Die Theater-, Film- und Kabarettsszene war die Hauptattraktion der neuen Amüsierviertel, die in der Nähe von Tauentzienstraße, Kurfürstendamm und Budapesterstraße entstanden. Dort sammelten sich die Intellektuellen in den vielen Cafés oder in verschiedenen Ateliers. Auch die Proletarier sowie Großbürger oder die »neuen« Frauen hatten ihre Treffpunkte und konnten Bühnen oder Kinopaläste besuchen. Die (politische) Kleinkunstbühne zog ein gemischtes Publikum an und war in der ganzen Stadt verbreitet: Um den Kurfürstendamm z.B. entstanden zwei Reinhardt-Bühnen,⁹⁰ zahlreiche Kabarett, zwei große Uraufführungskinos und das *Romanische Café*. Mit diesem Angebot wurde die Tradition des 1901 gegründeten *Überbrettl* mit Revuen, Varietés und Tingeltangel fruchtbar fortgesetzt, was von der Gesamtheit der Unterhaltungslokale bezeugt wird, weil sich Berlin bis 1929 75 Kabarett und Kleinkunstbühnen rühmte, zu denen drei Varietés hinzukamen.⁹¹

Es ist daher kein Zufall, dass Andreas Magnus die Malerei vorübergehend vernachlässigt, um in Berlin als Kabarettist zu debütieren. Diese Erfahrung beruht auf einer autobiografischen Basis, weil Klaus Mann schon 1923 während seines ersten Aufenthaltes in der Metropole versuchte, seinen Wunsch, berühmt zu werden, zu verwirklichen.⁹² Er ließ sich im Kabarett *Tü-Tü* engagieren, wo er sein *Schminkelied* vortrug,⁹³ was sich aber als ein Misserfolg (vgl. KdZ 242-245, WP 174-177) erwies. Trotzdem hatte Klaus Mann solide Theaterkenntnisse, die nicht nur von der frühen Tätigkeit im *Laienbund deutscher Mimiker* kamen, sondern auch von seiner späteren renommierten Tätigkeit als Theaterkritiker sowie seiner dramatischen Produktion, die

⁹⁰ Erika Mann zog 1924 mit Klaus auch nach Berlin um, wo sie sich dem Schauspielerstudium widmen sollte. Ihr Talent zeigte sich ziemlich früh, wie schon den Erfolg beim intimen Publikum der *deutschen Mimiker* beweist. Nachdem sie die Abitur mit knapper Not in München bestand, durfte sie ihre Mitarbeit im Reinhardts Berliner Theater setzen und als »erste Schauspielerin« spielte sie in Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* und in Carl Sternheims *Oscar Wilde*. Vgl. WP 207. Vgl. auch Irmela von der Lühe: Erika Mann. Eine Biographie. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 1993, S. 24-30.

⁹¹ Vgl. Schär: Der Schlager und seine Tänze, S. 226ff. Siehe auch Peter Sprengel: Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin. Erotik und Moderne. In: Joanne McNally/Peter Sprengel (Hg.): Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 29-38.

⁹² Schon als 14jährige bewies Klaus Mann, durch irgendeine Kunstform berühmt werden zu wollen. Dieser Wunsch drückt der Autor in seiner letzten Autobiografie *Der Wendepunkt* (entst. 1949, veröffentlicht post. 1952) im dreimal wiederholten Imperativ aus: „Ich muß, muß, muß berühmt werden...“ (WP 112).

⁹³ *Das Schminkelied*: „Mögen Sie auch/ Mögen Sie auch/ Mögen Sie auch/ Schminke so gern?/ Aber ich liebe sie,/ Aber ich liebe sie,/ Aber ich liebe sie,/ Meine Herrn!/ Schminke Schminke Schminke wirkt so festlich/ Schminke Schminke Schminke riecht so köstlich/ Ohne Schminke geht's nun einmal nicht!“ In: Klaus Mann: Gedichte und Chansons. Hrsg. von Uwe Naumann u. Fredric Kroll. Mit Radierungen von Inge Jastram. Schriesheim: Edition Frank Albrecht 1999, S. 14. Vgl. KdZ 243.

sich mit performativen Erfahrungen im Fall der Stücke *Anja und Esther* und *Revue zu Vieren* (1927 in Leipzig uraufgeführt) verband.

Im *Frommen Tanz* wird das Spezifikum der Kleinkunsthöhne geschildert, im Text werden dazu Kabarettchansons montiert, die den Auftakt zu Klaus Manns späterer Mitarbeit im antifaschistischen Kabarett *Die Pfeffermöhle* bilden, die seine Schwester Erika zusammen mit Therese Giese 1933 bis 1937 leitete. Im fiktiven Kabarett *Die Pfütze* findet der Protagonist dank der Vermittlung von Fräulein Franziska eine Stellung als Kabarettrezitator. Diese künstlerische Leistung stellt ein essenzielles Abenteuer für seine Selbstvergewisserung dar, weil Andreas sich in diesem Kontext fragt: „So wird das Abenteuer zur Wirklichkeit – oder ist Wirklichkeit überhaupt erst Abenteuer?“ (DfT 85). Andreas' Kabarettnummer besteht erstens aus dem *Strichjungenlied*, zweitens aus einem Duett mit seiner Kollegin Franziska, die das Stück gedichtet hat. Die erste Nummer basiert auf einem um 1923 real entstandenen Text, der zunächst im Roman mit dem Titel *Auf der Straße gesungen* veröffentlicht wurde:⁹⁴

Wir haben so schöne Beine,
Ob niemand uns mitnehmen mag?
Wir sind doch so alleine –
Den ganzen langen Tag.

Wir schliefen in warmen Betten
Und träumten von Wollust und Mord,
Wir wohnten in kleinen Städten –
Es trieb uns fort –.

Jetzt gehen wir den Strich entlang
Mit einem roten Schal –
Wir gehen – wir gehen den Strich entlang
Und uns ist alles egal –

Wir müssen doch bald sterben,
Lang treibt man das ja nicht,
Wir gehen kaputt und verderben,
Es naht ein großes Gericht. –

Wir nahen uns alle Gottes Thron,
Gewaltig dräut sein Gesicht,
Wir neigen das Haupt vor des Ewigen Sohn –
Und siehe, man zürnt uns nicht.

Wir können – wir können doch nichts dafür,
Wir sind ja so alleine –
Es trieb uns fort, es trieb uns fort –
Wir haben so schöne Beine. – – (DfT 85ff.)

⁹⁴ Vgl. Kl. Mann: Gedichte und Chansons, S. 12, 101.

Dieses von Andreas vorgetragene Gedicht ist „melancholisch und zynisch“ (ebd.) und steigert sich „am Schluß [...] zu einer zugleich hymnischen und schlagerhaften, religiös ergriffenen und doch irgendwie nicht ganz ernst gemeinten Erhebung“ (ebd.). Zum Thema hat es die Einsamkeit der Jugend, ihre Vertrautheit mit Lebensekel und -not sowie eine herbe Desillusionierung, die Andreas mit seiner schreienden und ermatteten Stimme ausdrückt. Der Vortragsstil und -gegenstand kann dem damaligen Protestkabarett zugeordnet werden, weil der Erzähler beobachtet, dass Andreas' Rezitation einen ermahnenen Eindruck auf das Publikum macht und ein gewisses Schuldgefühl aufgrund der sozialen Aussichtslosigkeit der Jugend zu erregen beabsichtigt. Ein solches Sujet sollte aber – wie in bester Kabaretttradition – mit tragikomischer und zynischer Stimmung mitgeteilt werden, deswegen erspart der Liedertext keine pikanten und sensuellen Merkmale, wie z.B. die „so schöne[n] Beine“, den „roten Schal“, „den Strich“ (DfT 85f.). Außerdem gibt der Diseur den Zuschauern zu verstehen, dass er sich zur Not »auf den Strich« begeben würde, was tatsächlich im Roman nicht ausgeschlossen wird.⁹⁵ Das zweite Stück inszeniert dann einen witzigen Sketch, in dem ein Apachenmädchen mit Galgenhumor um einen geschminkten Matrosen tanzt.

Das Kabarett-Engagement repräsentiert eine grundlegende Etappe für Andreas' Identitätssuche auch im Verhältnis zum räumlichen Hintergrund, weil seine Schönheit nach dem Schauspiel beginnt, makelhaft zu erscheinen und so zum Spiegel der topografischen Verderbtheit der Stadt zu werden. Die Selbstverortung der Hauptfigur verwirklicht sich in jenen Treffpunkten der Berliner Subkultur, die vor allem die städtische Nachtseite kennzeichnet. Es handelt sich um Lokale, Kaschemmen, Lustorte, in denen Andreas handelt und ein Mosaik der Randgruppen begegnet. Die Stadt, mit der sich die Hauptfigur vertraut macht, ist ein Abenteuerort, dessen Gipfel eben in der Nacht erreicht wird und an die Töne der expressionistischen Großstadtlyrik erinnert:⁹⁶

⁹⁵ Die Nachtwelt mit ihren »einschlägigen« Lokalen war auch das Hauptmilieu der Prostitution, des Drogenverkaufs und der Schwarzarbeit, Kabarett und Kaschemmen beherbergten illegale Aktivitäten und Prostitution war oft das elende Pendant vieler Bühnenkünstler. Wenn die Direktorin der *Pfütze* Andreas' Gage feststellt, fügt sie plakativ hinzu: „Außerdem gibt es ja Nebenverdienst“ (DfT 83), und bald erweckt Andreas' Kunst das Interesse des Schriftstellers Dorfbaum, der den Jungen mit Geschenken, Blumen und Geld umwirbt.

⁹⁶ Vgl. z.B. die Häufigkeit der Riesen- und Ungeheuermetaphorik in Georg Heyms *Berlin*-Gedichten, *Die Dämonen der Städte* oder *Der Gott der Stadt*, sowie die Konstellation Gott/Tier in Georg Trakls *Westliche Dämmerung* (Z. 5: „Ein Gott jagt schimmernd im Tigergespann“). Wolfgang Rothe (Hg.): *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1973, S. 107-118, 142-144.

Wie groß war Berlin bei Tag. [...] Aber wie groß war die Stadt erst bei Nacht, dann steigerte sie sich gleichsam selbst zu einem flammenden Riesentraum, der plötzlich, durch den hohen, unbarmherzigen Willen eines Gottes, Blut und leidensfähige Wirklichkeit werden mußte. Wie über die Maßen groß war die Stadt, wenn sie abends den ausschweifenden Prunk ihrer Lichtreklamen [...] entzündete, wenn sie also, sachlich und berauscht in einem, wie ein in Leidenschaft brennendes Tier zu Gottes Füßen lag. (DFT 92f.)

In diesem Szenario lernt Andreas Transvestiten, Drogenabhängige und junge Prostituierte kennen, die neutral und ohne jede Voreingenommenheit geschildert werden und neben denen der Protagonist sein Außenseitertum schrittweise anzuerkennen beginnt. Diese Abschnitte gibt das soziale Faktum mit sprachlicher Frische wieder, was erlaubt, den Roman mit den geschichtlichen Zeugnissen des Sexualforschers und -reformers Magnus Hirschfeld zu verstehen. In seiner zweibändigen *Sittengeschichte des Weltkriegs* erforschte der Gründer des *Wissenschaftlich-Humanitären Komitees* (WhK) die wichtigsten Aspekte der Vergnügungskultur der Großstadt und untersuchte die Verbindung zwischen der Berliner Subkultur und dem offiziell akzeptierten Genussleben, in dem die Erotik eine zentrale Rolle spielte.⁹⁷ Diese Konstellation ist aus einer vielfältigen Perspektive aufschlussreich: Zuerst bestätigt die reale und zeitgenössische Affinität zwischen Klaus Mann und dem Sexualwissenschaftler den dokumentarischen Wert, den der junge Schriftsteller seinem *Abenteuerbuch* verleihen wollte; zweitens fungiert der Roman mit der expliziten Betrachtung der homosexuellen Liebe als einer der frühen Prototypen der »Schwulen«-Literatur in Deutschland. Der Text reihte sich in den Homokanon der Zeit ein, gleichzeitig erneuerte Klaus Mann diese Tradition, die Werke wie Robert Musils *Vernirrungen des Zöglings Törleß* (1906), Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912) oder Stefan Zweigs *Vernirrung der Gefühle* (1926) ab der Jahrhundertwende einschließt.⁹⁸ Daher fügte sich *Der fromme Tanz* in jene publizistische Entwicklung ein, die mit der Verbreitung von Filmen, Aufsätzen, Theaterstücken und Trivilliteratur auf eine Sensibilisierung der Öffentlichkeit hinsichtlich des Paragraphen 175 vom Reichsstrafgesetzbuch abzielte. Außer der Homoerotik sollte die Kriminalisierung aller

⁹⁷ Vgl. Magnus Hirschfeld (Hg.): *Die Sittengeschichte des Weltkriegs*. 2 Bde. Leipzig/Wien: Verlag für Sexualwissenschaft Schneider & Co. 1930. Siehe Andreas Pretzel: Weimarer Wertedebatten um Homosexualität im Kulturkampf zwischen Konservatismus, Liberalismus und sittlich-nationaler Erneuerung. In: Hans-Peter Becht u.a. (Hg.): *Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik*. Heidelberg u.a.: Verlag Regionalkultur 2009, S. 51-70. Siehe auch Elke-Vera Kotowski/Julius H. Schoeps (Hg.): *Magnus Hirschfeld. Ein Leben im Spannungsfeld von Wissenschaft, Politik und Gesellschaft*. Berlin: Be.bra Wissenschaft 2004.

⁹⁸ Vgl. Detlef Grumbach: Nachwort. In: *Kl. Mann: Der fromme Tanz*, S. 227-254, hier S. 241-246.

sexuellen »Perversitäten« oder Abweichungen bekämpft werden. Inwieweit Klaus Manns Erstling von diesem lebendigen Klima zeugt, attestiert die folgende Stelle:

Die Transvestiten begannen Streit. Sie erhoben sich, – lange Burschen in Damentracht – zornig an ihren Tischen, rau und gröhlend klangen ihre Stimmen unter den schwarzseidenen Hüten. Der Wirt mit dem Schnauzbart mischte sich tatkräftig hinein, er schlug einer der Damen sogar direkt ins Gesicht [...]. Der Neger verschwand herausfordernd auf der Toilette. Zu Fräulein Franziska hatte sich ein halbwüchsiger Junge gesetzt, [...] er hielt Fräulein Franziska gleichfalls für einen Mann in Frauenkleidung und fragte, [...] ob der Herr für heute abend schon besetzt wäre. (DfT 98)

Das Prostituierten-Milieu stellt den Kristallisationspunkt der »Verlorenen« dar. Klaus Mann dokumentiert durch diese fragwürdige Umwelt auch die Entstehungsbedingungen des Schwarzmarkts und Drogenverkaufs, gegenüber denen der Protagonist fast ein nahezu gleichgültiges Verhalten zeigt. Der wohl verbreitete Drogenkonsum spielt für die Romanfiguren keine wesentliche Rolle, vielmehr wird dieser Aspekt mit rein deskriptivem Ton dargestellt.⁹⁹ Die Flucht in die Rauschgifte weist noch einmal auf die Orientierungslosigkeit der Jugend hin, die die eigene Selbstverwirklichung zunächst in eskapistischen Mitteln oder oberflächlichen Tätigkeiten suchte. Schon am Anfang des Romans konstatiert Ursula Bischof, dass die Nachkriegsgeneration gar kein Pathos hat, und tadelt sie, denn

so einfache Auswege scheint sie aus der Wirnis gefunden zu haben, durch deren Labyrinth wir uns ratlos und sehnsuchtsvoll zu tasten mühen. Ein bißchen Sport, ein bißchen Politik und sie ist schon zufrieden. Unbewußt ihrer tiefinnersten Entgleisung setzt sie ihren Stolz darein, so flach und leidenschaftslos zu werden wie immer nur möglich. (DfT 44f.)

Andreas' Altersgenosse neigen dazu, keine aktive Rolle in der Öffentlichkeit zu spielen, und suchen Zuflucht in akzidenteller Zerstreuung. In diesem Sinn missbrauchen sie nicht nur Rauschmittel wie Kokain, sondern wenden sich auch an die neuen Musikgenres und Tänze, in denen sie ein Mittel für Exaltiertheit wiederfinden.

Die wahrhaftige Tanz-Wut, in die besonders die Bevölkerung der deutschen Großstadt geriet, wurde zum echten Massenfaktor für alle sozialen Schichten, weil die Menschen sich mit dem Tanz Ablenkung vom Alltag und Elend verschafften. In Berlin waren offizielle Bälle – wie die berühmten Ereignisse Presseball, Opernball, Funkball und Zilleball – zu finden, die der obersten Klasse und Prominenten gewidmet waren, während

⁹⁹ Vgl. „Boris, allein an seinem Tischchen, nahm [...] eilig eine jener kleinen weißen Prisen, die so appetitlich wirkten wie Schnupftabak, die kühl in der Nase waren wie Pfefferminz“ (DfT 97).

das breite Publikum sich in die vielen Tanzstätten am Kurfürstendamm, Unter den Linden oder der Friedrichstraße begab. Tanz wurde zu einem der einträglichsten Vergnügungssektoren, es gab Bälle für Witwen und Touristen, auch Einzelpersonen waren auch willkommen, weil mehrere Tanzsalons Eintänzer bzw. Gigolos zum Amusement der Gäste einstellten. Die Berliner Subkultur war in Anbetracht dieses »ansteckenden Tanzfiebers« äußerst rezeptiv: In den Homosexuellen-, Lesben- und Transvestitenlokals der Stadt, z.B. dem *Café Domino* oder dem *Eldorado* in der Lutherstraße, erlaubten Jazz und Tango ein Anlass, das eigene Selbstverständnis jenseits gesellschaftlicher Normen und Konventionen auszudrücken, was zunächst durch die Mode bewiesen wurde. Vor allem die deutsche Jugend war von diesen Bewegungen begeistert und begann, den neuen Haltungen auch ihre Kleidung anzupassen. Frauen trugen kurze Röcke oder kurze Kleider, was intimere Kontakte mit dem Tanzpartner ermöglichte, und ließen sich die Haare kurz schneiden, weil die aktuellste Norm der Bubikopf war. Gleichmaßen erfuhr man eine Vermännlichung der Frauen in Kleidung und Accessoires sowie eine Verweiblichung der Männer, die sich nach dem Beispiel des Stummfilmstars Rudolph Valentino (eigtl. Rodolfo Guglielmi) schminkten, puderten und pomadisierten.¹⁰⁰ Das Tanz-Delirium aber hatte auch negative Nebeneffekte, vor allem die Förderung der Prostitution und des Drogenhandels, denen die Berliner Behörden wegen ihrer Verbreitung kaum beikamen, auch weil die Grenze zwischen dem illegalen Nachtbetrieb und den offiziellen Vergnügungsstätten recht durchlässig war.

Wenn Tanz ein Mittel zur Flucht aus der Wirklichkeit darstellte, aber auch ein Synonym für Freiheit und Individualismus, war er keineswegs die einzige Zerstreuung, die die Berliner Amüsierindustrie anbieten konnte. *Der fromme Tanz* schildert die Suche der Jugend nach Ektase und Rausch durch alle möglichen Betäubungsmittel, zu denen auch der Rummelplatz gehört. Die eskapistische Tendenz der Nachkriegsjugend fand in der Achterbahn eine bedeutsame Chiffre, die ihre Liebe zum Lärm entsprach.¹⁰¹ Im Luna-Park kompensierten die Jugendlichen ihre Aussichtslosigkeit, weil sie den gemeinsamen Exzess als Gelegenheit ausnutzten, sich als vergesellschaftete Individuen herauszubilden. Ihr Gemeinschaftssinn etablierte sich durch soziale Verantwortung nicht in der

¹⁰⁰ „Wir haben sogar schon unsere neuen *Körperlegenden*, die sich die vorige Generation *nicht* hätte schaffen können und für die ihr auch heute der rechte Sinn noch fehlt. Eine solche »neue Legende« scheint mir das glorreiche Leben *Rudolph Valentinos* zu sein. [...] In der Lebensgeschichte dieses begnadeten Valentino gibt sich die typisch amerikanische Liebe zum Körper ein Fest.“ Kl. Mann: *Heute und Morgen*, S. 138f.

¹⁰¹ Vgl. „Wo es höllenhaft saust und tobt, da gerade fühlen sie sich wohl. Keine »Achterbahn« ist zu steil, keine Schaukel schwingt zu gefährlich.“ Ebd., S. 137.

öffentlichen Szene, sondern in der Randwelt. Deshalb ist sich die Bohème-Clique des *Frommen Tanzes* über radikale Unterhaltungsprogramme einig. Während Andreas Magnus sich um den Vorschlag eines Revolutionärs kaum kümmert, seine verderbte Bourgeoisie-Kunst zugunsten sozialen Aktivismus beiseitezulassen (vgl. DfT 100-104), nimmt er die Einladung seiner Kameraden zur Achterbahn-Vergnügung gern an:

Der Eingang der Achter-Bahn war der Treffpunkt, die Achter-Bahn liebten sie alle am meisten. Nicht als wenn man die Wasser-Rutschbahn, die höllische Schimmy-Treppe, das enorme Russische Rad hätte versäumen wollen [...]. Alles zog sie ja an, was raste und sich drehte und lärmende, funkelnde Gefahr bedeutete. [...] Andreas inzwischen [...] sprach sich wortgewandt dafür aus, daß »Achter-Bahn« das Schönste, das weitaus und unbestreitbar Herrlichste sei. [...] Jetzt waren sie oben, unter ihnen strahlte, lärmte, prunkte der Luna-Park. Großes Klingeln, Kreiseln, Kreischen lag unter ihnen. (DfT 129f.)

Die Episode der Achterbahn lässt sich als Schwellenerfahrung zwischen dem Leben und dem Todesrausch bezeichnen, weil der Erzähler dieses Abenteuer mit der Hölle vergleicht: „Paulchens Quieken überschlug sich jämmerlich in Todesnot. Andreas warf den Kopf weit zurück, der Atem verging ihm. [...] So fuhrn sie selbender zur Hölle.“ (ebd. 131). Aus dieser Bemerkung wird klar, dass die Achterbahn zur Erforschung der noch unbekanntenen körperlichen Empfindungen beiträgt, die in diesem Fall die Liebe zur Gefahr und die Anziehungskraft des Nichts betreffen. Deswegen wirkt der Vergnügungspark genauso wie der Tanzsalon, in dem die exaltierten Töne der Jazzmusik und die Sinnlichkeit des Tanzes dominieren, als Ort nicht nur der Betäubung, sondern auch des Ich-Erlebnisses. Dieses nimmt aber erst durch die Liebeserfahrung eine deutliche Form an: Andreas' intimes »Lied« beginnt, eine klare Entwicklung zu zeigen, nachdem er Niels' Bekanntschaft in der Villa der Hofrätin Gartner macht. Obwohl die Hauptfigur sich in den Jungen verliebt und die Besonderheit dieser Leidenschaft vorurteilsfrei akzeptiert, gelingt es ihr nur flüchtig, die Beziehung zu Niels zu genießen, weil dieser bindungsunfähig und bisexuell ist. Schon am Anfang seines Aufenthalts in der Pension Meyerstein verkehrt er geschlechtlich mit Franziska, doch in Andreas' und Paulchens Anwesenheit. Die morbide Szene ist kompliziert aufgebaut und illustriert die schwierige sexuelle Identität dieser Figuren: Andreas' Blick ist auf Niels gerichtet, Niels ist seinerseits nur auf Franziska konzentriert, während sie auf den Protagonisten starrt, schließlich versucht Paulchen Andreas' Blick auf sich selbst zu lenken. Diese Konstellation ist vielversprechend und deutet auf den Handlungsschluss hin, und zwar

auf das Kind, das Franziska und Niels zeugen, aber auch auf Franziskas Verzicht auf Andreas, Andreas' unerwiderte Liebe für Niels und Paulchens Selbstmord.

Was diese jungen Leute vereint, ist das Bewusstsein der Einsamkeit und des Körpers, das Andreas dem krank im Bett liegenden Niels nach der erotischen Episode in Gestalt eines Märchens erklärt. Diese in der Ich-Form übertragene Erzählung stellt sich als wichtiges poetologisches Moment vor, weil Andreas darin die Lehre darstellt, die er aus den bisherigen Abenteuern gezogen hat. Das »Märchen« von Andreas' Jugend entspricht einer ersten Formulierung der gesuchten »Melodie« und legt den Grundstein zu seiner vitalistischen Lebensphilosophie, die das Körperideal als Grundgedanke hat. Gleichzeitig betont der Protagonist die Wichtigkeit des konkreten Lebens gegen allen Intellektualismus. Dafür verwendet er eine pathetisch-märchenhafte Sprache, die Liebe, Sinnlichkeit und Frömmigkeit mittels begrifflicher Gegensatzpaare fokussiert:

Das weiß ich heute, daß ein atmender Mund mehr ist vorm Herrn als ein sprechender. Und daß ein Frommer mehr ist als ein Erkennender. Und daß ein liebender Körper mehr ist als ein wissender Kopf. Und daß ein Tänzer mehr ist vorm Herrn als einer der schreibt oder malt. [...] Mein Geheimnis, mein Märchen, mein süßes Lied – das ist [...]: daß wir unschuldig sein müssen, nicht klug. Daß wir fromm sein müssen, nicht stolz. Daß wir Liebende sein müssen, nicht Fragende. Die Welt Erschauende, nicht die Welt Begreifende. Und daß der Körper allein uns mit Gott verbindet – der Körper und die Seele, die in ihm wohnt – niemals der wägende Geist. (DfT 140f.)

Diese Stelle erinnert an den bekannten Widerstreit von Geist und Kunst einerseits, Kunst und Leben andererseits, der Thomas Manns Dichtung charakterisiert. Trotzdem gehören die Kategorien der körperlichen Frömmigkeit und Liebe zu einem neuartigen Diskurs, den Klaus Mann durch Vorbilder wie Oscar Wilde, Walt Whitman oder Stefan George aufbaut und in seinen Aufsätzen *Fragment von der Jugend* und *Heute und Morgen* vertieft. In seinen essayistischen Reflexionen knüpft der Schriftsteller vor allem an den Gedanken der Anmut des menschlichen Körpers und die Äquivalenz von Körper- und Lebensliebe an, die besonders die Ästhetik des dänischen Dichters Hermann Bang aufgreift.¹⁰² Überdies erkennt Klaus Mann, dass das neue Erlebnis des Körpers das einzige sei, das die Nachkriegsjugend „wirklich verbindet und überhaupt als Generation

¹⁰² Klaus Mann fühlte sich von den Werken Herman Bangs tief beeindruckt, besonders vom in Paris spielenden Künstlerroman *Mikaël* (1904, dt. üb. 1906 unter dem Titel *Michael*), dessen Einfluss schon ab der Entstehungszeit der *Jungen* evident ist. Bangs *Michael* kündigt zugleich einige Schlüsselthemen von Klaus Manns Erstling an, weil der Protagonist – der Maler Claude Zoret – sich in den jungen Eugène Michael verliebt, der aber den Meister zurückweist und mit einer Frau flieht. Vgl. Kl. Mann: *Fragment von der Jugend*, S. 67f. Siehe Herman Bang: *Michael*. Anhang: Gedanken zum Sexualitätsproblem. Nachwort von Wolfram Setz. Hamburg: Männerschwarm Verlag 2012.

charakterisiert¹⁰³ und eine „reinigend[e], regenerierend[e]“¹⁰⁴ Wirkung auf ihre Zerrissenheit hat.

Im Roman konvergiert die von Andreas Magnus vertretene vitalistisch-fromme Stellungnahme mit seinem Verzicht auf Niels, weil der Protagonist ein »Ethos des Nichtbesitzens« entwickeln muss,¹⁰⁵ das ihm erlauben könnte, den menschlichen Leib als solchen zu zelebrieren und damit einen neuen künstlerischen Kodex zu bestimmen. Diese Lehre versuchen auch andere Romanfiguren – wie die Hofrätin Gartner – zu beachten, aber nur Franziska gelingt ein vollkommener Verzicht auf den körperlichen Besitz, weil sie in Andreas verliebt ist und sich zugleich der Unmöglichkeit dieser Beziehung bewusst ist.¹⁰⁶

Die Annahme der unerwiderten Liebe bestimmt eine neue Station von Andreas' Bildung, weil er die Malerei wieder aufnimmt, nachdem er endgültig auf Niels verzichtet hat. In die Handlung wird eine neue ekphrastische Passage eingefügt, die das Thema der Identitätssuche im Medium der Kunst, genauer gesagt der bildenden Kunst verdeutlicht, weil der Entwurf von Andreas' neuer Skizze in enger Wechselbeziehung mit der Entwicklung seiner Körperphilosophie steht. Das neue Bild ist eine Kohlenskizze, zu der sich der Protagonist von der Unschuld seiner Schwester Marie Thérèse und ihres Freundes Peterchen inspirieren ließ:

Ein großer Junge kniete halbnackt in der Mitte und spielte mit zwei Kindern. Er warf den Ball in die Luft – sein Arm war noch in der Bewegung gespannt – und die Kinder lachten dazu: ein kleines Mädchen und ein kleiner Bub. »Jetzt muß es noch bunt werden«, sagte Andreas und lächelte über der Kohlenskizze. »Es ist nicht viel, ehemals wollte ich den lieben Gott abkonterfeien mit wissensstarrten Augen. Das sind nur Marie Thérèse und Peterchen, die mit Niels spielen. Diese Idee hat mir nämlich so gut gefallen: meine kleine Schwester mit

¹⁰³ Kl. Mann: Heute und Morgen, S. 138.

¹⁰⁴ Klaus Mann: Körpersinn. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 187-191, hier S. 189. Noch in seiner Rezension (1928) der kurz zuvor veröffentlichten Studie *Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport* (1927) von Wolfgang Gräser betont Klaus Mann die vereinigende Kraft der neuen Körperlichkeit, die vor allem in der »Umschichtung des Alltags« zu beobachten war, nämlich in der Verbreitung eines neuen Körpersinns auch durch die damaligen Medien: „Wir erleben die ›Umschichtung des Alltags‹, durch dieses neue Erlebnis täglich und vor unseren Augen, wir brauchen nur die Illustrierte Zeitung aufzuschlagen oder auf den Sportplatz zu gehen.“ Ebd., S. 190.

¹⁰⁵ Der Begriff des »Ethos des Nichtbesitzens« stammt aus Fredric Kroll, der ihn in Anlehnung an manche Stellen des Romans formulierte. Vgl.: „Vereinigung mit dem geliebten Körper ist uns niemals gegeben, des Menschen Körper ist alleine für alle Ewigkeit. Blieb aber diese Liebe, die also auf des Geliebten Besitz verzichtet hatte, groß genug, so konnte sie vielleicht dem geliebten Körper helfen in seiner Einsamkeit. [...] So galt es einen zu finden dem man alles gab, ohne ihn zu besitzen, dem man helfend treu blieb bis zum Tod, ohne ihn zu besitzen.“ (DfT 181f.). Siehe Kroll/Täubert: Unordnung und früher Ruhm, S. 144.

¹⁰⁶ Nur einmal scheint Franziska ihren Verzicht zu brechen und sich einen Kuss von Andreas zu wünschen: „Mein kleiner Andreas – ich weiß, du kannst mich nicht lieben – du liebst nicht die Frauen – wir wollen uns nichts vorlügen, wollen's uns nicht leichter machen – aber gib mir deinen Mund.« Und ehe er hätte antworten können, nahm sie seinen Mund mit ihrem rot befleckten.“ (DfT 156).

Niels spielend. Ich habe immer davon geträumt. Und Peterchen mußte natürlich auch dabei sein - -« (DfF 157)

Dieser »Gemälderederei«¹⁰⁷ fügt er eine Überlegung über das Geheimnis des Körpers hinzu, denn Andreas behauptet, „daß die Körper beseelt sind: das ist das Geheimnis – damit fängt alles an, damit hört alles auf -“ (ebd.), was für eine künstlerische Selbstinterpretation steht. Das neue Gemälde basiert im Vergleich zu seinem religiösen Vorbild auf ganz neuen Konstituenten: Nicht nur sind das Hilfsmittel und die Farben verändert, sondern auch das Bildsujet ist neu ersonnen, und die Hauptfigur hat das Werk dank dessen kinetischen Potenzials völlig neuartig gestaltet. Die Gemeinsamkeit der Kinderfiguren in den beiden Bildern besteht in deren bewegten Körperhaltung. Der starre Ritualtanz ist durch die Schlichtheit eines alltäglichen Spiels ersetzt, das die Kinder spontan und lebendig lachen macht. Schließlich ist der Fokus nicht mehr auf einen blutenden Mund gerichtet, sondern auf einen halbnackten jungen Leib. Die Schöpfung ersetzt nun die Gottheit und triumphiert nicht durch das Leiden, sondern durch die Liebe zum Leben und durch die Unschuld. Die Bildsprache distanziert sich vom expressionistischen Übermaß an Pathos und Zerrissenheit und nähert sich einem Objektivismus an, der an die Kategorien der Gebrauchskunst und der Neuen Sachlichkeit denken lässt. Obwohl keine gesellschaftliche Kritik aus der Skizze spricht – wie hingegen im Fall von Otto Dix’ oder George Grosz’ trockenen und zynischen Darstellungen –, fallen die Betonung der Bewegung, Niels sportlicher Körper und noch eine Alltagsdimension auf, die sich als Stileme einer objektiven und massenorientierten Kunst bezeichnen lassen. Überdies beobachtet man eine ähnliche Stilentwicklung auch bei einem Maler wie Max Beckmann, der sich ab der Nachkriegszeit mit realistischen Porträts und Alltagsszenen befasste und das gotische Element schrittweise verließ.¹⁰⁸ In diesem Sinn

¹⁰⁷ Die Formel »Gemälderederei« wurde vom österreichischen Schriftsteller Ferdinand Schmatz im Künstlerroman *Durchleuchtung. Ein wilder Roman aus Danja und Franz* (2007) geprägt und als vielversprechender Ausdruck der vielfältigen Intersektionen zwischen Texten und Bildern innerhalb der heutigen intermedialen Forschung adoptiert. Darauf weist insbesondere der Sammelband *Gemälderedereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern* (2013) hin. Vgl. Konstanze Fliedl/Bernhard Oberreither/Katharina Serles: *Gemälderedereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*. Berlin: Erich Schmidt 2013, S. 7-11.

¹⁰⁸ Selbst Max Beckmann malte eine Leinwand aus sportlichem Sujet: Das Bild *Fußballspieler (Rugbyspieler)*, 213 x 100 cm, stellt die Spannung bewegender Arme und konzentriertem Spiel dar. Das Werk stammte 1929 und befindet sich jetzt im Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. Vgl. Tobia Bezzola/Cornelia Homburg (Hg.): *Max Beckmann und Paris. Matisse – Picasso – Braque – Léger – Rouault*. Köln: Benedikt Taschen 1998, S. 35. Was die Sportfaszination bei Beckmann betrifft, war Klaus Mann mindestens die Zeichnung *Ruderer* (1928), schwarze Kreide, 54 x 72 cm (Ehem, München, Sammlung Sophie Franke), bekannt. Vgl. Klaus Mann: *Eindruck in der Beckmann-Ausstellung*. In: Ders.: *Die neuen Eltern*, S. 191-193, hier S. 193.

kann seine malerische Entwicklung als treffendes Beispiel für die fiktionale Kunstgesinnung im *Frommen Tanz* dienen, wie Klaus Mann später im Aufsatz *Eindruck in der Beckmann-Ausstellung* (1928) – gemeint ist die Ausstellung im Graphischen Kabinett Günther Franke in München – zu lesen gab:

Am faszinierendsten zeigt sich diese Lebensnähe im Bildnis des Mädchens, das sich vor dem Spiegel zurechtmacht, »Anprobe« genannt. [...] Denn es atmet Jugend, strömt sie aus, triumphierend. Dies Fleisch ihres Rückens, festes Fleisch, lebt; und leben tut im allerhöchsten Grade der starke, rote, halb geöffnete Mund, in dem Zähne schimmern. [...] *Die Frau*, einfach als atmender Körper, ist es, die jetzt im Beckmannschen Werk in den Vordergrund tritt. [...] Den Weg, den er von der Groteske zur Schönheit zurückgelegt hat, schauen wir mit Bewunderung, fast mit Ehrfurcht an. Denn Ehrfurcht fühlen wir immer, wenn einer das Problematische hinter sich läßt, um ins einfach Lebendige einzudringen.¹⁰⁹

Anders als der reale Beckmann lässt aber Andreas Magnus »das Problematische« gar nicht hinter sich, weil er trotz der Betonung des konkreten Sujets auf keine geistige Dimension verzichten möchte. Tatsächlich ist die scheinbare Objektivität der Spielszene wesentlich von einem neuen geistig-kultischen Wert durchdrungen. In diesem künstlerischen Projekt beabsichtigt der Protagonist, den von ihm selbst geförderten Körperkult zu inszenieren und die Freude an Spiel, Leben und Jugend darzustellen. Unter Berücksichtigung des beseelten Wesens der Körper scheint Andreas ein innerliches Empfinden gegen jede pathosfreie oder sachliche Kunst beleben zu wollen, genauer gesagt beschäftigt sich die Hauptfigur in ihrer Abbildung mit der Deutung des Körpers als »Tempel« und greift auf diese Weise auf diejenige Körper-Tradition zurück, die Novalis, George und Whitman schon vertraten. Insbesondere erweist sich die Ästhetik des fiktionalen Malers als die Übertragung von Novalis' Lehre ins Visuelle:

Es giebt nur Einen [*sic*] Tempel in der Welt und das ist der menschliche Körper. Nichts ist heiliger als diese hohe Gestalt. Das Bücken vor Menschen ist eine Huldigung dieser Offenbarung im Fleisch. (Göttliche Verehrung des Lingam, des Busens – der Statuen.) Man berührt den Himmel, wenn man einen Menschenleib betastet.¹¹⁰

¹⁰⁹ Ebd., S. 192f. Vgl. Michael Viktor Schwarz: Beckmann, Klaus Mann, Thomas Mann. Weltbilder im Gegenlicht. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 25 (1998), S. 165-181.

¹¹⁰ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Stuttgart: W. Kohlhammer 1968, S. 565f. (Nr. 75).

Diese Reflexion, die Klaus Mann noch im Tagebucheintrag von 25.12.1934 notiert und an den Namen von Walt Whitman anknüpft,¹¹¹ verbindet sich mit einer wichtigen Stelle des Romans, und zwar dem Kapitel über Andreas' Lektüren, das einer der Angelpunkte des vierten Abschnitts ist. Dieses Kapitel stellt eine Pause der erzählten Zeit und folglich eine Ausdehnung der Erzählzeit dar, weil Andreas' Betrachtungen als reflektierendes Moment in die Handlung eingeschoben sind, und sich damit auch als Pendant von Klaus Manns zeitgenössischer Essayistik vorstellen. Außerdem implizieren sie eine schöpferische Unterbrechung, weil die Hauptfigur sich dazu entschließt, Berlin zu verlassen und sich auf die Suche nach dem geflohenen Niels zu begeben. Deswegen verlässt Andreas seine Skizze in *statu nascendi*, wie es damals auch mit der Holztafel geschehen war, und opfert zum zweiten Mal seine Kunst dem Leben zuliebe. Was diesen künstlerischen Verrat vom ersten jedoch unterscheidet, ist eben Andreas' Liebe für Niels, durch die er eine Körperphilosophie entwickelt und die er mittels der Lektüre seiner Lieblingsdichter definiert. Diese Reise gibt dem Protagonisten Anlass zur Theoretisierung seines Künstlerwesens sowie zur Bewusstwerdung seiner Liebe für Niels. Die Erfahrung des „Rätsel[s] [de]s Geschlechtes“ sowie des „Labyrinth[s] der Liebe“ (DfT 172ff.) ist nicht nur für den Protagonisten zentral, sondern war es auch für alle erwähnten Autoren, d.h. Hamsun, Whitman, George, sowie Bang, Verlaine, Wilde, und beeinflusst die Bestimmung von Andreas' eigenem »Lebenslied«. Nur durch die Auseinandersetzung mit der Poetik dieser Literaten beginnt er zu begreifen, dass „nur wer hindurchgegangen [ist] durch alle Mysterien des Leibes, nur der [ist] reif und rein genug für die andere Offenbarung“ (ebd. 173), nämlich das Bekenntnis des Todes und des Jenseits. Die Überlegung über das körperliche Wesen führt den jungen Künstler durch einen ästhetischen »Golgathaweg« zum Verständnis, dass die Liebe zum Körper und zum Leben einerseits, die Erkenntnis des Leidens und des Todes andererseits, seine künstlerische Selbstwerdung bestimmen sollen.

Die Erreichung dieses Bewusstseins knüpft an den Romantitel an und bezeichnet den »frommen« Werdegang der Hauptfigur. Die Tatsache, dass Andreas seit dem Romananfang bis zum Schluss als ein Tänzer geschildert wird – im Schlusssatz tritt die Variante „ein betender Läufer“ (DfT 223) auf –,¹¹² hebt die metaphorische

¹¹¹ Vgl. Klaus Mann: Tagebücher. Bd. 2: 1934-1935. Hrsg. von Joachim Heimannsberg/Peter Laemmle/Wilfried F. Schoeller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995, S. 80f.

¹¹² Fredric Kroll stigmatisiert die stilistische Brüchigkeit des Romans auch wegen dieser wörtlichen Ungenauigkeit, weil er die Bezeichnung »Läufer« nicht als Variation von »Tänzer« rezipiert, sondern als

Zwillingsformel von »Tanz«, der eine besondere Lebensauffassung, einen Tanz um das Leben, auszeichnet, und »Frömmigkeit« hervor, die ihrerseits das Vertrauen in das Geistliche bestimmt. In diesem Rahmen fokussiert *Der fromme Tanz* mehr die lyrische Stimmung als die Inszenierung einer rein künstlerischen Komponente. Folglich orientiert sich die Botschaft des Romans an dem Tanz-Konstrukt als Paradigma der 20er Jahre und soll im Folgenden anhand dieser besonderen Perspektive untersucht werden. Andreas Magnus nimmt an einem metaphorischen Tanz als Subjekt teil, und diese abstrakte Choreografie wirkt als Einweihungsakt ins Leben und die Kunst. Gleichzeitig ist das Buch nicht nur für seinen Verfasser, sondern auch für seine Rezipienten ein Beweis, also ein Dokument, für eine »Tanz-und Körper-Lektüre« der Epoche,¹¹³ und aus diesem Grund bezieht sich der Autor im Titel auf die Tanzkunst anstatt auf die Malerei.

1.5 Klaus Mann, die Tanzkunst und *Der fromme Tanz*

Tanzkunst übte jahrelang eine unwiderstehliche Faszination auf den jungen Klaus Mann aus, was sein Wunsch, zunächst als Tänzer debütieren zu wollen, klar zeigt. Im Laufe des Inflationsjahres 1923 beabsichtigte er, Schüler der Tanzmeister Harald Kreutzberg und Max Terpis in Berlin zu werden (vgl. KdZ 205, WP 189), und auch wenn sein Vorhaben unerfüllt blieb, legte er mit seinem Tanzinteresse nicht ab, sondern versuchte, es literarisch und dramatisch zu gestalten.

Unter dem Begriff »Tanz« verstand Klaus Mann zuerst eine avantgardistische Kunstform, die er als Heranwachsender in den Münchner Theatern kennen lernte und vom Ausdruckstanz einer Edith von Schrenk, Niddy Impekoven oder Mary Wigman dargestellt war, sowie vom modernen Tanz des Tanzpädagogen Terpis und des Choreografen Wazlaw Nijinski, dem expressionistischen Tanz Anita Berbers und auch dem Tanzpantomimen Valeska Gerts. Erste literarische Verweise auf solche dramatischen Tanzarten findet man im Projekt *Zwölf Lieder vom Pierrot*, einem lyrischen Zyklus, den der

semantische Inkonsistenz, denn im Roman ist sonst niemals von einem Läufer die Rede. Vgl. Kroll/Täubert: Unordnung und früher Ruhm, S. 148.

¹¹³ Für die Formel »Tanz-Lektüre« lehne ich mich an die Studie *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* von Gabriele Brandstetter an. Mit dieser Kategorie versteht Brandstetter unter Anlehnung an Stéphane Mallarmés »écriture corporelle« sowohl die literarische Entzifferung der Tanzkunst seitens der wichtigsten Dichter des *Fin de siècle* als auch den Inszenierungsakt und die Hervorbringung verschiedener Bilder, Ideale, Affekte durch den freien Tanz. Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 21-25.

Schriftsteller in seiner ersten Autobiografie *Kind dieser Zeit* erwähnt.¹¹⁴ Auch in der frühen Novelle *Die Jungen* ist vom Tanz die Rede, weil die Schülerin Maria vor ihrer Abschiedsreise einen Boston im rosaroten Ballettkleid tanzt.¹¹⁵ Diese Szene könnte auf eine autobiografische Erfahrung zurückgreifen, die Klaus Mann während seines Aufenthalts an der reformpädagogischen Bergschule *Hochwaldhausen* (März bis Juli 1922) machte.¹¹⁶ Eine merkwürdige Tanzpose charakterisiert auch Kunigunde Hoffmann in der Erzählung *Der Vater lacht*, in der die Amalgamierung von katholischem Dogmatismus – vom silbernen Kruzifix symbolisiert – und ambivalenter Sinnlichkeit wieder auf eine autobiografische Konstellation verweist, nämlich auf Klaus Manns Bekanntschaft mit seiner Mitschülerin Oda Schottmüller, mit der sich der Autor in der *Odenwaldschule* (September 1922 bis Juni 1923) bei phantastischen, religiös-blasphemischen Tänzen amüsierte.¹¹⁷ Wenn Klaus Mann zuerst auf eine Betätigung als Tänzer hoffte, soll nicht erstaunen, dass er dieser Kunst den Titel seines Erstlingswerks widmete. Außerdem hatte er bereits Paris, das damals als Konzentrationspunkt moderner bzw. avantgardistischer Tänze fungierte, zur Entstehungszeit des *Frommen Tänzes* besucht. In der französischen Hauptstadt konzentrierten sich alle Tanzprominenten: Sergej Diaghilew mit seinen *Ballets Russes*, der Agent der *Ballets Suédois* Rolf de Maré und noch Jean Cocteau, der mit diesen Truppen durch die Abfassung mehrerer Tanzlibrettos zusammenarbeitete.

Außer den avantgardistischen Tänzen war Klaus Mann auch mit Unterhaltungstänzen sehr vertraut und tanzte gern die wildesten Bewegungen im Tango-, Foxtrott-, Jazz- oder Shimmy-Takt, wie es auch die Figuren des Romans im wahrhaftigen Tanz-Fieber machen.¹¹⁸ Die Einführung dieser afrikanischen Tänze war mit einem neuen

¹¹⁴ Dieser Gedichtzyklus, in dem er „die melancholischen Begegnungen [s]einer tänzerischen Idealgestalt mit einigen recht angegangenen Persönlichkeiten“ (KdZ 147) schilderte, stammt aus Klaus Manns Adoleszenz-Zeit und gehört zu jener Reihe literarischer Versuche, die er „ohne Zweck und Plan, nur um des Schreibens willen“ (WP 108) produzierte. Sein frühestes erhaltenes Manuskript ist aber das Theaterstück *Der arme Seemann* (1918). Vgl. Uwe Naumann (Hg.): »Ruhe gibt es nicht, bis zum Schluß. Klaus Mann (1906-1949). Bilder und Dokumente. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 40.

¹¹⁵ Vgl. Kl. Mann: *Die Jungen*, S. 24.

¹¹⁶ „Ich aber begleite die Mädchen lieber in ein Musikzimmer, wo ich ihnen auf dem Klavier vorphantasiere. Eine von ihnen tanzt dazu. [...] Sie tanzt kümmerliches und süßes Ballett im rosa Spitzenröckchen [...]“ (KdZ 164f.).

¹¹⁷ „Unsere schönste Veranstaltung war der Tanz, den Oda und ich zu Evas Geburtstag einübten. [...] Ilse spielte eine Bachfuge. Ich nahte mich aus dem Hintergrund, als Nonne verkleidet, [...] in der starren Pose geistlicher Verzückung. Aus dem Schatten sprang mir der Böse entgegen. Odas breites und wildes Gesicht war grün, schwarz, orangegelb bemalt. [...] Der Satan stampft, keucht, ist schon ganz nahe. Da erst, in der Sekunde äußerster Gefährdung, macht die Heilige von ihrer letzten Waffe Gebrauch: sie reckt das Kruzifix gegen den Versucher.“ (Ebd. 193f.).

¹¹⁸ Im Kabarett *Die Pfütze* schreit Jazzmusik (vgl. DfT 89) und ebenso ist die Berliner Nachtwelt von Jazz-Schlagern begleitet, im *Sankt-Margaretenkeller* jammert ein Piano „etwas Schwerverständliches“ (ebd. 97),

Tanzverhalten verbunden, und zwar mit einer befreiten Sexualität und emanzipierten Individuation, zu denen Musik und Tanzkunst durch sinnliche Bewegungen beitrugen. Dieser Prozess wurde ab den 20er Jahren von der Verbreitung wilder Gesellschaftstänze – vor allem des Shimmy und später des Charleston – ermöglicht, die mit dem Onestepp verwandt waren und auf Jazzmusik oder Ragtime getanzt wurden. Die Besonderheit dieser »Neger-«Tänze war das Baryzentrum der Bewegungen, das nun der Pelvis-Zone, d.h. Hüften, Hinterbacken und Becken, lag. Tanz repräsentierte daher eine wahrhaftige Umwälzung und wurde zum kulturgeschichtlichen Paradigma des »Goldenen Zeitalters«. Sein Erfolg wurde von einer „Psychologie des Vergnügens“¹¹⁹ determiniert, die auch die Auseinandersetzung zwischen der Vorkriegs- und Nachkriegsgeneration beeinflusste; es kam sogar eine »tänzerische Generation« schlechthin zur Sprache,¹²⁰ derer Lebensprinzip auf der „Revolutionierung der Freude“¹²¹ basierte. Dieser wichtige Ausdruck knüpft an den veränderten Lebensrhythmus, die wachsende Technisierung und die Amerikanisierung an, gleichzeitig war der Tanz beinahe als Pflicht empfunden und wurde »veralltäglich«. Das Hendiadyoin von Freude und Bewegung stand für die Sinngebung eines Lebens, das sonst vor allem für die Nachkriegsgeneration von einer allgemeinen Richtungslosigkeit charakterisiert war. Deswegen wurde Tanz schnell zum wesentlichen Teil der Existenz, in den sich Klaus Mann selbst gern flüchtete.

Neben den Unterhaltungstänzen spielten schließlich die Kabarett-Tänze eine selbstständige Rolle und waren Klaus Mann besonders in Bezug auf seine direkte – wenn auch kurze – Erfahrung im Berliner Kabarett *Tü-Tü* bekannt. Kabarett-Tänze waren eigenständige Nummern des Varietés und bestanden aus euphorischen, kurzen Choreografien, in denen eine stark erotisierende Komponente herrschte oder groteske Bewegungen und Grimassen – wie in den kabarettistischen Szenen Valeska Gerts – im Mittelpunkt standen; manchmal wurden diese Choreografien mit Gesang und Rezitation gekoppelt. Solche Tänze zielten auf die Enthüllung menschlicher Triebe durch die Bewegung der Beine und des Körpers sowie durch die Interaktion von Mienenspiel, Gestik und Vortragskunst ab.¹²² Beispiele von Kabarett-Tänzen werden im *Frommen Tanz*

aber auf »Neger-Musik« zurückführbar, denn Paulchen tanzt zusammen mit einem Neger; später noch tanzt Niels einen Tango mit Franziska in der Pension Meyerstein (vgl. ebd 132).

¹¹⁹ Süskind: Die tänzerische Generation, S. 587.

¹²⁰ Ebd., S. 586.

¹²¹ Ebd., S. 587f.

¹²² Vgl. Klaus Budzinski: 99 Jahre deutsches Kabarett – und was nun?. In: Sigrid Bauschinger (Hg.): Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999. Die freche Muse. Tübingen/Basel: A. Francke

auf der Bühne der *Pfütze* vorgetragen: Zuerst tritt Paulchen, der eigentliche Tänzer dieses erfundenen Kabarett, mit seiner Standardnummer *Abendgebet des Vogels* auf, zweitens fügen Andreas und Franziska eine Tanznummer in ihr Duett ein. Im ersten Fall handelt es sich um eine Choreografie, die auf den expressionistischen Tanz bzw. Ausdruckstanz zurückzuführen ist,¹²³ denn sie stellt die Spannung des Menschen angesichts einer metaphysischen Dimension dar, die sich scheinbar ins Nichts löst und den Tod evoziert. Auf diese Konnotation weist das Wort *Abend* im Choreografie-Titel hin, zugleich könnte diese Darbietung im Bann des Totentanzes einer Mary Wigman stehen:

Paulchen, in violetter Seide bis zum Kinn, flog, gewichtslos, beschwingt, ohne Gedanken wie ein sich neigendes Blatt, hingegeben den Biegungen, den schwärmerischen Neigungen seines Körpers, zwischen den Vorhängen, vor zu der Rampe, glitt, wie vergehend, zur Erde, hob sich wieder, reckte sich, spannte sich ganz aus, verzückt, selbst hingerissen von der Bewegung, mit der er die Arme hob, ausstreckte, dehnte, auf den Zehenspitzen hoch oben, wippend, zitternd, vibrierend, als wolle er abfliegen in den Raum, sich steigend lösen ins Nichts [...]. (DfT 77f.)

Genau wie im avantgardistischen Tanz scheint hier die Figur die Selbstausslöschung durch den Bewegungsprozess anzustreben und ihre Gesten ganz im Namen des Ephemeren auszustellen.¹²⁴ Überdies ist in diesem ekphrastischen Abschnitt zu bemerken, dass Klaus Mann die Unruhe des fiktionalen Tänzers durch die reiche Verwendung des Asyndetons, der Parataxe und der Interpunktion (Kommas) imitiert und einen expressionistisch wirkenden Satzbau gestaltet, der dem Rhythmus der beschriebenen Choreografie entspricht.

Humoristisch und karikaturesk ist hingegen die zweite Tanznummer, die in Wirklichkeit ein musikalischer Sketch ist, am dessen Ende eine als Apachenmädchen

2000, S. 15-19; Hans-Peter Bayerdörfer: Unscheinbare Bühne – Unerhörte Stimme: Diseusen in der Weimarer Republik und die Reform im Theater. In: ebd., S. 71-93.

¹²³ Die Bezeichnung »Ausdruckstanz« weist auf einen Tanzkomplex hin, der sich im ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum entwickelte. Sie ersetzt die ältere Bezeichnung »Freier Tanz« oder »Neuer künstlerischer Tanz« und charakterisiert eine Tanzform, die sich von der klassischen akademischen Tradition abgrenzte und besonders nach dem Ersten Weltkrieg in enger Verbindung mit der expressionistischen Bewegung entstand. Im Ausdruckstanz sollten Körper und Glieder frei schwingen, zugleich wurde Barfußanz gefördert. Die erste Vertreterin dieser Tanzart war Isadora Duncan, die die späteren Entwicklungen von Rudolf von Laban und Mary Wigman im Sinne eines »absoluten Tanzes« vorwegnahm. Individualistischer Solotanz wurde dann von Gret Palucca oder Valeska Gert vertreten, und am Ende der 20er Jahre begann der Ausdruckstanz, sich den Prinzipien der Neuen Sachlichkeit durch Gruppenchoreografien und Chortänze anzunähern. Vgl. Yvonne Hardt: Ausdruckstanz. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Hrsg. von Hubert van den Berg/Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 43f.

¹²⁴ Vgl. Gabriele Brandstetter: Tanz. In: Sabine Haupt/Stefan Bodo Würffel (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. 583-600, hier S. 599.

verkleidete Franziska mit verwilderten und besessenen Bewegungen um einen als jungen Matrosen auftretenden Andreas tanzt und sich zum Schluss mit flehender Miene auf ihn stürzt. Diese Repräsentation erinnert an die lasziven Bewegungen realer Kabarettkünstlerinnen, die so eine provozierende körperliche Exzentrizität zeigen wollten:

Es war ein etwas sonderbar musikalischer kleiner Sketch, eine aufgeregte, ja verzweifelte Unterredung zwischen diesem Apachenmädchen und diesem geschminkten Matrosen. Alles endete damit, daß sie, die Röcke im Galgenhumor gerafft, Zorn und Leidenschaft in den bunten Mienen, um ihn herum und durch die ganze Bühne tanzte, stampfend tanzte und mit emporgeworfenen Armen, während er [...] im Zentrum stand und dazu klatschte. Die Schlußpointe mußte es wohl sein, wenn sie sich mit einem gräßlichen Aufschrei und mit verwildertem Haar zu seinen Füßen stürzte. (DfT 87f.)

Obwohl Paulchens Performance lyrisch ist und das musikalisch-tänzerische Duett vielmehr einen tragikomischen Eindruck macht, sind beide Darbietungen von Innigkeit geprägt, weil es sich in beiden Fällen um die Darstellung eines Gebetes handelt: Auf der einen Seite strebt Paulchen nach der Überwindung der materiellen Welt, und sein Tanz entwickelt sich aus einem ekstatischen Bewegungsrausch, der einer „rituelle[n] Schwellenerfahrung an der Grenze des Leibes“¹²⁵ ähnelt; auf der anderen Seite betet Franziska einen kühlen Andreas durch feurig-rituelle Gesten an, damit er ihr seine Liebe gewährt und so sich mit ihr vereinigt. Diese »Tanz-Lektüre« nähert sich der Vision eines absoluten Tanzes an, in dem die »Pathosformel« der Selbstauflösung durch Ekstase, orgiastische Triebe und Streben nach dem Metaphysischen chiffriert wird.¹²⁶ Dieser Inszenierungsakt verbindet sich mit der prägnanten Formel des Romantitels und konnotiert den Tanz, besonders die geistige Stimmung des *Abendgebets des Vogels*, als »fromm«. Diese Bezeichnung erweist sich für die Gesamtinterpretation des Textes als maßgeblich und kommt schon in Bezug auf Andreas' Entscheidung, seine Heimatstadt zu verlassen und nach Berlin zu reisen, und wieder im Märchen seiner Jugend explizit ans Licht. Klaus Mann selbst erläutert die Idee der Frömmigkeit tanzender Körper, die in der poetischen Bildwelt seines Frühwerks meistens junge Körper sind, in *Fragment von der Jugend*. In diesem Essay führt der Schriftsteller die Gleichwertigkeit des Glaubens ans

¹²⁵ Ebd., S. 595.

¹²⁶ Aby Warburgs Begriff der »Pathosformel«, der im Kontext seines *Mnemosyne*-Projektes entstand und eine Art Bildspeicher des kollektiven Gedächtnisses im kulturellen und künstlerischen Feld bezeichnete, wird im Tanz-Bereich besonders von Gabriele Brandstetter für die literarische Analyse körperlicher bzw. tänzerischer Konstruktion seit der Jahrhundertwende adaptiert. Vgl. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 28-48.

Leben und der »Anmut vorm Leben« ein, was seine religiöse Perspektive entscheidend beeinflusst:

Fromm im Leben sein, heißt anmutig sein. Anmutig sein heißt vor allem: Verliebtsein in alle Dinge, in die weiten Landschaften, in die Schlankheit des menschlichen Leibes. [...] Nicht den geliebten Leib besitzen wollen, [...] aber ihm doch in jedem Augenblicke danken, daß er da ist und atmet. Nicht das Leben besitzen wollen, fremd bleiben in ihm – aber in jedem Augenblick, jenseits aller Schwermut, Gott danken, daß man doch lebt. Das heißt anmutig leben.¹²⁷

In diesem Abschnitt wird die Neuheit sowie die Authentizität der frommen und anmutigen Haltung betont und hauptsächlich einer Tänzer-Figur zugeschrieben. Dieser Tänzer erscheint als ein Anhänger von Nietzsches Philosophie, der wie Zarathustra „vor dem Hintergrunde der großen Dunkelheit“¹²⁸ tanzt, gleichzeitig führt diese Idealgestalt ihren frommen Tanz „beschwingt vom großen Leichtsinn, geneigt in der großen Trauer, gläubig“¹²⁹ aus. Diese Darstellung des Tanzes fungiert als hermeneutischer Ansatz für Andreas' Abenteuer durch Leben und Kunst, die er mit vitalistischer Attitüde erlebt. Seine besondere Veranlagung taucht schon im Prolog auf, in dem der Protagonist sich in einem südlichen Hotel befindet und als ein Tänzer präsentiert wird, „der seinen Leib noch einmal ganz anspannt [...] – zum großen Tanze durch diese fremden Zimmer, durch diese fremden Meere, durch diese fremde Welt“ (DfT 14f.). Merkwürdig ist, dass die Hauptfigur nicht durch seine künstlerische Veranlagung für Malerei vorgestellt wird, sondern eben als Tänzer, obwohl Andreas den Tanz im konkreten Sinn eher als gelegentliche Unterhaltung genießt, denn als eine reale Kunstform. Wie ich schon veranschaulicht habe, verbindet sich dieses Detail mit der symbolischen Ebene des Romans, da der Tanz Chiffre von Andreas' »abenteuerlicher« Selbstwerdung ist, gleichzeitig wird die Tanzkunst als unmittelbarer Ausdruck des Leibes im Sinne einer vitalistischen Lebens- und Körperphilosophie gedeutet.

¹²⁷ Kl. Mann: Fragment von der Jugend, S. 69.

¹²⁸ Ebd., S. 70. Obwohl der Autor Nietzsche in diesem Aufsatz nicht zitiert, gehörte der Philosoph neben Sokrates, Novalis und Whitman zum heiligen »Vierergestirn« von Klaus Manns Lieblingslektüren. Aus einem Werk wie *Also sprach Zarathustra* entnahm er z.B. die Idee eines Nietzsche „als Künstler[s], als Gestalt“ (WP 143), außerdem war Nietzsche seiner Meinung nach „der erfüllte Mensch“ (ebd. 144). Vgl. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 4: *Also sprach Zarathustra*. München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter 1988, S. 139ff. (= § Das Tanzlied).

¹²⁹ Kl. Mann: Fragment von der Jugend, S. 70.

1.6 Der tanzende Narziss

In Klaus Manns Erstling steht der Tanz in inniger Verbindung mit Körperrepräsentation, und diese Kombination schafft ein neues Körperkonstrukt, das nach dem Prinzip der Anmut als Gegenpol des muskulös-kräftigen Ideals fungiert. Auch wenn Klaus Mann im *Frommen Tanz* gelegentlichen Bezug auf die damals herrschende Sportmassenbewegung nimmt und sich folglich im Verhältnis zu den zeitgenössischen Haupttendenzen, die er auf jeden Fall zu dokumentieren beabsichtigte, als rezeptiv erweist, neigen die (jungen) Körper der Romanpersonen zur Zärtlichkeit und Kränklichkeit. Andreas' Liebe für das Körperwesen scheint alle Schwäche und Instabilität des Lebens zu berücksichtigen. Dieser unsichere physische Zustand entspricht der historischen Umwälzung der Nachkriegszeit, und nicht zufällig warnt der Protagonist am Ende des Romans vor der allgemeinen Verbreitung dieser unruhigen Stimmung. Der Appell zu einem männlichen »Anti-Typus« betont das Bewusstsein der sozialen, künstlerischen und individuellen Prekarität, die sich in Andreas' körperlicher Gefährdung widerspiegelt. Obwohl er nur durch seine Berliner Abenteuer eine selbstständige Lebensphilosophie entwickelt, erschöpft er langsam seine Lebenskräfte. In Berlin beobachtet er, dass er immer schwerer atmet sowie sein Körper schrittweise schwach und welk wird.¹³⁰ Folglich erlebt die Hauptfigur die Zerbrechlichkeit des Körpers, seine Sterblichkeit, seine Endlichkeit.

Dieses Bewusstsein wird in Klaus Manns poetischer Imagination von einem ekstatisch-ausdrucksvollen Tanz dargestellt. Wenn dieser im *Frommen Tanz* sowie im Aufsatz *Fragment von der Jugend* metaphorischen Wert hat, nimmt er in einem anderen Werk konkrete Konturen an. 1926 verfasste der Schriftsteller eine Tanzpantomime, die vermutlich für eine Darstellung am Hamburger Stadttheater bestimmt war, wie die im Tanzlibretto suggerierten raumgreifenden Bewegungsanordnungen beweisen. *Die zerbrochenen Spiegel*, so der Titel dieser Pantomime in sieben Szenen, ist ein wenig bekannter Text Klaus Manns, der 1989 in der Zeitschrift *Tanzdrama* von Fredric Kroll

¹³⁰ Vgl. folgende Stellen: „Ihm war, als sähe er selbst schon Züge eines frühen Welkens um diesen blutrot aufgesetzten Mund [...]“ (DFI 89). „Die Luft war so dick, daß es fast schwer fiel, sie einzuatmen.“ (ebd. 98). „Sie ist anstrengend, diese Stadt, sagte Andreas später zu seiner Freundin Franziska [...], ich erschrecke schon beinahe, wenn ich mein Gesicht im Spiegel sehe. Die Bakkenknochen [*sic*] treten so deutlich hervor --< [...] >Anstrengend ist es --> wiederholte er, kopfschüttelnd gleichsam, in den Rauch hinein, als wundere es ihn, daß seine neugierige Unermüdbarkeit Symptome der Erschöpfung spüren könnte.“ (ebd. 110).

herausgegeben und erst 2010 innerhalb des Forschungsprojektes *Kultur der 1920er Jahre in Hamburg* unter der Regie von Nele Lipp uraufgeführt wurde.¹³¹ Das besondere Merkmal dieses Stücks besteht in der Gegenüberstellung zwischen einem narzisstischen Prinzen und einer Schar von Arbeiter/innen, sodass es in gewissem Grade auf die Gattung des Chorischen Tanzes zurückgreift. Diese Tanzform bezeichnet einen Tanz, der von Bewegungschören aufgeführt wird – beispielsweise in Rudolf Labans erstem Chorischen Tanz *Die Lichtwende* (1923). Zugleich hatte dieses Genre eine deutlich politische Komponente, wie Jean (eigtl. Hans) Weidts *Tanz mit der roten Fahne* (1925) zeigt. Das Pantomime-Stück *Die zerbrochenen Spiegel* kann nicht nur zur Sinngebung von Paulchens *Abendgebet des Vogels* dienen, sondern auch zur Steigerung der gesamten Konstellation von Anmut, Zerbrechlichkeit und Tanz. Außerdem weist das Eigenschaftswort »zerbrochen« auf das Prinzip des Fragmentarischen hin, das schon die Gestalt von *Der fromme Tanz* bestimmt.

Im Mittelpunkt der Tanzpantomime steht Prinz Narzissus, der in der dritten Szene ungeachtet der revoltierenden Arbeiterschar einen zeremoniellen Solotanz vor seinen Spiegeln ausführt. Während die Idee eines (elitären) Solotanzes die tiefe Einsamkeit aller Romanfiguren evoziert, erinnert die Beschreibung dieser Performance vom formalen Standpunkt aus an die anmutige Gewandtheit des fiktiven Paulchen:

Der Prinz, in seiner einsamen Ekstase [...]. Wenn er allein ist, beginnt sein hochzeremonieller und dabei verzückter Tanz. [...] Er kauert sich, vergehend in Seligkeiten, zusammen, richtet sich wieder auf, reckt sich verklärt, windet sich selig und springt seinem tanzenden Ich immer wieder hüpfend und beschwingt entgegen. Dabei genießt er hingeeben das Rauschen seines seidnen Mantels und lässt die kostbaren Falten verschiedenartig und immer raffinierter seinen sich biegenden Leib umfließen.¹³²

Dieser Narziss tanzt vor seinem Spiegelbild berauscht und mystisch ergriffen. Sobald die Arbeiter/innen in den Königssaal stürzen, zerbrechen sie seine Spiegel, wodurch der Prinz nicht mehr vermag, seine exaltierten Tanzbewegungen unter den Scherben fortzusetzen. Außer der Narziss-Symbolik verbindet sich hier das Zerbrechen der Spiegel mit der inneren Fragilität des Protagonisten, die sich mit der Empfindsamkeit aller jungen Figuren des Romans – besonders der Männer – verknüpft. Diese physische

¹³¹ Vgl. Nele Lipp: Welt in Scherben. Ein Making-of der Uraufführung von Klaus Manns *Die zerbrochenen Spiegel*. In: Klaus Mann: Die zerbrochenen Spiegel. Eine Tanzpantomime. Hrsg. von Nele Lipp und Uwe Naumann. München: Peniope 2010 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe-Fundstücke 5), S. 11-51.

¹³² Klaus Mann: Die zerbrochenen Spiegel. Tanzpantomime in sieben Szenen. In: ebd., S. 1-9, hier S. 4.

Instabilität, die die Aussichtslosigkeit der Zeit und auch die wirtschaftlichen Schwankungen der Inflationsjahre widerspiegelt, findet in der Tanz-Chiffre eben ein legitimes Interpretationsmuster, denn die Tanzkunst „est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable; et, à force de nier par son effort l'état ordinaire des choses, elle crée aux esprits l'idée d'un autre état, d'un état exceptionnel“.¹³³

Diesen Ausnahmestatus erfährt Andreas Magnus durch die Liebe für Niels und die Anbetung des menschlichen Körpers, die sich auf einen religiös konnotierten Naturgedanken gründet. Nicht nur wird die Koppelung von Natur und Körperlichkeit durch die Metapher „Wald von [...] Körperschicksalen“ (DfT 172) veranschaulicht, sondern der Erzähler bezieht sich auf die Körper mit den theologischen Termini „Kreatur“ und „Schöpfung“ (ebd. 180). Die Natürlichkeit des menschlichen Körpers wird außerdem mit Andreas' Akzeptation seiner Homosexualität in Zusammenhang gebracht. Diese wird unter der Perspektive des vielseitigen Spektrums vom menschlichen Wesen betrachtet:

Andreas gab sich dieser Liebe ganz hin, die er nicht als Verirrung empfand. Ihm kam es nicht in den Sinn, sie vor sich zu leugnen, sie zu bekämpfen als »Entartung« oder als »Krankheit«. Diese Worte berührten die Wahrheit so wenig, sie kamen aus anderer Welt. Gut hieß er diese Liebe vielmehr ganz und gar, er lobte sie, wie alles was Gott gab und verhängte – sei es noch so leicht oder schwierig zu tragen. (DfT 180)

Die Akzeptanz der sexuellen Orientierung verschmilzt mit der Zärtlichkeit sowie der Frömmigkeit von Andreas' Leidenschaft, und diese Haltung verknüpft sich ihrerseits mit der »anmutigen« Schilderung, durch die der Autor das delikate Problem der Homosexualität ins *Abenteuerbuch* einführt. Mit seiner ästhetischen Position beabsichtigte Klaus Mann, seine Offenheit gegenüber der Komplexität des Liebe-Phänomens mit dem allgemeinen Körper-Diskurs zu amalgamieren. Überdies versuchte er, die Vielfalt des körperlichen Konstrukts zu dokumentieren.

Die Keuschheit der Leiber identifizierte der Schriftsteller nicht mit dem sportlich-männlichen Kanon, sondern er erkannte ein geeignetes Modell dafür in der körperlichen Grazie eines Nijinski.¹³⁴ Aus diesem Grund haben Andreas, Paulchen und Niels keinen

¹³³ Paul Valéry: Philosophie de la danse (1936). In: Ders.: Œuvres I. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 1390-1403, hier S. 1396.

¹³⁴ Über seine Erinnerungen an die frühen 20er behauptet Klaus Mann im *Wendepunkt*: „Die Eltern waren begrifflicherweise etwas besorgt. Was sollte aus mir werden? Ich hatte meine Antwort parat: ›Ich bin zum Tänzer geboren. [...] Was soll mir das Abitur? Es wäre Zeitverschwendung. In ein paar Jahren bin ich weltberühmt, ein zweiter Nijinski. [...]‹“ (WP 189f.).

kräftigen Körperbau, vielmehr sind sie schmal und zart. Selbst Niels, der scheinbar stark und immer guter Laune ist und mit Erik aus *Anja und Esther* korrespondieren kann, zeigt durch seine Kokainabhängigkeit, dass seine Kräfte gefährdet sind. Überdies ist seine Gesundheit von einem langsamen physischen Verfall unterminiert, wovon sowohl seine plötzliche Erkrankung während seines Aufenthaltes in der Pension Meyerstein zeugt, als auch die Schwierigkeiten, die er mit seinen akrobatischen Übungen für einen Pariser Zirkus hat. Obwohl diese Erschöpfungsfaktoren mit Andreas' Berliner Erfahrung verbunden werden können, stellt sich Niels gewissermaßen als sein Gegenpol vor, weil Andreas im Namen des „süße[n] Geheimnis[es] vom Körper“ (DfT 212) sowohl Selbstmord als auch Selbstvernichtung durch die Einnahme von Drogen zurückweist.¹³⁵ Deshalb betraut Klaus Mann besonders den Protagonisten und in geringerem Maße Paulchen mit dem symbolischen Auftrag, eine alternative Männlichkeit zu vertreten, die als Kontrastfolie der viel beworbenen Faustkämpfern und Athleten der Zeit der Weimarer Republik fungieren sollte.

Die Entwicklung des zerbrechlichen Idealbildes bezieht sich im *Frommen Tanz* auf den großen Themenkomplex der Krise der Männlichkeit, der gegen die Jahrhundertwende entstand. Unter Berücksichtigung von Klaus Manns frühen Lektüren und poetischen Vorbildern wird klar, dass der Schriftsteller der unordentlichen Nachkriegszeit die Figur eines dekadenten Anti-Typus anpasst, der sich in Deutschland auch durch den Nacktheitskult und die Freikörperkultur der Jugendbewegung in Abgrenzung zu den gesellschaftlichen Normen der wilhelminischen Epoche verwurzelte.¹³⁶ Gleichzeitig knüpfte Klaus Mann mit dieser Aktualisierung des Fin-de-Siècle-Vorbildes an die zeitgenössischen Sensibilisierungskampagnen innerhalb der lebendigen deutschen Schwulenkultur an. Berlin war zusammen mit der Künstlermetropole Paris, die als topografischer Hintergrund der letzten Romanszenen auftritt, als »Eldorado« der Homosexuellen und Lesben bekannt, weil Schwule, Transvestiten und Bisexuelle dort relativ frei leben konnten. In der deutschen Hauptstadt hatten sie z.B. ihre eigenen Lokale und wurden von den Sexualexperten des von Magnus

¹³⁵ Der Selbstmörder des Romans ist Paulchen, der sich wegen seiner unerwiderten Liebe für Andreas nach ihrer letzten Begegnung schießt. Andreas verurteilt diese demonstrative Geste ganz negativ und reagiert auf Paulchens Tod mit kühler Haltung. Dieser Selbstmord kann als die extreme Folge einer Liebe erläutert werden, die auf kein »Ethos des Nichtbesitzens« und keine Achtung vor dem Körperwesen stützt. Vgl. DfT 179f.

¹³⁶ Vgl. Mosse: *Das Bild des Mannes*, S. 118-132.

Hirschfeld 1919 gegründeten Institutes für Sexualwissenschaft psychologisch unterstützt.¹³⁷

Die Entstehung einer neuen männlichen Entität zeigt sich auch im Rahmen der »Unproduktivität« dieser Figuren. Die Zartheit ihrer Körper ist ein Symptom für ihre gefährdete Schöpfungskraft, was mit dem Anachronismus der Äquivalenz von Gesundheit und Produktivität kontrastiert. Wenn der Leistungsgedanke die bürgerliche Epoche prägte, sollte er in der Nachkriegszeit neu bewertet werden, weil die neue Generation geringeren Wert auf ihn legte. Die Frage der Leistung, die den deutlichen Generationenkonflikt in der Erzählung *Der Vater lacht* verursacht, trifft die Sensibilität der Protagonistin Kunigunde sehr tief:

»Du lächelst?! – Du wagst es, mir ins Gesicht zu lächeln? Wer bist du? Was *leitest* du?«, schrie der seit langem Verletzte, in all seinen Instinkten Geärgerte. [...] Kampf, dachte die Tochter, Kampf, auch das noch. Daß er mich an der einzigen Seite packen mußte, dachte sie unter zusammengezogenen Brauen, an der ich schwach bin, daß er mir die *Leistung* gerade vorhalten mußte, die ich noch nicht vollbrachte.¹³⁸

Klaus Manns junge Figuren werden dem bürgerlichen Kanon gegenüber als ganz unproduktiv und verderbt geschildert und oft in einer Raucherpose stigmatisiert, die ihre Untauglichkeit auszeichnet. Andreas' unergiebiges Benehmen wird z.B. im Akt des Rauchens chiffriert, weil Zigaretten damals die Ikone der neuen Bohème sowie der selbstständigen Frau waren – etwa in Otto Dix' Porträt von Sylvia von Harden (1926) – ;¹³⁹ zugleich kontrastierten sie mit den als bürgerlich-männlich wahrgenommenen Zigarren.¹⁴⁰

Die bürgerliche Kategorie der Leistungsfähigkeit und der Produktivität spiegelt sich dazu in einer neuen Fassung der sexuellen Fruchtbarkeit wider. Da Andreas homosexuell ist, ist ihm die Vaterschaft versperrt. Jedoch entwirft Klaus Mann im *Frommen Tanz*, eine Alternative zu einem zu rigiden Familien- und Vaterideal. Diese Impasse wird daher durch eine avantgardistische Konstellation überwunden: Die geschlechtliche Vereinigung zwischen Andreas und Niels wird von einer Vermittlerfigur erlaubt, ohne dass der

¹³⁷ Vgl. Schär: *Der Schlager und seine Tänze*, S. 205-212. Siehe auch Naumann: »Ruhe gibt es nicht, bis zum Schluss«, S. 64f.; Harald Neumann: *Klaus Mann. Eine Psychobiographie*. Stuttgart: W. Kohlhammer 1995, S. 41-74.

¹³⁸ Kl. Mann: *Der Vater lacht*, S. 59f.

¹³⁹ Vgl. Gerd Presler: *Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit*. Köln: DuMont 1992 (= DuMont-Taschenbücher 285), S. 26ff.

¹⁴⁰ Vgl. Mosse: *Das Bild des Mannes*, S. 175-201.

Protagonist sein »Ethos des Nichtbesitzen« verrät. Indem Franziska ein Kind von Niels erwartet und zugleich in Andreas verliebt ist, tritt sie als Verbindungsglied dieses unkonventionellen Dreiecks auf und verleiht der mittelbaren Partnerschaft zwischen beiden Männern eine mystische Konnotation. Die Szene, in der die Kabarettistin Andreas ihre Schwangerschaft mitteilt, ist gewissermaßen nach einem sakralen Muster gebildet, weil Andreas sie naiv fragt, ob ein Engel ihr das neue Wesen verkündigte. Man soll beachten, dass sie Andreas' Ausruf „Niels hat einen Sohn gezeugt!“ (DfT 188) mit dem Possessivartikel „unseren“ erwidert, der das Muster der Jungfrau Maria wieder evoziert, denn Franziska hatte kein Geschlechtsverkehr mit ihm, sondern mit Niels. In dieser Weise sucht die Frau eine Kompensation für ihre unerwiderte Leidenschaft. Das Possessivpronomen wird auch vom Protagonisten wiederholt, sodass er seine Aussage durch diese Anapher präzisiert. Diese zweite Okkurrenz weist auf den »übersexuellen« Zeugungsakt zwischen Andreas und Niels durch Franziska hin,¹⁴¹ und diese Möglichkeit erfüllt ihr seltsames Dreieck.

Der Einschub dieser Episode ist in Anbetracht der Entstehungsphasen des Romans besonders wichtig, weil Klaus Mann eine neuartige Interpretation der (homo)sexuellen Beziehungen in der Zeit der Weimarer Republik vorschlägt. Auch wenn sich die Identitätssuche der Nachkriegsjugend im Vergleich mit der Vorkriegszeit freier entfalten konnte, soll berücksichtigt werden, dass es in den 20er Jahren kein Konsens über die Homoerotik bestand, wie auch nur die Rechtsgültigkeit des Paragraphen 175 beweist. Klaus Manns literarisches Engagement für die Befreiung der Homosexualität ist in diesem Kontext einleuchtend. Mit Berufung auf den biografischen Hintergrund soll außerdem bemerkt werden, dass der Schriftsteller durch diese narrative Strategie auch über die väterliche Position hinausgehen wollte. Während Klaus Mann mit der Niederschrift seines *Abenteuerbuchs* beschäftigt war, verfasste sein Vater einen Brief essayistischen Charakters, in dem er die (bürgerliche) Institution der Ehe lobte und dagegen die Homosexualität mit einem „erotische[n] Ästhetizismus“¹⁴² verquickte, dem er „Aussichtslosigkeit, Konsequenz- und Verantwortungslosigkeit“ sowie „Libertinage, Zigeunertum,

¹⁴¹ Die Bezeichnung »übersexuell«, die auf das Vorbild von Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) zurückgreifen könnte, entnehme ich von Kroll/Täubert: *Unordnung und früher Ruhm*, S. 146.

¹⁴² Thomas Mann: *Die Ehe im Übergang*. In: Ders.: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hrsg. von Heinrich Detering u.a. Bd. 15.1: *Essays 2. 1914-1926*. Hrsg. u. textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke unter Mitarbeit von Joelle Stoupy u.a. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002, S. 1026-1044, hier S. 1032.

Flatterhaftigkeit“¹⁴³ vorwarf. Im Gegenteil dazu scheint daher das Männlichkeitsbild von Klaus Manns Figuren auf eine tiefe Aufgeschlossenheit der Identitätsverschiedenheit gegenüber gerichtet zu sein.

Wenn sich die Figurenkonstellation von *Der fromme Tanz* mit einer Aktualisierung des Produktivitätsdiskurses im Sozial- und Identitätsfeld auseinandersetzt, spielt diese Fragestellung zuletzt auch im künstlerischen Kontext eine wesentliche Rolle. Es ist zu beachten, dass der Erzähler Andreas' Kohlenskizze bis zum Romanende nicht mehr erwähnt, vielmehr wird die Entwicklung des Körper-Gedankens fokussiert, und mit Vertrauen in diesen Kult macht sich die Hauptfigur auf eine neue Reise. Dieses anthropologische Credo ist aber die Voraussetzung für ein künftiges Engagement des Protagonisten als Künstler, weil er die Kenntnis des Lebens und die Bestimmung seiner Identität als ästhetisches Prinzip braucht, um ein neues Kunstwerk zu entwerfen. In diesem Sinn sind Leben und Körperlichkeit werkbestimmende Triebkräfte,¹⁴⁴ wie Andreas' Frage an Paulchen beweist: „Wovon solltest du tanzen, wenn du nicht liebst?“ (DfT 178). Eine ähnliche Fragestellung könnte die Hauptperson selbst betreffen, weil ihre Schöpfungskraft sich eben durch die Leidenschaft für Niels und die Anerkennung der Natürlichkeit dieses Gefühls belebt: Die Sinnggebung ihrer Malerei wird mit der Innerlichkeit und der Liebe zu Niels identifiziert. Insgesamt ist der Prozess von (sexueller) Selbstdefinition im Vergleich mit der künstlerischen Selbstpositionierung, die über den Schluss der Handlung hinausgeht, propädeutisch. Andreas liebt Niels und gibt sich dieser Liebe ganz hin, obwohl er sich den geschlechtlichen Verkehr untersagt. Auf ähnliche Weise versucht er, seine Kunst den Bedürfnissen seiner Zeit anzupassen, ohne dass er irgendwelche etablierte Kunstrichtung zu vertreten vermag.

Es ist interessant zu bemerken, dass Andreas' Selbstvergewisserung sich auf einen schöpferischen Vorgang stützt, der als ein „Ereignis des Zur-Sprache-Bringens“¹⁴⁵ definierbar ist. Das Coming-out des Homosexuellen stellt einen Akt der Sprachgeburt dar, die Befreiung und Selbstbekenntnis bedeutet, weil die Behauptung des »Ich bin's« durch den Begriff der Homosexualität erfüllt wird: Das Pronomen »es« kann bzw. soll vom richtigen Attribut »homosexuell« ersetzt werden. Das Coming-out legt, so Gerhard Härle, „ein unerschütterliches Fundament. In seiner Verwirklichung jedoch läßt es sich

¹⁴³ Ebd., S. 1033.

¹⁴⁴ Vgl. Härle: Männerweiblichkeit, S. 73.

¹⁴⁵ Ebd., S. 122.

nur als ein Prozeß unendlicher Annäherung verstehen, in dem die Sehnsucht nach Identität als Utopie wirkt.“¹⁴⁶ Das Öffentlich-Machen der eigenen sexuellen Orientierung, und daher der eigenen Identität, verwirklicht eine Recherche des Selbst, die wie in der romantischen Idee des Fragmentarischen unerfüllt bleibt und doch wertvoll ist, eben, weil man danach strebt. So versteht der Protagonist die Besonderheit seiner Liebe, aber weigert sich, mit ihr auch physisch zu experimentieren, weshalb nur Umarmungen zwischen ihm und Niels getauscht werden. Noch tiefer ist die Kluft zwischen ästhetischer Intention und künstlerischer Vollbringung, weil die Suche nach dem eigenen »Lebenslied« eine Untersuchung des noch Unaussprechbaren darstellt, das Klarheit und Form benötigt. Der in der Kohlenskizze entworfene Stil stammt aus einer Mischung verschiedener Einflüsse, unter denen man eine Art von neuem Realismus identifizieren kann, dem es aber an eindeutiger Codierung mangelt. Das Gemälde besteht in keinem Stadt- oder Kabarettporträt – wie in meisten Werken der Neuen Sachlichkeit –,¹⁴⁷ sondern versucht, die Schlichtheit eines Ballspiels sowie die Unschuld sich bewegender Körper zu inszenieren. Während Andreas’ Coming-out sich in der »Ich bin’s«-Phase – oder mit Klaus Manns Worten, in der »komplette Beichte«-Phase – befindet,¹⁴⁸ weil der Erzähler den Begriff der Homosexualität niemals explizit benutzt und auf ihn durch Umschreibungen hinweist, darf Andreas’ Kunst nicht einmal eine provisorische Bedeutung zugeschrieben werden. Zum Schluss kann man feststellen, dass die große Unordnung der Nachkriegszeit die Selbstwertung des Künstlers derart unterminiert, dass der neue Künstler, wie er sich in Andreas Magnus präsentiert, das Kunstwerk lediglich als Abenteuer betrachtet und in Gefahr gerät, von der Daseinsberechtigung der Kunst abzuweichen.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Die Hauptmotive der Malerei der Neuen Sachlichkeit sind realitäts-orientierte Porträts von Stadtszenen, Panoramen großer Städte, Gegenstände aus der Industrielwelt und noch Bilder gesellschaftliches Sujets. Zu diesem Feld gehören vor allem Inszenierungen aus dem Alltag, dem Kabarettmilieu, dem Nachtleben sowie Darstellungen verfallener, elender oder karikaturartiger Körper. Vgl. Hans-Jürgen Buderer: Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Anlässlich der Ausstellung »Neue Sachlichkeit« der Städtischen Kunsthalle Mannheim und Ausstellungs-GmbH vom 9. Oktober 1994 bis 29. Januar 1995. Hrsg. u. mit einem Vorwort von Manfred Fath. München: Prestel 1994, S. 67-214.

¹⁴⁸ „Ja, diesmal sollte es ein ausgewachsener Roman werden; ich hielt den Augenblick für gekommen, die komplette Beichte abzulegen, mir alles vom Herzen zu schreiben. Es drängte mich, der Welt ausführlich Mitteilung zu machen von all dem Schweren und Schönen, das mir widerfahren war und täglich widerfuhr [...].“ (WP 220).

1.7 *Der fromme Tanz* als Antibildungs- und Antikünstlerroman

Der Höhepunkt von Andreas' ästhetischen Überlegungen wird gegen alle anfängliche Erwartung im negativen kunsthistorischen Bewusstsein erreicht, dass die gegenwärtigen sowie die künftigen Geschichtsbedingungen die Verwirklichung von keinem geeigneten Kunsthorizont begünstigen. Klaus Manns Debütroman bringt eine (Kunst)Hemmung zur Sprache, die die Authentizität und den Wert von Kunstmanifestationen in der Zwischenkriegszeit trotz der Lebendigkeit und der Entstehung neuer Kunsttheorien infrage stellt, weil die wesentlichen Entwicklungen – vor allem die gesellschaftlich-orientierte und nicht-individualistische Literatur der Neuen Sachlichkeit und die erfolgreiche Gattung des Zeitromans – die Identitätskrise der dargestellten Jugend nicht bewältigen konnten. Schon im Vorwort drückt der Autor das Misstrauen gegen die Kunst aus, indem er seinem Werk lediglich eine dokumentarische Qualität zuschreibt, jedoch keine literarische Relevanz.¹⁴⁹ Dieses Problem wird im Roman dadurch versinnbildlicht, dass Andreas' künstlerische Skepsis ihn daran hindert, seine Kohlenskizze zu bemalen und so zu vollenden. Obwohl das *Abenteuerbuch* vielfältige Kunstformen der neuen Jugend inszeniert – von der Malerei bis zum Tanz, dem Kabarett und der Dichtkunst –, fungiert es wegen der abschließenden Unterbewertung des künstlerischen Bereichs nicht als Künstlerroman, sondern auch und hauptsächlich als dessen Antithese. Zugleich präsentiert das Werk stilistische Merkmale, die es als Antibildungsroman charakterisieren und die Darstellung des existenziellen Zusammenbruchs der Nachkriegsjugend erörtern.

Andreas Magnus' Bedenken gegen künstlerische Leistung wird in der vorletzten Romanszene anhand eines an seine Jugendfreundin Ursula adressierten Briefs veranschaulicht. Hier erklärt er ihr die Ergebnisse seiner Berliner Ausbildung, und zwar das Bedürfnis nach empirischer Erfahrung, die Desillusionierung in Bezug auf die Möglichkeiten der Politik und Gesellschaft, sowie schließlich die Gefahr, nur als „ziellose Tänzer“ (DfT 221) zu leben. Gleichzeitig betont er die Wichtigkeit der Entstehung „einer sittlich-freien, tiefsinnig-heiteren Humanität“ (ebd. 220) durch die vorurteilsfreie Konzeption des menschlichen Leibes. Diese Zielsetzung ist aber von der besonderen

¹⁴⁹ „Vielleicht hat diese Generation kein für sie eigentlich charakteristisches Werk bis heute hervorgebracht aus dem einfachen Grunde, weil, allem Anschein zum Trotz, kein Bedürfnis in ihr ist nach einem solchen Werk. [...] Für das ›Werk‹ dieser Jugend, für ihre ›Gestaltung‹ darf ich also auch dieses Buch nicht halten. Als ein Dokument kann es vielleicht bestehen [...]“ (DfT 10f.).

historischen Situation bedroht, in der Andreas lebt. Wegen der Unruhe der Zeit sieht der Protagonist nicht nur die Unmöglichkeit, „irgendeiner Ordnung zu dienen“ (ebd. 221), sondern er beobachtet auch den Mangel an konkreten Auswegen für die Kunst:

Ich glaube nicht, daß es in Zukunft auf die Bilder ankommen wird. Auf die Bilder nicht und auf die Bücher nicht. Ich mag nicht in die Zukunft schauen, die Zukunft geht mich nichts an. Aber wenn ich mich einmal doch dazu verleiten lasse, sehe ich schwarz, was die Kunst und ihre Lebensberechtigung im Laufe der nächsten Jahrzehnte betrifft. (DfT 220)

Andreas' Resignation ist die Konsequenz seines künstlerischen Selbstzweifels und bestimmt das Scheitern seiner Absicht, durch sein Werk zum Vertreter der Nachkriegs- bzw. der Bohème-Jugend zu werden. Mit der Entscheidung, seinen Glauben an den Körper und an die Menschheit durch die Erfahrung des Reisens – anstatt künstlerischer Performance – zu entfalten,¹⁵⁰ unterbricht er seinen »abenteuerlichen« Bildungsgang und verwandelt sein Künstlertum in einen Status *in potentia*, dessen Effektivität der Leser nur jenseits der Erzählung vermuten darf. Aus diesem Grund ist das Romanende gewissermaßen offen und suggeriert, dass Klaus Manns Suche nach einer neuen gültigen Sprache mit diesem Werk nicht zu Ende kommen kann. Die Bedeutung dieser stilistischen »Unreife« besteht eben im Offen-Bleiben, das mit der Haltung der Hauptfigur dem Körperkult gegenüber korrespondiert.

Zwischen dem noch nicht deutlichen Talent des Protagonisten und der formalen Heterogenität des Romans bestehen bedeutsame Parallelismen: Andreas scheint beinahe einen dilettantischen Ansatz im Bereich bildender Kunst zu haben, ist jedoch imstande, ein menschlich-vitalistisches Verständnis zu entwickeln, das in gewissem Maße zu einer schöpferischen Kraft führt. Auf ähnliche Weise kennzeichnet die Koexistenz unterschiedlicher stilistischer Einflüsse Klaus Manns Erstlingswerk als ein »tanzendes« Fragment seiner Epoche, das jenseits seiner literarischen Brüchigkeit neue künstlerische Lösungen wenigstens *ex negativo* fördert. Tatsächlich beleuchtet der Text wie eine wahrhaftige Choreografie wichtige Aspekte der Krise der Nachkriegsjugend, stellt sie dar und amalgamiert sie mit der Spannung einer permanenten Suche. Dieses Merkmal charakterisiert Klaus Manns Reflexion im *Frommen Tanz* als eine literarische Untersuchung

¹⁵⁰ Andreas' letzte Äußerungen im Rahmen seines Körpercredos lauten: „Des Menschen Leib ist schön an allen Orten. Ich liebe des Menschen Leib –. [...] Seine Frommheit verdichtete sich ihm zu einer neuen Formel, zu einem geheimnisvollen Gedanken – der hieß: Ich glaube an diese Welt.“ (DfT 221ff.)

bzw. Auslotung der künstlerischen Lage aus der Perspektive einer richtungslosen Jugend, was an die Tanzphilosophie eines Paul Valéry denken lässt:

[La danse] est tout simplement une *poésie générale de l'action des êtres vivants*: elle isole et développe les caractères essentiels de cette action, la détache, la déploie, et fait du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l'être, font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit, aux difficultés qu'il lui propose, aux métamorphoses qu'il en obtient, aux écarts qu'il en sollicite et qui l'éloignent, parfois excessivement, du sol, de la raison, de la notion moyenne et de la logique du sens commun.

Qu'est-ce qu'une métaphore, si ce n'est une sorte de pirouette de l'idée dont on rapproche les diverses images ou les divers noms? Et que sont toutes ces figures [...], si ce ne sont des usages de toutes les possibilités du langage, qui nous détachent du monde pratique pour nous former, nous aussi, notre univers particulier, lieu privilégié de la danse spirituelle?¹⁵¹

Im Gegensatz zur Bedrohung durch kunstfeindliche Tendenzen in der deutschen Nachkriegsgesellschaft betrachtet der Schriftsteller das Ausgedrückt-Werden der Innerlichkeit – vor allem unter Anlehnung an die Ästhetik der Jahrhundertwende – als notwendig, und dieses Element wird auch nur von der Präsenz des Buches als konkretes Objekt bewiesen. Trotzdem fehlt es dem Verfasser an funktionierenden Mitteln, um dieses Gefühl zu äußern. Diese Impasse verbirgt eine tiefgreifende Desorientierung, die unter anderem die Folge des Verfalls von stabilen Erziehungsmodellen darstellt. Die Einsamkeit Andreas Magnus' spiegelt sich in der Abwesenheit von passenden Ausbildungsbedingungen wider, da man aus der Handlung folgern kann, dass der Protagonist auch vor dem Handlungsbeginn immer als Autodidakt gelernt und gearbeitet hat. Selbst Frank Bischof repräsentiert eine Art von unerreichbarem utopischem Vorbild, das der Hauptfigur mit keinen künstlerischen Empfehlungen hilft. Überdies besucht Andreas in der lebhaften Kunstmetropole Berlin keine Akademie, sondern verzichtet fast völlig auf seine Berufung zum Maler, um Kabarettist zu werden, und das immer als Autodidakt, sodass seine Ausbildung sich als irregulär, inkonsequent und »abenteuerlich« bezeichnen lässt. Folglich prägt sich seine künstlerische Selbstrealisierung in einem einsamen Ausbildungsvorgang aus, der Sinnbild einer fehlgeschlagenen Integration in die Gesellschaft, sowohl vom künstlerischen, als auch vom persönlichen Gesichtspunkt aus, ist. Gleichzeitig wird die Sprengung der bürgerlichen Normen von der schwierigen Auseinandersetzung mit der Vaterwelt veranschaulicht, d.h. einer Welt der Arbeitsleistung, der soliden Sittlichkeit, des sozialen Selbstbewusstseins. Es ist kein Zufall,

¹⁵¹ Valéry: Philosophie de la danse, S. 1402f.

dass die Hauptfigur mutterlos ist und jedoch mit mütterlichen Figuren in Berührung kommt, die ihren Identitäts- und Kunsthorizont beeinflussen. Die unklare Mutterwelt bedeutet für Andreas die Unbestimmtheit seines künstlerischen Daseins, das z.B. mit der Dimension des anfänglichen und abschließenden Traums verbunden ist. Damit scheint Klaus Mann, die symbolische Ordnung gegen das bürgerliche (väterliche) Konsumsystem eines Novalis oder auch die Ablehnung der Vaterimago zugunsten des Zelebrierens der „narzißtisch-mütterliche[n] Einsamkeit des Imaginären“¹⁵² eines »Zarathustras«-Nietzsche aktualisieren zu wollen.

Der Bezug zu Novalis ist in diesem Kontext besonders relevant. Unter Berücksichtigung, dass Andreas künstlerisch-geistige Ansprüche hat und so nach einem Kulturbereich strebt, den sein Vater mit seinem „spezial-wissenschaftlichen Werk“ (DfT 29) sowie sein Stellvertreter Bischof mit seinem Kunstgenie repräsentieren, ist deutlich, dass der Protagonist sich nach dem Prinzip des Mütterlich-Imaginären sehnt, das eigentlich schon von der väterlichen bildungsbürgerlichen Welt erobert wurde. Eine ähnliche Konstellation betrifft nicht nur den biografischen Hintergrund des Autors selbst mit seinem Minderwertigkeitskomplex Thomas Mann gegenüber,¹⁵³ sondern auch einen breiteren poetischen Diskurs, der schon auf das Verhältnis zwischen den ästhetischen Betrachtungen Novalis' und dem Bildungsideal eines Klassikers wie Goethe zurückgreift, was Peter V. Zima in Anlehnung an Harald Blooms Literaturkritik unter den Begriff *Anxiety of Influence* subsumiert.¹⁵⁴ Wenn man beachtet, dass Goethe mit *Wilhelm Meisters*

¹⁵² Peter V. Zima: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmoderne Parodie. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2008, S. 75. Der Literaturwissenschaftler vergleicht den Künstlerkult von Novalis, der mittels der metonymischen Darstellung der »Blauen Blumen« formuliert wird, mit dem modernen Gedanken Nietzsches am Beispiel der künstlerisch-ästhetischen Komponente von *Also sprach Zarathustra*. Auf diese Weise betrachtet der Komparatist Novalis' ästhetisches Modell als einen frühen Prototyp der Philosophie Nietzsches, weil beide Denker als Vorläufer aller Themen und Probleme der Moderne sowie der Spätmoderne fungieren. Zima lehnt sich insbesondere ans Kapitel *Die Heimkehr* aus *Zarathustra* an: „Oh Einsamkeit! Du meine *Heimat* Einsamkeit! Zu lange lebte ich wild in wilder Fremde, als dass ich nicht mit Thränen zu dir heimkehrte! Nun drohe mir nur mit dem Finger, wie Mütter drohn, nun lächle mir zu, wie Mütter lächeln, nun sprich nur: ›Und wer war das, der wie ein Sturmwind einst von mir davonestürmte? –‹. (KSA 4, S. 231). Vgl. Zima: Der europäische Künstlerroman, S. 74f.

¹⁵³ „Je mehr ich mit Menschen – und vor allem mit Menschen der literarischen Sphäre – zusammenkam, desto deutlicher empfand ich das Schiefe und Gefährliche meiner Situation. [...] Es ist nicht zu leugnen, daß mein Name und der Ruhm meines Vaters [...] mir den ersten Start erleichtert haben. Aber schon nach einem halben Jahr verwandelten sich diese scheinbaren Vorteile in Nachteile [...]. Der Nachteil, dem kein anderer junger deutscher Autor ausgesetzt ist, besteht in der Voreingenommenheit, mit der man sich mir naht. [...] Nicht nur der Gehässige, auch der freundlich Gesinnte konstruiert zwischen dem, was ich schreibe, und dem väterlichen Werk instinktiv den Zusammenhang. Man beurteilt mich als *den Sobn*.“ (KdZ 251).

¹⁵⁴ Vgl. Zima: Der europäische Künstlerroman, S. 58-64. Siehe Harald Bloom: *The Anxiety of Influence. A theory of poetry*. New York/Oxford: Oxford University Press 1973.

Lehrjahre (1795-96) das Vorbild des (bürgerlich-orientierten) Bildungsromans etablierte, erkennt man im *Frommen Tanz* eine konstitutive Unterminierung der deutschen epischen Gattung *par excellence*, die sogar die Entstehung von möglichen Gegenmodellen, wie etwa Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802), innerhalb der Produktion der desorientierten Nachkriegsschriftsteller verhinderte.¹⁵⁵

Klaus Manns Erstlingswerk definiert aufs Neue sowohl die Idee von (Aus-)Bildung, als auch die strukturellen Merkmale ihres repräsentativen Genres. Zuerst schildert der Roman nicht die ganze Biografie des Protagonisten, sondern fokussiert eine geringe Zeitspanne seiner Jugend, die dem psychologischen Übergang von der Adoleszenz zum Erwachsenenalter entspricht. Dieser Prozess wird im abenteuerlichen Reisemotiv durch Deutschland und Frankreich chiffriert, aber diese Reise stellt ein willkürliches Moment in Andreas' Leben dar, weil er dazu eigentlich nur von der Suche nach seinem unbeständigen Geliebten getrieben wird. Allein die Reisen nach Berlin und der südlichen Stadt am Meer bestimmen Stationen einer persönlichen Entwicklung. Trotzdem erweist sich Berlin, der zentrale Handlungspunkt, als ein falscher Ort für die Selbstentfaltung, weil die Stadt der Hauptfigur nur scheinbar die Gelegenheit bietet, eine soziale Rolle innerhalb des Bohème-Kreises zu spielen. In Wirklichkeit enthüllt die Berliner Misere mit der Konzentration allerlei »Verlorener« – Drogensüchtiger, Prostituiertes, Verarmter – die tiefe Einsamkeit jeder Figur, und auch die Möglichkeit zum Lieben findet keine Konkretisierung. In dieser Hinsicht ist Berlin im Vergleich zu Andreas' Streben nach Sozialisation und künstlerischer Orientierung ein allegorischer Ort der Suche und der Disharmonie zwischen einem künstlerisch veranlagten Individuum und der Gesellschaft.

Dieser letzte Aspekt ist maßgeblich, weil das Erreichen der persönlichen Integration in die soziopolitische Umwelt nicht angedeutet wird; der Künstler bleibt letztendlich isoliert. Im Hinblick auf die Gattung des Bildungsromans kann nun berücksichtigt werden, dass die Idee der Integration durch den Inbegriff eines Mannes repräsentiert wird, der sich in gesellschaftlichen Institutionen – wie der Ehe und der Familie – sowie in der Arbeit- oder Kunstproduktivität verwirklicht.¹⁵⁶ Im Vergleich zu diesem Ideal eines gebildeten, leistungsfähigen und kräftigen Mannes scheitert aber das

¹⁵⁵ Für eine ausführliche Analyse der Gattung »Bildungsroman« am Beispiel von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und dessen Gegenmodellen verweise ich auf: Rolf Selbmann: *Der deutsche Bildungsroman*. 2. überarbeitete u. erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1994, S. 58-95; Ortrud Gutjahr: *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2007, S. 7-97.

¹⁵⁶ Vgl. Mosse: *Das Bild des Mannes*, S. 188.

Andreas-Magnus-Modell sowohl unter dem Gesichtspunkt seiner Maskulinität als auch dem seiner Schöpfungskraft.

Diese Entgleisung kann schließlich mit der Romanstruktur in Einklang gebracht werden: *Der fromme Tanz* besteht nur aus einem Lebensabriss, der für den Protagonisten in kein festes Kunstergebnis mündet, vielmehr lässt er die künftige Entwicklung der Hauptfigur ganz offen, undefiniert, oder noch – wie beim Tanz – in Bewegung. Im Gegensatz zum Bildungsroman kann dieses Werk daher die Leserschaft durch den Lektüreprozess nicht bilden,¹⁵⁷ weil Andreas keine neue Kunstsprache bestimmt, und dieses Misslingen möchte der Autor nur als letzte Episode einer chaotischen Überlagerung von »Abenteuern« dokumentieren. Deshalb sind die Grenzen zwischen den Gattungen Bildungs- und Künstlerroman in Anbetracht der Analyse von *Der fromme Tanz* ziemlich locker, weil Andreas' Bedürfnis nach Verständnis und Solidarität, d.h. nach sozialer Ordnung, mit seinen künstlerischen Ambitionen konvergiert; diese werden aber durch inkonsequente Versuche verfolgt, wie der nicht direkte Zusammenhang zwischen der Malerei und dem Kabarett in seiner künstlerischen Laufbahn zeigt.

Abschließend ist der Wert von Klaus Manns Erstlingswerk jenseits der ästhetischen Unvollkommenheit von Andreas Magnus' Kunst mit seiner vitalistischen Botschaft zu identifizieren, weil der Protagonist seine unklare Begabung durch die Befreiung der Körperrechte innerhalb einer geistig-synkretistischen Anschauung kompensiert. Auf ähnliche Weise rehabilitiert sich der Roman als beispielhaftes Werk einer verwirrten Nachkriegsjugend, indem sein Schluss eine positive Fortsetzung der Identitäts- und Kunstsuche fördert. Obwohl Andreas Kunst und Kultur skeptisch gegenübersteht, beginnt er seine neue Reise voll Vertrauen in die menschliche Körperlichkeit und die Welt, was als Voraussetzung einer künftigen organischeren Beschäftigung mit Kunst gelten kann, diesmal nicht vonseiten des fiktionalen Malers, sondern des realen Autors. Das »Lebenslied« von Klaus Manns Frühwerk geht daher von einer Lebens- und Körperberechtigung aus, die zuerst einer intensiven Untersuchung des Ichs entspricht. Die eigentliche »Melodie« der Kunst kann nur als ihr Echo, d.h. als späteres Zeitgeschehen, erscheinen.

¹⁵⁷ Man soll beachten, dass der Bildungsroman nicht nur den Bildungsprozess des Protagonisten inszeniert, sondern er zielt auch auf die Bildung des Lesers ab, der durch die Identifizierung mit der Hauptfigur zu einer innerlichen Reife kommen soll. Der Bildungsbegriff bezeichnet daher nicht nur den Inhalt des Werks, sondern auch seine außethematische Komponente. Vgl. Franco Moretti: *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti 1986, S. 90-120.

2. *Treffpunkt im Unendlichen* (1932)

Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen,
eine Nachfrage zu erzeugen,
für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.
(Walter Benjamin, 1935)¹⁵⁸

Synopsis

In *Treffpunkt im Unendlichen* erleben die Protagonisten Sonja, eine süddeutsche energische Schauspielerin, und Sebastian, ein 25-jähriger Schriftsteller und Journalist, ein umgekehrtes Schicksal, weil Sebastian von Berlin Abschied nimmt, sobald das Mädchen in der „sachlichste[n] und modernste[n] Kapitale des Kontinents“¹⁵⁹ ankommt. In Berlin lässt der junge Intellektuelle einen Freundeskreis zurück, der aus Bohémiens und jungen Künstlern besteht und in der Berliner Nachtwelt verkehrt. Von diesen Nebenfiguren werden zwei wichtige Persönlichkeiten unterschieden, nämlich der talentierte Tänzer Gregor Gregori, ein damaliger Freund Sebastians und nun Verlobter der Schauspielerin Sonja, und der exzentrische Psychologe Bernhard Massis, der seine Sekretärin Grete sowie die verzweifelten Do und Froschele morphiumsüchtig macht. Zu seinen Patienten gehört auch der jüdische Essayist Richard Darmstädter, der wegen seiner unerwiderten Liebe zu Frau Gretes Sohn Selbstmord begeht. Nicht nur er hat einen schlimmen Tod, sondern auch Sebastians Liebhaberin Greta Valentin, die er in Paris kennenlernt. Schließlich kennzeichnet das Unglück auch die Liebesbeziehung zwischen beiden Hauptfiguren, weil sich Sylvesters »Märchen von der Unbekannten« nach ihrem unerwarteten Zusammentreffen in der Stadt Fez nur scheinbar erfüllen wird.

2.1 Politik, Kultur und Kunst am Ende der Weimarer Republik

Der Übergang von Klaus Manns Debütphase zu einer reiferen künstlerischen Stufe, die sich mit der progressiven Entwicklung einer politischen paneuropäischen und sozialistisch-orientierten Gesinnung verbindet, fand in den späten 1920er Jahren statt, und zwar in einem Moment der deutschen Geschichte, der durch den komplexen Prozess der Auflösung der Demokratie bestimmt wird und durch das Übereinanderlagern verschiedener ökonomischer, politischer und sozialer Faktoren gekennzeichnet ist.

Bekanntlich fallen das Symbol des Untergangs der Weimarer Republik mit der Weltwirtschaftskrise zusammen, welche die junge Republik Ende Oktober 1929 als Folge des New Yorker Börsenkrachs am 24. und 29. jenes Monats traf. Da die Stabilität der deutschen Finanzwelt und der Aufschwung der deutschen Wirtschaft vom Dawes-Plan (1924) und den folgenden Auslandsanleihen sowie vom späteren Young-Plan (1929) abhängig waren, litt die Republik durch die amerikanische Krise besonders stark. Diese

¹⁵⁸ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 500.

¹⁵⁹ Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendlichen*. Mit einem Nachwort von Fredric Kroll. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007, S. 120. Der Text wird künftig in dieser Arbeit unter der Sigle „TiU“ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

Problemsituation manifestierte sich in den zahlreichen Firmenzusammenbrüchen, Bankschließungen und den enormen Massenkündigungen, insbesondere betrafen die Entlassungen Handwerker, kleine Industrieunternehmer, Angestellte und Proletarier. Solche Ereignisse hatten zur Folge, dass die Zahl der offiziell registrierten Erwerbslosen jedes Jahr gefährlich stieg, bis die Arbeitsmarktkrise ihren Höhepunkt 1932 mit sechs Millionen Arbeitslosen erreichte.¹⁶⁰

In einem verelendeten Panorama von Obdachlosen und Verhungernden, in dem Kriminalität fruchtbaren Boden fand, verbreitete sich die antikapitalistische Agitation, die heftig durch beide links- und rechtsradikalen Parteien gefördert wurde. Zweck dieser Protestbewegungen war, die Schwäche der liberal-demokratischen Politik ans Licht zu bringen und sie zu unterminieren. Durch strategische Massenpsychologie und Propaganda-Aktionen, die sich die Missstimmung gegen die demokratische Ordnung zunutze machten, gelang vor allem der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) der Erfolg bei der Reichstagswahl im September 1930 zu bestimmen, was die kritische Situation des Parlamentarismus neben der Wirtschaftsnot offenbarte.¹⁶¹ Außerdem zeigte sich diese Instabilität in den vielen sich anschließenden Kabinettsumbildungen und im Prozess der innenpolitischen Polarisierung antirepublikanischer Ideologien. 1931 verstärkte sich das antiparlamentarische Programm des nationalistischen Flügels, und noch schärfer wurde die politische Lage, als Franz von Papen 1932 zum Reichskanzler erklärt wurde, da er die Auflösung des Reichstags verordnete, sowie die Aufhebung des kurz zuvor beschlossenen SA-Verbots bei den Neuwahlen durchsetzte.

Diese Maßnahmen hatten eine negative Auswirkung auf die ganze Gesellschaft, weil die Zahl politischer Morde und Gewaltakte dezidiert zunahm. Eine wahrhaftige Eskalation von physischer und psychischer Gewalt, Terror und Straßenschlägerei fand anlässlich der neuen Reichstagswahlen Ende Juli 1932 statt, die einen großen Erfolg für die NSDAP bedeutete. Obwohl die bürgerlich-liberale Öffentlichkeit Ende 1932 noch auf den Rücktritt von Hitlers Machtanspruch und das Überleben der Republik hoffen

¹⁶⁰ Vgl. Dirk Blasius: Weimars Ende. Bürgerkrieg und Politik 1930-1933. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.

¹⁶¹ Es ist zu bemerken, dass, obwohl die Sozialdemokratische Partei Deutschland (SPD) bei der Reichstagswahl die Mehrheit der Abgeordneten trotz wesentlicher Verluste behielt, wurde sie durch die Opposition der KPD und den Vorwurf des »Sozialfaschismus« noch tiefer bestürzt. Vgl. Josef Schleifstein: Die »Sozialfaschismus«-These zu ihrem geschichtlichen Hintergrund. Frankfurt am Main: Verlag Marxistische Blätter 1980, S. 5-15, 53-89.

konnte, wurde schon Anfang Januar 1933 eine Beteiligung der NSDAP an der Regierung geplant, weshalb Paul von Hindenburg am 30. Januar 1933 Adolf Hitler zum Reichskanzler ernannte, wodurch Hitlers personalistische Zielsetzung nicht mehr unter Kontrolle gehalten wurde.¹⁶² Nach sofortigen Neuwahlen, dem Reichstagsbrand am 27. Februar 1933 und der Abschaffung der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) sowie der Gewerkschaften wurde die endgültige Vernichtung der Demokratie besiegelt.

Unter solchen Voraussetzungen erlitt auch die blühende deutsche Kulturindustrie eine ernste Niederlage. Wenn man beachtet, dass sich die Berliner Theater 1929 neben drei Varietés noch auf 75 Kabaretts, Kleinkunsthöfen und verschiedene Lokale mit Unterhaltungsprogrammen beliefen, erscheint die Situation der Arbeitsmöglichkeiten im künstlerischen Milieu nach dem Oktober 1929 als dramatisch. Weil die Phonographen- und Schallplattenindustrie plötzlich ihr ökonomisches Potenzial verlor, viele Tanzlokale schlossen, prominente Musiker emigrierten und mehrere Tanzorchester sich auflösen mussten, traf vor allem die musikalische Szene und den ihr eng verbundenen Tanzbetrieb, die noch ein Jahr vor dem Börsenzusammenbruch als bedeutende Wirtschaftsfaktoren gedient hatten, eine ernste Rezession.¹⁶³ Auf ähnliche Weise begann die Zahl der Theater- und Kabarettunternehmen zu sinken. Zu den Opfern des großen Kabarett Niedergangs 1929 bis 1930 zählten das 1928 von Rosa Valetti (eigtl. Rosa Vallentin) gegründete *Larifari* und Leon Hirschs »proletarisches Kabarett« *Die Wespen*, das 1932 verboten wurde. Nur die 1929 als Kollektiv gegründete *Katakombe* konnte insgesamt sechs Jahren überleben und zeichnete sich in diesem Zeitraum durch ein deutlich politisch-engagiertes Programm gegen das Unterhaltungskabarett aus.¹⁶⁴

¹⁶² Vgl. Henry Ashby Turner: Hitlers Weg zur Macht. Der Januar 1933. Aus dem Amerikanischen von Enrico Heinemann u. Thomas Pfeiffer. München: Luchterhand 1997, S. 75-107.

¹⁶³ Vgl. Schär: Der Schlagler und seine Tänze, S. 38-51.

¹⁶⁴ Die politische Richtung der *Katakombe* war keineswegs neu in der Geschichte der Kleinkunsthöfe, weil sich der politisch-oppositionelle Charakter des Kabarets schon in den Nachkriegsjahren unter dem Einfluss des Agitprop-Theaters Erwin Piscators durchgesetzt hatte: 1924 inszenierte Piscator die *Politisch-proletarische Revue Roter Rummel* im Auftrag der KPD-Bezirksleitung Berlin-Brandenburg, später wurde sein dramatisches Experiment von mindestens 28 Agitprop-Gruppen in der deutschen Großstadt nachgeahmt bzw. weiter entwickelt. Auf jeden Fall war das politisch-satirische Element ein andauerndes Merkmal der auf die Unterhaltung gerichteten Kleinkunsthöfen, wie die Eröffnungsnummer des im Dezember 1924 gegründeten *Kabarets der Komiker* (KadeKo) beweist, weil diese Nummer aus der politisch konnotierten Revue *Quo Vadis* bestand, in der die junge NSDAP und ihren Wortführer explizit verspottet wurden. Vgl. Hans-Peter Becht: „Ach, Herr von Ludendorff, ich wußte gar nicht, daß Sie jüde sind!“. Entwicklungslinien des (partei-) politischen Kabarets in der Weimarer Republik. In: Hans-Peter Becht u.a. (Hg.): Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik. Heidelberg u.a.: Verlag Regionalkultur 2009 (= Pforzheimer Gespräche zur Sozial-, Wirtschafts- und Stadtgeschichte Bd. 4), S. 211-237.

Im Vergleich zum Musik-, Tanz- und dem Theatergewerbe konnte die Filmindustrie dank der Einführung des Tonfilms bzw. des Musik-Spielfilms (1928) noch einen partiellen Erfolg genießen.¹⁶⁵ Der Tonfilm, der sich vom *live* begleiteten Stummfilm durch eine technisch-wiederholbare Schallbegleitung abgrenzte, stellte sich als keine einfache Evolution des Stummfilms mit Ton vor, sondern als ein neuartiges Kino-Paradigma mit eigenständigen ästhetischen Elementen.¹⁶⁶ Trotz ihrer Faszination wurde die neue Filmtechnik von vielen Filmtätigen und -kritikern abgelehnt, weil sie sich davor fürchteten, dass der Ton die unmittelbare expressive Gestik und die Sprechmimik vernichten konnte. Es wurde argumentiert, dass der sprachliche Ausdruck das Publikum von der Visualisierung des Sprechers ablenkte; gleichzeitig drohte der gesprochene Text, die für den Stummfilm charakteristische Kunsteinheit von Bildern und Schrifttexten zu zerstören. Außerdem schien der Tonfilm einem Theaterstück aufgrund seiner Dialog-Komponente zu gleichen, mit der Folge, dass das Spezifikum der Filmgattung scheinbar zu einem Theaterersatz degradiert werden konnte.¹⁶⁷ Abgesehen von dieser Kontroverse übte der Tonfilm als absolute Neuschöpfung der späten 1920er Jahre einen weltweiten Reiz aus und repräsentierte einen noch lebendigen Kunstbereich, der trotz der Weltwirtschaftskrise ökonomisches Potenzial aufwies. Aus diesem Grund suchten viele Künstler Zuflucht vor der Beschäftigungskrise eben im kinematografischen Betrieb,

¹⁶⁵ Die Universal-Film-Aktiengesellschaft (UFA), der führende Filmkonzern der 1920er Jahre, hatte die Herausforderung des Tonfilms angenommen, indem sie die amerikanischen Filmgesellschaften bei der Förderung der Technik des Nadeltonverfahrens nachahmte. Die UFA beabsichtigte, in die neue Vorgehensweise zu investieren, damit Tonfilme auch in Deutschland und nicht nur in Hollywood entstehen konnten, wozu ein großes Engagement von Musikern und Autoren nötig war – als Symbol dieser innovativen Produktion aus den amerikanischen Aufnahmestudios kann der 1927 gedrehte Tonfilm *The Jazz Singer* der Warner Brothers erwähnt werden –. Dank ihrer Weitsicht produzierte die UFA Filme in deutscher Sprache sowie erfolgreiche kinematografische Werke in mehreren Fremdsprachen und konzentrierte die Produktion hauptsächlich auf das Unterhaltungsgenre des Revue- und Operettenfilms. Diese Strategie ermöglichte das Überleben des UFA-Konzerns, weil er trotz der Verschärfung der politischen Maßstäbe und der Eingriffe der Propaganda mit einem bedeutsamen Zulauf an Kinobesuchern rechnen und sich somit retten konnte. Nach Hitlers Machtübernahme geriet jedoch die Gesamtfilmproduktion in die Hände der NS-Propaganda. Aufgrund des NS-Monopols hinsichtlich aller Kunstmanifestationen konnte sich die deutsche Filmindustrie der vorigen Erfolge nicht weiter rühmen, nicht zuletzt, weil viele anerkannte Schauspieler, Regisseure und Filmproduzenten ins Exil gingen. Vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste 1999, S. 345-357; Helmut Korte: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 48-121. Über die frühen Ton-Aufnahmetechniken siehe Corinna Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 186-267.

¹⁶⁶ Vgl. Jost Hermand/Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik. Mit 70 Fotos und 11 Textillustrationen*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978, S. 269.

¹⁶⁷ Vgl. Mühl-Benninghaus: *Das Ringen um den Tonfilm*, S. 207-240.

sodass auch der Schlager von den neuen Bühnen- und Zelluloid-Stars wiederbelebt wurde.¹⁶⁸

Schließlich beeinflusste das soziopolitische Unbehagen auch die literarischen Haupttendenzen der Spätphase der Weimarer Republik. Diese richteten sich vor allem auf die Prinzipien des Dokumentarischen und Faktischen im Rahmen der Neuen Sachlichkeit sowie auf die Entwicklung der biografischen Gattung. Das Verhältnis zwischen Kunst und Leben sollte nun auf einem Authentizitätsgefühl basieren, das der Dichter im Zusammenhang mit der Zeit-Problematik darstellte. Der Gegenwartsdiskurs sowie die Fragen des Dokumentarischen und der Urbanität formten den Inbegriff der neuen literarischen Entwicklungen und lenkten die Zeitkritik auf den Anspruch nach Wirklichkeit und Tatsachensinn. Aus diesem Grund führten viele Autoren, die wie Joseph Roth, Kurt Tucholsky, Vicki Baum oder Stefan Zweig zugleich als Schriftsteller und Journalisten tätig waren, einige für die Reportage und die Berichterstattung typische Elemente in ihre Prosatexte ein und förderten die Verbreitung von Dokumentationsliteratur. Gleichzeitig entwickelte sich das Genre des Zeitromans, das den Schwerpunkt auf das aktuelle Geschehen legte und sich auf die sozialen, ökonomischen und politischen Bedingungen bzw. ihre Veränderungsmöglichkeiten fokussierte. Auch das biografische Schreiben wurde als Anstoß zur Darlegung der zeitlichen Dynamik und ihrer Problematisierung betrachtet, weil die Biografie den Zweck der Authentizität mehr als andere zeitgenössische Literaturscheinungen verfolgte: Der Biograf, so die These eines repräsentativen Werks der Zeit, nämlich Siegfried Kracauers *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform* (1930), sollte das Schicksal eines Individuums nicht romanhaft darstellen, sondern es wirklichkeitsgetreu verarbeiten.¹⁶⁹

Im Allgemeinen wurde das Verhalten der Schriftsteller in diesen Jahren einerseits vom Massengesellschafts-, Gemeinschafts- und Kollektivsinn geprägt. Andererseits trieb die gesteigerte politische Polarisierung die Literaten zu deutlicheren Stellungnahmen an, folglich entschieden sich viele für politisches Engagement. Obwohl sich die Mehrheit der

¹⁶⁸ Insbesondere verbreiteten sich neue Schlager durch die rasch populär gewordenen Tonfilme *Melodie der Welt* (1929) von Walter Ruttmanns, *Der blaue Engel* (1930) von Josef von Sternberg, *Die Dreigroschenoper* (1931) von Georg Wilhelm Pabst, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) und *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) von Fritz Lang.

¹⁶⁹ Vgl. Siegfried Kracauer: *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 5.3: *Essays, Feuilletons, Rezensionen*. 1928-1931. Hg. von Inka Müller-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl u.a. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 264-269. Siehe Hermand/Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*, S. 161-172.

neusachlichen Autoren am politischen Aktivismus orientierte, etablierte sich in dieser Phase auch eine Gegenteilendenz, die von einem Rückzug ins Intime und Individuelle sowie von einer Distanzierung von der Politik charakterisiert wurde. Gegenüber der allgemeinen Radikalisierung nahmen manche mit der Zeitschrift *Die Kolonne* (1929-1932) verbundene Naturlyriker eine ablehnende Haltung ein, weil sie dadurch ihre ostentative Opposition gegen Politik und die neusachliche Ästhetik zu zeigen hofften. Als besonders problematisch rezipierten sie vor allem die Intransigenz, mit der die Exponenten der Neuen Sachlichkeit die Konfrontation zwischen Literatur und Massengesellschaft als Voraussetzung für eine authentische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit betrachteten. Dass der Realitätsbegriff jedoch keineswegs eindeutig war, mussten auch die neusachlichen Schriftsteller nach der Krise der frühen 1930er Jahre zugestehen: Da die moderne Massenkultur zusammen mit dem umfangreichen Komplex der Medien zum Objekt einer politischen Manipulierung wurde, erwiesen sich die bis damals bevorzugten literarischen Mittel als unfähig, die kulturelle Entwertung durch die Propaganda zu beherrschen. Auch wenn sich viele Schriftsteller dem Heimat- oder dem historischen Roman noch in den letzten Jahren der Weimarer Republik zuwandten, um die sinnvolle Einordnung des Einzelnen in die Gesellschaft zu repräsentieren, zeigten die radikalen Eingriffe der NSDAP in die Publizistik, dass dieser Gemeinschaftssinn nun nur innerhalb einer totalitären Ideologie akzeptabel war. Aus diesem Grund war eine freie Beschäftigung mit dem gegenwärtigen Geschehen nicht mehr möglich, noch weniger nach der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933, die die endgültige Ächtung für die meisten Intellektuellen dieser Zeit, einschließlich neusachlicher Autoren wie Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Egon Erwin Kisch, Anna Seghers und Erich Maria Remarque, bedeutete.

2.2 Klaus Manns künstlerische Gesinnung am Ende der Weimarer Republik

In diesem schwierigen Kontext setzte Klaus Mann seine Arbeit nach einer Weltreise mit seiner Schwester Erika durch die USA, Ostasien und Russland fort. Aus dieser Erfahrung entstand der vierhändig verfasste Bericht *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise* (1929) sowie die Komödie *Gegenüber von China*, die 1929 geschrieben und 1930 in Bochum uraufgeführt wurde. Die letzten Jahre der Weimarer Republik erlebte der junge Autor vom schöpferischen Standpunkt aus sehr intensiv. 1929 erschienen nicht nur die benannten Werke, sondern auch der von ihm herausgegebene zweite Band der *Anthologie*

jüngster Lyrik, die Erzählsammlung *Abenteuer des Brautpaares* und *Alexander. Roman der Utopie*.¹⁷⁰ Außerdem widmete sich Klaus Mann wieder der Essayistik, insbesondere mit literarischen Kritiken, Rezensionen und feuilletonistischen Beiträgen politischen Charakters. Im Jahr 1930 veröffentlichte er das Theaterstück *Geschwister*, eine dramatische Fassung von Jean Cocteaus Roman *Les Enfants Terribles* (1929), in der der deutsche Schriftsteller im Vergleich zur Originalversion den Akzent auf die Problematik der Blutschande legte, anstatt auf das künstlerisch-bohémehafte Milieu der beiden Protagonisten Elisabeth und Paul. Trotz der feinen thematischen Bearbeitung und der psychologischen Auslotung beider Hauptfiguren fand die Uraufführung von *Geschwister* an den Münchner Kammerspielen keinen Anklang bei der Kritik und dem Publikum, ganz im Gegenteil erweckte sie einen quälenden „Nazi-Haß“,¹⁷¹ der den Misserfolg aller Werke Klaus Manns der frühen 1930er Jahre, wie dem Roman *Treffpunkt im Unendlichen* (1932) und seiner ersten Autobiografie *Kind dieser Zeit* (1932), bestimmte. In seiner späteren Autobiografie *Der Wendepunkt* versucht der Autor, die beklemmende Stimmung dieser Jahre darzustellen sowie die negative Rezeption seiner 1930-1932 entstandenen Werke mit den reaktionären Tendenzen der Politik in Zusammenhang zu bringen:

Ein Roman und ein Theaterstück, die ich damals (1930/32) schrieb, scheinen den Schmerz der Heimatlosigkeit poetisch zu antizipieren [...], sie geben jedenfalls einen Begriff von der furchtbaren Einsamkeit, zu der ein europäisch-liberal-gesinnter deutscher Intellektueller sich im Deutschland der sterbenden Republik verurteilt fand. Ein Entwurzelter? Niemals war ich es so sehr wie damals, in einem schon fremd-gewordenen Vaterland, dessen vergiftete Atmosphäre meine Stimme ersticke, ihr jede Resonanz und Wirkung nahm. (WP 360)

Eine der Folgen dieser harten Situation war die Zusendung von Carl Sternheims *Offenem Brief* (17. Juni 1932) an den S. Fischer Verlag: In diesem Text bezeichnet der Dramatiker und Gatte Pamela Wedekinds *Kind dieser Zeit* und *Treffpunkt im Unendlichen* als

¹⁷⁰ Mit der altgriechischen Geschichte befasste sich Klaus Mann auch im Stück *Athen*, das er unter dem Pseudonym Vincenz Hofer Ende 1932 verfasste. In diesem Drama wird nicht nur der bei Klaus Mann viel beliebte Philosoph Sokrates geschildert, sondern auch die ganze *Polis*, die zugleich für eine Verschlüsselung der Weimarer Republik steht. Aus diesem Grund ist *Athen* mit *Treffpunkt im Unendlichen* besonders verbunden, weil der Autor in beiden Werken eine klare Kritik an der Politik übt und dieses Thema zugleich zum Hintergrund eines lyrischen Elements macht, nämlich der Liebe, die hier in den Gesprächen zwischen Sokrates und seinen Schülern zur Sprache kommt. Wegen Hitlers Machtantritt konnte *Athen* zu Klaus Manns Leben nie aufgeführt werden. Vgl. Klaus Mann: *Athen. Fünf Bilder*. In: Ders.: *Der siebente Engel*, S. 239-316. Siehe Fredric Kroll (Hg.): *Klaus-Mann-Schriftenreihe*. Bd. 3: 1927-1933. Vor der Sintflut. Hamburg: Edition Klaus Blahak/Männerschwarz 2006, S. 191-206.

¹⁷¹ „Die Gehässigkeit – ich mußte es wohl bemerken – hatte sich vertieft, war böser, kälter, feindlicher geworden. Eine Gehässigkeit, die vernichten will. Erst quälen und dann töten. Eine mörderische Gehässigkeit, ein Nazi-Haß: das war es nun, was mir aus den Spalten der Presse, der Miene des Theaterpublikums entgegengrinste.“ (WP 361).

„teuflische[] Schweinereien“,¹⁷² sodass sein Angriff jenen Verbotsprozess beschleunigte, der schon vor der Machtergreifung zur Zensur von Manns Texten führte, weil „diese[] Schmutzschriften [...] eine ganz vereinzelte schamlose Entgleisung darstell[t]en“¹⁷³ und „eine allgemeine Barbarei der Sitten in Deutschland“¹⁷⁴ bewiesen.

Gegen 1930 begann Klaus Mann daher in seinen Schriften, deutlich und vorzeitig vor der bedrohlichen Verbreitung des Nationalsozialismus und vor dessen Einfluss auf die deutsche Bevölkerung zu warnen. Im Essay *Jugend und Radikalismus* (1930) antwortet er auf Stefan Zweigs Aufsatz *Revolte gegen die Langsamkeit* (1930), in dem der österreichische Schriftsteller die »radikale« Sehnsucht der Jugend nach einer neuen Wertordnung mit den extremistischen Entwicklungen der Politik identifiziert. Gemäß Stefan Zweig hätte der Aufstieg des Nationalsozialismus bei den Reichstagswahlen 1930 die „bejahende Revolte der Jugend gegen die Langsamkeit und Unentschlossenheit der ›hohen‹ Politik“¹⁷⁵ auf radikale Weise markiert. Gegen diese These rebellierte Klaus Mann heftig, indem er jede psychologisierende Erklärung für (rechts)extremistische Phänomene ablehnte und eine persönliche Form von Radikalismus entwickelte, die im »radikalen« Kampf gegen die Katastrophe des Hakenkreuzes bestehen sollte:

Mit Psychologie kann man alles verstehen, sogar Gummiknüttl. Ich wende sie aber nicht an, diese Psychologie. *Ich will jene nicht verstehen, ich lehne sie ab.* Ich zwinge mich zu der Behauptung [...], daß das Phänomen des hysterischen Neonationalismus mich nicht einmal interessiere. Ich halte es für nichts als gefährlich. Darin besteht *mein* Radikalismus.¹⁷⁶

Diese Stelle, die die Verantwortung des Einzelnen – besonders des Intellektuellen – für das politische Geschehen zur Sprache bringt, zeigt, inwieweit Klaus Mann die besondere Lage seiner Zeit ernst nahm. Auch entgegen das Desinteresse am Aktivismus oder an politischer Gesinnung, das noch einen Andreas Magnus charakterisierte, betont nun der Schriftsteller, dass „wer in politicis bis gestern noch apathisch war, den hat das Resultat unserer Reichstagswahlen aufgerüttelt“.¹⁷⁷ Auf diese Weise stellt er das Ergebnis der Reichstagswahlen als entscheidenden Wendepunkt innerhalb der deutschen Geschichte dar. Vor diesem Hintergrund sollte die tiefe Verachtung des deutschen

¹⁷² Carl Sternheim: Offener Brief. In: Ders.: Gesamtwerk. Bd. 6: Zeitkritik. Neuwied am Rhein/Berlin: Hermann Luchterhand 1966, S. 455.

¹⁷³ Ebd., S. 456.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Klaus Mann: Jugend und Radikalismus. Eine Antwort an Stefan Zweig. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 318-320, hier S. 318. Dieses Zitat entnimmt Klaus Mann direkt aus Stefan Zweigs Artikel.

¹⁷⁶ Ebd., S. 320.

¹⁷⁷ Klaus Mann: Wie wollen wir unsere Zukunft? In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 304-317, hier S. 306.

Intellektuellen gegen die Politik überwunden werden; außerdem sollte der Künstler, der zugleich als „der Clown der Menschheit, und ihr sittlicher Mentor“¹⁷⁸ bezeichnet wird, wegen der Not der nationalsozialistischen Bewegung

in den Stunden äußerster Gefahr [...] dies geheimnisvolle Doppelspiel aufgeben; aufgeben wenigstens in den Stunden, wo er nicht bildet und schafft, sondern spricht, erklärt und Stellung nimmt. [...] In seine Hand ist die Macht und die Herrlichkeit des Wortes gegeben, das Wort hat immer noch den Sieg davongetragen über die Macht.¹⁷⁹

Diese künstlerische Sinngebung betont die Verantwortung des Künstlers angesichts der historischen Entwicklungen sowie die Notwendigkeit der politischen Stellungnahme, durch die sich Klaus Manns persönliche und künstlerische Bewusstwerdung – besonders nach der endgültigen Entscheidung für das Exil – verstärkte. Das Terrain für seine antifaschistische Tätigkeit versuchte er schon während der Spätphase der Weimarer Republik nicht nur durch essayistische Texte zu schaffen, sondern auch durch den letzten Roman, den er vor dem Exil bei einem deutschen Verleger veröffentlichen konnte, und zwar *Treffpunkt im Unendlichen*, woran der Schriftsteller zwischen April und August 1931 rasch arbeitete.

2.3 *Treffpunkt im Unendlichen* als »Roman des Nebeneinander«

Der Roman *Treffpunkt im Unendlichen*, der im Frühjahr 1932 im S. Fischer Verlag erschien, präsentiert sich auf einer ersten Inhaltsebene als die zeitgemäße Schilderung unterschiedlicher Gesellschaftsmilieus in Deutschland und Paris zwischen den späten 1920er und den frühen 1930er Jahren, obwohl viele Szenen auch in außereuropäischen Ländern spielen. Die Erzählstimme lenkt die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf einige junge Bohémiens, die ihrerseits mit einer Menge Prominenter, Großindustrieller, aber auch Elenden und Arbeitslosen konstelliert werden, was dem Werk eine besondere zentrifugale Struktur verleiht. Ziel des Buchs war für den Verfasser nicht nur, „die komplexe Problematik einer Gruppe von internationalen Bohémiens erzählerisch zu gestalten“ (WP 361), sondern auch eine wichtige Etappe in seiner Stilentwicklung hervorzubringen, da der Text vor allem eine sehr gelungene Darstellung der deutschen Gesellschaft während der späten Weimarer Republik ist, in die sich Zeit-, Kunst- und

¹⁷⁸ Ebd., S. 316.

¹⁷⁹ Ebd.

Medienkritik mischen. Deshalb fungiert *Treffpunkt im Unendlichen* als Verbindungsglied zwischen *Der fromme Tanz* und den späteren Exilromanen, insbesondere *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936). Seine literarische Qualität besteht in seiner einzigartigen Struktur, aus der ein einprägsamer Zeitdiskurs entsteht. Im Besonderen wird diese Thematik anhand der Verwendung von statistischen Angaben, prägnanten Schlagzeilen und journalistischen Kurznachrichten behandelt oder auch durch die flüchtige Erwähnung zeitgenössischer Ereignisse veranschaulicht. Beispielsweise werden in der folgenden Stelle ein Dialog, ein Einschub und eine sehr aktuelle Berichterstattung-Passage mit moderner Erzähltechnik übereinandergelegt, was einen Mehrstimmigkeitseffekt sowie eine Assoziationskette hervorbringt:

An seiner Mutter vorbei sagte [Walter] zu Richard Darmstädter: »[...] Ich bin nämlich arbeitslos.« (Arbeitslos – Wort aus anderer Welt, Wort mit Zentnergewicht niederstürzend in das parfümierte, von Juchzern erfüllte Etablissement.)

Arbeitslosenkrawalle in Berlin. Die Parole der Kommunisten: »Drauflos!« Um ein Uhr sammelten sich an der Ecke Lindenstraße und Jerusalemerstraße zirka fünfzehn junge Burschen, die mit dem Ruf: »Wir haben Hunger!« in den Schlächterladen Karl Kisch im Hause Lindenstraße 105 eindrangen. (TiU 72)

Aufgrund der Problematisierung des zeitgenössischen Geschehens lässt sich *Treffpunkt im Unendlichen* der Gattung des in dieser Zeit sehr verbreiteten Zeitromans zuordnen und ist vor allem der Untergattung des »Romans des Nebeneinander« sehr nah, wie schon der Initiator der Klaus-Mann-Forschung Fritz Strich betonte.¹⁸⁰ Das Merkmal des Zeitromans, in dem „ein möglichst umfassendes und anschauliches Bild der jeweiligen Gegenwart“¹⁸¹ entworfen werden soll, besteht in keiner chronologisch fortschreitenden Handlung, sondern in einem „Nebeneinander mehrerer simultan ablaufender Erzählstränge aus oft kontrastiv gereihten Augenblicks- oder Zeitbildern“¹⁸² sowie in einer „Vielzahl [...] sogenannter *Zeitypen* als Repräsentanten bestimmter zeitgeschichtlicher Strömungen“.¹⁸³ Der Anspruch auf Gleichzeitigkeit, Aktualität und Wirklichkeitstreue wird durch präzise Zeitangaben und realistische Beschreibungen des

¹⁸⁰ „Die auffälligste Besonderheit seiner Romane aber liegt darin, daß sich die große Einsamkeit, das Nebeneinander der Menschen und Schicksale, das Kollektiv, das doch keine Gemeinschaft ist, in einer äußeren Form darstellt, die man mit dem (von Gutzkow geschaffenen) Namen als »Roman des Nebeneinander« bezeichnen könnte.“ Fritz Strich: [ohne Titel]. In: Erika Mann (Hg.): Klaus Mann zum Gedächtnis. Amsterdam: Querido 1950, S. 152-166, hier S. 163.

¹⁸¹ »Zeitroman«. In: Der Literatur-Brockhaus. Hrsg. und bearbeitet von Werner Habicht u.a. Bd. 3: Og-Zz. Mannheim: F.A. Brockhaus 1988, S. 715.

¹⁸² »Zeitroman«. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 1990, S. 508.

¹⁸³ Ebd.

Zeitgeschehens erfüllt, darüber hinaus können diese zeitlich fundierten Details auch mit neuen Erzählstrategien verbunden werden, wie der Montage oder der Simultantechnik.¹⁸⁴

Die Spezifität des »Romans des Nebeneinander«, der zuerst von Karl Gutzkow im Vorwort zu *Die Ritter vom Geiste* (1851) erörtert wurde, unterscheidet sich von der Hyperkategorie des Zeitromans hauptsächlich durch die gegensätzliche Akzentuierung der strukturellen bzw. der erzählten Ebene: Während der »Roman des Nebeneinander« auf formale Prinzipien des Erzählaufbaus fokussiert, wird die Aufmerksamkeit des Zeitromans eher auf den Inhalt gelenkt, d.h. auf den zeitgenössischen Hintergrund und seinen dokumentarischen Charakter, dessen Darstellung das universale Erzählziel des Zeitromans sein soll.¹⁸⁵ Der entscheidende Aspekt von Gutzkows Theorie ist das neue Erzählprinzip, nach dem die zentrale Heldenfigur durch ein kollektives Gefüge ersetzt wird; dieses gliedert sich in verschiedene für die dargestellte Epoche repräsentative Gruppen. Die große Figurenkonstellation und der zentrifugale Eindruck der vielen Erzählfäden und Schauplätze integrieren sich jedoch in die Darstellung eines Ganzen, woraus das Abbild des Lebens in jedem sozialen Bereich – Gesellschaft, Politik, Wirtschaft und Kunst – resultiert. Der inhaltlichen Komplexität entspricht der strukturelle Erzählreichtum, der aus Perspektivenwechsel, Spiegelung, kontrastiven Korrelationen und Simultaneität gebildet ist. Von Gutzkow entstammt auch die Anordnung des Erzählstoffs zum Querschnitt und zur Gleichzeitigkeit von parallelen Erzählsträngen sowie eine innovative Gesprächstechnik, weil sich der »Roman des Nebeneinander« durch die Entfaltung realitätsbezogener und zeitwirklicher Gespräche verschiedener Figuren kennzeichnet. Deshalb entsteht aus der Erzählstruktur auch ein Nebeneinander von Gesprächen, das den Erzählverlauf strukturiert. Insgesamt verzichtet der Romanaufbau eines »Romans des Nebeneinander« auf chronologische Handlungslinien, die hingegen in Bruchstücke, kleine stoffliche Einheiten, Dialoge und Monologe zersplittert werden, nicht selten durch die Montierung verschiedener Textsorten, wie Zeitungsschlagzeile, Tagebucheinträge oder Briefauszüge.

Obwohl Klaus Mann für *Treffpunkt im Unendlichen* die Bezeichnung »Roman des Nebeneinander« nie explizit verwendete, ist die Romangestaltung genau an dieser Form

¹⁸⁴ Die Simultantechnik bezeichnet ein modernes literarisches Mittel, das auf die Darstellung der Mehrschichtigkeit der Realität durch kurze Porträts und Szenen abzielt, sowie durch die abrupte Abfolge von Gesprächsfetzen, Stream-of-Consciousness-Passagen, Zitaten, Schlagzeilen und Slogans. Vgl. ebd., S. 429.

¹⁸⁵ Vgl. Waltraud Maierhofer: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und der Roman des Nebeneinander. Bielefeld: Aisthesis 1990, S. 53.

orientiert. Schon in einigen 1929 verfassten Rezensionen interessierte sich der Schriftsteller für neue Prosatexte, die sich im europäischen Panorama entwickelt hatten und als Muster für die Struktur seines Romans dienen konnten. Diese modernen Werke definierte er unter Anlehnung an André Gide als »Ideenromane« oder bezeichnete sie durch poetische Umschreibungen und musikalische Metaphern, die genau auf die Idee des »Romans des Nebeneinander« zurückgreifen. *Les Faux Monnayeurs* (1925), den Klaus Mann als „den *fugenhaften Ideenroman* [...], auf d[en] wir mit so großer Ungeduld gewartet haben“¹⁸⁶ feierte, stellt ein wichtiges Beispiel der Übertragung der Technik der Fuge in die Literatur dar,¹⁸⁷ woraus eine besondere Romanstruktur entsteht, die sich der Eigenschaften eines »Romans des Nebeneinander« sehr annähert. Über den französischen Text behauptet Klaus Mann:

Sich in das komplizierte und anmutig strenge Gewebe dieser geistigen und menschlichen Beziehungen und Verwirklichungen zu vertiefen, bedeutet erregendste Unterhaltung. Wie musikalisch alles ineinandergreift! Leidenschaften und Philosophien, erotische Anziehungen, Feindschaften, vielfältige Schicksale fügen sich sinnvoll zur Figur. In einer strenggeführten Diskussion lösen die Meinungen und Weltanschauungen der einzelnen einander ab.¹⁸⁸

Die Bilder der Vernetzung- bzw. des Gewebes werden in motivischer Form auch in der Rezension von Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925) mit unterschiedlichen Ausdrücken variiert, durch die Klaus Mann den innovativen Aspekt dieses Werks veranschaulicht und es auf die gleiche Konstellation von André Gides Erzählprosa zurückführt. *Mrs Dalloway* interpretiert der Schriftsteller als ein literarisches Zelebrieren der Lebenskomplexität, sodass seine Rezension als ein wahrhaftes Plädoyer fürs Leben erscheint:

¹⁸⁶ Klaus Mann: Der Ideenroman. In: Ders.: Die neuen Eltern, S.201-206, hier S. 203.

¹⁸⁷ Die Fuge repräsentiert die reifste und komplexeste polyfone Form der abendländischen Musiktradition, die ihren Gipfel zur Zeit Johann Sebastian Bachs erreichte. Sie gliedert sich in eine Exposition, in der ein Thema (Subjekt) und sein Kontrapunkt (Kontrasubjekt) vorgestellt werden; eine Durchführung, in der das Thema in variiertem Stimmfolge und in anderen Tonarten erklingt und verarbeitet wird; schließlich eine Coda, d.h. einen Schlussbau der Themen und Motive. Um die Form der Fuge in einen literarischen Text zu übertragen, soll der Schriftsteller sowohl die Umsetzung des Aufbaus als auch den polyfonen Charakter dieser Form beachten. Damit kann die Nachahmung durch drei Möglichkeiten realisiert werden: eine relativ konkrete Nachahmung durch lautliche Realisierung (a); eine typografische Nachahmung (b); eine erzähltechnische Nachahmung (c). Als wichtige Beispiele der literarischen Übertragung der Fuge können Hans G. Helms Text *Fa: m' Abniesgwo* (a), Arno Schmidts *Zettels Traum* (b) und das sogenannte »Sirenenkapitel« von James Joyces *Ulysses* sowie Paul Celans *Todesfuge* (c) erwähnt werden. Vgl. Andreas Sichelstiel: Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren. Essen: Die blaue Eule 2004, S. 116-136.

¹⁸⁸ Kl. Mann: Der Ideenroman, S. 203f.

Hier soll Leben gezeigt werden, scheinbar ohne jegliche Auswahl; wie es als Geruch, als Lärm, als Geschmack uns bestürmt. Denn kein Ding existiert vom anderen abgetrennt, alles ist Gewebe, Muster, Teppich und mystische Einheit. [...] Ein Roman wie dieser [...] ist [...] mit einer Exaktheit komponiert, die Meisterschaft ist. Er ist nichts anderes als Fuge; Fuge ineinandergreifender Schicksale, Stimmungen, Töne.¹⁸⁹

Es ist besonders interessant zu bemerken, dass diese musikalische Beschreibung auch für *Treffpunkt im Unendlichen* weiter entwickelt und verwendet wird, obwohl das erhellende Potenzial einer solchen Erzählgestaltung nicht von Klaus Manns Zeitgenossen anerkannt wurde, sondern erst von Fritz Strich, der im Sammelband *Klaus Mann zum Gedächtnis* kommentiert:

Freilich handelt es sich [...] um ein Nebeneinander isolierter und doch sich suchender Menschen, vieler Schicksale und Milieus, um Parallelen vieler Lebenswege, die sich nur im Unendlichen treffen. Sie werden in raschem Wechsel dargestellt, sodaß sie tatsächlich in ihrer Gleichzeitigkeit erscheinen. Aber das »Mysterium der Gleichzeitigkeit« bleibt dunkel und unergründlich [...]. Manchmal finden Begegnungen statt, und manchmal sprüht es bei Berührungen wie von elektrischen Funken – bloße Augenblicke, auf die bald der Abschied folgt, und wieder laufen die Parallelen nebeneinander fort. So bildet sich eine Form, die man nicht mit einem Mosaik vergleichen darf, aber mit einer Fuge, deren Tonreihen wie in moderner Musik nicht aufeinander abgestimmt sind, sondern in schmerzlicher Einsamkeit und dissonierender Fügung nebeneinander ablaufen.¹⁹⁰

Dieses fugenhafte Element verbindet daher Klaus Manns Roman mit *Les Faux Monnayeurs*. Im französischen Text entsteht das Fugenmotiv aus dem Verhältnis zwischen dieser spezifischen Musikform und der Auswahl der Protagonisten, weil ihre Schicksale als zwei entgegengesetzte musikalische Themen präsentiert werden, die sich nur am Ende der Handlung begegnen und verschmelzen.¹⁹¹ Dieser doppelte Erzählfaden löst sich erst, indem die Hauptfiguren Olivier und Edouard „nach langem schwerem Umweg“¹⁹² endlich zueinander kommen. Genau wie in *Les Faux Monnayeurs* können sich Sebastian und Sonja erst im letzten Teil von *Treffpunkt im Unendlichen* annähern und ihre Leben für kurze Zeit verflechten. Von einer strukturellen Übereinstimmung zwischen beiden Romanen kann dennoch nicht die Rede sein, weil sich die zwei Künstler Sonja und

¹⁸⁹ Klaus Mann: Zwei europäische Romane (Virginia Woolf und Jean Cocteau). In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 207-211, hier S. 207f.

¹⁹⁰ Strich: [ohne Titel], S. 163f.

¹⁹¹ Die besondere Verknüpfung von struktureller und inhaltlicher Musikalisierung hebt Klaus Mann in seiner Rezension von *Les Faux Monnayeurs* hervor. Er interpretiert, „was Absicht und Ziel der neuen Kunstform ist“, nach der Aussage einer der Protagonisten, Edouard, weil diese Figur „so etwas wie die *Kunst der Fuge*“ in der Literatur verwirklichen möchte (Kl. Mann: Der Ideenroman, S. 203). Folglich enthüllt Klaus Mann mit klaren Worten das poetologische und metaliterarische Prinzip, auf dem Gide für den ganzen Roman gründete, und macht es auch für seine künftigen Prosaprojekte fruchtbar.

¹⁹² Ebd., S. 204.

Sebastian nicht einmal in der Dimension des Unendlichen, d.h. im Todesreich, treffen können. Nichtsdestoweniger ist eine weitere Affinität zwischen den beiden Texten zu erkennen, nämlich die Strategie der *mise en abyme*, für die Klaus Mann sich wieder an sein französisches Modell anlehnte: Der Erzähler von *Treffpunkt im Unendlichen* schreibt dem Schriftsteller Sylvester Marschalk ein Märchen zu, das sich durch die Geschichte der Protagonisten und die Antizipation ihrer Schicksale als konkreter, greifbarer Text erweist:

In diesem Märchen liebt ein Knabe ein Mädchen, das er nicht kennt und von dem er nicht einmal weiß, ob sie lebt; und er liebt sie mit seiner ganzen Seele; und er fühlt sich ihr zugehörig ganz und gar; und sie ist seine Mutter, seine Schwester, seine Geliebte, seine Frau. Wirklich und wahrhaftig; seine Frau. Er lebt nur in ihr, seine Einsamkeit ist aufgehoben, aufgehoben im Traum --. (TiU 66)¹⁹³

Die Besonderheit dieses Märchens besteht darin, dass es genauso wie *Les Faux Monnayeurs* auf musikalische Qualität gerichtet ist, was auch ans Thema der gesuchten Melodie im *Frommen Tanz* erinnert. Anhand dieser Parallele kann *Treffpunkt im Unendlichen* als Klaus Manns Versuch interpretiert werden, eine neuartige musik-ähnliche Schreibweise innerhalb der zeitgenössischen Literatur zu etablieren; außerdem entspricht dieses besondere Ziel der Absicht Sylvester Marschalks, ein Märchen zu schreiben, „das wie lauter Musik ist – gar keine Vernunft mehr, nur noch Melodie“ (TiU 66).

2.4 Das »Unendliche« als künstlerische Problematisierung

Die Idee des Unendlichen kann als Reflex des Utopie-Begriffes im Werk Klaus Manns verstanden werden. Diese Kategorie untersuchte der Autor schon im Aufsatz *Heute und Morgen*, in dem er den prophetischen Wert von Ernst Blochs *Geist der Utopie* (1. Aufl. 1918, 2. erweiterte Aufl. 1923) unterstrich und ein großes Interesse für die Verquickung von politischen Fragen und ästhetischer Reflexion bewies.¹⁹⁴ In diesem Sinn gibt Klaus Mann zu verstehen, dass der Künstler eine bedeutende Rolle hinsichtlich des politischen und sozialen Geschehens spielen und einen wesentlichen Beitrag zur

¹⁹³ Sowohl die dreifache Bezeichnung der Frau als »Mutter, Schwester und Geliebte« als auch die Einführung einer wichtigen metaliterarischen Stelle durch ein Märchen sind Elemente, die Klaus Mann schon in seinem Erstlingsroman verwendete und hier narratologisch weiter entwickelt.

¹⁹⁴ „So sollten wir alle das Buch lesen, aus dem ich die prophetischen Zeilen zitierte: es ist ›Der Geist der Utopie‹ von Ernst Bloch. Es ist von dringlichster Wichtigkeit in unserer Situation: denn aus diesem Opus metaphysicum, aus diesem erschütternd religiösen Werk ergeht an uns die pathetischste Aufforderung zum Aktivismus und zum Kollektivismus.“ Kl. Mann: *Heute und Morgen*, S. 149.

Erfüllung der (Sozial-)Utopie leisten kann.¹⁹⁵ Im Roman *Alexander* gewinnt der Begriff der Utopie weitere Konturen: Hier wird keine politische Utopie thematisiert, sondern eine matriarchalische und vorchristliche Vision vorgestellt, an der jedoch der mazedonische Eroberer Alexander der Große scheitert, weil ihm der wahre Sinn für Nächstenliebe fehlt.¹⁹⁶ Diese ist „für Klaus Mann eben Voraussetzung für die Verwirklichung der Utopie“,¹⁹⁷ weil Utopie und Liebe, die für den Autor mit dem Gedanken der Auflösung der Individuation verbunden sind, als die notwendigen Mittel präsentiert werden, die die Verwirklichung einer besseren Gesellschaft auch im Sinne Blochs ermöglichen können.¹⁹⁸ Der Fehlschlag des utopischen Musters in *Alexander* ist im Vergleich zu *Heute und Morgen* auf die besondere Stimmung der Endphase der Weimarer Republik zurückzuführen, denn in diesen kritischen Jahren verbreiteten sich nicht nur utopische Hoffnungen, sondern auch verhängnisvolle Kollektivvorstellungen, die den Akzent auf die Desavouierung der Utopie legten und von apokalyptischen Visionen charakterisiert waren – in diesem Kontext reicht es, an Oswald Spenglers frühreifes Werk *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918-1922) zu denken.¹⁹⁹

¹⁹⁵ »Utopie« bedeutet für Klaus Mann „nicht das Unerfüllbare, sondern das, was sich erfüllen *muß*“. Kl. Mann: *Wie wollen wir unsere Zukunft?*, S. 317. Eine Erklärung der marxistischen Bedeutung von »Sozialutopie« findet sich bei Katharina Block, die die Übertragung dieser Kategorie in den soziopolitischen Kontext folgendermaßen erläutert: „Utopie ist eine Antizipation, deren Inhalt auf die Veränderung hin zu einer »besseren« Gesellschaft abzielt, insbesondere der politischen, sozialen und materiellen Dimensionen. Basierend auf der Kritik am bestehenden Status quo, wird die Utopie zum politischen Instrumentarium ihres Verfassers, bzw. möglicherweise zum politischen Instrument einer breiten Menschenmasse.“ Katharina Block: *Sozialutopie. Darstellung und Analyse der Chancen zur Verwirklichung einer Utopie*. Berlin: WVB Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2011, S. 17. Vgl. auch ebd., S. 55-63.

¹⁹⁶ Christliche Elemente in der Darstellung Alexanders tauchen am Ende des Romans deutlich auf. In den letzten Seiten wird die Beichte der Hauptfigur vor einem Engel geschildert; während dieses Gesprächs prophezeit der Engel Christus' Advent: „[...] *Ach, ich habe wesentlich gefehlt* → Dieses reuevolle Wort hatte der bewanderte Engel noch aus keines Griechen Mund gehört. So fühlte er: dieser war reif. Und er verließ ihm, sicherer als das erstmal: »Du wirst wiederkommen, in anderer Erscheinung.« Klaus Mann: *Alexander. Roman der Utopie*. Mit einem Vorwort von Jean Cocteau und einem Nachwort von Dirk Heißerer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006, S. 226.

¹⁹⁷ Kröll: *Vor der Sintflut*, S. 75.

¹⁹⁸ Ernst Bloch betrachtete die Verwirklichung einer utopischen Gesellschaft als reale und notwendige Möglichkeit. In *Karl Marx, Der Tod und die Apokalypse*, dem letzten Teil von *Geist der Utopie*, behauptet der Philosoph mit prophetischen Tönen: „Und doch, es bleibt uns hier, die wir leiden und dunkel sind, weit hinaus zu hoffen. [...] *daß wir selig werden, daß es das Himmelreich geben kann, daß sich der evident eingesehene Trauminhalt der menschlichen Seele auch setzt, daß ihm eine Sphäre wie immer bestimmter Realität korrelativ gegenübersteht*, das ist nicht nur denkbar, das heißt formal möglich, sondern *schlechterdings notwendig*, weit entfernt von allen formalen oder realen Belegen, Beweisen, Erlaubnissen, Prämissen seines Daseins, aus der Natur der Sache a priori postuliert und demnach auch von *utopischer*, intensiver Neigung genau gegebener, *essentieller* Realität.“ Ernst Bloch: *Gesamtausgabe*. Bd. 3: *Geist der Utopie*. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 343f.

¹⁹⁹ Bernd U. Schipper betont den genetischen Zusammenhang von Apokalypse und Utopie und erklärt durch ihre Wechselbeziehung, inwieweit die Literatur der Moderne vom utopischen Denkmuster geprägt ist. Unter Berücksichtigung, dass die ursprüngliche Bedeutung von ἀποκάλυψις nicht den Untergang bezeichnet, sondern das Offenbaren bzw. das Enthüllen eines bestimmten Sachverhaltens, veranschaulicht

In diesem Zusammenhang stützt sich die Affinität zwischen der utopischen Konzeptionierung und der Kategorie der »Unendlichkeit« auf mehrere Aspekte. Zuerst besteht zwischen beiden Wörtern eine etymologische Verwandtschaft: Der Ursprung von »Utopie« ist im Titel von Thomas Morus' *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (1516) zu suchen, das Wort stammt aus dem Griechischen *ού* (»nicht«) und *τόπος* (»Ort«) und bezeichnet das Nirgendwo bzw. einen fantastischen, irrealen Ort.²⁰⁰ Eine ähnliche räumliche Bedeutung besitzt die Substantivierung von »unendlich«, weil dieses Attribut dem Substantiv »Treffpunkt« als räumliche Bestimmung untergeordnet ist. Außerdem bezeichnet das Unendliche ein Element ohne jederlei räumliche sowie zeitliche Grenze, deswegen ist seine Bestimmung ebenso unabschließbar wie diejenige von Utopie und kann sich auf einen imaginären, selbst utopischen Ort beziehen.²⁰¹ Eine weitere Parallele, die als thematische Fortsetzung zwischen *Alexander* und *Treffpunkt im Unendlichen* eingeschätzt werden kann, besteht im Motiv der gescheiterten Liebe, die die Unmöglichkeit eines utopischen Reichs im Fall Alexanders bzw. des Paarlebens für Sebastian und Sonja bedeutet. Zugleich repräsentiert der Begriff des Unendlichen eine Steigerung des utopischen Gedankens, weil die Protagonisten am Ende des Romans versuchen, sich der Liebe hinzugeben und sich so zu »treffen«. Trotzdem bleibt ihre Begegnung an der Schwelle der Unmöglichkeit, denn Sebastian bleibt diesseits und Sonja jenseits des Lebens. Aus diesem Grund versteht man, dass das Prinzip der Unendlichkeit bei Klaus Mann einen zweideutigen Wert hat, weil es einem pseudoreligiösen Gefühl entspricht, dessen Richtung eher negativ konnotiert ist, da es sich hier um eine Art Todessehnsucht sowie um das Gefühl eines nicht wirklich gelebten Lebens handelt.

der Theologe dennoch, dass der geläufige Sinn von Apokalypse als »Untergang«, »Katastrophe« im modernen Panorama überwiegend ist. Im Gegensatz zu dieser Vorstellung deutet das *Neue Testament* darauf hin, dass am Ende der Weltgeschichte die Offenbarung stehe, und somit die endgültige Rettung der Auserwählten, nicht ihr Unheil. Die »kupierte« Bedeutung von Apokalypse, so Schipper, scheint hingegen „in der Moderne letztlich dem Parameter der Utopie untergeordnet zu sein. Denn die Utopie ist nach wie vor das Ziel, sie gilt es zu realisieren, jedoch sind die apokalyptischen Szenarien nötig, um jene Veränderungsprozesse einzuleiten, die für das Erreichen dieses Zieles erforderlich sind.“ Bernd Ulrich Schipper: Zwischen apokalyptischen Ängsten und chiliastischen Hoffnungen. Die religiöse Dimension moderner Utopien. In: Reto Sorg/Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 47-61, hier S. 60.

²⁰⁰ Vgl. *Der Literatur-Brockhaus*, Bd. 3, S. 585f.

²⁰¹ Das Unendliche, d.h. was ohne Grenze ist, wurde in der Antike *ἄπειρον* (*ἄπειρον*) bezeichnet, insbesondere in der vorsokratischen Philosophie von Anaximander. Das Wort stammt aus dem Griechischen *ἀ-*, »nicht«, und *πεῖρα*, »Grenze« oder »Ende«. Vgl. »Ἄπειρον«. In: *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Aufl. Bd. 2: ANAU-AUSV. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006, S. 201; „Unendlich“. In: *Ebd.*, Bd. 28: TRZ-VERTH, S. 319f.

Diese mannigfaltige Perspektive des Unendlichen erweist sich als sehr produktiv, da sich der Leser geneigt fühlt zu fragen, was es für Klaus Mann eigentlich bedeutet und ob dieses Treffen überhaupt stattfinden kann. Beachtenswert ist, dass solche Fragen als metapoetische Überlegungen betrachtet werden können, weil Sebastian und Sonja junge Künstler sind, die ihre Kunst in die Kunstrichtungen der späten Weimarer Republik einreihen möchten. Trotzdem sind ihre Kunstmittel den soziopolitischen Veränderungen der 1930er Jahre nicht ausreichend gewachsen, weil beide Figuren nicht wissen, wie sie durch ihr Talent der wachsenden Not einer reaktionären Politik widerstehen können.

Von diesem Standpunkt aus offenbart der Romantitel, dass sich freie Kunst und eine radikalisierte Gesellschaft definitiv nicht »treffen« können. Deshalb stellt Klaus Mann in *Treffpunkt im Unendlichen* eine Reflexion über die Möglichkeiten der Kunst in der VORNS-Zeit an und charakterisiert die Hauptfiguren als zwei Suchende, die nach Liebe, Selbstverwirklichung, Lebenssinn sowie Kunstlegitimierung streben. Dieses Auf-der-Suche-Sein verursacht eine innere Spannung zu einer metaphysischen Dimension, mit der das Unendliche korrespondiert und die sich auf formaler Ebene in der gegenseitigen Anziehungskraft zwischen den Schicksalen von Sebastian und Sonja widerspiegelt. Daraus ergeben sich zwei Erzählstränge, die die ganze Handlung hindurch parallel voranschreiten und sich in einem geometrisch postulierten Unendlichen kreuzen, sodass die Geschichte beider Figuren einer teleologischen, jedoch unrealisierbaren Anordnung unterworfen wird. Schließlich ist die Komplexität des Unendlichkeitsbegriffes vom Todesgefühl angereichert, das die Protagonisten durch ähnliche, doch chronologisch entgegengesetzte Erfahrungen erfahren; außerdem wird dieses Gefühl in einem Gedicht Sebastians mit den Worten „Abschied ist das ewige Motiv“ (TiU 40) ausgedrückt.

Schon von den ersten Romanseiten an stellt der Erzähler den Todeswunsch von Sonja und Sebastian deutlich vor und variiert ihn durch Metaphern, Umschreibungen und eine Reisemotivik, die auf die Flucht aus einer oppressiven Gesellschaft bzw. dem historischen Geschehen hindeutet. Am Anfang des Romans wird Sebastian im Moment seines Umzugs von Berlin nach Paris vorgestellt und als Schriftsteller und Journalist präsentiert. Wichtig ist, dass dieser physische Übergang von Deutschland in die französische Metropole mit einem hämmernden Abreisemotiv verbunden wird, das durch phonologische Variation die semantische Sphäre der innerlichsten Angst aufruft:

Sebastian, in seinem Coupé Berlin-Paris, legte den Kopf an das Polster, das ihn gleichermäßig bebend und rüttelnd empfing. [...] Nun also Sebastian, fünfundzwanzig Jahre alt; Journalist;

Schriftsteller, könnte man wohl sagen. Befreundet mit einigen Menschen. Der Freund eines Mädchens namens Do. Sonst allein. [...] Abreisen, abreisen, abreisen. Ich reise ab, es reist mich ab, es reißt ab. – Wenn man so ein Wort sehr lange denkt, verliert es seinen Sinn, oder es bekommt einen anderen. (TiU 13)

Schon in dieser Stelle ist die Beziehung zwischen künstlerischem Dasein und Flucht klar, weil die Abreise hier ein zweideutiges Ziel hat: Zunächst scheint es Paris, dennoch wird es bei tieferer Betrachtung vielmehr auf das Unendliche bzw. das Nirgendwo gerichtet sein, weil Sebastians Abfahrt von einer klaren Todesstimmung durchdrungen ist. Diese Beobachtung wird von der Tatsache bestätigt, dass weitere Romanfiguren das Reisetema mit demjenigen des Todes verquicken. Das ist z.B. der Fall von Richard Darmstädter, der vor seiner Reise auf die französische Riviera ein Buch von Dr. Massis bekommt, das die folgende Widmung trägt: „Das Paradies wäre eine Verbesserung. Aber das Nichts ist die Vollendung. – George [*sic!*] Clemenceau. Für Richard Darmstädter vor seiner Abreise.“ (ebd. 176), was den Selbstmord der Nebenfigur auf signifikante Weise ankündigt. Darüber hinaus wird zusammen mit dieser Todesstimmung auch eine deutliche Todesangst thematisiert, die Sebastian selbst mit seiner Fahrt verknüpft: Wenn der Schriftsteller von seinen Berliner Freunden Do, Dr. Massis und Frau Grete zum Bahnhof begleitet wird, erkennt er auf ihren Gesichtern einige Angstzeichen, die er dann mit der Erinnerung an ein Sarggeschäft assoziiert, d.h. einen merkwürdigen Laden, den er einen Tag vor seinem Umzug sah und in dessen Schaufenster „Särge. Metallene Särge. Särge aus Eichenholz, Fichtenholz, schwarzem Stein“ (TiU 14) lagen.

Solche Bilder führen zur allegorischen Verwandlung des Todes in ein rohes Geschäft und verursachen in Sebastians Gemüt ein *Crescendo* von ängstlichen Gedanken über das Leben als „spukhaft provisorischen Aufenthalt“ (ebd.). Bemerkenswerterweise nimmt diese Episode eine parallele Erfahrung Sonjas vorweg, die sie nach ihrem Abschied von Berlin in einem spanischen Magazin für chirurgische Geräte macht. Beeinflusst von der Sicht von „Prothesen, Zangengerät, Gummihandschuhe[n], Messer[n] von jeder Form, Packen Verbandstoff, Schlüsseln und Eimer[n] für Blut“ (ebd. 248) beginnt die Frau an den Tod als „gräßliche Spaltung“ (ebd. 249) zu denken und vollführt aus Angst eine Kurzschlussreaktion. Wie bei einer fugenhaften Engführung wird diese durch die Nebeneinanderstellung prägnanter Substantive und perkussiver Nominalsätze wiedergegeben, was Sebastians anfänglichen Monolog über das Abreisen evoziert:

»Meer greift nach mir. Schwarze Wellen verschlingen den Damm. Tod. Hand – nicht – mehr – rühren – können. Schuldbeladen. Todgeweiht. Zur Spaltung verflucht – Hand nicht mehr – Gummihandschuh drückt Augen zu. Les gants du ciel.« Der Kellner fragt auf französisch, ob er Madame das Abendessen auf dem Zimmer servieren dürfe. [...] Hand – nicht – mehr – rühren – können. Tod, Abfahrt zur Hölle. »Gut, geben Sie mir das. Ein bißchen Salat dazu.« »Madame wünschen Wein?« Spaltung. Weggespült. Meer bricht ins Zimmer. Gummihandschuhe. (TiU 251)

Die progressive Annäherung von Sebastians und Sonjas Erzähllinien wird durch verwandte Szenen markiert, was zur Vereinheitlichung der Struktur in diesem »Roman des Nebeneinander« dient. Außerdem gewinnt der Text an Geschlossenheit dank der Bezugnahme auf Sylvester Marschalks Märchen, das Sebastians Wunsch nach Liebe zum Ausdruck bringt.²⁰² Obwohl beide Hauptfiguren nach dem Tod und der Überwindung des *principium individuationis* durch Liebe streben,²⁰³ bleibt ihnen das Unendliche als Todesreich versperrt, sodass Tod für sie nicht als Ausweg oder metaphysischer Begegnungsort fungiert. Die Unmöglichkeit eines Auswegs durch den Tod steht auch für den jüdischen Schriftsteller Richard Darmstädter fest. Bei ihm verliert Tod sogar jeden Sinn, weil die Boulevardpresse seinen selbstmörderischen Gestus ins Lächerliche zieht und ihn als einen banalen Fall vorstellt:

Die Presse interessierte sich einige Tage lang sehr für den Selbstmord des jungen Darmstädter und für die geheimnisvolle Person des Walter J. Man forschte nach seiner Familie, es erwies sich, daß eine gewisse Frau Grete Z. seine Mutter war. Auf diese Weise erfuhr Konsul Bruch, daß seine Geliebte zehn Jahre älter war, als sie behauptet hatte; daß sie niemals Künstlerin gewesen war, sondern vielmehr einen Sohn ihr eigen nannte, von dem es in den Zeitungen stand, daß er in Zuhälterkreisen wohlbekannt war (aus Berlins Unterwelt) und daß er unter Mordverdacht im Gefängnis gesessen hatte. (TiU 213)

Diese mannigfaltige Auseinandersetzung mit dem Todessinn wird auch am Romanschluss aufgegriffen, trotzdem bleibt die Definition des Unendlichen auch an dieser Stelle indeterminiert. Dieser Aspekt entspricht der Dimension der Suche, die schon

²⁰² Bevor Sebastian in Paris Abschied von Sylvester nimmt, bittet er seinen Freund, ihm sein Märchen vorzulesen. Dieses fängt mit den folgenden Worten an: „Unbekannte Freundin – du von tausend Reizen Schwere; die sich anzieht, anstatt sich zu schenken; die heimlich – ach, so verborgen – schenkt, während sie sich entzieht --,“ (TiU 243). Das Verb ist in diesem Zusammenhang fundamental, weil es den wahren Schluss des Romans enthüllt: Sonja wird sich Sebastian durch ihren Tod entziehen, mit der Folge, dass dieses Geschehen die Verwirklichung eines Happy End hindert. Das tragische Ende wird dem Leser jedoch nur im allerletzten Moment klar, weil ein guter Ausgang noch möglich scheint, wenn sich Sonja und Sebastian in Fez begegnen. Dieses positive Treffen wird übrigens von Sebastian in einem Telegramm an Sylvester bekannt gegeben: „Sylvester, Dein Märchen ist in Erfüllung gegangen stop tausend Dank, daß Du es geschrieben hast stop ach, sie war in abgelebten Zeiten ---“ (ebd. 258).

²⁰³ Sonja strebt nach echter Liebe, um die physischen Grenzen ihres Körpers dank der Vereinigung mit einem Partner metaphorisch zu überwinden und so dem Fluch der Individuation zu enttrinnen. Vgl. ebd. 252.

Der fromme Tanz auszeichnete und in diesem Roman mit einer eskapistischen Tendenz sowie der Kunstthematik eng verbunden wird. Diese Konstellation spiegelt sich auch in den formalen Prinzipien des Romans wider: Der Erzähler geht von einem allwissenden Blickpunkt, durch den die lyrischen Momente wiedergegeben werden, zum raschen Perspektivenwechsel der internen Fokalisierung über, die innere Monologe, erlebte Rede und Bewusstseinsstrom-Passagen realisiert. Gleichzeitig kann er auch unmittelbar zum neutralen Reporter- und Journalistenton der montierten Pressenotizen wechseln. In diesem Zusammenhang scheint die Erzählstimme direkt an Sebastians Tätigkeit anzuknüpfen, da er Journalist und Schriftsteller ist. Diese berufliche Verbindung war in der Zwischenkriegszeit sehr verbreitet, besonders unter den Vertretern der Neuen Sachlichkeit. Ebenfalls ist bedeutend, dass diese berufliche Koppelung in *Treffpunkt im Unendlichen* eine spezifische narratologische Strategie bildet, bei der sich Inhalt und Aufbau seit dem Romanbeginn auf sehr moderne Weise gegenseitig beeinflussen. Allerdings erweist sich der Erzähler wegen dieser Mischung von linearen Erzählpassagen, innerem Monolog, lapidaren Nominalsätzen und publizistischer Sprache als undurchsichtig, unbeständig, unzuverlässig und verwirrend.²⁰⁴ Die so verursachte Desorientierung steigert sich weiter, wenn man die instabile Fokalisierung auf der inhaltlichen Ebene mit dem Unbehagen der verschiedenen Figuren verbindet, weil sie dieses Gefühl als Folge ihrer Auseinandersetzung mit der wachsenden Verschärfung der soziopolitischen Umstände entwickeln.

Im Roman werden hauptsächlich Jugendliche geschildert, die sich in der großstädtischen Unterwelt bewegen und genau wie im *Frommen Tanz* versuchen, vor ihrer Isoliertheit und sozialer Aussichtslosigkeit durch Reisen, Drogen und berauschendes Amüsement psychologisch zu fliehen, im extremen Fall gilt sogar Selbstmord als Mittel dafür, solchen verzweifelten Empfindungen vorzubeugen. Beispielhaft ist die Geschichte Darmstädters: Der Homosexuelle möchte eine Abhandlung über die Einsamkeits- und Individuationsfrage schreiben, welche nur mittels der Liebe erlöst werden kann; trotzdem wird dieser Essay zu keinem Abschluss gebracht, weil Richard wegen seiner unerwiderten

²⁰⁴ Die Kategorien von Nullfokalisierung, interner Fokalisierung und externer Fokalisierung wurden vom französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette im Werk *Figures*, insbesondere im 3. Band, geprägt und stellen noch heutzutage grundlegende Begriffe der Erzähltheorie dar. Unter Nullfokalisierung versteht man einen allwissenden Erzähler, unter interner Fokalisierung die Übereinstimmung des Erzählers mit einer der Romanfiguren, schließlich unter externer Fokalisierung den objektiven Gesichtspunkt eines Erzählers, der weniger als die Romanfiguren weiß und nur ihre Handlungen beschreibt. Vgl. Gérard Genette: *Discours du récit*. In: Ders.: *Figures III*. Paris: Édition du Seuil 1972, S. 206-211.

Liebe zu Frau Gretes Sohn Walter/Tom Selbstmord begeht. Weiterhin sind moralische Ambiguität und sexuelle Freiheit ebenfalls Elemente, die diese Jugend wie im vorigen Werk charakterisieren. Insbesondere wird die sexuelle Orientierung oft als zweideutig erlebt und führt zu häufigen Identitätskrisen, die auf ein allgemeines Klima von Unsicherheit und Prekarität hinweisen. Beispielsweise schwankt Sonjas Mitarbeiterin Froschele zwischen ihrer lesbischen Neigung und der Leidenschaft für Sonjas Freund Gregor Gregori; von emotioneller Verwirrung übermannt versucht sie, sich während eines einsamen Weihnachtsabends durch Drogenkonsum einen Ersatz für die fehlende Familie zu schaffen. Sogar die neue »Familienkonstellation« reicht ihr noch nicht, um den eigenen Liebeskomplex zu überwinden:

Zwei Gramm Morphium, und Schluß, Schluß, Schluß. [...] Urvater Opi, Urmutter Mo. Schwesterchen Euka, Brüderchen Panti – meine geliebte Familie. [...] Sonja: schönste Frau dieser Erde. Ich: Zwergin, vergilbt, verhutzelt, verbost. Sei offen, Froschele: du hast immer nur Sonja geliebt. Verkümmerte kleine Lesbierin bist du. [...] – und Herr Gregori? Versuch, den Sonjakomplex abzureagieren. Leider, leider seelenlos – total. [...] Hysterisch, unbarmherzig wie Eis und Stahl. Barmherzige Mutter Gottes – ich liebe ihn so. [...] Heilige Urmutter Mo, ich halt's nicht aus, ich halt's, halt's, halt's nicht aus. Ich muß aus dem Fenster, es gibt nur noch Schmerz auf der Welt. Nur noch Schmerz, und ich habe keine Waffe, gegen ihn zu kämpfen, kein Pfeilchen, kein Spritzchen. (TiU 185f.)

Klaus Manns Schreibweise ist an dieser Stelle avantgardistisch, da er den Isolationssinn sowie den von den Drogen provozierten Kontrollverlust durch die Zersplitterung des logischer Gedanken und die Fragmentierung des Satzaufbaus ausdrückt. Froscheles Aussichtslosigkeit kommt außerdem durch die Verwandlung der Mutter Gottes in die heiliggesprochene Ur-Instanz »Mo« ans Licht. Gleichzeitig drückt diese Passage einen tragischen Lebensschmerz aus, weil sogar die artifizielle Exaltiertheit des Drogeneffekts letztendlich nur als Täuschung erlebt wird.

Froscheles Lebenskel wird von Sonja als „grauenhafte Synthese der Sehnsucht nach Vereinigung [...] und der Todesangst“²⁰⁵ erklärt und durch dasselbe Mittel – die Droge – ins Extreme getrieben, weil sie nach dem Haschischverzehr in Fez an einer schlagartigen Hirnhautentzündung stirbt.²⁰⁶ Es ist zu bemerken, dass die Droge

²⁰⁵ Kroll: Vor der Sintflut, S. 159.

²⁰⁶ Sebastians und Sonjas Erfahrung mit Haschisch greift auf eine biografische Episode Klaus und Erika Manns zurück. Im Frühling 1930 unternahmen sie eine Reise in Nordafrika, während der sie Haschisch konsumierten. Dieses Erlebnis mit dem Rauschgift – Klaus Mann wird sein ganzes Leben lang Drogen einnehmen und bis zum Tod drogensüchtig sein – erwies sich als traumatisch, fast tödlich. Der Autor schildert diese Erfahrung im *Wendepunkt* mit Tönen, die der entsprechenden Passagen von *Treffpunkt im Unendlichen* sehr ähnlich sind. (Vgl. WP 330-336, TiU 265-280). Außerdem wird *Treffpunkt im Unendlichen*

fatalerweise auf ihre Wahrnehmungsfähigkeit wirkt, sodass sie wegen der Sinnesstörung an ihrer Identität zweifeln muss:

Die Bindungen, auf denen unser Dasein basiert, waren aufgehoben. Der Zusammenhang zwischen Ich und Körper dahin. Das Individuum – eine Täuschung. Urspaltung, Zerspringen ins Chaos. Der Sturz ins Chaos, die endgültige Katastrophe. Was inmitten des höllenhaft schizophrenen Wirbels blieb, war nur Todesangst. Aber wer empfand sie? Das isolierte Bewußtsein oder der verlassene Leib, der doch eigentlich *nichts* mehr empfand? (TiU 275)

Anscheinend könnte diese physische Spaltung, die auch Sebastian als Lebensgefahr erlebt,²⁰⁷ zur Aufhebung des *principium individuationis* führen und die Verwirklichung reiner Liebe erlauben. Trotzdem ist die Beziehung zu Sebastian paradoxal: Sonja und Sebastian fühlen sich zusammengehörig, doch haben sie keinen Geschlechtsverkehr miteinander, sondern adoptieren stattdessen den kleinen Salem, „ihr Kind und ihre schönste Liebe; Salem, auf den sie alle Zärtlichkeit übertrugen, die sie voreinander nicht auszusprechen wagten, weil sie sich vor ihrem Übermaß fürchteten“ (ebd. 259). Schließlich offenbart sich ihre Hochzeitsreise weniger als Ausflug in Marokko, denn als ein Drogentrip. Auch in ihren vorigen Beziehungen zum Tänzer Gregor Gregori bzw. dem Geheimrat Wilhelm Bayer konnte Sonja keine Selbstverwirklichung finden, vielmehr ist ihre Unentschlossenheit zwischen beiden Partnern ein weiterer Beweis für ihre intime Unrast. Dennoch ist sie nicht imstande, beide Männer zu verlassen:

Jeder hatte ihr gegenüber den gleichen pathetischen Ton, und jeder von beiden erwartete, daß sie ununterbrochen die Gestalt verkörpere, zu der er sie stilisiert hatte. Wenn sie mit Bayer zu Abend aß, mußte sie die grausam scherzhafte Amazone sein, die auf eine Liebeserklärung mit einem sportlichen Witz antwortete; und wenn sie sich nachher mit Gregori traf, sollte sie die mütterlich Herbe, die gütig Unnahbare, die sanft Verschleierte werden. [...] Für beide bedeutete sie, inmitten eines turbulenten, ehrgeizigen und harten Tages, den einzigen Ruhepunkt [...]. Der Umgang mit diesen beiden anspruchsvollen, egoistischen und hilfsbedürftigen Freiern war natürlich sehr anstrengend. (TiU 118f.)

An diesem Abschnitt ist evident, dass die Schauspielerin sich weder mit der sexuellen Selbstsicherheit einer starken *femme fatale* identifiziert, noch mit der

dank der vielfältigen Darstellung der Drogenerfahrungen vieler Romanfiguren als wichtiges Beispiel der deutschsprachigen Drogenliteratur betrachtet. Vgl. Resch: Rauschblüten, S. 186-193.

²⁰⁷ „Sein Körper war weg. Das Ich gehörte nicht mehr zu ihm. Das Ich, keineswegs besinnungslos, vielmehr in einem Zustand schmerzlich trockener Klarheit, gaukelte irgendwo in den Winden. Es war kein Rausch [...]. Es war so ungeheuer entsetzlich, daß es sich mit nichts Irdischem vergleichen ließ. [...] Sebastian tanzte, sang und zwickte sich, aber nicht aus Ekstase oder weil er nicht anders konnte, sondern nur, um doch noch *etwas* von seinem Körper zu spüren [...].“ (TiU 275).

beruhigenden Keuschheit einer Madonna, deren Bild Gregori nur als menschliche Legitimierung gegen den eigenen grausamen Karrierismus braucht. Die Impasse einer trüben Identität, die auch mit Sonjas ambivalentem Sexualverhalten korrespondiert, scheint die Protagonistin nach der Epiphanie des Hingabe-Prinzips überwinden zu können, denn diesem Prinzip folgend wird sie Deutschland verlassen, um sich auf die Suche nach ihrem Selbst sowie authentischer Liebe zu begeben. Das Wort »Hingabe«, das Sonja eines Nachts auf allen Mauern, Bretterzäunen und Reklametafeln in Berlin bemalt sieht, stellt aufgrund seiner Polysemie einen Kristallisationspunkt für den ganzen Roman dar. »Hingabe« bedeutet nicht nur das sexuelle Sichhingeben einer Frau, sondern auch eine große innige Beteiligung und ein rückhaltloses, leidenschaftliches religiöses Sichüberlassen. Im Roman greift der Erzähler auf eine kuriose Anekdote über einen holländischen Propheten zurück, der diesen Begriff in den 1920er Jahren an viele Häuserwände malte, und konnotiert die Episode durch mystisch-ekstatische Töne:

In allen Gegenden der Stadt nämlich stand [...] in großen weißen Lettern das Wort »HINGABE« geschrieben. »Hingabe« stand unter Torbögen, an freien Stellen der Litfaßsäulen, an Neubauten und an Pissoirs. Hingabe, Hingabe, Hingabe. Gebt euch hin! Bewahrt euch nicht länger! Verschenkt euch, verschwendet euch, opfert euch! – Das Gesicht der ganzen Stadt schien durch diese Aufschriften verändert; es war, als hätte über Nacht ein Atem religiöser Ekstase, ein Wiedertäuferatem die Stadt angeweht. (TiU 124)

Diese Mahnung wird zum wahrhaftigen Motiv und kehrt während Sonjas Reise nach Spanien und Marokko wieder. In diesem Rahmen nimmt der Begriff einen deutlichen religiösen Sinn an und signalisiert den Wunsch der Protagonistin nach Seelenleben jenseits körperlicher Grenzen, das sie durch Liebe erfüllen möchte, d.h. durch das Hinschmelzen ihres Daseins zusammen mit demjenigen eines Anderen:

Herr, ich bin bereit, mich aufzugeben! Zögere nicht länger, mich völlig in Anspruch zu nehmen, damit ich die Hochzeit feiere. Sind unsere Körper die Mauern, die uns voneinander trennen? Ach, wenn man nur einmal so zusammen wäre mit einem anderen, daß man *mit ihm* das Gefühl des eigenen Körpers verlöre – und körperlos eins mit ihm würde – und mit ihm singen, tanzen und fliegen könnte, ganz ohne Schwere, ganz ohne Ich, ganz identisch mit ihm und mit aller Schöpfung. (Ebd. 252)²⁰⁸

²⁰⁸ Bemerkenswert ist, dass Sebastian Sonjas Gedanken nach einem Drogenabend mit seiner Berliner Freundin Do fast buchstäblich antizipiert, was wiederum die Parallelität ihrer Schicksale beweist (vgl. TiU 151). Sebastians Überlegungen entstehen aus einem trostlosen Gespräch über den Fluch der Individuation, das der Schriftsteller mit Do geführt hat. Ihrerseits erfährt die Frau diesen Begriff vom Privatgelehrten Dr. Bernhard Massis und versucht ihn dem Freund Sebastian mit schlichten und konkreten Worten zu veranschaulichen: „[Dr. Massis] sagt, der Fluch, den Gott damals über uns verhängt hat – du weißt schon, beim Sündenfall –, bestände darin, daß die ursprüngliche Einheit des Lebens gespalten worden sei. Er nennt es den Fluch der Individuation oder so ähnlich. Einer findet den andern nicht mehr. Massis behauptet, wir

Diese Daseinsbedingung erreicht Sonja nur illusorisch durch die Einnahme von Haschisch. Daraus folgt, dass der Fluch der Individuation sowie der Wille zur Liebe und Selbstverwirklichung zusammen mit Tod, Hingabe und Drogenrausch eine komplexe Konstellation bildet, die auf prägnante Weise in der Abkürzung »H.« zusammenfließt. Diese Erfahrung zeigt, dass ein religiöser Begriff auf den Drogenrausch übertragen wird, sodass nun das menschliche Bedürfnis nach Innerlichkeit nicht mehr von der Religion befriedigt werden kann, sondern von Rauschgiften. In diesem Kontext ähnelt Sonjas und Sebastians Drogenerlebnis demjenigen von Froschele, die sich eine Heilige Familie aus Betäubungsmitteln verschaffen möchte.

Die Suche nach einem Religionsersatz durch Drogenrausch bekräftigt die Repräsentation der Gesellschaftskrise, jedoch werden die eskapistischen Neigungen der jungen Romanfiguren zum Individualismus und zur Abkapselung streng verurteilt, weil Sonja und Sebastian sich nicht der Liebe hingeben, sondern dem »Zauberkräutlein H.«, vom dem sie denken, es sei das richtige Mittel, um über das Individuationsprinzip hinauszugehen. Aus diesem Grund feiert der Erzähler die Drogenannahme nicht als Initiationsritual, in dem Haschisch das Erreichen einer geistigen bzw. unbewussten Dimension verwirklichen würde, sondern kehrt den Reiz des sakralen Gestus zur prosaischen Konkretheit des körperlichen Unbehagens, der Übelkeit nach dem Trip und des Schwindels um. In dieser Weise verliert der Drogengebrauch seine antike Funktion, eine mystische Verbindung zwischen dem Menschen und dem Übernatürlichen zu schaffen sowie die Überwindung der körperlich-materiellen Grenzen zu ermöglichen. In diesem Sinn fungieren die negativen Effekte des Giftes als poetisches Sinnbild, weil sie den Mangel an sozialer Verantwortung seitens der Hauptfiguren darstellen. Darüber hinaus bestimmt ihre Schwäche auch das unentrinnbare Scheitern ihrer Liebesbeziehung. Im Besonderen wird die Unmöglichkeit dieser Liebe durch Drogenkonsum von Salems Verschwinden nach Sonjas und Sebastians Einlieferung ins Militärkrankenhaus der Stadt Fez repräsentiert, wofür die Protagonisten ihre Schuld anerkennen. Folglich gibt die Erzählstimme zu verstehen, dass die zwei Partner das Prinzip der Hingabe mit einem falschen Mittel anwenden, weil es zu keinem Verständnis für geschichtliche Werdung und soziales Engagement führt, sondern ihren rastlosen Fluchtwunsch bestätigt.

könnten uns überhaupt nicht vorstellen, daß der andere wirklich lebt, daß er seinerseits auch ein Ich ist. So gründlich sind wir voneinander getrennt. [...] So isoliert und dabei so hilfsbedürftig zu sein – das ist doch gräßlich; ganz trostlos ist das doch einfach --“ (ebd. 144).

In diesem Zusammenhang wirkt *Treffpunkt im Unendlichen* im Vergleich zu Klaus Manns Werken der 1920er Jahre als Plädoyer dafür, dass der Einzelne, insbesondere der Künstler, einen Lebenssinn in der Suche nach soziopolitischer Beschäftigung erreicht, nicht im individualistischen Flichen. Der Autor selbst versucht dieses Ethos zu beachten, indem er den Schreibakt als Vorstufe seiner künftigen antifaschistischen Tätigkeit konzipiert. Demzufolge basiert der Roman auf einer präzisen Schilderung, die zur Zeit seiner Veröffentlichung vollkommen übersehen wurde, vor allem vom Soziologen Siegfried Kracauer, der das Werk für die *Frankfurter Zeitung* am 1.05.1932 als schlichtes Abschreiben des eigenen Lebens bewertete und sich um die scharfsinnige Gesellschaftskritik keineswegs kümmerte.²⁰⁹ Diese stützt sich darauf, dass der historische bzw. geographische Kontext für alle Figuren zur Erlangung einer persönlichen, sozialen und künstlerischen Harmonie ungeeignet ist, wozu eine nicht überwundene Fragmentierung ihrer Identitätserfahrung hinzukommt. Dieses Element zeichnet sich außerdem in der strukturellen Diskontinuität des Werks ab, die in der Montierung von Passagen unterschiedlichen Stils und abwechslungsreicher Perspektivierung besteht. Insgesamt ist die Kluft zwischen künstlerischer Position und einem unzulänglichen Sozialbewusstsein bzw. einer »sozialen Hingabe« in Anbetracht von Sonjas und Sebastians Schicksal offensichtlich, weil sie nicht imstande sind, beide Dimensionen zu versöhnen. Dennoch wird eine solche Vorstellung von einer Randfigur gewissermaßen verwirklicht, und zwar vom Schriftsteller und Universalgenie Sylvester Marschalk, der genauso wie sein Nachfolger Marcel Poirer im Emigrantenroman *Der Vulkan* seine Karriere als Schriftsteller aufgibt, um „Frankreich, das Europa und die Christenheit vorm Einfall der Barbaren“ (TiU 291) zu schützen, obwohl diese Entscheidung auch als Flucht vor einem unempfindlichen Publikum bewertet werden könnte. Abschließend eröffnet die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und sozialer Aufgabe Klaus Manns ästhetische Auffassung in der letzten Phase der Weimarer Republik, die er mittels der vielen Romangestalten zur Sprache zu bringen wusste.

²⁰⁹ Vgl. Siegfried Kracauer: Zur Produktion der Jungen. Bei Gelegenheit zweier Bücher von Klaus Mann. In: Ders.: Werke. Bd. 5.4: Essays, Feuilletons, Rezensionen. 1932-1965. Hg. von Inka Müller-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl u.a. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 102-108.

2.5 Die fiktionalen Künstlerfiguren in *Treffpunkt im Unendlichen*

In *Treffpunkt im Unendlichen* ist die Konstellation der Figuren sehr einleuchtend, da sie sich auf ein bipolares, antithetisches System gründet: Sebastian und Sonja treten neben Richard Darmstädter und Sylvester Marschalk als positive Künstler auf,²¹⁰ während Gregor Gregori und Dr. Bernhard Massis als Gegenspieler dargestellt werden, obwohl paradoxerweise nur sie sich als authentische Künstler verstehen und die deutsche Kunst modernisieren wollen – jedoch im Geiste des Nationalsozialismus. Zu dieser heterogenen Figurengruppe kommt schließlich die Tanz-Diva und Amazone Greta Valentin hinzu, die das Münchner Boheme-Milieu der Vorkriegszeit vertritt und durch exzentrische, manchmal grausame Züge beschrieben wird. Besonders aus der Schilderung von Gregori und Massis entwickelt sich das kritische Potenzial des Werks: Auf der einen Seite ist Dr. Massis eigentlich kein Künstler, sondern ein Gelehrter, auf der anderen erweist sich Gregor Gregori als der Karrierist *par excellence*. Aus diesem Grund ist er auch eine Präfiguration bzw. eine Charakterstudie des Protagonisten von *Mephisto*, Hendrik Höfgen, wie Werner Rieck im Vorwort zur ersten Rowohlt-Auflage von *Treffpunkt im Unendlichen* bemerkte.²¹¹

Die erste Künstlerfigur, die zum Romanbeginn auftritt, ist Sebastian, der sich von Berlin genau zu dem Zeitpunkt verabschiedet, in dem Sonja aus Süddeutschland in der Großstadt ankommt. Wie schon erwähnt wurde, ist er Dichter und Journalist von Beruf. Das Gedicht, das er seiner Berliner Freundin Do vor seiner Abreise schenkt, ist dem Abschiedsthema gewidmet und wird zum bedeutungsvollen Romanmotiv, das den Todeswunsch der Figuren begleitet. Beachtenswert ist, dass es in abgekürzter Form

²¹⁰ In diese Gruppe kann auch der junge Peti, Sonjas beinahe vierzehnjähriger Bruder, mit einbezogen werden, obwohl es sich um eine Randfigur handelt. Aus den Briefen, die Peti seiner Schwester schickt, taucht eine frühreife Sensibilität für Kunst auf, im Besonderen für Literatur, die sich durch Lektüren und erste lyrische Versuche entfaltet: Peti liest Grillparzer, Schiller, Wilde und Nietzsche, besucht heimlich die neuesten Filme Greta Garbos und die Aufführungen von den Werken August Strindbergs, außerdem arbeitet er „an einem dithyrambischen Gedichtzyklus, in dem einerseits viel Hyazinthengeruch, andererseits aber viel aufsässiges Blitzgeschleuder und Sturmgebräus“ (TiU 181) vorkommt, dazu verehrt er die Theaterkunst Sonjas, für die er ein poetisches Stück schreiben möchte. Mit diesem Vorhaben schließt auch der Roman, d.h. mit dem Vertrauen in die Kunst seitens eines Jungen, der ein Lustspiel schreiben will, in dem die ganze Gesellschaft verhöhnt werden soll. Fernerhin möchte Peti seiner Schwester ein Werk am Beispiel von *Schwanenweiß* (1923) – einer Oper nach Strindberg – bzw. Büchners *Leonce und Lena* (1836 verfasst, 1895 uraufgeführt) widmen und sich damit künstlerisch durchsetzen. Jedoch sind seine Hoffnungen zurückgeschraubt, weil er vom Tode Sonjas nichts weiß, was zur These führen könnte, dass der Erzähler das Vertrauen in die Zukunft und hauptsächlich in die Zukunft der Kunst endgültig in Frage stellt.

²¹¹ Vgl. Werner Rieck: Hendrik Höfgen. Zur Genesis einer Romanfigur Klaus Manns. In: Klaus Mann: *Treffpunkt im Unendlichen*. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1981, S. 7-21.

(„Abschied ist das ewige --“, TiU 305) am Romanende auftaucht, folglich signalisiert es Sonjas bevorstehenden Tod genau durch die Ellipse des letzten Substantivs; als Konsequenz wird der Abschied verabsolutiert und sein Motiv klingt wie eine verhängnisvolle historische Botschaft. Obwohl der Roman der Leserschaft keine weitere Auskunft über Sebastians Stil bzw. Poetik erteilt, besitzt diese Figur eine deutliche Lebenskraft, die als Ausgleich für seine tiefe Melancholie dient. Von dieser positiven Energie, insbesondere von der für Sonja empfundenen Liebe, ernährt sich auch sein Künstlertum. Deswegen werden Gefühle zur Voraussetzung seines künstlerischen Schaffens, wie Sebastian voll von Schwung und guten Vorsätzen in einem Brief an Do schreibt:

Jetzt fängt das Leben für mich erst an, ich habe so lange gewartet. [...] Ich werde arbeiten, Do. Nun kommen Bücher, mach Dich gefaßt. Was habe ich denn gewußt von allen meinen Kräften? Jetzt könnte mich *nichts* mehr stören. [...] Mögen Bürgerkriege die Zivilisation zerfetzen – das meine ich *ganz* im Ernst –: mögen sie, mögen sie. Solange *sie* [Sonja] lebt. (Ebd. 264)

In Anbetracht dieser Liebes- und Lebensklärung kann Sebastians Reise von Berlin nach Paris sowie die nächste von der *Ville Lumière* nach Nordafrika als eine Kunst-Pilgerfahrt in Etappen interpretiert werden, die mit drei wichtigen Liebesbeziehungen konvergiert, nämlich zu Do, Greta Valentin und Sonja, als ob sich die Erfüllung von Sebastians und Sonjas Liebesmärchen sowie ihre Suche nach Glück als künstlerische (Selbst-)Recherche profilieren würde.²¹²

²¹² Die Liebesgeschichte zwischen Sonja und Sebastian wird durch mehrere Märchenmerkmale geschildert, die auf Sylvesters fiktiven Text ständig zurückgreifen. Daraus ergibt sich eine sehr komplexe Struktur aus intratextuellen Verweisen und Entwicklungen, wie der Kommentar der Erzählstimme zu Sebastians Telegramm an Sylvester zeigt: „Das Märchen hat sich erfüllt. Das Märchen erfüllt sich, da ihr nebeneinander diese beglänzten Stufen hinuntergeht; nebeneinander diese verdächtigen und süßen Düfte atmet.“ (TiU 262). Dazu kommt ein Fokalisierungs-Spiel zwischen dem allwissenden Erzähler und der häufig eingeführten erlebten Rede hinzu: Sebastian und Sonja sind als Geschwister vorgestellt („Du mußt mein Bruder sein. Du mußt meine Schwester sein.“, ebd. 262) und scheinen zueinander prädestiniert („Wir haben uns so lang aufeinander vorbereitet, um schließlich einander würdig zu werden.“, ebd.), überdies vollziehen sie keinen Beischlaf, sondern konsumieren ein »Zauberkräutlein«, aus dem Zaubereffekte auf ihre Körper strömen. Zugleich stellt diese Geschichte auch ein Gegenmärchen dar, wenn nicht eine Horrorgeschichte, denn das Zaubermittel wird letztendlich zum Todesmittel und ihre Keuschheit wird als körperliche Sterilität erklärt. Aus diesem Grund erweist sich ihre Idee, Salem als Adoptivkind zu »konzipieren«, nur als bittere Täuschung, die die zwei Figuren zur ewigen Trennung und Isolation verdammt; außerdem warnt die Erzählstimme vor dieser »platonischen Liebe« ganz deutlich: „Warum wagt ihr es nicht, euch die Arme um die Schultern zu legen? [...] Ihr habt euch noch nie berührt. [...] [Der Begriff »Glück«] bedarf einer Steigerung, denn das Glück ist täuschend und ein Ungenügendes, solange man nicht eins mit dem Geliebten ist.“ (ebd. 262f.). Zur Märchenforschung vgl. Max Lüthi: Märchen. Bearb. von Heinz Rölleke. 10., aktualisierte Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2004; Kathrin Pöge-Alder: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. 2., überarb. Aufl. Tübingen: Narr 2011.

In diesen Zusammenhang ist auch Sonjas Flucht aus der deutschen Hauptstadt einzuordnen, da ihr Talent von der Berliner Theaterkritik oft in Zweifel gezogen wird, weswegen sie sich häufig nach ihrer Heimat, der bayerischen Großstadt München, sehnt. „Nicht ohne Ehrgeiz, auch nicht ohne ein gewisses Selbstgefühl“ (TiU 117) bleibt Sonja von den vielen Intrigen unberührt und wird deshalb von ihren Kollegen der Frivolität, Oberflächlichkeit und Leidenschaftslosigkeit beschuldigt. Trotzdem tritt sie in zwei großen Rollen auf und kann somit ihre Begabung beweisen: In Berlin spielt Sonja die Rolle der Herzogin Amélie im französischen Konversationsstück *Wen liebt Amélie?*,²¹³ womit sie einen durchschlagenden Erfolg erreicht, sowie die Hauptrolle der Königin Elisabeth aus Friedrich Schillers *Don Carlos* (1787). An dieser Stelle verweist Klaus Mann auf dieselbe Rolle, die Erika Mann, eine Schülerin von Max Reinhardt, 1929 am Münchner Prinzregententheater spielte, und konstatiert diesen realen Bezug mit der Erwähnung von großen Namen der damaligen Theaterwelt, wie eben Max Reinhardt, der 1924 die *Komödie am Kurfürstendamm* und 1928 das *Berliner Theater* eröffnete.²¹⁴ Der Vergleich zwischen dem

²¹³ Mit dem Begriff »Konversationsstück« wird ein leichtes Schau- bzw. Lustspiel bezeichnet, das in den höheren Gesellschaftskreisen spielt und dessen Schwerpunkt in einem witzigen, pointierten Dialog besteht. Die Hauptthemen sind das Frauenstimmrecht, die freie Liebe, die Mesalliance oder der Sozialismus. Oft erscheint es als Karikatur des klassischen Dramas, weil die Kunst des Dialogs riskiert, zur bloßen Konversation zu verkommen. Wichtige Autoren von Konversationsstücken waren Eugène Scribe, Victorien Sardou sowie Sacha Guitry in Frankreich, Oscar Wilde und George Bernard Shaw in Großbritannien. Diese Theatergattung wurde von Hugo von Hofmannsthal (*Der Schwierige*) und Samuel Beckett (*Waiting for Godot*) vertieft, indem sie die Reduktion des Dramas auf reine Unterhaltung thematisierten und die Sinnlosigkeit des Zwiegesprächs infrage stellten. Vgl. »Konversationsstück«. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992, S. 523f.

²¹⁴ Max Reinhardt, eigtl. Maximilian Goldmann (1873-1943), gilt als einer der wichtigsten Theaterdirektoren und -regisseure der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seine Theaterrevolution begann mit der Gründung des Berliner Kabarets *Schall und Rauch* (1901), mit dessen Produktion er einen engeren Kontakt zu seinem Publikum gewann, später mit der Leitung des Deutschen Theaters (1905). Der Schwerpunkt seiner Dramaturgie besteht in der Überwindung einer naturalistischen Inszenierung, die er vor allem bei der Aufführung von Hugo von Hofmannsthals Theaterstücken wie *Elektra* (1903) und *Jedermann* (1911) erreichte, sowie in der Unterstützung moderner Bühnendichter, wie Arthur Schnitzler, August Strindberg, Henrik Ibsen und Frank Wedekind. Gleichzeitig entwickelte Reinhardt eine neue Konzeptionierung der altgriechischen Tragödie sowie des Werks William Shakespeares, dem er sein ganzes Leben widmete – mit der Aufführung von *A Midsummer Night's Dream* 1933 in Florenz (1935 in den USA verfilmt) errang er seinen größten Triumph. Seiner Meinung nach verkörperte Shakespeare die ideale Vereinigung von Schauspieler und Dramatiker, sodass die Schauspielkunst den innigsten, tiefsten Kern seines Lebens darstellen konnte: „Heute und für alle Zeiten muß der Mensch im Mittelpunkt aller Schauspielkunst stehen, der Mensch als Schauspieler. Wo der Schauspieler zugleich dramatischer Schriftsteller ist, hat er die Kraft, eine Welt nach seinem eigenen Bild zu schaffen und so das Drama zu seiner höchsten Lebensform zu erwecken – wie Shakespeare und Molière.“ (Max Reinhardt: Über die Bedeutung des Schauspielers. In: Ders.: Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin: Henschel 1974, S. 314.) Übrigens vermittelte Reinhardt seine Theaterästhetik nicht nur seinem Publikum, sondern auch zahlreichen talentierten Schauspielern, die sich in seinen Theaterschulen ausbildeten. Zu diesen gehören beispielsweise die Berliner Kammerspiele (1906) und das Wiener Reinhardt-Seminar (1929), in denen Persönlichkeiten wie Marlene Dietrich, Greta Garbo, Leni Riefenstahl, Friedrich

fiktionalen Konversationsstück und der Aufführung des *Don Carlos* ist im Hinblick auf Sonjas Schauspielkunst sehr beachtenswert: Während sie das Unterhaltungsstück erfolgreich interpretiert, ist sie mit ihrer Interpretation der Schillerschen Tragödie vollkommen unzufrieden, was beispielsweise ihre echten Tränen auf der Berliner Bühne beweisen:

Die Amélie war eine schöne Rolle und zudem eine Herzogin; sie hatte alle Register, in denen eine Schauspielerin gern paradiert: die mütterlichen und die koketten, die tragischen und die leichtsinnigen, das Zärtliche der kleinen Geliebten und die mysteriöse Kälte der Grande Dame. [...] »Wen liebt Amélie?« wurde für Sonja ein starker Erfolg. Man rühmte sowohl ihre Innigkeit als ihre Eleganz, ihre schönbelebte Stimme und die Klugheit, mit der sie Sätze formte. Aus Galanterie gegen sie vergaß man sogar, das schwache Stück zu tadeln. (TiU 125ff.)

»Mein Vater zürnt, und meine schöne Mutter weinet«, leierte eine quiekend hohe Kinderstimme, die den Geheimrat merkwürdig nervös machte. »Sonja weint wirklich«, dachte er beunruhigt. »Das sind echte Tränen. Und sie ist gewiß auch unter der Schminke sehr bleich«. Als er nach der Vorstellung in ihre Garderobe kam, fand er sie totenblaß und erschöpft vor ihrem Spiegel. [...] Ihr blasses Gesicht glänzte von Abschminkfett. Es war das erstemal, daß W.B. sie nicht schön aussehend fand, beinahe häßlich. (ebd. 233f.)

Die Bedeutung dieser Tränen besteht in der besonderen Empathie, die Sonja in ihrer Rolle als Königin Elisabeth empfindet und die nach der Theatermethodik von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski – eigtl. Konstantin Sergejewitsch Alexejew – und daher nach dem Stanislawski-System gedeutet werden kann: Nach dieser Methode sollen die Schauspieler mit einer künstlichen Rezitation aufhören und dagegen im selben Drama leben, d.h. mit der Figur verschmelzen. Dieses Ziel erreichen sie, indem sie ihr emotionales Gedächtnis ins Verständnis der Rolle und ins Spiel einbringen, um sich mit ihrer Rolle völlig zu identifizieren, daher ist diese Schauspieltechnik zum »Verfremdungseffekt« und der Abstandnahme von der Figur im epischen Theater Bertolt Brechts gegensätzlich.²¹⁵

Für Sonja ist eine solche Einfühlung in die Interpretation der Königin Elisabeth besonders geeignet, weil die Schauspielerin genau wie die Schillersche Figur zwischen zwei Männern und ihren Heiratsanträgen kämpfen muss, überdies fühlen sich sowohl die Königin als auch Sonja wegen des männlichen Drängens bedrückt und erleben das Drama

Wilhelm Murnau, Georg Pabst oder Fritz Lang die modernste Schauspielkunst erlernten. Vgl. Leonhard M. Fiedler: Max Reinhardt. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994; Christoph Funke: Max Reinhardt. Berlin: Morgenbuch-Verlag 1996.

²¹⁵ Vgl. Konstantin S. Stanislavskij; *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. Tagebuch eines Schülers. 2 Bde. 5. Aufl. Berlin: Henschel 1999. Siehe auch Ottofritz Gaillard: Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawskisystem. Mit e. Anh. über Laienspiel v. Otto Lang. Berlin: Aufbau-Verlag 1946.

eines seltsamen Liebesdreiecks. Darüber hinaus schließt Sonjas Unentschiedenheit zwischen dem Geheimrat W.B. und dem karriereorientierten Gregor Gregori die Möglichkeit einer leichten, unverbindlichen Beziehung aus, die sie nur mit dem jungen Schauspieler Kurt Petersen während der Arbeit an *Wen liebt Amélie* kurz genießt.

In diesem Zusammenhang spiegelt sich das Scheitern der großen Liebe im künstlerischen Versagen wider: Genauso wie Sonjas Bild als sportliche, sachliche und amazonenhafte Frau zerbricht, kommt sie ihrem Talent nicht mehr nach:

›[...] Der erste Akt war katastrophal.‹ [...] Sonja weinte. Die Amazone weinte. Die Königin weinte. Das Sportgirl weinte. Die Unnahbare weinte. ›Sonja – aber Sonja –, sagte W.B. Er verstand sie: ›Ich kann nicht mehr – ich bin fertig – es war zu, zu, zu scheußlich – zum Kotzen, W.B. – entschuldige bitte – höchste Zeit, daß ich fortkomme – (TiU 234f.)

Ihre Unzufriedenheit drückt die Schauspielerin auch in einem Brief an ihren jüngeren Bruder Peti aus. Ihm teilt sie mit, dass sie kein großes Interesse mehr am Theaterspielen empfindet und von der Rolle der Herzogin Amélie sogar angeekelt ist: „Jetzt hängt mir die Dame, die ich spielen muß, schon zum Halse heraus. Sie ist zwar eine Herzogin [...], aber sie hat lauter Blödsinn aufzufangen.“ (ebd. 177). Aus diesem Überdruß am Theater sowie aus der gespannten Dreiecksbeziehung entsteht ein körperliches Unwohlsein, das vom Berliner Leben bestimmt ist, weil Sonja findet, die deutsche Metropole sei „eine häßliche und aufreibende Stadt“ (ebd. 119), in der Lärm, Chaos und Hysterie herrschen:

›Diese Stadt macht ja den Gesundesten hysterisch, dachte sie wütend –: Aus dem Äther schienen unendlich viele aggressive Reize, feinste Schwingungen, die bisßen und enervierten, auf sie zuzukommen. Kraftfelder, gegen Kraftfelder tanzend. Strömungen, hin und wider. Wir, immer inmitten, Einflüssen ausgesetzt, von denen wir nichts ahnen. In unseren Leibern, unseren Hirnen verdichtet sich's zum intensivsten Gewebe. Unser Herz, ein bebendes Zentrum von geheimen Kräften. Wer weiß, welche Strahlen es seinerseits aussendet? Wer weiß, was wir wirken, indem wir leben? (ebd. 120)

Mit der endgültigen Reise nach dem Süden verwirklicht Sonja ihren Fluchtwunsch, der sich jedoch auch als ihr definitives künstlerisches Misslingen offenbart, weil sie stirbt, bevor sie ihr künstlerisches Potenzial nochmal auf die Probe stellen kann.

Tod bzw. Freitod setzt auch der schriftstellerischen Laufbahn Richard Darmstädters ein Ende. Dieser homosexuelle Bohémien ist Sohn eines jüdischen Großbürgers, mit dem er ein sehr konfliktgeladenes Verhältnis hat. Er wird als ein übertriebener, bald depressiver, bald ins Leben verliebter Mann charakterisiert; intelligent,

sentimental und zynisch sucht Richard physische sowie mystische Abenteuer. Sein Judentum erlebt er als Zeichen des Fluchs, zugleich aber auch als Auszeichnung, überdies verübt er als Adoleszent zwei Selbstmordversuche aufgrund der Entdeckung seiner Homosexualität und der Strenge seines Vaters. Als Künstler und Philosoph versucht sich Richard in Berlin zu etablieren, wo er sich mit einem Oratorium und einer Jazz-Symphonie befasst, dazu arbeitet er an einer Studie über Spinoza und verschiedenen Essays über den deutschen Idealismus und Kierkegaard. Im Allgemeinen bezieht sich der Erzähler auf Darmstädter mit gefühlvollem Ton, der eine intime Teilnahme an seinem Schicksal verrät und sich kraft narrativen Pathos mit der Figur selbst sowie ihrer Lieblingskompositionen verknüpft. Dieser Prozess fällt in der Szene des gemeinsamen Weihnachtsabends mit Tom deutlich auf:

Richard Darmstädter lauschte der Grammophonplatte. Es war ein amerikanischer Tango, Musik von einer orgiastischen Sentimentalität. [...] Das Wort verhüllt, seinem tragischen Wesen nach. Es verheimlicht noch, wenn es beichtet. Es verdunkelt, wenn es analysiert. [...] Aber dieser amerikanische Tango. Mit schwelgerischem Exhibitionismus wird das zur Melodie, was in unseren Herzen das Verborgenste war. Traurigkeit ohne Grenzen. Seufzer der Lust. Tränenvolle Umarmung. [...] Oh, könnte ich mit diesen Rhythmen und Akkorden mein Blut verströmen, damit die Erde es tränke und ihre Blumen schöner blühen lasse. [...] Musik, Erlösung, Zärtlichkeit und Tod. (TiU 194f.)

Interessanterweise kontrastiert dieses Porträt Darmstädters mit dem Bild, das aus den trockenen Notizen des Dr. Massis entsteht. Der Gelehrte reflektiert über Darmstädters psychologischen Zustand und lenkt seine Aufmerksamkeit auf die jüdisch-bourgeoise Komponente sowie auf seine homosexuelle Veranlagung:

»Darmstädter, Richard«, notierte er in seinem Haupt, »kein seltener Fall, aber ein höchst intensiver. Kurios durch das Pathos, mit dem er sein rassenmäßig und soziologisch bedingtes Schicksal durchlebt. Typisch degenerierter Bourgeois [...]. Hinzu kommt die jüdische Problematik. Seine masochistische Hinneigung zu dem blonden Proletariertypus ist doppelt begründet: in der Instinktverlassenheit seiner *Rasse*, die sich zum Kontrasttyp hingezogen fühlt, und in der Untergangsbereitschaft seiner *Klasse*. Nicht originell, aber amüsant durch pathetische Heftigkeit.« (TiU 175)

Darmstädters innere Tragik gipfelt im neunten Kapitel mit der Schilderung der unerwiderten Liebe für Tom und dessen Selbstmord. Obwohl diese Passage herbe Kritiken unter Klaus Manns Bekannten hervorrief, weil der Autor beschuldigt wurde, seinen Freund Ricki Hallgarten durch den fiktiven Selbstmord Darmstädters zum Tod

gebracht zu haben,²¹⁶ ist dieser Abschnitt von philosophischer Tiefe, Pathos und inniger Menschlichkeit geprägt. Gleichzeitig ermöglicht er ein besseres Verständnis nicht nur der anderen Bohémiens bzw. Künstler, sondern auch des Isolationsgefühls von Klaus Mann in der heiklen Phase der untergehenden Weimarer Republik. Der Autor schreibt Darmstädter seine Überlegungen über die Frage der Einsamkeit zu, die in keiner Form der Kollektivierung überwunden werden kann, nicht einmal im Marxismus. Obgleich eine definitive Lösung des Isolationsproblems als Utopie dargestellt wird, kann sich die Liebe wenigstens als „der einzige wesentliche Versuch [vorstellen], das tragische Phänomen der Isolierung zu überwinden“ (TiU 203). Trotzdem ist dieser Versuch im Fall Darmstädters auch zum Scheitern verurteilt, sodass sich die Liebe im Endeffekt als „das einzige Surrogat [bezeichnet], das wenigstens auf Minuten über die sonst unerträgliche Wahrheit hinwegtäuscht“ (ebd.). Seine Entscheidung für den Tod ist daher von der Bewusstheit der Täuschung seiner Leidenschaft für Tom bestimmt, zugleich vom tiefen Gefühl des „Versagen[s] des geistigen Menschen in der europäischen Zivilisation“ (ebd. 208), genauer gesagt von einer erschreckenden Standpunktlosigkeit, der „die *Abdankung des Geistes* selbst“ (ebd.) entspricht. Das Krankhafte und Abnorme des Geistes beobachtet er im Besonderen im „Masochismus des geistigen Menschen gegenüber dem naiven, naturnahen“ (ebd.), der sich auch als „die Liebe des jüdischen Menschen zum Arier“ (ebd.) darstellt, und zwar als die Selbsterniedrigung vor demjenigen, der verachtet wird.

Aus der Komplexität von Darmstädters psychologischer Not, in die Judentum, Homosexualität, Melancholie, Nihilismus und Utopie einfließen, entsteht ein Menschentyp, der sich wegen des Zerfalls einer ganzen Kultur zum Sterben und Lebensverzicht verurteilt fühlt, d.h. zu einer demonstrativen Geste, in der nicht nur die soziopolitische Radikalisierung Deutschlands chiffriert wird, sondern auch die tiefe Krise des ganzen Abendlandes. Deshalb subsumiert Klaus Mann durch Darmstädter ein

²¹⁶ George W.F. Hallgarten betonte, dass die morbide Weltanschauung eines Richard Darmstädter und sein tragisches Schicksal seinen Bruder Ricki zum Selbstmord am 5. Mai 1932 angetrieben hätten: Nicht nur trägt die Figur Rickis gleichen Namen, sondern sie stammt auch aus einer jüdischen Familie und wie Ricki erlebt sie homoerotische Abenteuer, weiterhin zeigt sie ein rebellisches, anti-bourgeois Verhalten. Trotzdem hasste Ricki nicht seinen Vater, sondern seine Mutter. Fredric Kroll weist daher darauf hin, dass Ricki Hallgarten höchstens als ein partielles Modell fungieren konnte, weil Klaus Mann daneben auch seinen Freund Wolfgang Deutsch und die »Exaltation seiner Gefühle« im Sinn gehabt hätte – dieser Thematik widmete der Schriftsteller den Aufsatz *Selbstmörder* (1931). Ähnlich wie Richard Darmstädter hatte Wolfgang Deutsch eine Landschule besucht und in einer Bank gearbeitet, außerdem konnte er seinen Vater nicht ausstehen und nahm sich das Leben am 7. September 1930 genau in Cannes. Vgl. Klaus Mann: *Selbstmörder*. In: Ders.: *Die neuen Eltern*, S. 333-336. Siehe Kroll: *Vor der Sintflut*, S. 180-189; Schachner: *Im Schatten der Titanen*, S. 495-500.

innerliches, zeitgebundenes Dilemma, in dem sich viele junge Intellektuelle im ganzen Europa befanden.²¹⁷ Obwohl der Schriftsteller in dieser Phase noch fürs Leben Partei ergreift, zeigt er viel Verständnis für alle Selbstmörder:

Die Frage, was vornehmer sei – zu verzichten oder weiterzukämpfen –, müssen wir im Interesse des Lebens entscheiden; wir *müssen* es, denn das Leben ist unsere Partei. Aber mit welcher bitterem Neide folgen unsere Blicke ins Unbekannte denen, die den Mut zu der nobelsten, kompromißfeindlichsten aller Gesten fanden: abzutun die Last.²¹⁸

Außerdem verquickt sich die Entscheidung für den Suizid mit einer stechenden Frustration, die von der Suche nach künstlerischer Perfektion stammt, sowie von einem sehr gespannten Verhältnis zwischen Künstlern und Publikum. Genau aus dieser Perspektive soll Richard Darmstädters künstlerische Unzufriedenheit betrachtet werden, weil sie mit der Sprache als konventionellem Konstrukt sowie mit der eitlen Auslotung des Selbst bzw. der Selbstrepräsentation verbunden ist. Die Figur versteht die Sprache „als ein technisches Hilfsmittel, intellektuelle Notkonstruktion – Morsezeichen über die Abgründe“ (TiU 202), die die Vergeblichkeit ihrer Abhandlungen und Projekte neben dem narzisstischen Spiel des Schreibens enthüllt. Diese Abwertung koppelt sich auch mit der Unzulänglichkeit der Kunsttradition gegenüber der emotionalen Not der Figur:

Eigentlich möchte ich doch noch einiges schreiben. [...] Unsinn. Ich will überhaupt keine Betrachtungen mehr schreiben. Nicht mehr eitel mich selbst bespiegeln und durch Selbstanalyse heimlichen Selbstkult treiben. Sich stumm aufopfern. Sterben. [...] Ich danke ab. Nie wieder eine Zeile von Goethe, von George, von Paul Valéry. Nie wieder ein Ton von Bach oder Strawinsky. Ich danke ab. (ebd. 208).

In seiner Art bekundet Darmstädter einen ästhetischen Radikalismus, der an die Kunstauffassung Ricki Hallgartens erinnern kann, vor allem an seinen Willen zum »Nicht-mittelmäßig-Werden«.²¹⁹ Vor dieser Angst rettet ihn nicht einmal sein eklektisches Talent, das Darmstädter mit dem Maler Hallgarten gemeinsam hat, denn genauso wie dieser

²¹⁷ „Freilich: diese Verzweigung – Phänomen aus der Tiefe – war *auch* zeitgebunden. [Ricki Hallgarten] litt unter dem, was uns alle so bitter in Anspruch nimmt: unter dem Überganghaften unserer sozialen und geistigen Situation, diesem Stehen zwischen zwei Zeitaltern. Das große Unbehagen in der Kultur: Nerven wie seine mußten doppelt empfindlich dafür sein.“ Klaus Mann: Ricki Hallgarten. Radikalismus des Herzens. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 390-411, hier S. 392.

²¹⁸ Ders.: Selbstmörder, S. 336.

²¹⁹ Vgl. Kl. Mann: Ricki Hallgarten, S. 405.

begnügt er sich keineswegs mit der „Kunstart, die ihm schicksalsgegeben ist“,²²⁰ dem Schriftstellertum, sondern experimentiert auch in anderen Kunstformen, wie der Musik.

Multibegabt ist auch Sylvester Marschalk, ein Genie ohne Publikum und ohne Heimat, das sich als Gegenspieler des damals sehr populären Dichters Maurice Dekobra (eigtl. Ernest Maurice Tessier) versteht,²²¹ da er sich trotz der Absage vieler Verleger und konservativer Professoren nicht dazu erniedrigen will, dem großen Publikum mit Trivilliteratur nachzukommen und seine Kompositionen in Schlagermusik zu verwandeln:

Die Ausstattungsrevue und der Unterhaltungsroman triumphieren. Die Bühnen schicken mir meine klassischen Komödien zurück, die Verleger meine Sonette und Oden, meine historischen Erzählungen – die Zeitschriften meine Essays über altfranzösische, orientalische und antike Literatur. Soll ich über Maurice Dekobra schreiben? Was ich wissenschaftlich leiste, wird von den verknöcherten Professoren nicht ernst genommen, meine Musik erklärt man als unsinnlich und abstrakt. (TiU 240)

Interessanterweise stammt Sylvesters Künstlertum sowie der Reichtum seiner Kenntnisse aus den Büchern der Weltliteratur, die er fanatisch liest und mit denen er seine geografische Wurzellosigkeit kompensiert:

Er kam aus einem Winkel Europas, aus dem zu stammen nicht ehrenvoll war. Wo Ungarn und Rumänien aneinanderstoßen, lag der Ort, wo er geboren war. Er war ungarisch gewesen, gehörte aber jetzt Rumänien. [...] Alles, was er von der Welt erfuhr, mußte er sich holen aus Büchern. Er las fanatisch, und fanatisch produzierte er. (Ebd. 60f.)²²²

In diesem Rahmen bezieht sich der Erzähler besonders auf Marschalks elitäre, aristokratische Haltung und auf sein Universalwissen, das ihm erlaubt, nicht nur zu dichten, sondern auch Musik zu komponieren – vor allem Fugen –, zu modellieren und schließlich natur- sowie sprachwissenschaftliche Untersuchungen durchzuführen, was

²²⁰ Ebd., S. 407. Neben der bildenden Kunst begeisterte sich Hallgarten für Literatur und verfasste einige Kinderbilderbücher – zusammen mit Erika Mann dichtete er z.B. das Kinderspiel von »Jans Weihnachtshündchen« – sowie verschiedene Gedichte, die im geplanten, jedoch nie verwirklichten Band *Die Mahlzeit der Tiere* gesammelt werden sollten.

²²¹ Maurice Dekobra war der am meisten gelesene französische Schriftsteller der Zwischenkriegszeit, eigentlich ein wahrhaftiger Star im internationalen Literaturbereich. Wegen seines unermüdlichen Reisens stellte er sich auch als Vater der kosmopolitischen Literatur vor sowie als Erfinder einer neuen Literaturform, die auf geografischer Genauigkeit basierte. Nach dem Ende des zweiten Weltkriegs etablierte er sich als Krimiautor und gewann 1951 den *Prix du Quai des Orfèvres*. Vgl. Philippe Collas: Maurice Dekobra. *Gentleman entre deux mondes*. Paris: Séguier Editions 2002.

²²² Klaus Mann scheint hier auf die Herkunft von György Dobó zurückzugreifen, der aus dem Banat kam, einer Region zwischen Rumänien und Ungarn, und sich mit ihm Anfang der 1930er Jahre in Paris befreundete. Dobó wurde später unter dem Pseudonym Georges Devereux berühmt, insbesondere durch seine wichtigen Studien über Ethnologie und Psychologie.

von der „erstaunlichen Leistungsfähigkeit [sein]es Hirns“ (ebd. 61) zeugt. Dennoch lehnt Sylvester die Selbstbezeichnung als Intellektueller ab und fokussiert seine philosophische Anschauung auf die in dieser Zeit sehr bedeutende Idee der Rasse, die für ihn essenziell ist, weil er sich aufgrund seiner unreinen Rasse schämt und sie durch seine erlesene künstlerische Produktion rehabilitieren will:

Er war, Sylvester Marschalk aus dem Balkanest, Intellektueller durch und durch mit jeder Faser seiner Existenz [...]. Trotzdem, oder gerade deshalb, verachtete er die Intellektuellen. Der einzige Wert, der bei ihm galt, den er voll nahm, war der vollendeter Rasse. Der Schreibtischmensch schwärmte von ritterlichen Sports, je mittelalterlicher, desto besser. Er vergötterte des [*sic!*] Tier Ariel, weil es vollkommene Rasse war [...]. Er mußte hochmütig sein, es war Schutzmaßnahme, denn er war von gemischtester Rasse; serbisches Blut mischte sich in ihm mit mazedonischem; etwas keltisches kam hinzu, wie er behauptete. [...] Sein rassig magerer Kopf [...] hätte in der Tat der eines französischen Aristokraten sein können; nur die dunklen, weiten, mandelförmigen Augen blickten etwas schwermütig-orientalisch. (Ebd.)

An dieser Stelle wird klar, dass diese komplexe Figur von einer gewissen Tragik konnotiert ist, weil sie an eine besondere Art von Paneuropäismus glaubt, mit der sich zweideutige Züge mischen, nämlich Konservatismus, Militarismus und ein offenes Misstrauen gegen beide Mächte, die USA und Sowjetrussland. Durch seinen Kampfgeist zeigt Marschalk, Europas altes Prestige unter der geistigen Führung des katholischen Frankreichs wiederherstellen zu wollen, weil dieses Land „alleine die Idee Europas, die Idee der Zucht und der Freiheit, erfüllt und darstellt.“ (ebd. 63). Ein solches Vorhaben offenbart sich als die Frucht eines großen Hochmuts, sprich „de[s] bewußte[n] und zu Ende gedachte[n] Hochmut[s] des Europäers“ (ebd. 62). Die Fragwürdigkeit von Marschalks politischer Sicht stammt daher aus dem innigen Gefühl einer zu Ende gehenden Kultur, die er durch seine klassisch-antikisierende, literarische und musikalische Produktion ausdrückt und vor „der ganzen modernen Musik und Schreibung“ (ebd. 65) schützen möchte.²²³ Indem er bewusst an einer sterbenden Tradition hängt, zeigt Sylvester, sich des unzeitgemäßen Charakters seines Werks sowie seines Misserfolgs bewusst zu sein, gleichzeitig hat er kein Vertrauen in die Zukunft, weswegen er alle seinen Schriften verbrennen will:

²²³ „[Sylvester] spricht von Musik, und nachdem er von einigen frühen Italienern [...] erzählt und geschwärmt hat, kommt er auf die Fuge, an der er selber eben komponiert. ›Sie wird nichts anderes als das Hohelied der Klarheit sein. Klarheit! Clarté! [...] O Magie der mathematisch genauen Figur! – Zum Teufel mit der ganzen modernen Musik und Schreibung! verlangt er plötzlich. ›Ich lese täglich drei Seiten Racine wie ein anderer seine Zeitung, in der nichts steht als Lügen. Und dann spiel' ich eine halbe Stunde Palestrina - -‹“ (TiU 64f.).

»[...] *Nur* Mißerfolge, nichts als Mißerfolge. In dieser verrotteten demokratischen Welt ist kein Platz mehr für einen wie mich. [...] Meine Arbeit ist zu schade für diese Zeit. Und zu etwas anderem lasse ich mich nicht herbei. Wer garantiert mir, daß künftige Generationen geistiger, menschenwürdiger, aristokratischer leben werden? Eine amerikanisierte oder eine bolschewistische Welt! Ich bedanke mich schön. Nein, da zünde ich lieber ein großes Feuer an, mit allen meinen Versen und Gedanken!« (TiU 240f.)

Dieses künstlerische Versagen repräsentiert eine Form von Selbstmord, die Sylvester Marschalk mit Richard Darmstädter verbindet. Beide Schriftsteller und Komponisten erleben eine zeitgebundene Krise, der sie zumindest durch Kunst nicht entgegentreten können. Im Gegensatz zu Darmstädter versucht jedoch Sylvester, sich seiner aussichtslosen Lage nicht passiv hinzugeben, sondern seinem Leben einen Sinn durch neue Mittel zu verleihen, in diesem Fall durch konkreten Kampf:

»Seit ein paar Wochen bin ich naturalisierter Franzose«, erklärte Sylvester mit Stolz. »Un citoyen français. Ich trete in die französische Armee ein. Ich werde Soldat – und lasse das Schreiben. Meinen Ideen diene ich heute besser mit dem Schwerte und der Giftgasbombe als mit dem Wort, auf das niemand achtet.« (Ebd. 241).

Obwohl Klaus Mann Sylvesters rassistisch fundierte Theorien sowie seinen beinahe reaktionären Horizont nicht befürworten konnte, erscheint diese Figur dank ihres Reaktionsvermögens gegen das persönliche Scheitern als vorwiegend positiv. Das Problematische an dieser Fähigkeit besteht jedoch in Sylvesters zweifelhaftem Ziel und der Bestimmung seiner wirklichen Feinde, was der Erzähler aus dem Blickwinkel Sebastians mit Ironie und Humor betrachtet.²²⁴ Gleichzeitig ist Sylvester der einzige Künstler, der eine deutliche Ahnung des kommenden Krieges hat und davor Zuflucht in politischer Beteiligung sucht, nicht im Individualismus oder in der Selbstbemitleidung. Deswegen ist es trotz seines Monarchismus möglich, in seiner Charakterisierung einen Vorläufer des Autors selbst und all seiner Zeitgenossen zu erkennen, die das Bedürfnis nach aktivem Kampf gegen ein extremistisch gewordenes Land fühlten. Schließlich kann Sylvesters Kritik an sprachlichen Mitteln mit dem Entwurf seines Liebesmärchens verglichen werden: Obgleich er sein ganzes Werk einschließlich des »Märchens von der Unbekannten« vernichten möchte, was er in der Tat nicht machen wird, weil er es dem befreundeten Duc d'Acquitaine anvertraut, ist er sich auch bewusst, dass gerade dieses

²²⁴ „Sebastian lauschte, amüsiert und bewundernd. Nur um Sylvester zu reizen, machte er kleine Einwände. Er mochte es so gern, wenn Sylvester loslegte, es rührte, spannte und erschütterte ihn, dabei empfand er es nicht als Unfreundschaftlichkeit, wenn er den anderen nicht ganz ernst nahm, sich um den ästhetischen Reiz dieser phantastisch sich entfaltenden Intellektualität mehr als um ihre Inhalte und Ansichten kümmerte.“ (ebd. 62).

Literaturstück eine neuartige Schreibweise gegen die Enttäuschung vor der Sprache fördert und sich somit vom strengen Intellektualismus, dem logischen Vorgehen und einem gehobenen Archaismus distanziert, dieses Märchen wirkt nämlich nur als »lauter Musik«. Deshalb erweist sich Sylvester nicht nur als fähig, Stellung zur Politik zu nehmen, sondern auch seine künstlerische Position zu modernisieren.

Weiterhin kann auch eine weitere Nebenfigur als ambig beschrieben werden, die mit der Gruppe der »positiven Künstler« verbunden werden kann: Die polnische, in Paris lebende Tänzerin Greta Valentin, die neben Gregor Gregori die Tanzkunst vertritt. Die extravagante »Königin von Montparnasse« erinnert im gewissen Grad an Sonja, nicht nur weil sie vor der Affäre mit Sebastian ein Verhältnis mit dem Geheimrat W.B. hat, sondern auch, weil sie eine gute Autofahrerin ist und wie Sonja einen Wagen mit der Bezeichnung »Tier« fährt; außerdem wird sie noch ausdrücklicher als die Schauspielerin als *femme fatale* geschildert. Anders als Sonja repräsentiert Greta jedoch mit 39 Jahren nicht die Jugend der späten 1920er Jahre, sondern die vorige Generation, die vor dem ersten Weltkrieg künstlerisch blühte. Durch die Erinnerungen der jüdischen Tänzerin ans Münchner Bohème-Milieu der 1910er Jahre, die wie so oft bei Klaus Mann in Klammern gesetzt werden, skizziert der Erzähler mit fotografischem Blick die künstlerischen *Highlights* dieser Epoche:

(Augen geschlossen, seliges Lächeln der Erinnerung. Große Münchener Zeit von 1910. Wedekind und die Scharfrichter. Literarisches Kabarett, Atelierfeste, Greta, nackt unterm weißen Pelzmantel, großes Gejohle, Lyriker verlobt sich denselben Abend mit ihr, so sind Lyriker, *épater les bourgeois*, dämonische Spitzbärte und flatternde Krawatten, Bohemiens, die auf Zirkusdirektoren posieren, die große Babel, [...] »auf diesem Sofa habe ich deinen Vater ermordet« [...]). (TiU 99)

Einen ähnlichen Erfolg hatte Greta in der Inflationszeit, der wie die vorige Passage durch einen Notizbuch-Stil geschildert wird, und sofort danach war sie in ganz Deutschland auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn: „Damals hatte ich gerade meine große Zeit. Deutsches Theater in München, Alkazar Hamburg, Balkantournee, jedes Jahr ein paar Monate Kurfürstendamm.“ (ebd. 100), dennoch entschied sie sich W.B. zuliebe für das Verlassen der Bühne.

Es ist zu bemerken, dass sich Klaus Mann für die Charakterisierung Greta Valentins ans „Genie des Lebens“²²⁵ Lena Amsel anlehnte, die er in Paris kennengelernt hatte und

²²⁵ Klaus Mann: Lena Amsel. In: Ders.: Auf der Suche nach einem Weg. Aufsätze. Berlin: Transmare 1931, S. 284-287, hier S. 284.

1929 anlässlich ihres Todes literarisch aufgriff. Mit der viel verehrten Autodidaktin hat die fiktive Tänzerin das Aussehen sowie die slawische Herkunft gemeinsam, außer einem breiten Mund mit aufgesprungenen Lippen. Ähnlich wie sie lässt sie sich übrigens als Königin der Montparnasse-Cafés anbeten,²²⁶ besitzt eine »radikale« erotische Natur und ist demzufolge mehrmals verheiratet gewesen, doch noch wichtiger ist, dass Greta wie die lebenslustige Amsel an einem Autounfall in Frankreich stirbt, nur im Bois de Boulogne und nicht im Wald von Fontainebleau wie die letzte. Dieser Unfall wird als Konsequenz von Lenas/Gretas Vorliebe für Geschwindigkeit und deren berausenden Effekt geschildert: Diese Elemente, vor allem die Konzipierung des Tempos, sind Merkmale, die auch ihren modernen Tanzstil beeinflusste, denn „ihrer ganzen Natur nach mußte [Lena Amsel] Schnelligkeit über alles lieben. Sie fuhr Auto wie eine Besessene.“²²⁷ Im Fall Greta Valentins stellt Klaus Mann dieselbe Neigung durch die sprachliche Repräsentation des Unfalls dar, weil er die Geschwindigkeit des Aufpralls durch die Benutzung des inneren Monologs, vieler Nominalsätze und Anaphern imitiert, zugleich fragmentiert er die Satzkonstituenten und beginnt in obsessiver Weise neue Zeilen:

Wie wohl die Geschwindigkeit tat! Hundertkilometertempo, man flog über die Straßen. [...] Scharfe Kurve der regenblanken Straße. Aber wozu jetzt bremsen, wo es gerade so schön war? Höchstens ein bißchen, klein wenig, un tout petit peu – von hundertzwanzig auf neunzig --
 Von hundertzwanzig – auf neunzig –
 »Merde –!!« schrie Greta.
 Der Wagen schleuderte.
 Bremsen?!
 Nicht bremsen!
 Rasender Zickzack auf dem spiegelglatten Asphalt. Steuer gehorcht nicht – Wirbel, Wirbel, Wirbel. Und der Baum kommt näher. Baum wächst heran. Baum – riesengroß. Und gleich wird es krachen; splintern, explodieren. [...]
 Greta, über das Steuer geworfen, das Steuer, das nicht mehr gehorcht hat. »Sebastian – alter W.B. – hat keine Ahnung – einsam – der ist eigentlich furchtbar nett --«
 Donner der Katastrophe. Anprall, Bersten, Aufschrei, Flammenrot und Finsternis. (Ebd. 230f.)

²²⁶ Die Anekdote über das Bekanntschaft-Machen zwischen Sebastian und Greta in *Treffpunkt im Unendlichen* basiert auf einer wirklichen Episode aus Lena Amsels Leben, über die Klaus Mann in seinem Aufsatz berichtet: „Ich habe niemals eine Frau radikaler und entschlossener flirten sehen. Im Café du Dôme warf sie nach einem Spanier, der ihr gefiel, mit Tellern wie mit Diskusscheiben; der Unglückselige mußte sie auffangen.“ (ebd. 285). Im Roman – die Szene spielt auch im Café du Dôme – macht Greta einen Annäherungsversuch zu Sebastian, indem sie ihm eben Teller und Untertassen wirft. Später verführt sie den Jungen und greift mit Gier nach ihm, „nicht anders wie ein Ertrinkender nach dem Bootsrand“ (TiU 101), sodass Sebastian die Frau wegen ihrer schamlosen erotischen Routine und ihres wilden Aussehens als „wundervoll barbarisch“ (ebd. 98) bezeichnet.

²²⁷ Kl. Mann: Lena Amsel, S. 286.

Mit der Intensität dieses Auszugs kontrastiert der trockene und plakative Ton des folgenden, der aus einem Pressebericht der *Berliner Morgenzeitung* besteht und sich mit dem Pressekommentar über Richard Darmstädters Tod verbindet:

Auf der ersten Seite der großen Berliner Morgenzeitung. »Paris, 15. April. Durch Telephon. *Die Tänzerin Greta – im Bois de Boulogne tödlich verunglückt.* Heute morgen gegen fünf Uhr verunglückte die früher auch in Berlin bekannte Tänzerin Greta – mit ihrem Rennwagen im Bois de Boulogne. Das Automobil scheint in der Kurve ins Schleudern gekommen und gegen einen Baum geworfen worden zu sein. Es überschlug sich und geriet in Brand. [...] Der Leichnam der Tänzerin wäre kaum zu erkennen gewesen, hätte nicht die Autonummer Aufklärung gegeben. [...]« Dazu eine Photographie Gretas aus dem Jahre 1919, in einem Schäferinnenkostüm; anmutig gestützt auf einen mit Bändern geschmückten Stab und kokett lächelnd. (Ebd. 231f.)

Anhand dieses stilistischen Gegensatzes kommt der Eindruck von Gretas Lebenstragik eindrucksvoll ans Licht, weil die Ex-Tänzerin im extremen Moment vor dem Tode an ihre tiefe Einsamkeit denkt, vor der sie sich durch unterschiedliche Liebesabenteuer – hier unter den Namen Sebastians und Wilhelm Bayers chiffriert – schützen wollte. Ein solches Unbehagen gestand sie Sebastian sofort nach ihrem ersten Treffen: „Ich brauche jemanden, weißt du, sonst kommt das jeden Abend, verstehst du mich denn? – Diese Traurigkeit, und dieses Entsetzen. – Allein, allein, allein – verstehst du mich denn? Und während dieser Minuten kann man es doch vergessen. [...]“ (ebd. 102). Diese Isolationsangst konnotiert Greta als eine sehr menschliche Figur und kompensiert die »barbarische« Seite ihres Charakters, die aus ihrer Exaltation und ihrem wilden, herrischen Benehmen Sebastian gegenüber besteht, was zur Folge hat, dass sich der Junge vor Greta als Gigolo diskreditiert und sein literarisches Talent verkennt. Doch dank ihrer intimen Schwäche kann sich Greta den anderen Künstlerfiguren des Romans annähern, weil sie genauso wie diese Bohémiens ihrem Isolationssinn entgegenzutreten versucht, insbesondere durch den Verzicht auf eine glänzende Tanzkarriere zugunsten der Liebe und auch durch die Flucht in Rauschzustände, seien sie Alkohol, Erotik oder Geschwindigkeit.

Das Tanz-Thema wird auch mit Bezug auf Sebastians Gegenspieler Gregor Gregori aufgegriffen, der die Theaterwelt im weiteren Sinne verkörpert. Gregoris Charakterisierung ist sehr facettenreich, weil sie aus der Zusammenfügung von vier verschiedenen Erzählebenen besteht, und zwar aus den Szenen, in der Gregori als Hauptfigur erscheint; dem Bild, das Sebastian und Sonja von ihm haben; den Presseberichten; zum Schluss aus seinem von Dr. Massis entwickelten psychologischen

Profil. Deshalb gibt Gregoris Porträt Anlass zu einer fruchtbaren Reflexion über das Kunstwesen im Werk Klaus Manns, vor allem im Hinblick auf die physischen und psychologischen Affinitäten zwischen ihm und dem Protagonisten von *Mephisto*.

Im ersten Kapitel wird Gregor unter der Perspektive Sebastians eingeführt: Der Schriftsteller wartet auf ihn am Bahnhof Zoo, um sich von ihm zu verabschieden. Der Freunde kommt jedoch nicht, weil er seinerseits auf Sonjas Ankunft wartet. Anhand von Sebastians enttäushtem Gedanken erkennt man, dass ihre Freundschaft wegen Gregoris politischer Entscheidungen und seines Hochmuts als Parvenü in die Brüche gegangen ist: „In letzter Zeit ist er auf eine schrecklich ungesunde Art aktiv geworden. Ja, ja, diese hysterischen Willensmenschen. [...] Wenn er diesen Unfug mit der Politik wenigstens lassen wollte, interessiert ihn im Grunde doch gar nicht, er hat keine Ahnung.“ (TiU 22). Wenn der Erzähler ihn anhand seiner Beschäftigung am Berliner Opernhaus vorstellt, fokussiert er dann seinen perfekten Körperbau sowie bedeutende Aspekte seiner Persönlichkeit, wie seinen Wunsch, um jeden Preis Karriere zu machen, sowie seine Herrschsucht seiner Tanztruppe gegenüber:

Gregor eilte hochgemut in seine Garderobe, um sich für die Probe umzuziehen. [...] Schauer der Genugtuung über den eben errungenen Sieg. Aus solchen Siegen baut sich eine Karriere, dachte er, während er das schwarze Trikot überstreifte. Er probierte seine Positionen vorm Spiegel: neuer Triumph, jeder Muskel straffte sich, wie er's wollte! – Der Wille schafft's, der Wille schafft's – trällerte er, [...] trunken von Energien. [...] Sein Gesicht schien vor Konzentration beinahe traurig zu werden, ein vor Spannung leidender Zug trat um die Augenbraunen und ums Kinn hervor. Sein fahles Antlitz, herrschsüchtig und melancholisch dieser Menschengruppe entgegenghalten, [...] glänzte in einer so zusammengenommenen, strengen und pathetischen Schönheit, daß keiner gewagt hätte, in seiner anspruchsvollen Gegenwart laut zu reden. (Ebd. 29f.)

Schon aus diesem ersten Porträt taucht Gregoris starker Siegeswille neben einem manisch-hysterischen Narzissmus auf, sodass sein eigentliches Talent als Tänzer im Hintergrund bleibt, um vielmehr seinen Ruhm, sprich seinen „blendend [...] wie eine Rakete“ (ebd. 106) erlangten Erfolg als Bühnenmensch hervorzuheben. Folglich erscheinen seine erfolgreichen Darbietungen, wie die Aufführung der Strausschen Ballettpantomime *Josephslegende* (1914), für die Gregori als »der neue Nijinskij« gepriesen wird,²²⁸ nicht als Zeichen einer innigen Begabung, sondern als Konsequenz „einer

²²⁸ Nachdem sich die *Ballets Russes* unter der Leitung des genialen Sergej Diaghilew und der Mitwirkung von Wazlaw Nijinskij auch in Deutschland durchsetzten, entschloss sich Richard Strauss dazu, ein Werk für diese Tanzgesellschaft zu verfassen und somit im Bereich des Tanzgedichts zum ersten bedeutenden deutschen Komponisten zu werden. Erste Versuche im Rahmen der Ballettmusik machte er mit dem unausgeführt gebliebenen Ballett *Kythere* (1900), aber Tanzszenen sind auch in der Oper *Salomé* (1905) häufig

hysterischen Verkrampfung, die [...] seinem Wesen den phosphoreszierenden Charme, die Elastizität, die Unwiderstehlichkeit“ (ebd. 106) gibt. Diese Neurose verleiht „seinen übertriebenen geistigen Ansprüchen, seinem intellektuellen Hochstaplerum den Schwung und die fieberhafte Intensität“ (ebd.), sodass sein Ruhm scheinbar wohl begründet ist.

Gregors Laufbahn wird anhand eines detaillierten Flashbacks hauptsächlich im vierten Kapitel skizziert, in dem die Erzählstimme auch die Gründe für die Auflösung der Freundschaft zwischen ihm und dem jüngeren Sebastian erklärt: Nach einem Anfang als Kostümbildner für Music Halls und Operettentheater sowie als Zeichner für Zigarettenfirmen, Parfüms und Nachtlokale konnte er nur gelegentlich tanzen, was eine Tanzausbildung als Autodidakt vermuten lässt, dennoch wurde er bald dank des zusammen mit Sebastian geschaffenen Balletts *Die zerbrochenen Spiegel* in Berlin bekannt. Der Verweis auf diese von Klaus Mann real verfasste Pantomime verfestigt auf fiktionaler Ebene die künstlerische Zusammengehörigkeit von Gregor und Sebastian und erlaubt zugleich, den Tänzer Gregori in ein konkretes Avantgardepanorama einzuordnen, in dem Ausdruckstanz bzw. Gruppen- und chorische Tänze am Beispiel von Rudolf Laban herrschen. Diese innovative Verve der Figur, die Gregori zum Repräsentanten einer neuen Tanzkunst machen sollte und in der Pantomime *Die Ratten* – einer möglichen Bearbeitung von Gerhart Hauptmanns homonymer Tragikomödie (1911) – am intensivsten ausgedrückt wird, verfinstert sich aber durch den Verzicht auf das experimentelle Repertoire zugunsten einer Stelle im Berliner Opernhaus, weswegen sich Gregors Truppe auflöst und Sebastian von ihm abbrückt. Somit eröffnet sich die zweite

– es reicht an den »Tanz der sieben Schleier« zu denken. An einer Legende über Joseph in Ägypten arbeitete Strauss auf Anregung von Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler, die für die russische Tanztruppe bestimmt war. Strauss nahm diesen Vorschlag mit Enthusiasmus an; sein Vorhaben war, dem Tanz als Darstellung des Dramatischen sowie der Vielfalt der Tanzkunst Ausdruck zu verleihen. Die Arbeit dauerte etwa zehn Monate und die *Josephslegende* konnte am 14. Mai 1914 mit einem Riesenorchester an der Pariser Grand Opéra uraufgeführt werden. Inhaltlich betont das Tanzgedicht die weibliche Sinnlichkeit, die sich der geistigen Reinheit des frommen Joseph wie bei *Salomé* entgegenstellt und fast hysterisch erscheint, die Nebenfiguren bilden eine lüsterne Gesellschaft, schließlich ist die Stimmung des einstündigen Stücks von traumhaften Visionen charakterisiert. Stilistisch ist die Legende nicht klar zu situieren, weil ihre Bühnendekoration nicht auf die Bibel hindeutet, sondern auf eine italienische Renaissance-Atmosphäre, und die Tänzer tragen Kostüme dieses Zeitalters. Insgesamt stellt das Werk laut der jüngsten Tanzforscher „ein letztes großes Fest des alten Europa direkt vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs“ (Lipp: Welt in Scherben, S. 29) dar, sodass die *Josephslegende* kein Beweis für die Erneuerung des Balletts ist, sondern ein dekoratives und effektvolles reichbesetztes Ballett darstellt. Abschließend interessierte sich Klaus Mann für dieses Tanzpoem, weil die Titelrolle vom jungen Léonide Massine gespielt wurde, obwohl sie ursprünglich für den Russen Nijinskij prädestiniert war; auf diese Anekdote spielt der Autor durch den Vergleich zwischen dem russischen *Étoile* und Gregor Gregori an. Vgl. Ernst Krause: Richard Strauss. Gestalt und Werk. Mit 30 Abbildungen. Überarbeitete Neuauflage. München/Zürich: Piper 1988, S. 477-490.

Phase von Gregoris Karriere, die vom Erzähler wegen seiner Intrigen inmitten der Berliner Finanz- bzw. Politikwelt sowie in der Filmindustrie missbilligt wird. Obwohl der Film bzw. der Tonfilm in weiteren Romanpassagen als ein faszinierendes Kunstmittel positiv bewertet wird,²²⁹ scheint hier der allwissende Erzähler dem Filmmedium und vor allem dem Kinobetrieb abgeneigt zu sein, was sich mit Gregoris Vorhaben, die Massen durch den Film zu erreichen, verknüpft:

»Die Revue ist tot, deklamierte der tänzerische Herrenmensch vor den Bankiers. »Was Zukunft hat, sind die großen Erfolgsstücke des vorigen Jahrhunderts – Offenbach, Strauß und die Possen –, neu aufgemacht, glänzend gerichtet. 1932 heißt: Restauration mit amerikanischem Schmiß.« Der ehemals Revolutionäre war auf eine ungesunde und perverse Art konservativ geworden. Er höhnte über alles Literarisch-Experimentelle. »Das sind Privatspäße, verkündete er. »Mich interessieren die Massen.« (Ebd. 109)

In diesem Auszug ist evident, dass Gregoris Begabung durch die Mitarbeit an Filmproduktionen definitiv an Authentizität verliert, weil er sein Interesse an avantgardistischen Kunstformen für öffentliche Sichtbarkeit und propagandistische Anforderungen opfert, genauer gesagt für alles, was „Monstreerfolg garantiert[.]“ (ebd.). Außerdem markiert dieser Übergang zum Film eine fortschreitende künstlerische Veränderung, weil Gregor seine Karriere als Tänzer verlässt, um zum Theaterdirektor und Drehbuchautor zu werden. Dieser Aspekt antizipiert die berufliche Entwicklung Hendrik Höfgens im Roman *Mephisto*, der wie Gregori von einer Stelle in einem Provinz- und Wandertheater zu einer festen Stellung in Berlin übergeht und dort dank eines erfolgreichen Stücks – der Pantomime *Die Ratten* im Fall Gregoris, des Dramas *Die Schuld* für Höfgens – schnell zum Prominenten wird. Besonders stark sind die körperlichen Ähnlichkeiten beider, deren Porträt viele Züge mit dem Schauspieler Gustaf Gründgens gemeinsam hat:²³⁰ Wie Hendrik Höfgens von einem herrschsüchtig vorgeschobenen

²²⁹ Klaus Mann bezieht sich z.B. auf den 1929 erschienenen Stummfilm *Die Frau im Mond* von Fritz Lang, einen der letzten deutschen Stummfilme, der mit den Worten des schlichten Mädchens Do als „eigentlich zu schön“ (TiU 165) bezeichnet wird.

²³⁰ Das Problem der Schlüsselfiguren im Werk Klaus Manns ist weitgehend behandelt worden, insbesondere im Zusammenhang mit der umstrittenen deutschen Veröffentlichung des Satirenromans *Mephisto*. In *Treffpunkt im Unendlichen* lässt sich Klaus Mann von vielen Bekannten in ihrem Erscheinungsbild sowie ihrer Sprechweise und Persönlichkeit inspirieren, um seine Figuren zu erfinden. Während er für Richard Darmstädter auf zwei Menschen zurückgriff, lehnte er sich für die Charakterisierung Gregoris fast nur an Gustav Gründgens an, mit dem der Tänzer seine Initialen gemeinsam hat; überdies ist er älter als Sebastian, der viele autobiografische Züge vorstellt, genauso wie Gründgens älter als Klaus Mann war, weil 1899 geboren; darüber hinaus sah der Autor die Darstellung des pantomimischen Stücks *Die zerbrochenen Spiegel* eben für Gründgens vor. Schließlich hatte er eine Beziehung zu Erika Mann, wie Gregori zur Schauspielerin Sonja, die nach Erika abgebildet ist: Wie Klaus Manns Schwester kommt sie aus Süddeutschland und möchte sich in der Schauspielkunst in Berlin etablieren. Vgl. Rieck: Hendrik Höfgens, S. 13-16.

„kraftvollen Kinn, mit der markanten tiefen Kerbe in der Mitte“²³¹ und einem Monokel auf seinen Edelsteinaugen charakterisiert wird, betont der Erzähler „die schwungvoll kräftige Linie des Kinns“ (TiU 110) von Gregori, seine „nahe beieinanderliegenden Augen, die unter den gesenkten Lidern grün-blau schielten“ (ebd.) und sein Monokel, außerdem deutet er auf die Tatsache hin, „daß Gregori eigentlich und heimlich anfing, fett zu werden. [...] Seine Schlankheit war eine Willensleistung, die er unter ständiger Anspannung aller seiner Kräfte Sekunde für Sekunde produzieren mußte.“ (ebd. 111).

Dieses Detail spielt im Roman eine bedeutende poetologische Rolle, weil es den trügerischen Charakter von Gregoris körperlicher Perfektion entschleierte, gleichzeitig verrät es seine Tendenz zur Verfälschung authentischer Werte, nicht zuletzt der Kunst. Aus diesem Grund erweist sich sein erster Versuch, die *Josephslegende* in einen „große[n] pantomimische[n] Märchenfilm [...], sowohl farbig als tönend“ (ebd. 108) umzuarbeiten,²³² als pures Mittel zur Erreichung einer größeren Macht, nämlich der Intendanz des Schauburg-Theaters, durch die sich der »eitle Komödiant« als „der Träger einer neuen Gesinnung, Repräsentant einer anti-individualistischen, zugleich volksverachtenden und volksbeglückenden Kunst für alle“ (ebd. 110) vorzustellen hofft.

Das Fett-Werden, das auch die Karriere Hendrik Höfgens prägt, signalisiert in diesem Rahmen einen körperlichen Verfall, der gleichzeitig einen moralischen Niedergang wie im Indizien-Paradigma Morellis und Freuds chiffriert:²³³ „Eines Tages wurde bekannt,

²³¹ Klaus Mann: *Mephisto*. Roman einer Karriere. Mit einem Nachwort von Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2011, S. 194. Der Text wird künftig in dieser Arbeit unter der Sigle „M“ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

²³² Von diesem Ballettfilm wird die Hauptszene geschildert, die in einem orientalischen Bacchanal besteht, „in das die Kinder [des Kinderkreuzzuges] mit hineingezogen werden sollten, über das aber ihre ekstatische Keuschheit triumphierte“ (TiU 108f.). Die bacchantische Qualifizierung ist in diesem Zusammenhang sehr wichtig, weil Gregor, der in der Hauptrolle tanzt, eine berausende, orgiastische Wirkung auf sein Publikum hat, ebenso wie Hendrik Höfgens in *Mephisto*, in dem es über den Theatermenschen konstatiert wird: „Es ist etwas Bacchantischen an diesem Menschen.“ (M 196). Überdies interessierte das Thema des Kinderkreuzzuges bzw. *peregrinatio puerorum*, das auf ein Ereignis vom Jahr 1212 zurückgriff, verschiedene Künstler während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In der Literatur erscheint der Kinderkreuzzug in einer homonymen Erzählung vom deutschen Schriftsteller Ernst Wiechert, der sie 1928 im Erzählband *Der silberne Wagen* (1928) sammelte. Wiechert wurde im musikalischen Bereich vom französischen Komponisten Gabriel Pierné vorausgegangen, der dem Kinderkreuzzug schon 1902 ein Oratorium widmete, eigentlich eine »musikalische Legende« mit dem Titel *La croisade des enfants*. Viel bekannter ist das verwandte Ballett-Szenario Paul Hindemiths, das 1939 dank der Zusammenarbeit mit dem Tänzer und Choreographen Léonide Massine entstand.

²³³ Sigmund Freud entwickelte seine »Indizien-Theorie« unter Anlehnung an den italienischen Arzt und Kunsthistoriker Giovanni Morelli, der ein neuartiges System erfand, um Kunstfälschungen durch unbewusste oder minimale malerische Details anzuerkennen, wie z.B. die Darstellung von Ohrmuscheln und Fingernägeln. Dank dieser Elemente erkannte Morelli schrittweise auch den eigentümlichen Stil und den unverwechselbaren Zug eines bestimmten Malers. Vgl. Carlo Ginzburg: *Clues. Roots of a Scientific Paradigm*. In: *Theorie and Society*. Vol. 7 (Mai 1979), No. 3, S. 273-288; Giorgio Agamben: *Signatura Rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri 2008, S. 69-72.

daß Gregori eigentlich Faschist war. Auf seinem Schreibtisch stand das Bild Mussolinis neben dem Nijinskis und der Sarah Bernhardt.“ (ebd. 109). Am Beispiel des *Duce* nimmt sich Gregori dank seines großen Einflusses auf das Berliner Milieu vor, den großstädtischen „Sumpf aufzuräumen“ (ebd. 111). Dass Gregori weitgehend ein künstlerisches Antimodell repräsentiert, ist deshalb mit der Fragwürdigkeit seiner politischen Sicht eng verbunden, aber auch mit seiner Fähigkeit, seine künstlerische Begabung zu manipulieren. Vor allem aus dem Blickwinkel Sebastians erscheint Gregori als Trugbild der deutschen Jugend, dessen Erfolg lediglich darin besteht, „sich mit bravourösem Fälschertrick vorzumachen“ (ebd. 150) und alles „vielleicht für Geld, vielleicht für die Glorie der Sechstagerennen und der Boulevardpresse“ (ebd.) zu verraten.²³⁴ Obwohl hier eine Anspielung auf die ästhetische Position eines Bertolt Brecht erkannt werden könnte, richtet sich Klaus Manns Plädoyer hauptsächlich gegen die Verfälschung der Kunst vonseiten des Nationalsozialismus, mit dem nicht nur Gregor Gregori sympathisiert, sondern auch Dr. Bernhard Massis sowie der junge Willi Müller, der Bruder von Sonjas Sportlehrer Hugo Müller. Aus diesem Grund wird Gregori mit deutlich negativen Attributen verurteilt und »echter« Kunst durch eine Metonymie gegenübergestellt: Wenn Hendrik Höfgen in *Mephisto* in einem fiktiven Zwiegespräch mit Hamlet als Schwindler demaskiert wird, ist eine ähnliche Episode schon in *Treffpunkt im Unendlichen* zu erkennen, nur konfrontiert sich der Tänzer und Theaterdirektor Gregori anstatt mit einer Theaterfigur mit einem authentischen Gemälde Rembrants:

Im Bibliothekszimmer der Goldberg-Rosenheimischen Villa, Grunewald. Gregor wandte dem echten Rembrandt, der zwischen den Bücherschränken braungolden schimmerte, demonstrativ den Rücken zu, wie um zu beweisen, daß er ihm keinen Eindruck machte; in Wahrheit, weil sein Anblick ihn irritierte und verschüchterte. (TiU 115)

²³⁴ In diesem Zusammenhang spiegelt sich die Abkühlung der Freundschaft zwischen Klaus Mann und Gustaf Gründgens in der Distanzierung Sebastians von Gregori wider, sodass das problematische Verhältnis zwischen beiden wirklichen Künstlern in *Treffpunkt im Unendlichen* geschildert wird: Genauso wie Sebastian über die Beziehung zu Gregor mit vielen Fragen klagt („Warum hasse ich ihn? dachte er, immer noch bei Gregori. Das ist doch ein richtiger Haß. Kommt er nur, weil ich ihn einmal so gern gehabt habe und er mich dann so enttäuscht hat? [...] Oder bewundere ich ihn auch? Oder beneide ich ihn am Ende? [...] Nein, natürlich rufe ich ihn nicht an --“. TiU 150), beweisen Klaus Manns Tagebuchnotizen ähnliche Überlegungen, wie der folgende Eintrag vom Dezember 1931 zeigt: „E und Ricki mit Gustaf – Utting telephonierte. Ich nicht an den Apparat gegangen. Warum denke ich soviel und mit so bewegter Antipathie an ihn? Er ist nicht mein »Gegenspieler«, wenn ich es klarer sehe. Durch Gregor Gregori sollte ich ihn abgetan haben. Warum drängt er sich wieder in unsere Nähe?“ Klaus Mann: Tagebücher. Bd. 1: 1931-1933. Hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995, S. 22 (24.12.1931).

Insgesamt beleuchtet die Erzählstimme Gregoris Masochismus, seine Überheblichkeit und seine Unehrlichkeit im öffentlichen sowie im privaten Leben: Auch in seiner Liebesbeziehung zu Sonja, die die einzige Person ist, die seine innere Unsicherheit und emotive Armut kennt und ihm die größte Niederlage im Leben mit der Verweigerung der Ehe beibringt, benimmt er sich mit Selbstgefälligkeit wie ein „hysterische[r] Sachlichkeitsfanatiker“ (ebd. 222) bei Theaterdirektor-Spielen:

Er nahm sich das Monokel vom Auge, während er redete und lachte. »Sah ich nicht kolossal echt aus, als ich mit dem Kleinen sprach? Ganz großer Geschäftsmann -< Er parodierte seine eigene Geste, übertrieb scherzend Handbewegung und strenge Miene, mit der er gerade den Garderobepächter sehr im Ernst verabschiedet hatte. »Aber das *muß* sein«, schloß er [...]. (Ebd. 221)

In der Eigenschaft als Direktor der »Schauburg« erreicht Gregor den Gipfel seines Ruhms in Berlin. Trotzdem korrespondiert dieser Erfolg auch mit dem Höhepunkt seiner moralischen Verderbtheit, die durch körperliche Elemente markiert wird: Im zweiten Teil des Romans kommt nicht nur Gregoris andauernde Gewichtszunahme ans Licht, sondern auch die Grässlichkeit und Ungepflegtheit seiner Hände, was vor allem im Hinblick auf *Mephisto* besonders relevant ist, weil ein gleicher Körperzug auch Hendrik Höfgens charakterisiert. Gregoris Hände sind „zu groß, zu schwer und zu weiß, mit leichten Sommersprossen auf den Handrücken“ (ebd. 189), während die Nägel „nicht edel im Material, eher bröckelig und, überraschenderweise, nicht sehr gepflegt, sondern schartig [scheinen], als habe er die Angewohnheit, an ihnen zu beißen.“ (ebd.). Ebenso erscheinen die Hände Hendrik Höfgens:

Höfgens Hände waren aber keineswegs gotisch [...]. Die Handrücken waren sehr breit und rötlich behaart; breit waren auch die ziemlich langen Finger, die in eckigen, nicht ganz sauberen Nägeln endigten. Gerade diese Nägel waren es wohl, die den Händen ihren unedlen, beinah unappetitlichen Charakter gaben. Sie schienen aus minderwertiger Substanz zu sein: bröckelig, spröde, ohne Glanz, ohne Form und Wölbung. (M 56)

Noch eindringlicher ist die tierische Verwandlung, der Gregoris Körper in einem Alptraum Sonjas unterzogen wird, über den die Frau mit Sebastian in Fez redet. Beeindruckend ist der mythische Wert dieser Schilderung, die auf die kollektive Vorstellungswelt des Teuflischen zurückgreift:

Denk dir, ich habe geträumt, daß ich die Hauptrolle in einem sehr frommen und heiligen Theaterstück probierte, und Gregor Gregori führte Regie. Er war sehr beweglich und elegant

[...]. Mir fiel nur auf, daß er ein wenig hinkte und daß sein einer Schuh ein gut Stück kürzer als der andere war. Ich dachte mir nichts weiter dabei, fragte ihn mehr so aus Höflichkeit: »Was ist eigentlich mit deinem Fuß, Gregor?« Daraufhin wurde er furchtbar aufgeregt und böse und schrie mich an: »Laß doch, es ist ja ohnedies ärgerlich genug! Ich habe ihn mir natürlich abgeschnitten.« Erst als ich sein verzerrtes Gesicht sah, wurde mir klar, daß es sich um einen *Pferdefuß* handelte. – Schauerlich, wie?« (TiU 257)

Nach der mittelalterlichen christlichen Glaubensvorstellung erscheint der Teufel mit animalischen Attributen, nämlich Hörner, Schwanz und Klauen. Der Pferde- bzw. Ziegenfuß ist sein wichtigstes Kennzeichen, weil der Mensch eine verkleidete Teufelerscheinung durch dieses Element entlarven kann. Außerdem verweist dieses Merkmal auf den altgriechischen Gott Pan, der wie der Teufel die Menschen verführte und verwirrte. Aus diesem Grund bedeutet das Wort »Pferdefuß« im deutschen Sprachgebrauch eine Täuschung, einen verborgenen Nachteil einer Sache oder eine Hinterlist.²³⁵ Auf metaphorischer Ebene wird der Bund zwischen Kunst und Nationalsozialismus, wie er in der Figur Gregor Gregoris verkörpert wird, auch als dämonisch bezeichnet und daher streng abgelehnt. In diesem Zusammenhang beweist Klaus Mann durch *Treffpunkt im Unendlichen* schon vor der »Machtergreifung« gegen die Radikalisierung der Macht in Deutschland mit literarischen Mitteln zu kämpfen. Vor allem warnt er vor der illusorischen Einwirkung der Propaganda, deren Verbreitungswege unter anderem Presse, Theater und Kino waren. Im Roman wird diese Warnung anhand der aufsehenerregenden Premiere an der »Schauburg« ausgedrückt, bei welcher der nun zum Regisseur gewordene Gregori „neben den Namen der größten deutschen Theaterführer (Brahm, Max Reinhardt usw.)“ (ebd. 287) als ihr Repräsentant gefeiert wird, „solange es eine deutsche Kultur gibt“ (ebd.). In Wirklichkeit hat sein Erfolg einen »Pferdefuß«, weil er zu diesem Anlass seine eigentliche Natur als Diktator offenbart, wie ein Brief von Dr. Massis an ihn zeigt:

Sie geben dem Volke, was des Volkes ist, ohne die verlogenen idealistischen Kunstansprüche einer degenerierten Bourgeoisie zu berücksichtigen. Was dabei herauskommt, ist keineswegs »Kitsch« [...], vielmehr eine neue, wahrhaft populäre Kunstart. Ich sehe Ihre Sendung als eine eminent politische. Sowohl in einem faschistischen als in einem kommunistischen Staatswesen – die ich beide gleichermaßen begrüßen würde – wären Ihnen, Gregor Gregori, alle Angelegenheiten des Theaters wie des Films zu unterstellen. *Sie sind der geborene Diktator* [...], eine *wirklich* radikale, weil wirklich kompromißfeindliche und sachliche Natur. (TiU 288)

²³⁵ Vgl. »Pferdefuß«. In: Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache. Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Bd. 11: Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Bearbeitet von Günther Drosdowski u. Werner Scholze-Stubenrecht. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1992, S. 546.

Abschließend ist Gregoris volksnahe Ästhetik nur das Produkt eines Verfälschungsprozesses, der sowohl am eigenen Körper als auch auf der Bühne geführt wird. Gregori ist nicht imstande, einer authentischen Schaffenskraft Ausdruck zu verleihen, sondern er beschränkt seine Begabung auf das triviale Vergnügen und die Befriedigung des Publikums; gleichzeitig zielt er darauf hin, den Geist der öffentlichen Meinung zu manipulieren und das Volk auch mithilfe des zynischen Massis zu unterwerfen, weil dieser zum „Propagandachef der Schauburg und künstlerische[n] Berater der Direktion“ (ebd. 306) wird. Deshalb fühlt Gregori kein Bedürfnis, Deutschland zu verlassen, um irgendeine Identitäts- bzw. Schöpfungskrise zu lösen, sein einziges Dilemma ist, dass er Sonja nicht unterwerfen kann. Dennoch ist er bereit seine Liebe zu opfern, um sich hinter seiner sensationellen Popularität zu verstecken. Es wird wiederholt, dass diese nicht aus seiner ursprünglichen Ambition auf die Tanzkarriere stammt, sondern aus einem ständigen Vorgang des (Selbst-)Betrugs, der umgekehrt proportional zu seiner geistig-moralischen Armut ist – „Theaterleute lügen doch immer“ (ebd. 113), erklärt Sonja W.B. mit Verbitterung.

Im Vergleich mit dem faschistischen Karrieristen Gregor Gregori erreicht das problematische Schicksal der anderen Künstlerfiguren eine Legitimation als globale Ich-Suche und als Kritik am soziopolitischen System. In diesem Sinn ist ihre perpetuelle Unsicherheit nicht nur als Schwäche vor den historischen Entwicklungen zu betrachten, sondern auch als Zeichen einer tiefen Sensibilität sowie als Wunsch nach einem Verständnis von persönlichen, sozialen und kulturellen Prozessen. Dieser allgemeinen Krise stellt sich der Gelehrte Dr. Bernard Massis entgegen, der eine ganz besondere Rolle als Psychologe und Philosoph im Roman spielt und eine besondere ästhetische Auffassung entwickelt, die mit der Theaterkonzipierung Gregoris gekoppelt wird. Außerdem ist die Charakterisierung dieses Pseudokünstlers anspielungsreich, da er in vielen Aspekten Ähnlichkeiten mit dem Dichter Gottfried Benn aufweist, den Klaus Mann ursprünglich verehrte, später jedoch, und zwar nach dessen Bekenntnis zum Nationalsozialismus, ihn zu verachten begann, woraus sich eine scharfe Kontroverse zwischen beiden Schriftstellern ergab. Darüber hinaus wird Massis oft mit dem Spitznamen »Dr. Caligari« bezeichnet, sodass der Erzähler eine klare Assoziation mit dem expressionistischen Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) herstellt, wozu eine Verbindung auch mit Siegfried Kracauers filmtheoretischer und soziologischer

Abhandlung *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) hinzukommen könnte.

Dem Privatgelehrten Dr. Massis ist hauptsächlich Kapitel 2 gewidmet, wo er in seinem Arbeitszimmer vorgestellt wird, das seines »skurrilen Charakters« wegen über allerhand bizarre Gegenstände verfügt: Massis sammelt nämlich Bücher, chinesische Masken, indianische Fratzengottheiten, gespenstische Blätter moderner Meister, z.B. Alfred Kubins, Segelschiffe und sogar einen im Spiritus aufbewahrten Embryo. Aus der Mannigfaltigkeit dieser Interessen sowie aus dem Ehrgeiz, „vieldeutig zu erscheinen, was ihm bei seiner talmudistischen Verschlagenheit nicht übel gelang“ (TiU 31), entsteht die »dämonische« Faszination, die dieser neue Caligari auf den Berliner Boheme-Kreis ausübt, vor allem auf seine Mitarbeiterin Frau Grete, Do, Froschele und Richard Darmstädter. Gleichzeitig wird er so zu einer undurchsichtigen Figur, besonders in Anbetracht seiner politischen Auffassungen, die oft in schwierige synkretistisch-theologische Gespräche münden:

Hinter jeder definitiven Erkenntnis, die er aussagte, hatte er stets eine noch definitivere in petto. Dieses Spiel hatte denselben Reiz wie der Blick in den Spiegel, dem ein anderer Spiegel gegenübersteht: die Verführung der unendlichen Perspektive, die foppende Kulissenwirkung einer falschen Ewigkeit. [...] Sehr gefährlich waren, zum Beispiel, politische Unterhaltungen mit dem Doktor Massis. Er begann meistens damit, daß er mit ironischem Lächeln jeden verschüchterte, der einen anderen Standpunkt hatte als den konsequent marxistischen. [...] Plötzlich warf er Gott in die Diskussion [...]. War dieser vertrackte Massis treuer Sohn der katholischen Kirche? Warum sprach er dann plötzlich von der Kabbala? Und nun von vorderasiatischen Mysterien, zu denen er in schauerlich intimen Beziehungen zu stehen schien? (Ebd. 32f.)

Auf dieser undurchsichtigen Rhetorik basiert Dr. Massis' Ästhetizismus, den der Gelehrte mit der Lektüre der französischen Dekadenz-Autoren bereichert, und noch von Gilles du Rey, dem Marquis de Sade und „alle[n] rausch-süchtigen Gesellschaftsfeinde[n], d[en] Diener[n] des L'art pour l'art“ (ebd. 34). Massis wählt ein raffiniertes, elitäres, zugleich provokatorisches Literaturrepertoire aus, das sein volksfeindliches und individualistisches Weltbild reflektiert und die Kunst von der Politik und der Gemeinschaft trennt. Trotzdem scheint es unmöglich, Massis als einen Verteidiger der künstlerischen Reinheit soziopolitischer Involvierung zu bezeichnen, weil er sich explizit dazu bekennt, Gregori und dessen Theaterkunst zu verehren. Sein ästhetisches Selbstverständnis ist vielmehr die Frucht eines innigen und hochmütigen Zynismus, der die Figur sogar zur Selbstbezeichnung und -huldigung als Künstler bringt, was, abgesehen

von Gregoris eitler Darstellung der eigenen Erfolge, ein wichtiger Einzelfall im ganzen Roman bleibt. Nicht ohne verspottende Töne ordnet sich Massis in jene Gruppe autoreferentieller Intellektueller ein, die seiner Meinung nach die Quintessenz des Künstlertums darstellen:

Wer behauptet, Kunst sei Gemeinschaftsdienst oder könne es auch nur sein?! Der Künstler [...] ist ein Monomane des Egoismus, jeder Künstler ein vollendeter Narziß, jeder ganz allein sich selbst und seine Lüste anbetend. Jeder ein Onanist, und wenn er drei Frauen liebte pro Tag. Das ist die Wahrheit. Ich weiß sie, denn, bei Gott, ich bin Künstler. (Ebd. 34)

Diese Selbstbestimmung muss mit großer Vorsicht betrachtet werden, und zwar in der wechsellvollen Perspektive der »talmudischen Listigkeit«, die für die Charakterisierung Massis' grundlegend ist: Paradoxerweise erklärt sich der Philosoph zum Künstler, dennoch gibt der Erzähler im gesamten Roman keine offenkundige Beschreibung seiner künstlerischen Schaffenskraft, vielmehr scheint Massis' herausragende Leistung in einem sadistischen, psychologisierenden Spiel mit den schwachen und kommunikationsbedürftigen Persönlichkeiten zu bestehen, die ihn umgeben. Mittel dieses seltsamen Künstlertums ist ein »ziemlich klarer Verstand«, mit dem sich Massis für pädagogische Zwecke bedient, weil er beabsichtigt, sich um die geistige Entwicklung der Jugend zu kümmern, genauer gesagt „einige junge Menschen intellektuell zu befruchten, sie anzuregen und auf einen nicht ganz aussichtslosen Weg zu bringen.“ (ebd. 35). Massis ist ein Alleswissender, hat als Psychiater und Erzieher an einer radikal orientierten Freien Schulgemeinde angefangen und ist nicht nur auf Pädagogik spezialisiert, sondern auch auf Philosophie, Soziologie, Medizin, Literatur – im Besonderen im französischen und orientalischen Kontext –, und auch auf Politik, Biologie und Theologie. Die Erzählstimme hebt hauptsächlich sein jüngstes Interesse hervor, nämlich das Gebiet der Rauschgifte, die ihn desto mehr faszinieren, je intensiver dieser Caligari seine verschiedensten »Opfer« damit berauscht: Er unterwirft seine Patienten durch Hypnose und Drogen – vor allem Opiate, deren Effekt er mit rein wissenschaftlichem Blick beobachtet und im Aufsatz *Haschisch und Schizophrenie* erörtern will – seiner extravaganten, manchmal nihilistischen Lebensauffassung. Folglich ist evident, dass Massis' innerlichste Kunst in einem zynischen, beinahe unmenschlichen Spiel mit Menschenleben besteht, da sich ihm desorientierte junge Leute wie Do oder elende Frauen wie Grete mittels Spritzen unterwerfen. Massis' »pädagogisches« Ziel für die neue Generation, die er übrigens wegen ihrer vollkommen freien Sexualität als „physisch abgestumpft und daher auch im

Geistigen unbrauchbar, unpathetisch und schlapp“ (ebd. 37) bezeichnet, erweist sich keineswegs als eine mäeutische Operation, sondern als ein klinisches, jedoch tödliches Experiment an ahnungslosen Versuchspersonen:

Do nahm also Morphium. Davon würde sie nie wieder loskommen, [Sebastian] kannte doch Do. Sie war genau die Natur, die einem solchen Zauber verfiel – verfiel mit Haut und mit Haaren. Sublimier Selbstmord also, in den Armen des Doktor Massis, der sein arges Experiment mit mörderischer Zärtlichkeit überwachte. [...] Er hatte Do gerne, aber er glaubte sie nicht daran hindern zu dürfen, wenn sie denn zur Hölle fahren wollte. [...] »Ich nehme nicht reines Morphium«, erklärte sie eifrig. »Was ich nehme, heißt Eukodal, Schwesterchen Euka. Wir finden, es macht viel schönere Wirkung.« (»Wer ist wir?« überlegte Sebastian mit flüchtigem Ekel. »Doktor Massis – und Frau Grete.«) (TiU 142f.)

Wieder wird in dieser Szene ausgedrückt, dass Massis nicht als Künstler handelt, sondern als „Hexenmeister“ (ebd. 142) bzw. als „kapriziöse[r] Zauberkünstler[]“ (ebd. 166) und auch als „eine Kotzbirne, ein Schleimbeutel, ein Satansbröcklein“ (ebd. 218). Dennoch ist die Figur von einer sakralen Aura geprägt, als ob er ein Priester bzw. ein Schamane mit Zauberkraften und esoterischen Kenntnissen wäre. Insbesondere weiht er seine Getreuen ins Bewusstsein menschlicher Isolation und Einsamkeit ein, d.h. in die Lehre des Fluchs der Individuation. Deutlich ist in diesem Rahmen, dass er jedoch anstatt eines konstruktiven Lösungswegs nur den Gedächtnisverlust durch Drogen vorschlägt und seine Patienten durch psychische Gewalt und emotionelle Misshandlung sogar zum Freitod verleitet, wie im Fall Richard Darmstädters. Durch die psychologische Abhängigkeit der Leidenden, die Massis mit Hinterlist kontrolliert und manipuliert, stillt er außer seiner »wissenschaftlichen« Ansprüchen auch seine Gier nach Omnipotenz. Besonders diesen Zug sowie die Tendenz zur Manipulation und Verfälschung hat er mit Gregoris Streben nach Ruhm und Macht gemeinsam; nicht zufällig werden beide ihre Selbstverwirklichung im Schoße des Nationalsozialismus erreichen.

In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich zwischen der Charakterisierung von Bernard Massis und der soziologischen Exil-Untersuchung Siegfried Kracauers gewinnbringend:²³⁶ Die legendäre Figur des Dr. Caligari, auf die der Regisseur Robert Wiene 1920 zurückgriff, wirkte im 18. Jahrhundert in Norditalien als Mediziner, der sich mit dem Phänomen des Somnambulismus beschäftigte und durch einen schlafwandlerischen Patienten Morde beging. Im Stummfilm wird das Mordthema mit

²³⁶ Vgl. Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 2.1: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Hrsg. von Sabine Biebl unter Mitarbeit von Gerhard Hommer. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 76-95.

der Dimension der Irrenanstalt ergänzt, durch die die ganze Geschichte als Resultat der Fantasie bzw. des Wahnsinnes des Protagonisten Franzis vorgeführt wird; dennoch bleibt dieser Schluss ambivalent, weil der Leiter des Irrenhauses, d.h. Dr. Caligari, am Ende mit einem entsetzlichen, unheimlichen Grinsen aufgenommen wird. In der komplexen Analyse Kracauers stellt die Neigung zum Morbiden, Makabren und zur psychologischen Manipulation jenes Element dar, das die deutsche Bevölkerung inmitten eines Klimas politischer, sozialer und ökonomischer Verunsicherung bzw. Resignation zur Akzeptanz des Nationalsozialismus und dessen Propagandastrategien geführt hat. Diese Konstellation fungiert daher als »Kollektivdisposition«, die die psychologische, aber auch physische Not eines ganzen Volkes markiert. In diesem Sinn suchen die Figuren von *Treffpunkt im Unendlichen* eine Antwort auf ihr existenzielles Unbehagen sowie auf das soziokulturelle Chaos in der scheinbar psychischen Solidität eines Massis, dem ein gewisser Reiz des Verbotenen nicht fehlt, sowie in seiner Autorität, die in Wirklichkeit pure Tyrannei ist. Obwohl Kracauers Studie sich mehr auf soziologische als ästhetische Kategorien gründet und die poetische Entwicklung legendärer Figuren wie des Caligari oder des Marbuse (*Dr. Marbuse. Der Spieler* von Fritz Lang, 1922) nicht ausreichend berücksichtigt, weswegen seine Thesen in der gegenwärtigen Forschung sehr umstritten sind,²³⁷ ist die Verquickung von psychologischer und politischer Unterwerfung für die Ökonomie von *Treffpunkt im Unendlichen* vielsagend, weil Klaus Mann dadurch unter Beweis stellt, dass sein Werk eine präzise Schilderung dieser Epoche vornimmt und er seine Leser so vor den kommenden politischen Gefahren warnt.

Zum Schluss erinnert Dr. Massis an die literarische und anthropologische Rolle des Dichters Gottfried Benn, mit dem Klaus Mann sofort nach der Machtergreifung einen scharfen polemischen Disput entfachte, dessen Keim im Aufsatz *Wie wollen wir unsere Zukunft?* zu finden ist.²³⁸ Obgleich Benns Dichtkunst Klaus Mann dank „seiner dunkel

²³⁷ Vgl. Thomas Koebner: Von Caligari führt kein Weg zu Hitler. Zweifel an Sigfried Kracauers »Master«-Analyse. In: Ders./Norbert Grob/Bernd Kiefer (Hg.): Diesseits der »Dämonischen Leinwand«. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München: Edition Text + Kritik 2003, S. 15-38.

²³⁸ Den Auftakt zu dieser Kontroverse bildet ein ursprünglich nicht für die Veröffentlichung bestimmter Brief Klaus Manns an Gottfried Benn vom 9. Mai 1933, auf den der Dichter mit der dem deutschen Rundfunk gesendeten *Antwort an die literarischen Emigranten* (23.05.1933) erwiderte. Dieser folgte Manns *Antwort auf die »Antwort«* sowie der spätere Aufsatz *Gottfried Benn oder Die Entwürdigung des Geistes*, den Klaus Mann im ersten Heft seiner Zeitschrift *Die Sammlung* veröffentlichte. Besonders in diesem Text verurteilt der einst überzeugte Bewunderer Benns sein Bekenntnis zum »totalen Staat« und bezeichnet es als Verrat am Geist sowie als Niedertracht, Hysterie, Überspannung, Raserei und Verblendung. Über die plötzliche Begünstigung der »militanten Transzendenz« und des »Skavenstaates« bzw. dessen Führers war Klaus Mann sehr bestürzt und drückte seine Fassungslosigkeit mit strengen Worten aus, weil Benn sich ruiniert und prostituiert hatte. Zugleich bekundete der Dichter, so Mann, einen ernsten stilistischen Niveauverlust:

suggestiven, tragisch kühnen Verse“ (WP 340) und seiner visionären Poetik längst faszinierte, entlarvt hier der Schriftsteller Benns linksradikale Position sowie seine Kunstauffassung als Lüge und Loslösung von politischer Verantwortung zugunsten eines „antihumanistischen, antichristlichen Radikalismus, der irrationalen Vehemenz der Hitler-Bewegung“ (ebd. 341).²³⁹ Im Besonderen greift Klaus Mann die in Dr. Massis' Gesprächen entwickelte »individuelle Monomanie« des Künstlers an, die Benn in beiden Essays *Zur Problematik des Dichterischen* (1930) und *Können Dichter die Welt ändern?* (1930) veranschaulicht.²⁴⁰ Am Beispiel von Benn ist daher nicht erstaunlich, dass sich der in der marxistischen Vorstellung bewanderte Massis zum Romanschluss als Nazi-Anhänger bekennt und zum Propagandachef der Berliner »Schauburg« ernannt wird. Interessanterweise scheint diese Episode gerade Benns spätere Überhöhung der Machtergreifung in den Rundfunkreden *Der neue Staat und die Intellektuellen* und *Antwort an die literarischen Emigranten* vom Frühjahr 1933 zu antizipieren, obwohl sich das Verhältnis des Dichters zum Nationalsozialismus letztendlich als ziemlich kurz und nicht konfliktfrei erwies.²⁴¹ Zusammenfassend besteht eine deutliche Beziehung zwischen der Schilderung Dr. Massis' und dem radikalen Kurswechsel Gottfried Benns: Damit vermag Klaus Mann,

„Sein Stil wechselt zwischen einem routinierten Pathos, das Wiederholung, pures Selbstzitat ist, und einem hohlen, rasselnden, sogar unbeholfenen Zeitungsklischee.“ (Klaus Mann: Gottfried Benn oder Die Entwürdigung des Geistes. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1993, S. 40-43, hier S. 42). Auch im Roman *Mephisto* wird Benn unter den Gewändern des fiktionalen Dichters Benjamin Pelz scharf kritisiert, und nach der Romanveröffentlichung konnte die Polemik noch nicht enden, weil Klaus Mann sich mit dem Bennschen Irrationalismus auch im Essay *Gottfried Benn. Geschichte einer Verirrung* (1937) befasste; zu diesem Anlass denunzierte er das Problem des Geistes und der Form in Benns Werk. Vgl. Klaus Mann: Brief an Gottfried Benn; Antwort auf die »Antwort«. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler*, S. 24-31; ders.: *Gottfried Benn. Geschichte einer Verirrung*. In: *Das Wort* (1937), Heft 9, S. 35-42. Siehe Moritz Schramm: *Diabolische Sympathie. Klaus Manns Verhältnis zu Gottfried Benn*. In: Wiebke Amthor/Irmela von der Lühe (Hg.): *Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008, S. 121-137; Christian Schärf: *Klaus Mann und Gottfried Benn*. In: Magali Laure Nieradka (Hg.): *Wendepunkte. Beiträge zur Klaus-Mann-Tagung aus Anlass seines 100. Geburtstages, Sanary-sur-Mer 2006*. Bern u.a.: Peter Lang 2008, S. 39-54; Gunnar Decker: *Gottfried Benn – Genie und Barbar. Biographie*. Berlin: Aufbau-Verlag 2006, S. 233-240.

²³⁹ „Wenn Sie, Dichter, dessen Name bei den Jungen vieles gilt, die Ideale von links verhöhnern, gewinnen Sie damit denen von rechts immer mehr Boden. [...] Nun, ich denke, [Heinrich Mann] wäre ein besonders repräsentatives Beispiel dafür, wie man künstlerische Vereinsamung, artistische Passion nicht nur mit politischer Gesinnung, sondern sogar mit schärfster politischer Aktivität vereinigen kann.“ Kl. Mann: *Wie wollen wir unsere Zukunft?*, S. 315.

²⁴⁰ Vgl. Gottfried Benn: *Zur Problematik des Dichterischen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausg. in Verbindung mit Ilse Benn. Bd. III: Prosa 1. Hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 232-247; ders.: *Können Dichter die Welt ändern?* Rundfunkdialog. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. VII/1: *Szenen/Dialoge/Das Unaufhörliche/Gespräche und Interviews/Nachträge/Medizinische Schriften*. Hg. von Holger Hof. Stuttgart: Klett-Cotta 2003, S. 172-182.

²⁴¹ Vgl. Walter Lennig: *Gottfried Benn. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1962, S. 111-131.

diese Figur trotz der Selbstdefinition als Künstler als anthropologisches Sinnbild des Scharlatans bzw. des Strebers zu schildern, dem jedes Humanitätsgefühl, Nächstenliebe und medizinischer Ethos völlig fehlen.

2.6 *Treffpunkt im Unendlichen*: Ein Ende des Objekts »Kunst«?

Aus der Untersuchung der verschiedenen Künstlerfiguren in *Treffpunkt im Unendlich* lässt sich folgern, dass alle mehr oder weniger von einem existentiellen Dilemma belastet sind, das sich im Ringen um künstlerische Anerkennung oder auch um Liebeserwiderung widerspiegelt. Sogar Gregori erlebt eine emotionale Frustration wegen Sonjas Ablehnung seines Heiratsantrags, nur unterdrückt er seine Enttäuschung, um die Zukunft seiner Karriere als Theaterdirektor nicht zu unterminieren. Deshalb kann seine Anpassung an den faschistischen Kodex sowie seine Fokussierung auf berufliche Ziele als psychologische Verdrängung seines krankhaften Bedürfnisses nach mütterlicher Liebe interpretiert werden – in Sonja sieht er eine Mutter. Zugleich zeugt sein blindes Streben nach Macht und Ruhm von den Schwierigkeiten eines künstlerischen Schaffens, das weitgehend nur innerhalb des Systems einer tyrannisierten Politik begriffen werden kann.

Im Allgemeinen ist das Verhalten der Roman-Bohème durch Beklemmung und eine fehlgeschlagene ästhetische Selbstbestätigung gekennzeichnet, dementsprechend wird ihre Identitätsunsicherheit durch die karge und flüchtige Beschreibung ihrer wahrhaftigen künstlerischen Tätigkeit zum Ausdruck gebracht. Nur an wenigen Stellen gewinnt der Leser eine präzise Vorstellung ihrer Kunstproduktion: Das geschieht z.B. in Verbindung mit Sonjas Darstellung der Herzogin Amélie sowie der Königin Elisabeth. In diesem Zusammenhang ist der Fall von Gregor Gregori besonders aufschlussreich, weil der Erzähler dessen Tanzdarbietungen und körperliche Leistung präzise schildert. Ihm wird auch die Aufführung der Ballettpantomime *Die zerbrochenen Spiegel* zugeschrieben, d.h. jenes Stücks, das Klaus Mann für Gustaf Gründgens realiter schrieb. Aus der Thematisierung dieses Werks entsteht eine bedeutsame intermediale Korrelation, die nicht nur den semantischen Horizont des Textes erweitert, sondern auch die Analyse der mannigfaltigen Kunstinteressen Klaus Manns: In seiner frühen Tanzkarriere spielt Gregor Gregori die Hauptrolle in einem avantgardistischen Stück, einem »Chorischen Tanz«, dessen innovativer Charakter mit dem schaffenskräftigen, mutigen Geist seiner Jugend korrespondiert; demgemäß wird er zum Vertreter einer ganzen »tanzenden« Epoche

gemacht, sodass sein künstlerisches Schaffen bis zu diesem Zeitpunkt noch »gesund« und produktiv ist. Einen deutlichen Verfall erlebt er hingegen mit der Entscheidung, seine Begabung für die Tanzkunst durch Verfilmungen und Aufnahmen zu trivialisieren und sie zugunsten von Popularität zu opfern.²⁴² Hier scheint Klaus Mann darauf hindeuten zu wollen, dass der allererste Zweck der Kunst nicht die Unterhaltungsfunktion sein soll, sondern die Pflege einer innigen authentischen Schöpfungskraft.

Im Gegensatz zu Sonja und Gregor wird für die weiteren Künstler kein Werktitel genannt, beispielsweise sind Sebastians Schriften nur angedeutet, obwohl er neben Sonja die Hauptrolle im Roman spielt. Mehr Platz räumt der Erzähler den Werken Sylvester Marschalks und Richard Darmstädters ein, trotzdem werden sie nicht durch genaue Betitelungen zitiert, sondern allein durch Stichwörter: Richard möchte „eine Arbeit über das *Einsamkeitsproblem*“ verfassen, und zwar über „*die Überwindung der individuellen Einsamkeit im Staat*“ (TiU 202), und ist zugleich Komponist; Sylvester ist ein sehr produktiver Autor, der sich in allen literarischen Gattungen versucht, d.h. in klassischen Komödien, Gedichten, historischen Erzählungen und philologischen Studien, dazu komponiert er visionäre Musik.

Diese summarische Schilderung des Kunstschaffens könnte zum Verdacht führen, dass der Kunstbereich für die Selbstwerdung dieser Romanfiguren nicht konstitutiv ist, weil sie dadurch weder Ichentfaltung noch Realitätsverständnis erreichen. Für ihr Leben scheint Kunst ein inadäquater Lösungsweg zu sein und wirkt in diesem Sinne als pures Akzidens, das keine Lebensberechtigung an sich bringt. Genau wie Drogenkonsum oder das Vergnügen am leichtsinnigen Fahren markiert die Kunsterfahrung ein intimes Misslingen. Dieses trostlose Bild der Kunst soll dennoch unter Anlehnung an das Doppelkonstrukt betrachtet werden, auf dem die polare Figurenverteilung basiert: Je mehr sich Sonja, Sebastian, Richard oder Sylvester von der Kunst entfernen, desto tiefer

²⁴² Die Gattung des pantomimischen Films, an die Gregori sich adressiert, ist der Tonfilmoperette sehr nah. Damit bezeichnet man eine kinematografische Untergattung, die in den Jahren 1930 bis 1933 in Deutschland sehr populär wurde, denn massenorientiert; gerade aus diesem Grund wurde aber die Tonfilmoperette von der Mehrheit der Intellektuellen geringgeschätzt. Insgesamt wurde die Tonfilmoperette 1925 vom cineastischen Kunstwerk *Ein Walzertraum* als Genre eingeführt, in dem Willy Fritsch, Mady Christians und Xenia Desni spielten. Die Gattung etablierte sich nach 1927, nachdem der Filmproduzent Erich Pommer von den USA nach Europa zurückkehrte und die amerikanischen Revue- und Musical-Filme mit der deutschen Tradition verquickte. Berühmte Tonfilmoperette der Weimarer-Republik-Zeit sind *Das Lied ist aus* (1930), *Die drei von der Tankstelle* (1930), *Der Kongreß tanzt* (1931), *Ein blonder Traum* (1932), *Ich bei Tag und Du bei Nacht* (1932) und *Viktor und Viktoria* (1933). Vgl. Thomas Koebner: Wenn »Fortuna winke, winke macht«. Die Tonfilm-Operette. Das bedeutendste Kino-Genre in der Endzeit der Weimarer Republik. In: Ders./Norbert Grob/Bernd Kiefer (Hg.): *Diesseits der dämonischen Leinwand*, S. 341-371.

kann sich Gregori im rechtsextremistischen Deutschland als Kontrastfolie behaupten, weil sein fulminanter Erfolg keine großartige Tanzdarbietung benötigt, sondern ein blindes Anschmiegen seines Talents ans faschistische Kunstprogramm, mit dem Dr. Massis' psychologische Despotie verknüpft wird.

Zusammenfassend stellt sich Klaus Manns Repräsentation der Kunstpositionen in den letzten Republikjahren als tendenziell negativ dar und knüpft an eine Dimension der ständigen Unrast an. Diese Beobachtung gilt als Beweis dafür, dass das künstlerische Rasonnement in *Treffpunkt im Unendlichen* anhand der Strategie des Unbestimmten bzw. Ungesagten verdeutlicht werden soll, einer Technik, die der Schriftsteller bereits als ästhetischen Leitfaden seines Erstlingsromans entwickelte. Dennoch unterscheidet sich *Treffpunkt im Unendlichen* davon durch die politische Signatur, sodass dieser Vor-Exil-Roman als Verbindungsglied zwischen der elitären Prosa des Debüts und den späteren antifaschistisch engagierten Texten fungiert. Einen ästhetischen Reifungsprozess des Autors bemerkt man besonders in Anbetracht des feinen Porträts der wichtigsten Kunsttendenzen dieser Epoche, das sich aus der Summe mehrerer Andeutungen auf literarische Texte, Gemälde, Filme, Theater- und Musikwerke bildet. In diesem Zusammenhang entsteht ein – im philosophischen Sinne – positiver Querschnitt des Zeitraums zwischen den späten 1920er Jahren und den frühen 1930er, der die Darstellung der fiktiven Künstlerfiguren in besonderer Weise ergänzt: Unter Beachtung des Prinzips, dass Leben im »Ideenroman« gezeigt werden soll, versucht Klaus Mann, seine Prosa durch die Einmischung realitätsbezogener Angaben aktuell zu machen, was ihm mittels der Montierung von Telefongesprächen, Zeitungsausschnitten, dokumentarischen Anregungen, Briefen und Tagebucheinträgen gelingt; außerdem hebt dieses stilistische Merkmal Klaus Manns Achtung vor den literarischen Ergebnissen der Neuen Sachlichkeit und ihrer Ästhetik hervor.

Während Andreas Magnus seine innige Ausdrucksweise noch bestimmen muss und hierzu erstens nach Berlin, später nach der weiten Welt reist, zeigen die Figuren von *Treffpunkt im Unendlichen*, die mit etwa 25 Jahren alle älter sind als er, und zwar ungefähr, ein reiferes Bewusstsein ihrer Begabung für Dichtung, Musik, Theater oder Tanz. Überdies haben sie schon einen eigenen künstlerischen Stil entwickelt, jedoch ist dieser dem Publikumsgeschmack nicht immer gerecht. Folglich fühlen sich Sebastian, Sonja, Sylvester oder Richard dazu angetrieben, ein Gleichgewicht durch Reisen, Liebe oder auch militärischen Kampf zu suchen. Beachtenswert ist, dass sie diese Alternativen zum

Kunstaussdruck fern von Deutschland verfolgen, insbesondere in einem Lebenszustand, welcher der Verbannung bzw. einem freiwilligen Exil gleicht. Daraus ergibt sich die Unmöglichkeit einer Fortsetzung der eigenen künstlerischen Reifung in der Heimat, weil diese Romangestalten durch ihre polyseme Flucht, d.h. durch Eskapismus, Berauschtigkeit und Selbstmord, *de facto* auf ihr Künstlertum verzichten. Dieser Aspekt betont wiederum das denunziatorische Potenzial des Werks, weil der Verfasser seine künstlerische bzw. politische Enttäuschung am Vorabend der nationalsozialistischen Diktatur ans Licht bringt. Trotz dieser Betrachtungen ist *Treffpunkt im Unendlichen* kein verzweifelter Roman, sondern vielmehr eine luzide Schilderung der damaligen Umstände sowie eine literarische Mahnung vor der faschistischen Gesellschaft: Der Text stellt in gewisser Weise ein »Appell an die Vernunft« dar,²⁴³ der sich hauptsächlich dem propagandistischen Missbrauch der neuen Medien entgegenstellt. Die Zielsetzung dieses Textes war daher die Demaskierung der künstlerischen Inauthentizität sowie die Warnung vor dem negativen Potenzial der Presse, des Kinos und der Publizistik.

2.7 »Treffpunkt Medien«: (Inter-)Medialität, Medienkritik und Schreiben

In *Treffpunkt im Unendlichen* gewinnt Kunst nicht nur dank der Charakterisierung zahlreicher Künstlerfiguren an Bedeutung, sondern auch durch die Darstellung unterschiedlicher Kunstphänomene, die für das Zeitalter der Weimarer Republik ausgesprochen repräsentativ sind und sowohl Literatur als auch Theater, Kino, Tanz, Malerei und Musik umfassen. Aus intermedialer Sicht bereichert Klaus Mann seine Prosa durch diese Zitatentechnik auf der inhaltlichen bzw. *signifié*-Ebene, gleichermaßen beeinflusst die Medien-Thematisierung die Gesamtform des Romans, d.h. seine *signifiant*-Ebene,²⁴⁴ weil der Autor darin eine kinematografische Schreibweise anwendet.

²⁴³ Thomas Mann hielt am 17.10.1930 im Beethoven-Saal der Berliner Philharmonie eine scharfe Rede mit dem Titel *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft*, mit der er das deutsche Großbürgertum vor der Gefahr der nationalsozialistischen »exzentrischen Barbareie« warnen wollte, die sich eigentlich mit den Reichstagswahlen vom September 1930 etabliert hatte. Der Vortrag besteht in einer konkreten Analyse der damaligen politischen Situation und zählt zu Thomas Manns eindringlichsten Arbeiten seines frühen antifaschistischen Engagements. Obwohl die Rede von den Angriffen der SA-Agenten und der Polizeikräften gestört wurde, ließ sich der Intellektuelle nicht einschüchtern und brachte sie zu Ende. Vgl. Thomas Mann: *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft*. In: Ders.: *Essays*. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Bd. 3: *Ein Appell an die Vernunft. Essays 1926-1933*. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 259–279.

²⁴⁴ Vom intermedialen Gesichtspunkt aus ist möglich, eine spezifische Medien- bzw. Kunstform in einem anderen konventionell als distinkt wahrgenommenen Medium durch zwei Hauptstrategien nachzuahmen, d.h. durch eine strukturelle, inhaltliche Imitation (= *signifié* bzw. Signifikat) oder durch stilistische, formale

Zuerst muss beobachtet werden, dass der Erzähler die Kunstdarbietungen der vielen Figuren mit realen Kunstwerken verbindet, die entweder von den Romangestalten selbst vorgetragen werden oder im Text als einfaches Zitat auftauchen. Aus diesen ekphrastischen Passagen entsteht ein sehr kluges Spiel zwischen Fiktion und Realität, das Klaus Mann im Einklang mit den faktographischen, reportageartigen Schreibprinzipien der Neuen Sachlichkeit entwickelt.²⁴⁵ Obwohl er eigentlich in seinen Roman kein Foto bzw. Bild integriert, gilt *Treffpunkt im Unendlichen* dennoch als eine Art mehrstimmige Collage von fiktionaler und realer Kunst: Außer der Erwähnung der *Josephslegende* und des *Don Carlos* wird beispielsweise über Filme von Harry Piel und Fritz Lang diskutiert, sowie über die Theaterregie von Max Reinhardt und die Vortragskunst einer Elisabeth Bergner oder Greta Garbo. Was den Bereich der Bildenden Kunst betrifft, ist von Kubins »gespenstischen« Zeichnungen im Kabinett des Dr. Massis die Rede, sowie von den „makabren Blätter[n] des George Grosz“ (TiU 58), die Sonja während einer großen Gesellschaftsparty in der Villa des Geheimrates W.B. als Inbegriff und „Gesicht der herrschenden Klasse“ (ebd.) angeekelt evoziert. Sehr wichtig ist auch, dass viele Kunstwerke durch fiktionale Presseauszüge erwähnt oder ihrem grausamen Urteil überlassen werden. Vor allem in Berlin beherrschen Zeitungen und Boulevardmagazine die öffentliche Meinung und tragen intensiv zur Konstruktion und Verbreitung einer erfolgreichen Massenkunst bei, die der spontanen bzw. experimentellen Kreativität keinen Freiraum lässt, da sie dieses Massenphänomen zum Sensationsfall abwertet:

Diese Zeitungen! – sie schienen Berlin in einem viel unheimlicheren und direkteren Sinn zu beherrschen als irgendeine andere Stadt, von der Sonja wußte. Zeitunglesen und Telephonieren waren des Berliners fixe Idee; für etwas anderes blieb wenig Platz. Sonja faßte jede Zeitung wie einen dämonischen Gegenstand an. [...] Vorne die verdächtigen Neuigkeiten der Politik (Abrüstungskonferenz in Genf, italienisch-französische Flottenparität, polnische Greuel); dann die übertrieben aufgeäumte Theaterpremiere (unstreitig das große Ereignis des Winters; Reinhardts Zauberkünste; und unsere Herzen

Analogien (= *signifiant* bzw. Signifikant). Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 199; Sichelstiel: Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur, S. 144-154.

²⁴⁵ Zu den Hauptmerkmalen der Neuen Sachlichkeit gehört die Hinwendung zur Reportage und die folgende Auffassung des literarischen Werks als intermediale Einheit von Text und Bild. Das Eindringen der neuen Medien in die literarische Tätigkeit wird ausdrücklich von der *Photo-Montage* (1926) des »rasenden Reporters« Egon Erwin Kisch durch Umbos Hand, eigtl. Otto Maximilian Umbehrr, veranschaulicht. In dieser Abbildung wird die Aufgabe des neuen Intellektuellen in prägnanter Weise symbolisiert: Literatur soll nun aus der Verquickung von Fotografie, Klang und Schreiben entstehen, d.h. sich hauptsächlich auf Dokumentation und der getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit basieren. Vgl. Harro Segeberg: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S.55ff. Siehe Marcus G. Patka: Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors. Wien u.a.: Böhlau 1997 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur Bd. 41), S. 91-111.

alle, alle, alle der angebeteten Elisabeth Bergner zu Füßen legen). Der amerikanische Sensationsprozeß. (Eine Frau besteigt den elektrischen Stuhl. [...]) (TiU 121)

Der hier ausgedrückte Hass Sonjas über die Medien und die Medienstadt Berlin scheint als Gegensatz zu Sebastians journalistischer Tätigkeit zu dienen, sowie als Kritik am journalistischen Rhythmus der Erzählstimme, die oft mit der Einfügung fiktionaler Zeitungsauszüge variiert wird. Die Medienmacht wird im Roman durch den Hinweis auf zahlreiche, wirklich existierende Zeitungen dargelegt, genauer gesagt, es werden mehr als zehn verschiedene Zeitungen bzw. Zeitschriften angeführt, deren ideologischen Ausrichtung und Stil sich Klaus Mann vollkommen anpasst.²⁴⁶ Der Grund für die sich häufende Montierung von Auszügen aus dem *8Uhr-Abendblatt*, dem *Angriff*, der *B.Z. am Mittag* oder der *Berliner Allgemeinen Zeitung* und auch dem *Berliner Blatt*, dem *Berliner Börsen-Courier*, der *Berliner Morgen-Zeitung*, dem *Kleinen Journal*, dem *MM Montag Morgen*, der *Neuen Berliner Zeitung* bzw. dem *12 Ubr Blatt*, schließlich der *Welt am Abend* besteht nicht nur darin, dass der Autor Sonjas emotiven Kurzschluss vor dem Drängen der Presse zu versinnbildlichen versuchte, sondern dass er auch auf der Suche nach einem neuen literarischen Stil war, der von der Medienrevolution der späten 1920er Jahre ausging. Wie viele Schriftsteller dieser Epoche mischt er daher in seinem Text Reiseberichte und Theater- bzw. Filmrezensionen mit einnehmenden Schlagzeilen. Durch diese Operation bezweckt der Schriftsteller, den kritischen Punkt der scheinbaren Vielfältigkeit der Realität, der Möglichkeiten und der öffentlichen Meinung herauszustellen, dennoch kommt er zum Ergebnis, dass das Prinzip, das alle zitierten Sprachrohre miteinander gemeinsam haben – einschließlich des NSDAP-Organs *Der Angriff* – zur Trivialisierung, der Vereinfachung und so der Herabwürdigung des privaten sowie historischen Geschehens dient. Das hat zur Folge, dass das Leben der Hauptfiguren als lächerlich dargestellt wird, unabhängig vom ausgewählten Medium, sodass anscheinend nur oberflächliche Verhältnisse das Interesse der Masse reizen zu können. Das geschieht z.B. bei der Schilderung der Konjunktur unter Gretas Tod, Froscheles Eifersuchtsszene vor Gregori und Sonja, Sonjas Abschied von Deutschland und der Liebesbeziehung von W.B. zu Sonja und Greta: „Das Kleine Journal berichtet: ›Sensationelle Zusammenhänge zwischen dem Pariser Autounfall der Tänzerin Greta –, dem skandalösen Auftritt im russischen Restaurant M., Bayreuther Straße, und der plötzlichen Abreise des Fräulein Sonja. Hochinteressanter Einblick in

²⁴⁶ Vgl. Karsten Schilling: Das zerstörte Erbe. Berliner Zeitungen der Weimarer Republik im Portrait. Norderstedt: Books on Demand 2011, S. 83-502.

die Lebensformen unserer Prominenten.“ (TiU 235). Damit ist klar, dass die Medien keine Objektivität vermitteln, sondern nur eine Interpretation der Wirklichkeit, weswegen Klaus Mann sein Publikum dazu anspornt, ständig eine kritische Haltung gegenüber der geschichtlichen Entwicklung zu bewahren.

Auf der anderen Seite bezeichnen die neuen Medien einen wahrhaften Epochenbruch, mit dem sich die Intellektuellen und Künstler der Weimarer Republik unbedingt konfrontiert sahen. Fraglos stellte Literatur ab den späten 1920er Jahren ein Produkt der industriellen Kultur dar, auf die die amerikanischen Technik- bzw. Mechanisierungsmodelle dezidiert abfärbten. In diesem Zusammenhang wird Literatur hauptsächlich dem Film und dem Rundfunk gegenübergestellt, mit der Folge, dass man in dieser Epoche die Entstehung neuer intermedialer Gattungen, wie des Filmromans und des Drehbuchs, beobachten kann. Wenn Alfred Döblin die These verfocht, dass der neue Autor »rundfunkmäßig« sein sollte,²⁴⁷ war sich Klaus Mann der Macht des Gesamtkunstwerks »Film« nicht weniger bewusst: Im Aufsatz *Der Ideenroman* behauptet er, „der Handlungsroman [sei] durch das Kino überflüssig geworden. [...] Es gibt, scheint mir, für den Erzähler von heute zwei Möglichkeiten: sachlichste soziale Reportage mit ethisch erzieherischer Endabsicht [...] oder, was André Gide den »Ideenroman« nennt“,²⁴⁸ was eine Förderung der neuartigen, filmischen Schreibweise suggerieren könnte. Auch im ersten Fall, der Reportage, kann der Technik eine gerechte Bedeutung beigemessen werden, weil der Reporter Text und Bild *mit* und *in* den neuen Medien koppelt, nicht zuletzt mit dem mechanisierten Druck des Textes mittels der Schreibmaschine, eines technologischen Produkts, das Gedichte von Zuckmayer und Tucholsky inspirierte und mit dem sich Brecht und Klaus Mann gern fotografieren ließen.²⁴⁹

Unter Berücksichtigung des (inter-)medialen Einflusses auf den schriftstellerischen Prozess kann man abschließend feststellen, dass Klaus Mann mit *Treffpunkt im Unendlichen* versucht, die Herausforderungen seiner Zeit anzunehmen und so Literatur mit journalistischen Berichten sowie einem intermedialen Erzählen anhand mehrerer Schreibexperimente in Einklang zu bringen. Zunächst arbeitete er eine fotografische Schreibart aus, die rasche Lebensepisoden fokussiert, trotzdem liegt beim Leser die

²⁴⁷ Vgl. Segeberg: *Literatur im Medienzeitalter*, S. 45-50. Siehe Alfred Döblin: *Literatur und Rundfunk* (1929). In: Ders.: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten u. Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1989, S. 251-261.

²⁴⁸ Kl. Mann: *Der Ideenroman*, S. 201f.

²⁴⁹ Vgl. Segeberg: *Literatur im Medienzeitalter*, S. 50-54.

Aufgabe, ihnen einen präzisen Sinn hinsichtlich der ganzen Handlung zu verleihen und sie daher wie in einem Mosaik bzw. einem Fotoalbum chronologisch sowie logisch zu ordnen. Zu dieser narrativen Lösung kommt ein ständiger Rhythmus-, Perspektiven- und Raumwechsel, der *Treffpunkt im Unendlichen* filmischen Prozessen annähert, und zwar mittels des Flashbacks, der Parallelmontage und des Schnittes. Obwohl das sprachliche Erzählen über solche Techniken „in Form von Rückwendungen, der Verschränkung simultaner Erzählstränge und narrativer Ellipsen [...] gleichfalls verfügt“,²⁵⁰ erweckt der Roman jedenfalls den Eindruck, dass sich der Erzähler mit dem narrativen Material befasst, als ob er zahlreiche Sets und Szenarien simultan zur Verfügung hätte.²⁵¹ Daraus resultiert, dass die vielfältigen Erzählstränge des Romans auch als Folgen einer einzigen Makro- bzw. Hypergeschichte behandelt werden. Überdies knüpft diese Struktur an die musikalische Vorstellung des Erzählkontinuums an, die sich Klaus Mann durch die Worte Sylvester Marschalls als Romanziel setzte, damit die Metarepräsentation des Werks wie pure, »lauter Musik« klingen konnte.

Zum Schluss besteht der Wert von *Treffpunkt im Unendlichen* im Wesentlichen darin, dass Klaus Mann durch eine scharfsinnige Strategie keine der erwähnten Perspektiven vorzieht, sondern seine narrative Schreibweise mit der Reportagetechnik sowie mit dem fotografischen und kinematografischen Verfahren harmonisiert. Aus diesem Grund kann auch behauptet werden, dass das Werk – wenigstens im Aufbau – von der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit imprägniert ist, wobei die faktische Linie von der metaphysischen ergänzt wird, sodass der Roman am Ende aufgrund seiner lyrischen und pseudoreligiösen Komponente über die rein neusachliche Perspektive hinausgeht. Aus dieser hybriden Schreiblösung keimt Klaus Manns eigene Interpretation dessen auf, was André Gide im Kontext der *Faux Monnayeurs* unter dem Begriff *roman d'idées* ursprünglich verstand,²⁵² sodass der Autor zu einer Romanvorstellung kommen kann, die sowohl die Massenphänomene des Kinos und des Hörfunks, als auch die Einwirkung der Presse aufs Alltagsleben berücksichtigt. In diesem Zusammenhang wird auch Kunst konstitutiven Veränderungen unterzogen, mit denen sich der Künstler in konstruktiver Weise auseinandersetzen soll, anstatt vor ihnen zu fliehen oder auf die eigenen Neigungen zu

²⁵⁰ Christian von Tschilschke: Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde. Tübingen: Narr 2000 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 46), S. 92.

²⁵¹ Vgl. Brössel: Filmisches Erzählen, S. 94-120.

²⁵² Vgl. Gerald J. Prince: Guide du Roman de Langue Française (1901-1950). Lanham: University Press of America 2002, S. 134f.

verzichten. Von diesem Standpunkt aus zeigt Klaus Mann daher, dass die künstlerische Schöpfungskraft zu keinem blinden Dienst der Markttrends herabsinken muss, wie im Fall der Unterhaltungsfilme eines Gregor Gregori, sondern, dass der Künstler dazu aufgefordert wird, zeitgemäße Werke zu schaffen, die eine gesellschaftliche Funktion erfüllen können, auch durch das Eindringen eines gewissen metaphysischen Gefühls, weil nur Kunst die innersten Fäden des Lebens, der Gesellschaft und der Geschichte darlegt, entwirrt und vorausahnt. Die Insistenz auf die Wichtigkeit und Notwendigkeit des gesellschaftlichen Engagements wird außerdem ab 1933 zu Klaus Manns endgültigem Mantra.

3. *Symphonie Pathétique* (1935)

Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum.
(Friedrich Nietzsche, 1888)²⁵³

Synopsis

Im *Tschaikowsky-Roman* wird der russische Komponist während seiner letzten sechs Lebensjahre geschildert. Am Anfang befindet sich der Protagonist in Berlin, wo er ein unangenehmes Treffen mit dem Agenten Neugebauer erlebt. Kurz danach reist er nach Leipzig, wo er von vielen Freunden und Kollegen empfangen wird und auch Brahms begegnet, gegenüber dem er sich sehr eingeschüchtert fühlt. Außerdem werfen ihm die deutschen Kritiker die Wildheit und Wurzellosigkeit seiner Melodien vor. Das gibt Anlass dazu, dass der Künstler über sein vergangenes Leben nachzudenken beginnt, insbesondere über seine Kindheit, seine Freundschaft mit Apuchtin, die gescheiterte Ehe zu Antonina, schließlich über seine Gönnerin Nadeshda von Meck. Dieser erste Teil schließt mit der Komposition der 5. Sinfonie als Symbol des Widerstandes gegen die Verführung eines Pariser Strichjungen, der mit dem »bösen Engel« Apuchtin verbunden wird. Der zweite Teil wird durch die neue Tournee durch Europa und das Verhältnis zum Neffen Wladimir (Bob) eröffnet. Inzwischen ist Tschaikowsky vom Erfolg verwöhnt, und zwar nicht nur in Osteuropa, sondern auch in Übersee. Dennoch fühlt er die Nähe des Todes, die im Verlust seines Talismans, der ihm von Nadeshda von Meck geschenkten Uhr, symbolisiert wird. Demgemäß schafft der Komponist mit einem letzten kreativen Schwung mehrere Werke, zu denen auch die 6. Sinfonie, sein künstlerisches Testament, zählt. Nach ihrer verhängnisvollen Uraufführung erkrankt die Hauptfigur an Cholera und stirbt im Fieberwahn.

3.1 Vom Exil zum »sozialistischen Humanismus«

Am 1. Januar 1933 fand die erste Vorstellung des literarischen Kabarets *Die Pfeffermühle* in der Münchner Kleinkunstabühne *Bonbonniere* statt. Diese Theaterunternehmung hatte Erika Mann zusammen mit ihrem Bruder Klaus, der talentierten Schauspielerin Therese Giehse und dem Pianisten Magnus Henning geplant und als nicht nur literarisch, sondern auch stark politisch konzipiert. Insbesondere nahm Klaus Mann an der Schöpfung der vielen Nummern mit der Verfassung zahlreicher Liedtexte und Sketche teil und trug auf diese Art zur Entwicklung und Verbreitung des „erfolgreichste[n] und wirkungsvollste[n] theatralische[n] Unternehmen[s] der deutschen Emigration“ (WP 386) deziert bei.²⁵⁴ Dieses Kabarett wurde bis zum Sommer 1936 in Europa aufgeführt, im Besonderen fand es eine zweite »Heimat« in Zürich, wo Erika

²⁵³ Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 6: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter 1988, S. 55-161, hier S. 64.

²⁵⁴ Die meisten Kabaretttexte und -chansons sind im folgenden Band gesammelt: Klaus Mann: Gedichte und Chansons. Hrsg. von Uwe Naumann u. Fredric Kroll. Mit Radierungen von Inge Jastram. Schriesheim: Frank Albrecht 1999.

Mann ab dem 30.09.1933 mit zahlreichen Vorstellungen als Textdichterin und Conférencieuse auftrat;²⁵⁵ daneben spielte sie zwischen 1935 und 1936 mit ihrer Truppe auf mehr als 80 Bühnen in der Tschechoslowakei sowie in Holland, Belgien und Luxemburg. Schließlich versuchte Erika auch, ihr Kabarett unter dem Namen *The Peppermill* im Januar 1937 in den USA zu etablieren, was sich jedoch als kurzes Unternehmen erwies, denn die Saison beschränkte sich auf ein paar Wochen in New York, wahrscheinlich aufgrund der Fremdheit der Amerikaner gegenüber der besonderen Kunstform des Kabarett.²⁵⁶

Klaus Manns Beteiligung an den Projekten seiner Schwester stellt nur ein Beispiel der vielen literarischen und politischen Tätigkeiten dar, die er seit seinem Abschied von seiner Geburtsstadt am 13. März 1933 ausübte und durch die er zu einem der Hauptvertreter der deutschen Emigrierten werden konnte, sowie der gesamten antifaschistischen Bewegung. Die Abreise aus München, für die Klaus Mann nur leichtes Gepäck vorbereitete, als ob es sich um einen kurzen Ausflug ins Ausland handelte, wurde von einer einsamen und gespannten Stimmung geprägt, weil der Schriftsteller ein schon leeres Elternhaus verließ, in dem allein sein Chauffeur Hans, eigentlich ein Verräter im Dienste der Nazis, zu finden war. Das erste Emigrationsziel war Paris, seine *deuxième Patrie*, während Erika, etwas früher als er ebenfalls nur mit einem leichten Handkoffer abgereist, in die Schweiz fuhr, wo sie ihrem Vater die bisher vorhandenen Manuskripte der späteren *Joseph-Tetralogie* mitbringen sollte. Thomas und Katia Mann befanden sich in Arosa, wo sie sich von der intensiven Vortragstournee über die Rede *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) vor ihrer Rückkehr nach Deutschland erholten.²⁵⁷ Beide Kinder rieten ihnen von einer Rückkehr nach München mit Entschlossenheit ab.

²⁵⁵ Im *Wendepunkt* bezieht sich Klaus Mann auf diese Premiere mit einem späteren Zeitpunkt, und zwar dem 1.10.1933, dennoch berichtet sein Vater über dasselbe Zürcher »Pfeffermühle-Ereignis« in seinen Tagebüchern mit dem vorigen Datum. Vgl. WP 407; Thomas Mann: Tagebücher. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Bd. 2: 1933-1934. Frankfurt am Main: S. Fischer 1977, S. 198f.

²⁵⁶ Vgl. Helga Keiser-Hayne: *Beteiligt euch, es geht um eure Erde*. Erika Mann und ihr politisches Kabarett die »Pfeffermühle«. 1933-1937. München: Edition Spangenberg 1990, S. 118-135; Reinhard Hippen: *Satire gegen Hitler. Kabarett im Exil*. Zürich: Pendo-Verlag 1986, S. 13-53.

²⁵⁷ Thomas Mann hielt diesen Vortrag am 10. Februar 1933 im Auditorium Maximum der Universität München und wiederholte ihn im Laufe jenes Monats auch in Amsterdam, Brüssel und Paris. Infolge dieser Rede und besonders nach der Veröffentlichung der auch von Richard Strauss und Hans Pfitzner unterschriebenen *Protest der Richard-Wagner-Stadt München* (1933) wurde Thomas Mann von Deutschland »exkommuniziert«. Die Relevanz dieses Mannschen Vortragstextes besteht darin, dass der Autor Wagners musikalische bzw. ästhetische Revolution mutig betonte, damit der Komponist für ein humanistisches Deutschland im Sinne des Humanismus Goethes gewonnen werden konnte, wozu der Schriftsteller vor allem Wagners authentisches Schaffensethos veranschaulichte. Trotz der Anerkennung einiger »präfaschistischen« Elemente in der Wagnerschen Haltung wusste Thomas Mann seine Kunst mit der musikalischen Avantgarde – der Atonalität – zu verbinden, aber auch mit der Entdeckung mehrerer

Unter diesen Voraussetzungen wurde die ganze Familie Mann bald aus Nazideutschland verbannt, auch Monika sowie die kleinsten Kinder Elisabeth und Michael reisten zu ihren Eltern in die Schweiz, wohin sie von Golo begleitet wurden, dem „Doktor der Philosophie und Geschichte, dem in Deutschland eine bedeutende akademische Karriere sicher gewesen wäre“ (WP 414). Nur die Großeltern mütterlicherseits, Alfred Pringsheim und Hedwig Dohm, blieben in der Heimatstadt, weil sie völlig davon überzeugt waren, dass die NS-Gefahr nach kurzer Zeit absterben würde.²⁵⁸ Auch Thomas Mann wartete bis 1936, um sich mittels eines offenen, in der *Neuen Zürcher Zeitung* (NZZ) abgedruckten Briefs an den Feuilletonchef Eduard Korrodi zur deutschen Emigration zu bekennen. Er zögerte so lange aus Angst vor einer endgültigen Trennung vom deutschen Publikum. Ab diesem Zeitpunkt wurden seine Bücher in Deutschland verboten.²⁵⁹ Ganz im Gegenteil war Klaus Manns Name schon Anfang Mai 1933 auf den »Schwarzen Listen« eingetragen worden, mit der Folge, dass seine Werke genauso wie diejenigen seines Onkels Heinrich am 10. Mai 1933 auf dem Berliner Opernplatz verbrannt wurden.²⁶⁰ Überdies verlor Klaus Mann seine deutsche Staatsbürgerschaft im Vergleich zu seinem Vater schon im November 1934, und ein ähnliches Schicksal erlebte nicht nur sein Onkel, dessen Name sofort in der ersten Ausbürgerungsliste von August 1933 erschien, sondern auch seine Schwester Erika.²⁶¹

In diesem besonderen Zusammenhang fühlte sich Klaus Mann neben weiteren Prominenten der deutschen Emigration dazu verpflichtet, die These des »freiwilligen« Exils von Anfang an zu widerlegen, sodass seine heftige Ablehnung als eine frühe denunziatorische Geste betrachtet werden kann, und zugleich als Vorstufe der poetischen Kraft Bertolt Brechts, der einige Jahre später ähnliche Gedanken im Gedicht *Über die*

psychologischer Komplexe vonseiten Sigmund Freuds. Vgl. Thomas Mann: *Leiden und Größe Richard Wagners*. In: Ders.: *Essays*. Hrsg. von Hermann Kurzke u. Stephan Stachorski. Bd. 4: *Achtung, Europa! 1933-1938*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 11-72; Versch. Aut.: *Protest der Richard-Wagner-Stadt München*. In: Ebd., S. 342-344.

²⁵⁸ Hans Wißkirchen: *Die Familie Mann*. 7. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012, S. 79-114; Dieter Strauss: *Oh Mann, oh Manns. Exilerfahrungen einer berühmten deutschen Schriftstellerfamilie*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011.

²⁵⁹ Vgl. Thomas Mann: *Briefe*. Hrsg. von Erika Mann. Bd. 1: 1889-1936. Frankfurt am Main: S. Fischer 1962, S. 409-413 (3.02.1936), und Thomas Mann: *An Eduard Korrodi*. In: Ders.: *Achtung, Europa!*, S. 169-174.

²⁶⁰ Vgl. Gerhard Sauder (Hg.): *Die Bücherverbrennung. Zum 10. Mai 1933*. München/Wien: Carl Hanser 1983, S. 103-161.

²⁶¹ Vgl. Michael Hepp: *Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger 1933-45 nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen*. 3 Bde. München u.a.: Saur 1985-88, insbesondere Bd. 1: *Listen in chronologischer Reihenfolge*.

Bezeichnung Emigranten (1937) entwickelte.²⁶² Klaus Manns Flucht aus Deutschland kann deshalb als eine tief durchdachte moralische bzw. politische Entscheidung bezeichnet werden, die der Autor in seinen Aufsätzen zu erörtern versucht, aber auch im späteren Werk *The Turning Point* (1942) bzw. *Der Wendepunkt* thematisiert: Das Exil repräsentierte eine intellektuelle Notwendigkeit sowie die einzige Überlebensebene für einen Menschen, der unter der NS-Regierung, abgesehen von seiner umstrittenen jüdischen Herkunft und seinen »unmoralischen« Texten, auch als bekannter Homosexueller für ein unerwünschtes Element gehalten wurde.²⁶³ Aus diesem Grund verabschiedete sich Klaus Mann von seinem Vaterland „aus Instinkt mehr denn aus ›Überzeugung‹“ (WP 398), weil er das klare Gefühl hatte, dass die Nazis ihn wegen seines offenen antifaschistischen Kampfes sicherlich eingesperrt, wenn nicht ermordet hätten.²⁶⁴ Besonders im *Wendepunkt* wird die Exilfrage als Pflicht sowie als Konsequenz einer eindeutigen physischen Not geschildert:

²⁶² Dieses Gedicht befindet sich in der sechsten Sektion der *Svendborger Gedichte* und ist als erster Text dieses Buchteils von einem Motto eingeführt. Im Kontext der Emigranten-Definition ist die erste Strophe sowie der Beginn der zweiten von besonderer Bedeutung: „Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten./ Das heißt doch Auswanderer. Aber wir/ wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß/ wähnend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht/ ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer./ Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte./ Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns aufnahm./ Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen/ wartend des Tags der Rückkehr [...]“ Bertolt Brecht: Über die Bezeichnung Emigranten. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 12: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 81.

²⁶³ In seiner Autobiografie fragt sich Klaus Mann, welchen Rassenstatus ihm das Reich laut der »Nürnberger Gesetze« zugeschrieben hätte, und folgert, dass er ein Beispiel »aufordnungspflichtigen Mischlings« bzw. des »Ariers zweiter Klasse« hätte darstellen können (vgl. WP 396). Hingegen war seine Situation als Homosexueller im Dritten Reich sehr ungünstig, weil die nationalsozialistische Ideologie Homosexualität und andere sexuelle Phänomene wie den Transvestitismus verteufelte und diffamierte. Obgleich die Homosexualitätsfrage weder im frühen 25-Punkt-Programm (1920) noch in Hitlers *Mein Kampf* genau behandelt wurde, war sie oft als Ausgeburt des Judentums stigmatisiert – der Sexualforscher Hirschfeld war z.B. Jude –, deshalb heftig gekämpft. Sehr problematisch wurde die NS-Haltung vor den Homosexuellen in Bezug auf den Ernst-Röhm-Putsch bzw. die »Nacht der langen Messer«, ein wahrhaftiges Blutbad, das am 28. Juni 1934 anfang und bis zum 3. Juli weiterging: Innerhalb dieses Zeitraums sollten der SA-Stabchef sowie seine militärischen Kräfte unter dem Vorwand der »widernatürlichen Unzucht« auf einmal liquidiert werden; somit hoffte Hitler den Ruf seiner Partei vor der Anschuldigung zu schützen, dass die »Krankheit der Homosexualität« inmitten seiner Regierung herrschte. In Wirklichkeit wollte er jedoch die immer stärker gewordene Macht Röhm und seiner SA-Truppen heftig einschränken. Dieses politisch geprägte Ereignis bezeichnete auch den offiziellen Beginn der Homosexuellenverfolgung im Dritten Reich, die ab 1935 nach der neuen Fassung des Paragraphen 175 des Strafgesetzbuches geregelt wurde; als Folge endeten Tausende von Homosexuellen in Konzentrationslagern, wo sie durch einen Rosa Winkel zu unterscheiden waren. Vgl. Burkhard Jellonnek: Homosexuelle unter dem Hakenkreuz. Die Verfolgung von Homosexuellen im Dritten Reich. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1990, S. 51-79; Burkhard Jellonnek/Rüdiger Lautmann (Hg.): Nationalsozialistischer Terror gegen Homosexuelle. Verdrängt und ungesühnt. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2002; Richard Plant: Rosa Winkel. Der Krieg der Nazis gegen die Homosexuellen. Aus dem Engl. von Danny Lee u. Thomas Plaichinger. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 1991, S. 46-57, 92-133.

²⁶⁴ Vgl. Erika und Klaus Mann. Bilder und Dokumenten. Konzeption: Ursula Hummel. Text: Eva Chrombach. München: Edition Spangenberg 1990, S. 39.

Waren wir also »freiwillige« Emigranten? Doch nicht ganz. Wir *konnten* nicht zurück. Der Ekel hätte uns getötet, der Ekel an der eigenen Erbärmlichkeit und an dem widrigen Treiben um uns herum. Die Luft im Dritten Reich war für gewisse Lungen nicht zu atmen. In der Heimat drohte Erstickungstod [*sic!*]. [...] Hitler verbreitete Gestank, *war* Gestank. Wo er sich aufhielt, wallten üble Dünste; wo er regierte, wurde der Staat zur Kloake. [...] Eine Pest war er, die man meidet. (Ebd. 396f.)

Dieses Land, „wo täglich das Infamste gesch[ah] und wo stündlich das Allergräßlichste vorbereitet w[urde]“, ²⁶⁵ erkannte der Intellektuelle nicht mehr als seine Heimat an, sodass er die Ausbürgerung sogar als Ehre wahrnahm, bzw. als Privileg eines selbständigen Denkers, der auf seine Meinungsfreiheit nicht verzichten wollte. Der Zwang, im Ausland zu bleiben – zuerst in Paris, dann in Amsterdam und Zürich – wurde somit zum Anlass für eine eingehende Beschäftigung mit der eigenen Rolle als Künstler und Repräsentant des deutschen Geistes im besten Sinne. Trotz aller materiellen Schwierigkeiten des Exillebens und der ständigen Sorge für das »Paß-Problem«, das dank der Unterstützung der holländischen Regierung sowie des tschechoslowakischen Präsidenten Benesch vorläufig gelöst wurde, konnte Klaus Mann gerade während der ersten Emigrationsphase als Schriftsteller und Mensch aufblühen, nicht zuletzt, weil er sich von der väterlichen Präsenz bzw. dessen Einfluss endgültig emanzipierte. Insbesondere empfand er seine »Mission« als doppelte und fühlte sich ihr ausnahmslos verpflichtet:

Der deutsche Schriftsteller im Exil sah seine Funktion als eine doppelte: Einerseits ging es darum, die Welt vor dem Dritten Reich zu warnen und über den wahren Charakter des Regimes aufzuklären, gleichzeitig aber mit dem »anderen«, »besseren« Deutschland, dem illegalen, heimlich opponierenden also, in Kontakt zu bleiben und die Widerstandsbewegung in der Heimat mit literarischem Material zu versehen: andererseits galt es, die große Tradition des deutschen Geistes und der deutschen Sprache [...] in der Fremde lebendig zu erhalten und durch den eigenen schöpferischen Beitrag weiter zu entwickeln. (WP 401)

Seine persönliche Leistung vollbrachte Klaus Mann hauptsächlich durch die Gründung und Planung einer der wichtigsten Emigrationsorgane der 1930er Jahre, d.h. der Monatszeitschrift *Die Sammlung*, die sich als „schöngeistig, dabei aber militant – eine Publikation von Niveau, aber nicht ohne Tendenz“ (ebd. 407) profilieren sollte. Gerade mit diesem literarischen Vorhaben beabsichtigte er, der literarischen Emigration ein Mittel zur künstlerischen sowie politischen Vereinigung zu verschaffen, gleichzeitig richtete sich die Zeitschrift an weitere Kräfte internationalen Rangs, die sich aktiv an diesem Projekt

²⁶⁵ Klaus Mann: Ich soll kein Deutscher mehr sein. In: Ders.: Zahnärzte und Künstler, S. 217f., hier S. 217.

beteiligen konnten. Trotzdem erwies sich Klaus Manns Wunsch als sehr problematisch, weil die exilierten Schriftsteller, die 1933 eine starke Berufsgruppe darstellten und sich gegen die NS-Diktatur im Vergleich zu Philosophen, Juristen, Ärzten, Schauspielern oder Historikern besonders einig fühlten, eine sehr heterogene Gemeinschaft bildeten und ausgesprochen unterschiedliche Interessen bzw. soziopolitische Auffassungen vertraten. Durch sein literarisches, zugleich politisch-oppositionelles Blatt hoffte Klaus Mann daher, dem „Massen-Exodus der Dichter“ (WP 400) einen intellektuellen Anhaltspunkt anzubieten.

Eine fundamentale Unterstützung dieses Exilorgans kam vom deutschen, nach Amsterdam geflohenen Ex-Kiepenhauer-Verleger Fritz Helmut Landshoff, der soeben zusammen mit Emanuel Querido, einem Holländer jüdisch-portugiesischer Abstammung, in der niederländischen Hauptstadt einen deutschsprachigen Verlag für alle sich im Ausland befindenden Intellektuellen gründen wollte. Aus diesem bedeutenden Vorhaben konnte nicht nur Klaus Mann Profit ziehen, sondern auch weitere Autoren wie Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Anna Seghers, Alfred Döblin, Arnold Zweig, Ernst Toller, Vicki Baum, Ludwig Marcuse oder Joseph Roth, während sich zur selben Zeit andere Schriftsteller, wie Hermann Kesten, dem Rivalen Allert De Lange zuwandten. Der Grund, weshalb sich Landshoff bereit war, in die Veröffentlichung einer deutschen Zeitschrift zu investieren, bestand darin, dass er den Emigrierten helfen und ihren Protest gegen das barbarische Regime, sprich das »zur Hölle gewordene Deutschland«, unterstützen wollte.

Erste Skizzen zum Programm der Zeitschrift verfasste Klaus Mann bereits Anfang Mai 1933, während der Vertrag und weitere Vereinbarungen im folgenden Monat mit Fritz H. Landshoff und Emanuel Querido in Amsterdam besprochen wurden.²⁶⁶ Einen echten Start bedeutete vor allem der hohe finanzielle Einsatz von Annemarie Schwarzenbach, dem »Patrizierkind« einer reichen schweizerischen Industriellenfamilie, das mit Klaus und Erika Mann seit ihrem Kennenlernen Anfang der 1930er Jahre eng befreundet war. Dank ihrer Unterstützung konnte die erste Nummer bereits im September 1933 erscheinen. Trotz dieses ersten Erfolgs zeigte sich sofort das Dilemma, den Wünschen aller Beteiligten nachzukommen, was Klaus Mann während der ganzen Überlebenszeit der Zeitschrift mit viel Mühe, Arbeit und einem intensiven Briefwechsel

²⁶⁶ Vgl. Plachta: Das Amsterdam des Klaus Mann, S. 6-15.

mit allen Verfassern bekämpfte. Im Besonderen entstand eine erste Kontroverse um die Rekrutierung möglicher Mitarbeiter für *Die Sammlung*, wozu der Herausgeber zunächst an seinen Vater dachte, sowie an Robert Musil, Hermann Hesse, René Schickele und Stefan Zweig. Dennoch distanzierten sich die Angesprochenen vom journalistischen Unternehmen Klaus Manns sofort nach der Veröffentlichung der September-Nummer, weil sie dem ursprünglichen Programm eines internationalen Literaturforums nicht vollkommen entsprach. Es ist unleugbar, dass Klaus Manns Zeitschrift auf die explizite Opposition gegen die neuen deutschen Machthaber sowie auf ein internationales Bündnis gegen ihre Gefährlichkeit abzielte, deshalb förderte *Die Sammlung* hauptsächlich politisch-polemische Stellungnahmen. Dieses Merkmal wurde in erster Linie von Thomas Mann aufgegriffen, der die Pläne seines Sohns ablehnte, weil er als Konsequenz einer möglichen Zusammenarbeit schlechte Verkaufszahlen des ersten Bandes seiner Tetralogie, *Die Geschichten Jaakobs* (1933), fürchtete: Da das Engagement des Nobelpreisträgers sein Verhältnis zu Vaterland und Publikum sicherlich beeinträchtigt hätte, entschied er sich dafür, sich an Exilzeitschriften so spät wie möglich zu beteiligen, und zwar erst nach seinem Bekenntnis zur deutschen Emigration. Von diesem Zeitpunkt an verfasste er regelmäßig oppositionelle Beiträge und gründete 1937 zugleich eine eigene Exilzeitschrift, *Maß und Wert*, die er zusammen mit Konrad Falke in Zürich herausgab. Trotz seiner „äußerste[n] Zurückhaltung“²⁶⁷ der *Sammlung* gegenüber äußerte Klaus Mann keine offene Enttäuschung, um die Loyalität innerhalb der Familie nicht zu beschädigen.²⁶⁸

Im Unterschied zu Thomas Mann, Stefan Zweig oder Robert Musil, die sich von Klaus Manns Wagnis demonstrativ fernhielten, erwiesen sich mehr als 150 andere Autoren gegenüber dem *Sammlung*-Projekt als entgegenkommend.²⁶⁹ Besonders wohlgesinnt waren André Gide, Aldous Huxley und der Onkel Heinrich, die Klaus Manns Zielsetzung akzeptierten und ihm erlaubten, die *Sammlung* unter ihrer internationalen Ägide herauszugeben. Damit teilten sie auch Klaus Manns Manifest, das als Editorial der

²⁶⁷ Brief an Otto Basler vom 24.10.1933. In: Klaus Mann: Briefe und Antworten. 1922-1949. Hrsg. und mit einem Vorwort von Martin Gregor-Dellin. Golo Mann: Erinnerungen an meinen Bruder Klaus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1991, S. 148.

²⁶⁸ Thomas Mann ließ am 13. Oktober 1933 im *Berliner Tageblatt* eine Erklärung gegen *Die Sammlung* ausdrucken, in der er das Nicht-Korrespondieren zwischen der ursprünglich literarischen Orientierung der Zeitschrift und der Förderung einer politischen Stellungnahme in der ersten Nummer betonte. In seinem Tagebuch beschrieb Klaus Mann diese Äußerung als „scheusslich“ (Kl. Mann: Tagebücher 1, S. 147, 13.10.1933). Vgl. Naumann: »Ruhe gibt es nicht«, S. 155ff.

²⁶⁹ Vgl. Karina von Lindeiner-Stráský: Klaus Mann's *Die Sammlung*. An attempt at an international journal. In: German Life and Letters 60 (April 2007), Issue 2, S. 212-224.

ersten Nummer verfasst wurde. In diesem Text begründet der 27jährige Antifaschist die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung der Kunst – hier in ihrer literarischen Erscheinungsform – mit dem moralischen Verfall des deutschen Volkes, mit der Folge, dass seine zunächst nicht als politisch konzipierte Zeitschrift eigentlich eine deutliche politische Mission aufwies. Diese besondere Eigenschaft seines literarischen Presseorgans bezeichnet Klaus Mann als Entgegensetzung zur faschistischen Unmenschlichkeit:

Die trennenden Linien – die nun schon klaffende Abgründe sind – laufen heute nicht zwischen den Generationen, sondern quer durch die Generationen hindurch. Sammeln wollen wir, was den Willen zur menschenwürdigen Zukunft hat statt dem Willen zur Katastrophe; den Willen zum Geist statt dem Willen zur Barbarei und zu einem unwahren, verkrampten und heimtückischen »Mittelalter«; den Willen zum hohen, leichten und verpflichtenden Spiel des Gedankens, zu seiner Arbeit, seinem Dienst, statt zum Schritt des Parademarsches, der zum Tode durch Giftgas führt im Interesse der gemeinsten Abenteurer; den Willen zur Vernunft statt dem zur hysterischen Brutalität und zu einem schamlos programmatischen »Anti-Humanismus«, der seine abgründige Dummheit und Roheit [*sic!*] hinter den schauerlichsten Phrasen kaum noch verbirgt.²⁷⁰

Diesem Aufruf folgte der größte Teil der deutschen Dichter im Exil sowie der nicht-deutschen Literaten, die sich für »die gemeinsame Sache«, d.h. den Kampf gegen den Nationalsozialismus, engagieren wollten. Zu ihnen zählten sowohl Kommunisten wie Alfred Kantorowicz als auch Marxisten wie Ernst Bloch und Bert Brecht, Sozialisten wie Ernst Toller und Oskar Maria Graf, außerdem Zionisten wie Max Brod, Radikaldemokraten wie Alfred Döblin und Heinrich Mann, Anarchisten wie Walter Mehring, Bürgerlich-Liberale wie Hermann Kesten und Konservativen wie Joseph Roth oder Golo Mann, weiterhin internationale Stimmen von André Gide, Ilja Ehrenburg, Aldous Huxley, Ernest Hemingway, Philippe Soupault, Jean Cocteau, Benedetto Croce, Christopher Isherwood und andere. Der Heterogenität dieses künstlerischen Horizontes entsprach die Vielfalt der veröffentlichten Texte, die Aufsätze kulturkritischen bzw. politischen Charakters, Erzählungen, Romanauszüge, autobiografische Schriften, Gedichte, Rezensionen, Berichte sowie politische Chroniken umfasste, wobei die am häufigsten behandelten Themen die deutsche Innenpolitik betrafen, und zwar den Kirchenkampf im NS-Deutschland, die Saarfrage und die Wiedereinführung der Wehrpflicht.²⁷¹

²⁷⁰ Klaus Mann: Die Sammlung. In: Ders.: Zahnärzte und Künstler, S. 38ff., hier S. 39.

²⁷¹ Vgl. Angela Huß-Michel: Literarische und politische Zeitschriften des Exils 1933-1945. Stuttgart: J.B. Metzler 1987 (= Sammlung Metzler Literaturgeschichte 238), S. 101-104.

Die in der *Sammlung* publizierten Beiträge blieben keineswegs unbemerkt, im Gegenteil provozierten sie eine heftige Reaktion bei der NS-Presse: Schon am 10. Oktober 1933 wandte sich der Präsident der Reichsschrifttumskammer Hanns Johst an den Reichsführer SS Heinrich Himmler an und berichtete ihm über das in Amsterdam gerade erschienene Emigrantenblatt, das er mit beleidigenden Ausdrücken, wie »unflätig« und »Schmutz«, bezeichnete. Da es unmöglich war, Klaus Mann direkt dafür zur Rechenschaft zu ziehen, schlug er Himmler vor, Thomas Mann an Stelle seines Sohnes ins Konzentrationslager Dachau zu verschleppen. Zu dieser Zeit betrachtete also das NS-Regime also weniger Thomas Mann als den Hauptfeind, sondern vielmehr den publizistisch tätigen Klaus Mann. Doch die Inhaftierung des einen hätte zum literarischen bzw. politischen Schweigen beider Schriftsteller führen können:

In Amsterdam erscheint das derzeit unflätigste Emigrantenblatt »Die Sammlung. Sie werden sich ja jederzeit Belegexemplare verschaffen können, sonst übersende ich Ihnen auch gern ein Exemplar dieses Schmutzes. Als Herausgeber zeichnet der hoffungsvolle Spross des Herrn Thomas Mann, Klaus Mann. Da dieser Halbjude schwerlich zu uns herüber wechselt, wir ihn also leider nicht auf's Stühlchen setzen können, würde ich in dieser wichtigen Angelegenheit doch das Geiselfverfahren vorschlagen. Könnte man nicht vielleicht Herrn Thomas Mann, München, für seinen Sohn ein wenig inhaftieren? Seine geistige Produktion würde ja durch eine Herbstfrische in Dachau nicht leiden [...].²⁷²

Dies war für Klaus Mann ein zuverlässiger Beweis dafür, dass seine Zeitschrift ein erhebliches Aufsehen erregte; im NS-Deutschland wurde sein Unternehmen sogar mit einem »gefährlichen Reptil« verglichen.²⁷³ Auf diese Verleumdung erwiderte Klaus Mann mit der bestärkten Überzeugung, dass er ein adäquates Mittel zum Kampf gefunden hatte, vor allem weil er damit beabsichtigte, die antifaschistische Front zu einen sowie die gesamte europäische öffentliche Meinung gegen den NS-Ungeist zu mobilisieren. Dennoch konnte seine Zeitschrift nur unter extremen Bedingungen publiziert werden, die Druckauflage erwies sich auf die Dauer als nicht kostendeckend und weder die riesige Werbeaktion für neue Abonnements noch Lion Feuchtwangers Engagement für weitere finanzielle Unterstützungen reichten, um das Defizit zu decken. Deshalb musste *Die*

²⁷² Hanns Johst: Brief an Heinrich Himmler vom 10.10.1933. Zit. in: Kurt Pätzold: Zur politischen Biografie Thomas Manns (1933). In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 21 (1975), H. 9, S. 178-182, hier S. 181 (Anm. 1).

²⁷³ Der Nazi-Dichter Will Vesper schrieb im November 1933 in der Zeitschrift *Die neue Literatur*: „Die aus Deutschland entflohenen kommunistischen und jüdischen Literaten versuchen von ihren Schlupfwinkeln aus, das neue Deutschland mit einem Wall von literarischem Stinkgas zu umgeben. [...] Zweifelloos das gefährlichste Reptil ist die in Amsterdam »unter dem Patronat von André Gide, Aldous Huxley und Heinrich Mann« von dem Halbjuden Klaus Mann herausgegebene »Sammlung«. Zit. in: Naumann: »Ruhe gibt es nicht«, S. 152.

Sammlung im zweiten Jahrgang, genauer gesagt nach der Veröffentlichung der letzten Nummer im August 1935, ihr Erscheinen einstellen, weil „eine literarische Monatsrevue unter den [damaligen] Umständen ohne erhebliche Zuschüsse“²⁷⁴ nicht mehr lebensfähig war.

Trotz des Misserfolgs seiner Zeitschrift gab Klaus Mann seine Tätigkeit als Antifaschist gegen Mitte der 1930er Jahre keineswegs auf. Vielmehr kombinierte er seine Beschäftigung mit der deutschen humanistischen Tradition, die den Kernpunkt der *Sammlung* gegen die NS-Ideologie dargestellt hatte, mit einem erneuten Oppositionsgefühl, das im Namen des »besseren Deutschlands« wiederum mit der Vorstellung von Goethe, Heine, Hölderlin und Kant gekoppelt wurde. Diese menschenorientierte Auffassung bezeichnete der Schriftsteller als »sozialistischen Humanismus«, womit er bezweckte, dem Kampf gegen den »Blut- und Boden-Kult«, die Linie der Reichskulturkammer, die Kriegspropaganda und die faschistische Philosophie eine dezidiert politische Signatur zu verleihen, wie seine Teilnahme am spanischen Bürgerkrieg im Frühsommer 1938 attestiert. Die Reflexion über dieses sozialistische, zugleich humanistische Credo ging vom Besuch des »Ersten Allunionskongreß[es] der Sowjetschriftsteller« in Moskau (August 1934) aus, sowie des »Internationalen Schriftsteller-Kongreß[es] zur Verteidigung der Kultur gegen Krieg und Faschismus« in Paris (Juni 1935), der auf Vorschlag der französischen Kommunisten Jean-Richard Bloch, André Malraux und Louis Aragon als unmittelbare Folge des ersten entstand, zu einem Zeitpunkt also, zu dem die *Sammlung* noch existierte.²⁷⁵ Deshalb wurde Klaus Manns neues sozialistisches Bewusstsein auch durch die eifrige Arbeit an seiner Revue geprägt, aber auch durch verschiedene Essays für weitere Exilzeitschriften sowie an Erzähltexten, in denen er das Emigrantenleben schilderte. Aus diesem Grund muss die besondere Prägung des »sozialistischen Humanismus« bei der Analyse der Mannschen essayistischen bzw. narrativen Produktion ab 1934 beachtet werden, weil diese geistige Orientierung für den

²⁷⁴ Um seine Zeitschrift zu retten, hatte Klaus Mann monatelang ohne irgendwelche Einnahme gearbeitet, gleichfalls hatte der Verleger Landshoff für lange Zeit einen großen Teil seiner Einkünfte für das Defizit geopfert, trotzdem reichten diese Maßnahmen nicht aus, damit der Fehlbetrag endgültig bedeckt werden konnte. Dieses Fiasko bedeutete für beide Männer einen sehr harten Schlag, den Klaus Mann mit dem gesamten Schicksal der literarischen deutschen Emigration unmittelbar verquickte. Vgl. Kl. Mann: Briefe, S. 227ff. (Brief an Lion Feuchtwanger vom 19.08.1935). Siehe Grote: Schreiben im Exil, S. 245-263.

²⁷⁵ Kurz zuvor hatte Klaus Mann im Mai 1935 als Vertreter der deutschen Emigration auch am XIII. Internationalen P.E.N.-Kongress in Barcelona teilgenommen. Vgl. Fredric Kroll (Hg.): Klaus-Mann-Schriftenreihe. Bd. 4: 1933-1937. Repräsentant des Exils. Teilb. II: 1935-1937. Im Zeichen der Volksfront. Hrsg. von Fredric Kroll/Klaus Täubert. Hamburg: Edition Klaus Blahak/Männerschwarm 2006, S. 458ff.

Autor den Versuch repräsentierte, die eigene antifaschistische Haltung in die Tat umzusetzen.

In diesem Zusammenhang scheint es von besonderer Wichtigkeit, die Entstehung des Begriffs »sozialistischer Humanismus« zu untersuchen. Einen ersten expliziten Verweis darauf befindet sich im Vortragstext *Der Kampf um den jungen Menschen*, den Klaus Mann am 23. Juni 1935 zum Tagesordnungspunkt »Humanismus« auf dem Internationalen Schriftstellerkongress vorstellte. Gemeint ist hier unter der Verquickung von »Sozialismus« und »Humanismus« „eine[] bürgerliche[] Variante des Marxismus oder eine[] sozialistische[] Variante des Liberalismus“,²⁷⁶ deren Kernpunkt weniger auf wirtschaftlichen Voraussetzungen basiert, sondern vielmehr auf Überlegungen über Kultur, soziale Gerechtigkeit und Gesellschaftspolitik. Insbesondere zielte Klaus Mann auf die Entwicklung eines Oberbegriffes, der jede Tendenz gegen das faschistische Barbarei-Denken nach dem Prinzip der Toleranz und der Anerkennung der Andersheit beinhaltet. Eine besondere Anziehungskraft schrieb der Schriftsteller dem europäischen Charakter seiner intellektuellen Position zu, die die Vision eines einheitlichen Kampfes der Marxisten, Kommunisten, Sozialisten und Liberalen gegen den Nationalsozialismus zu verbreiten erlaubte. Diese Bedingung führte zur Entstehung eines tiefen Gemeinschaftsgefühls, das dank der Förderung der Gewissensfreiheit in die »Sammlung der Kräfte« münden sollte:

[Der sozialistische Humanismus] wird alle Kräfte unseres Herzens und unseres Geistes beschäftigen. Er ist komplex, reich an Eigenschaften und an Möglichkeiten. Er schließt nichts aus – nur das der Gesellschaft Schädliche. [...] Er kommt nicht als der Zerstörer, sondern als der Erhalter des besten europäischen Erbes, das er vorm Zugriff des wirklich zerstörenden Faschismus bewahrt. [...] Er ist übernational, er hebt die europäischen Grenzen auf, aber er respektiert die Unterschiede der Nationen, wie er die Unterschiede der einzelnen respektiert. [...] Die Voraussetzung für ein menschenwürdiges Leben ist endlich geschaffen: die Gerechtigkeit ist organisiert.²⁷⁷

Gerade durch die Einbettung in die humanistische Tradition fungiert das geistespolitische Programm von Klaus Manns »sozialistischem Humanismus« als direkter Gegenpol gegen die nationalsozialistische Ideologie sowie die Rassenvorurteile, denn der sozialistische Humanismus galt als „*der komplexe und komplette Gegensatz des Faschismus*“,²⁷⁸

²⁷⁶ Lindeiner-Stráský: Sammlung zur heiligsten Aufgabe, S. 41.

²⁷⁷ Klaus Mann: Der Kampf um den jungen Menschen. In: Ders.: Zahnärzte und Künstler, S. 299-307, hier S. 304f.

²⁷⁸ Ebd., S. 305.

der alle möglichen antifaschistischen Richtungen miteinander integriert und den wirtschaftlichen bzw. politischen Horizont nicht einseitig bevorzugt. Durch den »sozialistischen Humanismus« beabsichtigte der Intellektuelle daher, sich dem NS-Regime als einer der geistigen Führer und Wegbereiter der antifaschistischen Front entgegenzustellen, insbesondere durch die Erarbeitung eines kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Programms für die postfaschistische Zukunft, das mit der Bedeutung einer Einheitsfront gegen Hitler eng verbunden ist:²⁷⁹

Ist es sinnlos, sich in Utopien zu ergehen, während es auf unserer Erde aussieht, wie leider eben jetzt, in diesem bitteren historischen Augenblick? Ich antworte: Nein. In unseren Köpfen muß das Ziel durchaus fertig sein, wir müssen es in uns tragen; vergessen wir es, haben wir den Kampf schon verloren.²⁸⁰

Interessant zu bemerken ist außerdem, dass der Schriftsteller im *Kampf um den jungen Menschen* eine explizite These gegen eine wirtschaftlich dominierte Weltanschauung vertritt, was als Anspornung zur Erweiterung der sozialistischen Gesellschafts- und Zukunftsidee bezeichnet werden kann. Genauer gesagt plädiert er in seinem Vortrag für eine Rückwendung der Linke nach dem »Geist von 1789«, d.h. nach der Freiheitsfrage sowie der transzendentalen, nicht-materialistischen Veranlagung zum Religiösen und Metaphysischen:

Setzt die gerechte und vernünftige Wirtschaftsordnung auf die Dauer die Unfreiheit voraus? – Wird das sozial-ökonomische Problem – auf die Dauer – den ewig grübelnden Gedanken des Menschen ablenken von der Frage nach dem Woher und Wohin, nach dem Mysterium und Sinn des atmenden Lebens, nach den Rätseln der Einsamkeit, der Liebe, der Vergänglichkeit? Die gerechte Wirtschaftsordnung ist doch nur die *Voraussetzung* für höheres Menschenleben – niemals sein Sinn.²⁸¹

Als Alternative zur dogmatisch-sozialistischen Vorstellung schlägt Klaus Mann eine menschliche Vision des Lebens und der politischen Tat vor, die die deutsche Jugend sowie die jungen europäischen Linksflügel besonders anziehen konnte. Obwohl seine sozialistisch-humanistische Linie zur Zeit des Pariser Kongresses noch zu keiner konkreten Handlung geführt hatte, zeigt sich der Autor gegenüber den existentiellen

²⁷⁹ Unter denen, die zuerst das Bedürfnis nach dem Sich-Vereinigen der Antifaschisten ausdrückten, befinden sich Ilja Ehrenburg und Henri Barbusse. Der erste schrieb Bert Brecht am 21.12.1934, dass man nun die Hauptthemen der Literatur diskutieren sowie sich gegen den Faschismus zusammenschließen sollte, während der Franzose Anfang Dezember 1934 ein Manifest »für eine internationale Liga der Schriftsteller« entwarf. Vgl. Kroll: Im Zeichen der Volksfront, S. 460.

²⁸⁰ Kl. Mann: Der Kampf, S. 305.

²⁸¹ Ebd., S. 303.

Bedürfnissen der Menschen auch inmitten der politischen Mission der anfänglichen Bildung der Einheitsfront sehr empathisch. Folglich reagiert er gegen die nationalsozialistische Macht, die sich aufgrund der Wiedereinführung der Wehrpflicht als immer stärker erwies, hauptsächlich durch moralische Argumente, die er in seinen aussagekräftigen Schriften zu erläutern versuchte. Daraus ergibt sich ein humanistisches Bekenntnis zum Menschenleben, das in den Schlusszeilen des Textes subsumiert wird: „Der sozialistische Humanismus [...] begreift in sich das ganze, in allen seinen Möglichkeiten erfüllte, gespannte, lustvolle, reiche und problematische, gesegnete, schwierige und geheimnisvolle *Leben*.“²⁸²

In diesen wenigen Zeilen formuliert Klaus Mann eine Kritik an der kommunistischen Überzeugung und nimmt eindeutig Stellung für die Verteidigung des lyrischen Elements der menschlichen Seele gegen die materialistische Weltanschauung der Stalinistischen Gesellschaft. Obwohl er diese Position schon während des Ersten Allunionkongresses im Sommer 1934 angenommen hatte, äußerte er sich zu diesem Anlass darüber nicht offen, sicherlich um einen „peinlichen Skandal“ (WP 453) zu vermeiden und keine Polemik gegen die Organisatoren, im Besonderen Maxim Gorki, zu entfachen. Im Unterschied zum Kongress der Sowjet-Schriftsteller erklärt Klaus Mann jedoch im *Kampf um den jungen Menschen* die Schwachstellen der marxistischen Ideologie, sodass man einen deutlichen Bezug zwischen der Verfassung der Rede zum Internationalen Schriftstellerkongress in Paris und dem vorigen Bericht aus der Moskauer Versammlung herstellen kann. Außerdem sind beide Texte das Produkt einer verbitterten Lebensstimmung, die Klaus Manns Nähe zum Problematischen der Existenz tief beeinflusste und von zwei Hauptursachen bestimmt wurde: Einerseits widerrief Stalin die bisher garantierte sexuelle Freiheit in der Sowjetunion und stellte Homosexualität wieder unter Strafe, andererseits beging Klaus' französischer Freund René Crevel, der diese Nachricht mit Ekel aufnahm und davon bis ins Mark getroffen wurde, unmittelbar vor dem Beginn des Internationalen Schriftstellerkongresses Selbstmord.²⁸³ Aus diesem Grund soll die Betrachtung von *Der Kampf um den jungen Menschen* um zwei vorige Aufsätze

²⁸² Ebd., S. 307.

²⁸³ Der Tod Crevels bedeutete für Klaus Mann einen sehr schweren Schlag und machte ihn ganz unzufrieden mit dem gesamten Verlauf des Kongresses, den sein Freund René mitorganisiert hatte. Dieses Ereignis bereitete ihm viele Sorgen, auch weil die Zahl der befreundeten Selbstmörder gefährlich hoch wurde und Klaus Mann selbst zu häufigen Selbstmordgedanken trieb. Vgl. Kroll: Im Zeichen der Volksfront, S. 462-468. Siehe: Klaus Mann: In memoriam René Crevel. In: Ders.: Zahnärzte und Künstler, S. 310-314.

ergänzt werden, nämlich *Notizen in Moskau* und *Homosexualität und Faschismus*. Besonders dieser letzte Essay fungiert als Verbindungsglied zwischen den *Notizen* und dem Vortrag 1935, weil er genauso wie *Der Kampf um den jungen Menschen* in einer klaren Ablehnung der negativen Entwicklungen innerhalb der Sowjetunion besteht und den ersten Auftrag des »sozialistischen Humanismus« als Erarbeitung eines Auswegs aus der europäischen Impasse der Linken darstellt. Dennoch wäre *Homosexualität und Faschismus* ohne die Moskauer *Notizen* nicht denkbar, weil der Autor gerade hier trotz seines Entgegenkommens gegenüber der sowjetischen Veranstaltung nicht versäumte, seine Enttäuschung über die aus seiner Sicht mangelhafte kommunistische Regierung darzulegen.

Bei näherer Betrachtung stellen die *Notizen in Moskau*, die im *Sammlung*-Heft vom Oktober 1934 publiziert wurden, einen Gedankengang vor, der mit der Veranschaulichung des »sozialistischen Humanismus« sehr ähnlich ist, weswegen man diesen Text sowohl für *Homosexualität und Faschismus* als auch für die Pariser Rede als Prätext zugrunde legen kann. In diesem Kontext ist wichtig zu beachten, dass Klaus Mann zum öffentlichen Ereignis des Moskauer Schriftsteller-Kongresses nicht als Kommunist eingeladen wurde, sondern als Repräsentant des links-bürgerlichen, liberalen Flügels, da das Interesse der russischen Intellektuellen zu dieser Zeit noch bei der Gründung einer breiten Volksfront lag.²⁸⁴ Bei der sowjetischen Versammlung fand der Autor vor allem Maxim Gorkis Vorstellung der Individualität besonders kritisch, gleichzeitig stand er der Funktion der Literatur in der sozialistischen Welt skeptisch gegenüber, weil sie der Trauer, der Einsamkeit, der Konfrontation mit der Vergänglichkeit oder dem Individuationsproblem seiner Wahrnehmung nach keinen Raum gab. Hingegen wurden die sozialistischen Schriftsteller dazu angehalten, metaphysische Fragen sowie den Tod als »konterrevolutionär« zu betrachten, weshalb sie diesen Themen gegenüber indifferent auftraten. Deswegen opponierte Klaus Mann gegen „Stalins Bezeichnung des Schriftstellers als des »Ingenieurs der Seele«,“²⁸⁵ der dem Volk keine Kunst-Opiaten bieten

²⁸⁴ Zum Kommunismus bzw. Marxismus hatte sich Klaus Mann niemals bekannt, was die sowjetischen Schriftsteller auch wussten. Seine Stellung dem Kommunismus gegenüber ist beispielsweise in der folgenden Aussage gut erklärt: „Ich bin kein Kommunist, bin auch nie einer gewesen, auch als »Marxist« darf ich mich wohl nicht bezeichnen – jedenfalls nicht im orthodoxen, exklusiven Sinn des Wortes.“ Klaus Mann: *Nach dem Sturze Hitlers* (1939). In: Ders.: *Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken 1938-1942*. Hrsg. von Uwe Naumann u. Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1994, S. 88-91, hier S. 88.

²⁸⁵ Klaus Mann: *Notizen in Moskau*. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler*, S. 201-214, hier S. 213.

und sich um künstlerische Schönheit überhaupt nicht kümmern sollte. In diesem Rahmen fragt Klaus Mann:

Ist eine materialistische, optimistische Weltauffassung wirklich die Voraussetzung für den politischen guten Willen? Für die Verwendbarkeit im Dienste der guten Sache? Ist der nicht-materialistische Schriftsteller wirklich schon reaktionär und arbeitet, ohne es zu wissen, im Dienst des Faschismus? – Es gibt heute keine andre Frage, die mich so tief beunruhigt wie diese.²⁸⁶

Dieser Auszug beweist, dass der Verfasser die Komplexität des menschlichen Daseins sowie die Kategorie der Transzendenz hochschätzt, weil er für das Recht des Einzelnen auf Innerlichkeit eintritt, sowie für die Frage der Einsamkeit, des Liebeskummers und der Todesangst. Auch im *Wendepunkt* veranschaulicht der Schriftsteller nochmals seine Schwierigkeit, das sozialistische Wirtschaftsdogma gutzuheißen, weil ein solches System die Sphäre des Jenseitigen bzw. Geheimnisvollen als verdächtig betrachtet. Innerhalb von Stalins »militantem Rationalismus« bzw. »wissenschaftlicher Fortschrittsgläubigkeit«, hatte der Mensch daher keine Möglichkeit, sich mit dem eigenen Leiden zu konfrontieren, sodass „eine Weltanschauung, der jede Ahnung vom Metaphysischen fehlt, ein geistiges System, in dem es keinen Platz für die Kategorie des Transzendentalen gibt“ (WP 452) dem Einzelnen wesentliches schuldig bleibt. Ogleich die Lehre Marx' im sozialistischen Staat nicht mit einer Betrachtung des Tragischen bzw. Problematischen am Leben verbunden wird, ist die Beschäftigung mit dieser immateriellen Dimension auch dort notwendig: „Die Liebe bleibt Geheimnis, auch im sozialistischen Staat; und was im Tod uns entfernt, auch Marx und Lenin haben es nicht entschleiert. Die Schleier bleiben, die Rätsel sind immer da, das Phänomen des Lebens enthüllt uns nicht seinen Sinn, wir wissen nichts.“ (ebd. 453). Deswegen entschließt sich Klaus Mann in den *Notizen in Moskau*, sich an die zukünftige Generation zu wenden, weil er sich sicher ist, dass sie im Vergleich zur wirtschaftlich-sozialistischen Perspektive eine ganz andere Vorstellung über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft entwickeln wird. Insbesondere wird die neue Jugend „von der Literatur etwas anderes wollen als ein Hoheslied auf die Kollektivierung der Landwirtschaft. Sie wird durstig sein nach anderen Tönen, und sie wird hören wollen Rufe aus einer anderen Tiefe [...]: ihr wird ein ›Werther‹ geschrieben werden.“²⁸⁷

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 214.

Noch tiefer als die materialistische Theorie der Literatur traf die repressive Homosexuellengesetzgebung Klaus Mann ins Herz und bestimmte seinen definitiven Bruch mit der kommunistischen Ideologie, weil der Schriftsteller über diese massive Diskriminierungswelle, die gerade im „aufgeklärteste[n] und fortgeschrittenste[n]“²⁸⁸ Land der Welt entstand, in Empörung geriet. Die Ursache dieser intransigenten Sexualpolitik ist in Stalins Revision der Gesetzgebung zu suchen, und zwar in jener seit Anfang der 1930er Jahre eingeleiteten strengen Linie hinsichtlich des sexuellen Verhaltens, die nicht nur zu einer Erschwerung der Ehescheidung und dem Verbot der Abtreibung führte, sondern auch eben zu einer neuerlichen Kriminalisierung der Homosexualität, insbesondere durch den Erlass eines speziellen Homosexuellenparagrafen im März 1934.²⁸⁹

Mit *Homosexualität und Faschismus*, zuerst im Dezember 1934 in der Prager Zeitschrift *Europäische Hefte/Aufruf* unter dem Titel *Die Linke und »das Laster«* veröffentlicht, erreicht der Autor den Gipfel seiner intimsten Beschäftigung mit dieser Liebesform und versucht sie künstlerisch aufzuwerten sowie sie vor jedweder Stigmatisierung bzw. gesetzlicher Strafe durch politische, historische und anthropologische Argumente zu schützen. Sehr interessant ist, dass Klaus Mann sein Engagement für den Homoerotizismus mit politischer Verve verquickt, weil er die Idee der Homosexualität als Frucht der bourgeoisen Dekadenz heftig bekämpft und sie hingegen als gesellschaftliche Ressource lobt, insbesondere in der Perspektive der künstlerischen Produktivität. Um seine These zu behaupten, appelliert er in erster Linie ans Prinzip der Toleranz gegenüber einer menschlichen natürlichen Veranlagung, die wie andere Liebestypologien „nicht besser, nicht schlechter [ist]; mit ebenso vielen Möglichkeiten zum Großartigen, Rührenden, Melancholischen, Grotesken, Schönen oder Trivialen wie die Liebe zwischen Mann und Frau“.²⁹⁰ Außerdem erklärt er, dass Homosexualität sowie Bisexualität und Päderastie in bestimmten Kulturen bzw. Epochen als normal empfunden wurden. Somit bezweckt Klaus Mann die Koppelung von Homosexualität und Faschismus zu brechen, um zu vermeiden, dass man in der Sowjetunion „aus »dem Homosexuellen« den Sündenbock [macht] – etwa »den Juden« der

²⁸⁸ Klaus Mann: *Homosexualität und Faschismus*. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler*, S. 235-242, hier S. 240.

²⁸⁹ Vgl. Gert Mattenklott: *Die Wunde Homosexualität. Klaus Mann*. In: *Das Argument. Studienheft 42* (1980), S. 12-21, hier S. 13.

²⁹⁰ Kl. Mann: *Homosexualität*, S. 239.

Antifaschisten.²⁹¹ Als Beweis für die Verfolgung der Homosexuellen in NS-Deutschland, die die sozialistische Idee widerlegen sollte, alle Nazis seien gemäß dem Beispiel von Ernst Röhm Homosexuelle, führt der Intellektuelle nicht nur das komplexe Netz von politischen Interessen und Machtbeziehungen, um die Hitler mit Röhm wetteiferte, sondern auch den Paragraphen 175 sowie die zahlreichen Unterdrückungsaktionen der Nazis gegen die Homosexuellen auf: Sofort nach der Machtergreifung hatte die NS-Partei eine wahrhaftige »Säuberungswelle« unternommen, die einen ersten Hochpunkt im Mai 1934 mit der Verfassung der sogenannten »Rosa Listen« erreichte.²⁹² Diese gesetzliche Maßnahme wurde im Dritten Reich durch nächtliche Razzien und eine steigende Zahl von Verhaftungen in die Tat umgesetzt, sowie durch Kastrierung, Zwangsarbeit und Erschießung, was Klaus Mann öffentlich anprangerte und somit die homosexuelle Minderheit in ganz Europa zu schützen hoffte. Gleichzeitig konzentrierte er seine Verteidigung der Homosexualität in der Schrift *Homosexualität und Faschismus* auf den künstlerischen Gewinn, den eine solche sexuelle Orientierung mit sich bringen kann, und zwar lenkte er seine Aufmerksamkeit auf jene Menschheitsgenies, »Genies jeder Prägung und jeder Art«, die aus ihrem Schmerzen weltbekannte Kunstwerke geschaffen haben:

Es mag sein, daß das Leben eines, der Knaben, Jünglinge oder junge Männer liebt, noch reicher an Schmerzen und Verwirrungen, an Entsagung, Bitterkeit, Einsamkeit und Enttäuschung ist als das eines sogenannten Normalen. Die Schmerzen haben sich zuweilen in eine larmoyante Wehleidigkeit umgesetzt, zuweilen in eine hoffnungslose Verzweiflung; zuweilen aber auch in eine große Produktion. Über die Welt hat diese Veranlagung [...] gewiß nicht besonders viel Unglück gebracht, sondern eher die Beglückung durch viele Schöpfungen, die an Glanz und Macht nicht dadurch verlieren, daß sie geboren wurden aus Schmerzen – wie jede Schöpfung von Rang.²⁹³

Diese Passage stellt eine zentrale Aussage über Klaus Manns gesamtes Verständnis der künstlerischen Schöpfungskraft dar und fungiert als wichtiges Zeugnis seiner eigenen Arbeitsweise, insbesondere der Verfassung von Erzähl- und Theatertexten. Relevant ist vor allem, dass der Autor die homoerotische Liebe hier mit einem fruchtbaren Schmerz verbindet. Kraft dieses Zusammenhangs plädiert er nicht nur für eine größere Achtung vor der Innerlichkeit der Menschen, was er oft als eine Sehnsucht nach dem

²⁹¹ Ebd., S. 242. Der Verfasser kommentiert lakonisch dazu, dass man neulich in antifaschistischen Zeitschriften und Zeitungen „die Wortzusammenstellung »Mörder und Päderasten« beinah ebenso häufig [liest] wie in den Naziblättern die von den »Volksverrättern und Juden«“ (ebd., S. 237).

²⁹² Diese Diskriminierungswelle gipfelte im Juni 1936 in neuen Terroraktionen, die von der neu, per Sondererlass gegründeten »Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und Abtreibung« angeordnet wurden. Vgl. Kaiser: Klaus Mann, S. 192-201.

²⁹³ Kl. Mann: *Homosexualität*, S. 240.

Metaphysischen bezeichnet, sondern auch für den Mehrwert der »aktiven« Homosexuellen für die Gesellschaft.²⁹⁴ Dieses Raisonement lässt wiederum an den Freiheits- bzw. Toleranzgedanken im *Kampf um den jungen Menschen* denken und nimmt die spätere Beschäftigung mit demselben Thema im Aufsatz *Der Geist der Toleranz* (1939) vorweg, denn hier verschmilzt der Toleranzdiskurs definitiv mit dem politischen: „Der Kampf um die Toleranz ist ein Kampf um die Zivilisation. Folglich ist der Kampf gegen Hitler ein Kampf für die Zivilisation.“²⁹⁵

Diese besondere Kopplung ist auch in *Homosexualität und Faschismus* präsent, weil sich diese Schrift nicht nur als explizites Bekenntnis zur homosexuellen Orientierung präsentiert, sondern auch als klare Vorstufe der Entwicklung des sozialistisch-humanistischen Programms, mit dem Klaus Mann auch darauf hinzielte, die Vorurteile gegen die Homosexuellen im Europa der 1930er Jahre zu bekämpfen. Deswegen verteidigt der Autor die These, dass Homosexualität kein Phänomen sei, das vom Sozialismus »ausgerottet« werden muss, weil sie keine direkte Implikation für die NS-Ideologie aufweist.²⁹⁶ Vielmehr soll diese sexuelle Veranlagung innerhalb der allgemeinen Vielfalt der menschlichen Natur betrachtet werden, vor allem vor dem Hintergrund des anthropologischen Reichtums, den gerade eine sozialistische Gesellschaft zu schützen hat:

Die Homosexualität ist nicht »auszurotten« – und wäre sie es, so hätte man die Menschheit ärmer gemacht um etwas, dem sie Unvergleichliches verdankt. Der Sinn eines neuen Humanismus – zu dessen Erfüllung wir den Sozialismus als seine Voraussetzung wollen – kann es nur sein, *alles* Menschliche, das die Gemeinschaft nicht verbrecherisch stört, nicht nur zu dulden, sondern einzubeziehen, sondern zu lieben, zu fördern und so der Gemeinschaft nutzbar zu machen.²⁹⁷

²⁹⁴ „In Wahrheit gibt es unter den exklusiv Homosexuellen *alle* Typen, vom dekadenten Ästhet bis zum Landsknecht; es gibt nicht nur den »aktiven« und den »passiven« Typus, sondern alle Arten der Aktivität und der Passivität samt allen Nuancen zwischen diesen beiden Gefühlslagen. – Die Homosexualität [...] spielt auch eine starke Rolle in Epochen, die wir als solche der Blüte zu bezeichnen pflegen, man denke an die beste Zeit Athens, an die Renaissance. [...] Unleugbar ist, daß eine relativ große Anzahl von Menschheitsgenies dieser Form der Liebe zuneigten [...].“ Ebd., S. 139f.

²⁹⁵ Vgl. Klaus Mann: *Der Geist der Toleranz*. In: Ders.: *Zweimal Deutschland*, hier S. 180.

²⁹⁶ In *Homosexualität und Faschismus* erwidert Klaus Mann auf Maxim Gorkis *Statement*: „Man rotte alle Homosexuellen aus – und der Faschismus wird verschwunden sein!“. Kl. Mann: *Homosexualität*, S. 237. Der sowjetische Schriftsteller Gorki publizierte einen Aufsatz in der *Prawda*-Tageszeitung vom 23.05.1934, in dem er die korrumpierende Macht der Homosexualität bei der sowjetischen Jugend und dem Proletariat denunzierte, mit der Folge, dass er ihre Strafbarkeit rechtfertigte. Mit Sarkasmus betonte er zugleich, dass sie im »kultivierten« Land der großen Intellektuellen und Musiker, d.h. Deutschland, ungestraft blieb, und als Schluss zitierte er das Sprichwort „Rottet die Homosexualität aus – und der Faschismus verschwindet“, auf diese Weise wollte er zeigen, dass ihm der Fall des SA-Führers Ernst Röhm wohl bekannt war. Vgl. Kl. Mann: *Zahnärzte und Künstler*, S. 432.

²⁹⁷ Kl. Mann: *Homosexualität*, S. 242.

Deshalb konnte der Schriftsteller nach der Wiedereinführung der Homosexuellenverfolgung in der UdSSR nicht mehr an den sozialistischen Traum glauben, stattdessen wollte er einen neuen »Sozialismus« stiften, der nun der humanistischen Aufklärung verpflichtet sein sollte. In Klaus Manns neuem Sozialismus-Begriff ist außerdem die Wichtigkeit der Liebesthematik implizit integriert, weil der »sozialistische Humanismus« den Homosexuellen auch ermöglichen sollte, durch künstlerische Ergiebigkeit und soziale Integration über ihr Außenseitertum hinauszugehen. Aus diesem Grund besteht ein spezieller Zusammenhang zwischen Erotizismus und Politik, denn in Klaus Manns politischer Auffassung wird eine präzise Strategie entwickelt, die Politik zum »Schutzmittel« der homosexuellen Orientierung macht. Gleichzeitig erweist sich diese Beziehung als eine komplexe Verwicklung von allgemeinen und persönlichen Argumenten sowie von morbiden und moralischen Motiven, die schon Klaus Manns frühe Werke ambivalent charakterisieren. Diese Ambiguität steigert sich nochmals in den Texten der frühen 1930er Jahren, weil Klaus Mann hier seine eigenen Interessen am Homosexualitätsdiskurs neu infrage stellt und sich mit der Suche nach einer adäquaten Alternative zum sowjetischen Sozialismus auseinandersetzt.²⁹⁸ Unter diesen Voraussetzungen zeigte der Schriftsteller durch seine eigene literarische Tätigkeit und besonders durch *Homosexualität und Faschismus*, inwiefern sich »aktive« Homosexuellen für die Gesellschaft nützlich machen konnten.

Um seine Gedanken literarisch produktiv zu machen, befasste sich Klaus Mann zur Zeit seines Homosexualitätsaufsatzes auch mit neuem Erzählmateriale, das von einem schwulen Künstler handeln sollte, insbesondere von einem Mann, der aus unterschiedlichen Perspektiven als ein Exilierter bezeichnet werden konnte, wobei er zugleich eine starke moralische Seite unter Beweis stellen musste, indem er jeden morbiden Exzess ablehnte. Bemerkenswert ist, dass eine solche Konstellation genau auf jenes menschliche Bedürfnis nach Liebe zurückgreift, das der Autor in den *Notizen in Moskau*, danach im *Kampf um den jungen Menschen* erörtert. Trotzdem beabsichtigte er in seinem neuen Projekt, auch einen komplexen Todestrieb sowie eine selbstzerstörerische Verzweiflung zur Sprache zu bringen, mit dem Ziel, die lyrische Stimme eines neuen »Werther« lebendig zu machen. Aus einem solchen Zusammenhang entstand der

²⁹⁸ Vgl. Mattenklott: Die Wunde, S. 19ff.

Exilroman *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman*, der vom Leben sowie der künstlerischen Schöpfungskraft eines homosexuellen Komponisten zeugt.

3.2 Zu den Entstehungsbedingungen von Klaus Manns zweitem Exilroman

Ohne sich nach dem wachsenden Misserfolg der *Sammlung* geschlagen zu geben, widmete sich Klaus Mann Anfang 1935 der Vorbereitung seines neuen Romans, dessen Niederschrift gerade während der Schlussphase des angespannten Kampfes um das Überleben der Zeitschrift endete.²⁹⁹ Diese chronologische Überschneidung prägt notwendigerweise die Entstehung des Werks, das „nichts ›Aktuelles‹ [enthält] – oder enthält es doch nur auf eine indirekte, übertragende Weise“,³⁰⁰ obwohl es auch die Schwermut der Emigration ans Licht bringt, d.h. eine Thematik, mit der sich Klaus Mann schon im ersten Exilroman *Flucht in den Norden* (1934) befasste. Mit diesem früheren Text ist die Komponistenbiografie *Symphonie Pathétique* hauptsächlich durch das Liebesthema verbunden, sowie durch die Schilderung des Fluchttriebs der Protagonistin Johanna. Trotzdem unterscheidet sich der Tschaikowsky-Roman von *Flucht in den Norden* aufgrund seiner lyrisch-spätromantischen Stimmung und der historischen Distanz zur Gegenwart. Dieses Merkmal stellt eine Besonderheit innerhalb des Mannschen Œuvres dar, weil der Autor seine Werke bis dahin hauptsächlich an der Gegenwart orientierte, mit Ausnahme des Romans *Alexander*, des Theaterstücks *Athen* und der Novelle *Vergittertes Fenster* (1937), die die letzten Lebensstunden des Königs Ludwig II. von Bayern thematisiert. Deswegen scheint Klaus Mann mit der Tschaikowskys-Biografie die vorige Erfahrung gewissermaßen zurückzunehmen, weil sie nicht als Zeitroman klassifiziert werden kann, sondern eher als historischer Roman, der sich auf das späte 19. Jahrhundert fokussiert, d.h. auf die Epoche des Hochkapitalismus und der aufblühenden Bourgeoisie. Im Gegensatz dazu verpflichtete sich Klaus Mann im engagierten Werk *Flucht in den Norden* zu einer expliziten antifaschistischen Aufgabe, weswegen er in die Liebesgeschichte zwischen Johanna und Ragnar das moralisch-politische »Gebot der Stunde«, d.h. die Not des antifaschistischen Kampfes, einschreibt. Wichtig ist in *Symphonie Pathétique* jedoch, dass dem verschiedenen historischen Hintergrund ein ganz neues Arbeitsverfahren

²⁹⁹ Vgl. Friedrich Albrecht: *Symphonie Pathétique*. In: Ders.: Klaus Mann der Mittler. Studien aus vier Jahrzehnten. Bern u.a.: Peter Lang, S. 185-202, hier S. 186.

³⁰⁰ Klaus Mann: *Selbstanzeige. ›Mephisto‹*. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler*, S. 407-410, hier S. 407.

entspricht: Während sich Klaus Mann für die Verfassung der vorigen Prosatexte überwiegend vom eigenen Erleben inspirieren ließ, stützte er sich für seinen Musikerroman stärker auf historische Quellen, damit das künstlerische bzw. psychologische Profil des Protagonisten sowie die historische Darstellung der europäischen Gesellschaft im späten 19. Jahrhundert konturiert werden konnte. Dieser Vorgang ist deshalb so bedeutsam, weil sich der Autor der umfänglichen Quellenlage unter der Perspektive der »Beseelung des Stoffes« annäherte und sie subjektiv vertiefte, sodass gerade dieser Roman, ein in die Geschichte zurückgreifendes Buch, zu seinem persönlichsten wurde.³⁰¹ Die Schilderung dieses extrem persönlichen Verhältnisses zum Erzählmaterial wird zunächst von den zahlreichen Selbstzeugnissen bestätigt, die Klaus Mann über *Symphonie Pathétique* in Briefen, Tagebüchern, Aufsätzen, schließlich im *Wendepunkt* verfasste; die Gesamtheit dieser Dokumente dient zur Erklärung der besonderen Nähe des Autors zur Hauptfigur sowie zur Veranschaulichung von Klaus Manns Behauptung, „der ›Tschaikowsky‹ ist ein *autobiographisches* Buch. Sicher mein bestes“.³⁰²

Die intensive Beschäftigung mit dem künstlerischen Schicksal von Peter (Pjotr) Iljitsch Tschaikowsky begann im Oktober 1934, zur Zeit der Veröffentlichung der *Notizen in Moskau*, als Klaus Mann sich erste Aufzeichnungen über das Werk machte. Die zeitliche Nähe zwischen diesen Notizen und den Eindrücken über den Ersten Schriftstellerkongress der Sowjetunion lässt sich dadurch erklären, dass der Antifaschist anlässlich dieses Kongresses im August 1934 die beiden Großstädte Moskau und St. Petersburg besuchte, d.h. die Orte, in denen der russische Komponist am längsten gewohnt hatte. Folglich mögen sich die Erinnerungen an die nordöstliche Landschaft während der Verfassung der *Notizen in Moskau* mit Klaus Manns wachsendem Wunsch gemischt haben, sich dem Tschaikowsky-Stoff zu widmen; dieser stellte zu dieser Zeit ein neuartiges Thema dar, das auch andere Literaten inspirieren konnte, wie der Schriftsteller im Brief vom 15. Januar 1935 an seine Mutter erklärt.³⁰³ Mit der Absicht, sich sein neues

³⁰¹ Vgl. Albrecht: *Symphonie*, S. 190.

³⁰² Klaus Mann: *Tagebücher*. Bd. 2: 1934-1935. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995, S. 117 (13.07.1935).

³⁰³ In diesem Brief bittet der Autor Katia Mann darum, niemandem über sein Vorhaben zu sprechen, aus Angst, dass weitere Schriftsteller denselben Stoff hätten bearbeiten können: „Ich, zum Beispiel, gehe allmählich an die Vorbereitungen zum Tschaikowsky, den ich nun doch als Roman machen will. Sprecht aber zu niemandem davon, sonst geht es mir wie dem Reisi mit seiner Mary und alle bearbeiten gleichzeitig denselben Stoff.“ Kl. Mann: *Briefe*, S. 206. Gemeint ist hier die Maria-Stuart-Novelle *Ein Kind befreit die*

Erzählvorhaben so rasch wie möglich umzusetzen, erstellte Klaus Mann Anfang Oktober 1934 erste Arbeitspläne, wobei er feststellte, dass *Symphonie Pathétique* eine Künstlernovelle hätte werden sollen, mit einem sehr lyrischen Charakter und den Städten Paris und St. Petersburg als Haupthintergrund. Diese Details begleitete er im Tagebucheintrag vom 9. Oktober mit dem Adjektiv »bittersüß« begleiten, sowie mit den Stichwörtern »Melodie«, »Einsamkeit« (zweimal wiederholt), »Schluchzen«, »Weichheit« und »Gefühl«; außerdem schließt diese Tagebuchaufzeichnung mit einem bemerkenswerten Zitat aus Stefan Georges Gedicht *Schweige die klage!* (1891), insbesondere mit den Schlussversen der ersten Strophe „Und über das Leid – siege das Lied“.³⁰⁴

Die Begriffe »Leid« und »Lied« bilden in diesem Zusammenhang ein wichtiges poetisches Diptychon, das den ganzen Tschaikowsky-Roman prägt und sich als aussagekräftiges Symbol von Klaus Manns Widerstand gegen den sowjetischen Wirtschaftsglauben präsentiert. Unter dem Oberbegriff »Leid« wird eine komplexe Motivik des Schmerzes subsumiert, die einer der relevantesten Ausgangspunkte für die psychologische Auslotung des Protagonisten Tschaikowsky darstellt, weil er die ganze Romanbiografie hindurch als ein Leidender, ein Opfer, ein Märtyrer porträtiert wird, zugleich aber gerade durch diesen Status die Aufmerksamkeit bzw. das Mitleid von Klaus Mann und dessen Publikum erringt. Die Ursachen für diese durchdringende Qual erkennt der Schriftsteller in der Last des Exilgefühls, das die Hauptperson sowohl als umstrittener Künstler als auch als Homoerotiker erträgt, sodass der spätromantische Komponist jene menschliche Lebenstragik vertritt, für deren Verständnis der Autor auch in seinen politischen Aufsätzen plädiert und im *Wendepunkt* erneut eintritt:

Ich wählte mir diesen Helden, weil ich ihn liebe und weil ich ihn kenne: ich weiß alles von ihm. [...] Seine neurotische Unrast, seine Komplexe und seine Ekstasen, seine Ängste und seine Aufschwünge, die fast unerträgliche Einsamkeit, in der er leben mußte, der Schmerz, der immer wieder in Melodie, in Schönheit verwandelt sein wollte, ich konnte es alles beschreiben, nichts davon war mir fremd. (WP 457)

Königin von Hans Reisiger, die 1939 nach einer sehr langen Entstehungsphase erschien; vor dieser Veröffentlichung ließ aber auch Stefan Zweig seine Biografie *Maria Stuart* (1935) publizieren.

³⁰⁴ Vgl.: „Spüre neue Möglichkeit für die *Tschaikowsky*-Arbeit. Als Novelle – nicht zu lang. Sehr lyrisch. Paris; Petersburg dahinter. [...] Bittersüß. Einsamkeit. Der Geliebte. Melodie. Schluchzen all der Melodien – und Bravour. Grosses Konzert, Empfang bei Hofe. Und Einsamkeit. [...] Spüre eine *Künstlernovelle*. Weichheit des Gefühls – in der Form überwunden. Und über das Leid – siege das Lied.“ Kl. Mann: Tagebücher 2, S. 64. Die erste Strophe von *Schweige die klage!* lautet: „Schweige die klage!/ Was auch der neid/ zu den gütern beschied./ Suche und trage/ Und über das leid/ Siege das lied!“. Dieses Gedicht gehört zur Sammlung *Pilgerfahrten*, die aus 21 Texten von den Jahren 1890 bis 1891 besteht, in denen der Dichter George auf Interpunktion und Großbuchstaben oft verzichtet; *Schweige die klage!* befindet sich in der Sektion *Mahnung*. Siehe Stefan George: *Sämtliche Werke* in 18 Bänden. Bd. 2: Hymnen. Pilgerfahrten. Algalal. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 44.

Beachtenswert ist, dass es Klaus Manns Absicht war, die Geschichte dieses Musikers mit dem Diskurs der Heimatlosigkeit zu verquicken und sie anhand der Schilderung seines Homosexualitäts-Komplexes zu aktualisieren, sodass die Konzeptionierung des Romans eng an die Verteidigung der homosexuellen Minderheit in *Homosexualität und Faschismus* angelehnt werden konnte, da der Schriftsteller einen Zusammenhang zwischen dem in die UdSSR neu eingeführten Strafgesetz gegen die Homosexuellen und ihre schlechten Lebensbedingungen im 19. Jahrhundert herstellen wollte: Klaus Mann war überzeugt, dass Stalins rückschrittliche Politik auf die zaristische Epoche zurückgriff, als die Homosexuellen durch die Aberkennung der Bürgerrechte bzw. die Verbannung nach Sibirien drakonisch bestraft wurden. Deswegen zielte er in seiner Künstlerbiografie darauf ab, den wegen seiner Veranlagung neurotisch gewordenen Tschaikowsky als einen »produktiven Homosexuellen« zu schildern und ihn so historisch zu rehabilitieren. Aus diesem Grund wird die Homosexualitätssignatur im Roman stark hervorgehoben, weil Klaus Mann Tschaikowskys homosexuelle Orientierung deutlich herausstellt, obwohl der Künstler seine Homosexualität in Wirklichkeit nie offen manifestierte, natürlich aus Angst einer öffentlichen Aufdeckung seiner Neigung und der folgenden Bestrafung.³⁰⁵ Durch die Betonung der Geschlechtsfrage gewann Klaus Manns literarisches Ergebnis an Originalität und Aktualität, sodass seine Tschaikowsky-Biografie das weltberühmte Buch von Nina Nikolajewna Berberova antizipiert: Die in Frankreich und in die USA emigrierte russische Dichterin hatte sich nämlich nur ein Jahr später als Klaus Mann mit demselben Stoff beschäftigt und eine ähnliche Lektüre des Komponisten als Homosexuellen und neurotischen Künstlers ausgearbeitet.³⁰⁶

In Anbetracht dieses öffentlichen Engagements zugunsten der Homosexuellen ist Klaus Manns Achtung vor dem russischen Musiker hauptsächlich angesichts dessen Rolle als homosexuellem Künstler zu verstehen. Als Zeugnis dafür gelten nicht nur seine Tagebucheinträge sowie die *Selbstanzeige* zum Roman, sondern auch die späteren Äußerungen im *Wendepunkt*, in denen der Autor expliziten Bezug auf das Thema des Homoerotismus nimmt und seine Liebe zum geistesverwandten Tschaikowsky darauf bezieht:

³⁰⁵ Vgl. Walter Pfann: »Hat er es denn beschlossen ...«. Anmerkungen zu einem neuen Verständnis von Čajkovskijs *Symphonie Patbétique*. In: Die Musikforschung 51, H. 2 (April–Juni 1998), S. 191–209, hier S. 193.

³⁰⁶ Vgl. Nina N. Berberova: Tschaikowsky. Geschichte eines einsamen Lebens. Aus dem Russischen übertragen u. bearbeitet von Leo Borchard. Berlin: G. Kiepenheuer 1938. Siehe Ida Junker: Le monde de Nina Berberova. Paris u.a.: Harmattan 2012.

Die besondere Form der Liebe, die sein Schicksal war, ich kannte sie doch, war nur zu bewandert in den Inspirationen und Erniedrigungen, den langen Qualen und flüchtig kurzen Seligkeiten, welche dieser Eros mit sich bringt. Man huldigt nicht diesem Eros, ohne zum Fremden zu werden in unserer Gesellschaft, wie sie nun einmal ist; man verschreibt sich nicht dieser Liebe, ohne eine tödliche Wunde davonzutragen. (WP 457f.)

Dennoch ist diese Gemeinsamkeit unzulänglich, um Klaus Manns lebenslange Beschäftigung mit dem russischen Meister zu erklären, da er das tragische Schicksal des russischen Tonkünstlers 1940 und nochmal ein Jahr vor seinem Tod erneut aufnahm, nämlich im Sammelband *Distinguished Visitors*, der ursprünglich auf englische Sprache verfasst wurde, sowie in der für den amerikanischen Markt bestimmten Fassung *Pathetic Symphony. A Novel about Tschaiakowsky*, die 1948 im New Yorker Verlag Allen, Towne & Heath erschien. Für die Niederschrift des Buchs sollen daher auch weitere Elemente entscheidend gewesen sein, die sowohl der Kunstproduktion Tschaikowskys als auch seiner Persönlichkeit innewohnen. In der *Selbstanzeige* zum Roman bringt z.B. der Autor die innere Zuneigung, die er für den „unruhigen, melancholisch umgetriebenen, einsamen, vielfach geplagten Menschenbruder“³⁰⁷ empfand, mit der Anziehungskraft seiner melancholischen Melodien in Zusammenhang, weil diese, so Mann, als wahrhaftige Dokumente bzw. »Bekanntnisse in Tönen« seines schwermutsvollen Menschenschicksals fungieren. Deshalb erkennt der Schriftsteller in der „schöne[n] Klage seiner Adagios, d[en] gehetzten Rhythmen seiner Allegros“ (WP 457) das andauernde Gefühl des Nirgendwo-zu-Hause-Seins, das in erster Linie psychologisch fundiert ist: Tschaikowsky „war ein Emigrant, ein Exiliertes, nicht aus politischen Gründen, sondern weil er sich nirgends zu Hause fühlte, nirgends zu Hause war. Er litt überall.“ (ebd. 458). Hierzu verbindet der Schriftsteller nicht nur die Intensität von Tschaikowskys Leiden, das ihn zu Heimatlosigkeit und Außenseitertum verdammt, sondern auch seine Heimatlosigkeit in der Kunst, wie das kalte Verhalten der damaligen Kritiker vor seiner Musikauffassung beweist:

In Rußland galt er als »westlich«: die Kritiker vermißten in Tschaikowskys mondäner Melancholie die barbarische Vitalität eines Mussorgsky; die Deutschen warfen ihm »asiatische Wildheit« vor, wozu noch, nach Ansicht der Leipziger und Berliner Kenner, ein störender französischer Einfluß kam. In Paris hingegen fand man ihn zu »germanisch«: ein Nachahmer Beethovens, viel weniger »typiquement russe« als der beliebte Rimski-Korsakov. (ebd.)

³⁰⁷ Klaus Mann: *Selbstanzeige*. »Symphonie Pathétique«. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler*, S. 379f., hier S. 379.

Im Gegensatz zu diesem Urteil zeigt sich Klaus Mann gegenüber den »paneuropäischen« Einflüssen auf die Musik Tschaikowskys sehr offen und bezweckt mit seinem narrativen Vorhaben, den Komponisten nicht nur auf der Ebene seiner sexuellen Orientierung zu rehabilitieren, sondern auch auf der musikalischen. Relevant ist, dass der Antifaschist für die Musik des Russen eine instinktive Leidenschaft spürte, da sie ihn innerlich ansprach, oft war sie ihm sogar „so recht aus der Seele gesprochen“ (WP 457). Eine solche Erfahrung machte er z.B. Anfang 1934 in Amsterdam, seinem neuen Lebenszentrum und Exil-Hauptquartier, als er zusammen mit seinem brüderlichen Freund Fritz Landshoff einer Veranstaltung im Concertgebouw beiwohnte: Im Tagebucheintrag vom 7. Januar 1934 berichtet er über ein ergreifendes Konzert, auf dessen Programm Tschaikowskys 4. Sinfonie in f-Moll Op. 36 stand, neben Schumanns »dramatischem Gedicht« *Manfred* und einigen Stücken von César Franck. Während diese Komponisten nur flüchtig erwähnt werden, verweilt der Autor bei der Sinfonie, für die er inniges Lob vor allem in Anbetracht der ersten zwei Sätze, des Pizzikatos und des effektvollen Finales findet, obwohl er sich von der ganzen Aufführung sehr berührt fühlt. Interessant ist in diesem Rahmen, dass Klaus Mann dieses musikalische Erlebnis unmittelbar mit einer literarischen Anregung verquickt, weil er behauptet, eine deutliche „Lust, über Tschaikowskys zu schreiben“³⁰⁸ zu spüren, sodass die Erfahrung im Concertgebouw als der entscheidende Impuls zur Niederschrift von *Symphonie Pathétique* zu betrachten ist. Darüber hinaus führt das Adjektiv »berührt« zu Klaus Manns Vorstellung von Tschaikowskys emotionaler Welt, weil gerade seine „Fehler[], Schwächen und Irrtümer[]“ sowie „seine[] untröstbare[] Trauer, d[ie] Verworrenheit seiner Sehnsüchte“³⁰⁹ ihn sehr menschlich und achtenswert machen.

In diesem Zusammenhang spielt der von Klaus Mann rezensierte Geschichtsroman *Cervantes* (1934) von Bruno Frank eine bedeutende Rolle, weil der Schriftsteller darin eine ähnliche Einfühlungsstrategie anwendete, die dann als Grundlage für seinen eigenen Romanentwurf diente. Franks Werk bot dem jüngeren Kollegen ein Erzählmodell im doppelten Sinne, einerseits als historischer Roman, andererseits als ausdrucksvolle Künstlerbiografie, die auf mehreren autobiografischen Berührungspunkten basierte. Positiv beeindruckt war Klaus Mann von diesem Roman hauptsächlich wegen des epischen, lyrischen und dramatischen Talents seines Autors, den Cervantes als „einer von

³⁰⁸ Kl. Mann: Tagebücher 2, S. 10.

³⁰⁹ Kl. Mann: »Symphonie Pathétique«, S. 380.

uns³¹⁰ zu schildern wusste: In seinem biografischen Roman porträtiert Frank den Barockdichter aus der Perspektive des abenteuerlustigen Menschen, der mehrmals in finanzielle Schwierigkeiten gerät und Gefangenschaft erlebt, woraus eine sehr menschliche Darstellung des Alltagslebens des Dichters entsteht. Dieses Merkmal wird in der Rezension vom November 1934 besonders hervorgehoben, denn dadurch wird Cervantes als ein sehr liebeswürdiger Künstler präsentiert. Dazu wird Franks intime Zuneigung für die ausgewählte Figur betont, und zwar entwickelt sich diese Beziehung aus der progressiven Darstellung von Cervantes Schwächen und Leiden während der Verfassung des *Don Quijote* (I. Teil 1605, II. Teil 1615). Somit unterstreicht Bruno Frank das Problematische am Leben bzw. am Künstlertum bei Cervantes und stellt seiner Leserschaft „de[n] ungeschriebenen Roman, der hinter dem ›Don Quijote‹ steht“,³¹¹ vor, d.h. die Verdichtung von psychologischen und künstlerischen Prozessen während der Entstehung eines Meisterwerks. Mit dieser künstlerischen bzw. persönlichen Auslotung vermischt sich die Widerspiegelung Annäherung von Autor und Hauptfigur, ein literarischer Vorgang, den Klaus Mann in *Symphonie Pathétique* ganz wesentlich nutzt. Deshalb soll nicht erstaunen, dass der Schriftsteller in seiner Rezension gerade Cervantes' Emotionalität fokussiert und das Rührungspotenzial von Bruno Franks Roman veranschaulicht, denn Klaus Mann war überzeugt, dass Frank sich für diesen Stoff entschied, weil ihm vor allem Cervantes rührend und liebeswert schien, nicht weil er ein großer Mensch war. So fand Klaus Mann in Franks Porträt des spanischen Dichters eine neue Legitimierung für die Repräsentation des Individuums als vor allem emotives Wesen, was in seiner Sicht mit dem Aktivismus sowie der gegenwärtigen Exilfrage völlig in Einklang gebracht werden konnte. Aus diesem Grund scheint Tschaikowskys häufige Bezeichnung als »rührend« aus der Reflexion über den historischen Roman *Cervantes* hervorzugehen und steht für ein wichtiges Schlüsselwort für die gesamte Untersuchung des Tschaikowsky-Romans, weil die tiefe Affinität zwischen Klaus Mann und dem Komponisten auf dem Bereich der Rührung beruht: Ergreifend ist das Leben des Musikers nicht nur, weil er ein »problematischer Riese« des 19. Jahrhunderts darstellt,³¹² sondern auch wegen der komplexen Natur seines Exils:

³¹⁰ Klaus Mann: Bruno Franks Cervantes-Roman. In: Ders.: Zahnärzte und Künstler, S. 224-227, hier S. 227.

³¹¹ Ebd., S. 226.

³¹² Vgl. Kl. Mann: ›Symphonie Pathétique‹, S. 380.

Ein ›Waterlandsloser‹, mein großer, rührender Freund Peter Ilijtsch war es in mehr als einem Sinn. Nicht nur sein Eros isolierte ihn, machte ihn zum Außenseiter, fast zum Paria; auch die Art seines Talents, sein künstlerischer Stil war zu gemischt, zu schillernd, zu kosmopolitisch, um irgendwo ganz goutiert zu werden. (WP 458)

Die persönliche Tragik dieses spätromantischen Künstlers wollte Klaus Mann am Beispiel vom *Cervantes* in einen historischen Roman übertragen, wofür er präzise und authentische Quellen benötigte. Zwischen der Unterzeichnung des Vertrags mit dem Querido-Verlag am 17. Januar 1935 und der eigentlichen Niederschrift des Romans, die zwischen März und Juli 1935 erfolgte, musste er sich daher einer zentralen Vorbereitungsphase widmen, während der er sich unterschiedliches Material über Tschaikowskys Leben und Werk besorgte. Darunter befand sich die damals bekannteste Biografie des Komponisten, die zwischen 1901 und 1903 von seinem Bruder Modest verfasst wurde, neben den biografischen Studien von Max Steinitzer (Leipzig 1925) und Richard H. Stein (Berlin 1927). Weiterhin hatte der Schriftsteller Zugang zu Tschaikowskys *Erinnerungen eines Musikers* (dt. Ausgabe 1922) sowie zu einem Teil seines Briefwechsels mit der Mäzenin Nadeshda von Meck.³¹³ Für weitere Sekundärliteratur bzw. Texteditionen hätte Klaus Mann jedoch mindestens bis 1938 warten sollen, denn nur in diesem Jahr erschien der vollständige Briefwechsel mit Frau von Meck in deutscher Übersetzung, während die Gesamtedition von Tschaikowskys Tagebüchern bis 1945 nur auf Russisch und Englisch vorhanden war.

Wegen der Begrenztheit der Quellenlage fühlte sich Klaus Mann dazu gezwungen, zusätzliche musikhistorische und ästhetische Informationen über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sammeln, um das kulturgeschichtliche Porträt dieser Epoche genauer schildern zu können, weil sein Ziel war, durch die Darlegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine kulturelle Epoche zu präsentieren, „nach der wir Heimweh haben wie nach einem schönem, verlorenen Land“.³¹⁴ Und gerade die Befassung mit diesem Zeitalter sollte ihm erlauben, wenigstens für kurze Zeit innerlich von einer jämmerlichen Gegenwart „in das an zauberhaften Überraschungen reiche Land des neunzehnten Jahrhunderts“³¹⁵ zu fliehen. Obwohl dieser Wunsch aus der Perspektive des engagierten Antifaschisten problematisch war, hielt Klaus Mann für wichtig, außer an die Politik auch

³¹³ Vgl. Oswald Panagl: Der Künstlerroman als psychohygienisches Verfahren. *Symphonie Pathétique* von Klaus Mann. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur. Bern u.a.: Verlag Paul Haupt 1995, S. 171-197, hier S. 189.

³¹⁴ Kl. Mann: ›Symphonie Pathétique‹, S. 380.

³¹⁵ Ebd.

an die »persönlichen Angelegenheiten« zu denken, unter die er auch seinen eigenen Musikerroman einreichte.³¹⁶ In diesem Sinn stellte *Symphonie Pathétique* für den Autor keine künstlerische Zerstreung dar, sondern eine Art geistiger Kompensation für die konkreten Schwierigkeiten des Exillebens sowie für die psychologische Last infolge des Vaterlandsverlusts. Außerdem kann beobachtet werden, dass die Konfrontation mit der Gattung des historischen Romans zu dieser Zeit keinen Eskapismus darstellte, sondern vielmehr erlaubte, eine scharfe Gesellschaftskritik innerhalb eines chronologisch und kulturell fernen Kontextes zu maskieren. In der Tat mussten viele Exponenten der deutschsprachigen Emigrationsliteratur ihre Opposition gegen die brutalen Lebensumstände im NS-Regime in einer weit zurückliegenden Epoche verschlüsseln, um die zahlreichen Hindernisse der Zensur zu umgehen und so eine größere Leserschaft erreichen zu können.

Aus diesem Blickwinkel erscheint *Symphonie Pathétique* als keine Ausnahme im reichen Panorama der Exilliteratur, im Gegenteil ist dieser Roman ein treffendes Beispiel einer sehr beliebten und verbreiteten Gattung, die noch in der Weimarer Republik entstand und sich vor allem dank der Beiträge der neusachlichen Schriftsteller entwickelte, obgleich auch Thomas und Heinrich Mann in diesem Zusammenhang zu erwähnen sind. Demzufolge ist Klaus Manns Komponistenroman mit der zeitgenössischen *Joseph-Tetralogie* (1930-1943) sowie dem historischen Roman *Lotte in Weimar* (1939) und auch den beiden Werken Heinrich Manns über Henri IV. (1935-1938) verwandt. In dieser ersten Exilphase wurden Geschichtsromane auch von Lion Feuchtwanger (*Der jüdische Krieg*, 1932; *Der falsche Nero*, 1936) verfasst, sowie von Bertolt Brecht (das 1939 entstandene Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*), Stefan Zweig, der einen riesigen Erfolg mit seinen historischen Biografien erreichte, und natürlich Bruno Frank.³¹⁷

Was die literarische Leistung Klaus Manns zu unterscheiden vermag, ist seine scharfsinnige Analyse des 19. Jahrhunderts, das im Roman als kritischer Hintergrund geschildert wird: Obwohl Klaus Mann eine gewisse Sehnsucht nach dieser dekadenten Atmosphäre empfand, thematisiert er mit Deutlichkeit jene irrationalen Strömungen, die für diese Epoche kennzeichnend sind, insbesondere den strengen Nationalismus, dem der Protagonist vor allem wegen seiner Homosexualität zum Opfer fiel, aber auch wegen seines eklektischen Musikstils. Der historische Kontext dient daher als Kontrast zu

³¹⁶ Vgl. den Brief an Katia Mann vom 15.1.1935. In: Kl. Mann: Briefe, S. 205ff.

³¹⁷ Vgl. Albrecht: *Symphonie*, S. 186.

seinem Künstlerleben, das von einem quälenden Selbstzweifel aufgrund einer fehlenden Anpassung an die Forderungen des damaligen Kanons geprägt wird. Gerade dank der Darstellung des Problematischen bei dieser Musikerfigur versteht man, dass Aktualität in *Symphonie Pathétique* nur anscheinend beiseitegelegt wird, nicht nur, weil dieses Motiv mit der Infragestellung der Funktion des Künstlers im Exil verglichen wird, sondern auch, weil Tschaikowskys psychologische Instabilität die materielle bzw. emotive Unsicherheit aller Exilanten symbolisiert. In dieser Musikerbiografie wird übrigens die Unrast des Einzelnen mit dem jeweiligen historischen Hintergrund in Zusammenhang gebracht. Als Konsequenz werden jene Spannungen unterstrichen, die die europäische Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts durchdrangen, mit dem Zweck, die Missstimmung dieser Epoche nachvollziehbar zu machen. In dieser Hinsicht erklärte Klaus Mann in der *Selbstanzeige* zum späteren Exilroman *Mephisto*: „Das Gewissen dieser Gesellschaft ist schon nicht mehr ganz gut, schon macht sich das ›Unbehagen‹ bemerkbar – und am deutlichsten natürlich bei den Künstlern, die am sensibelsten, am hellhörigsten sind –: Die Luft ist schon etwas stickig, die großen Ungewitter kündigen sich an...“³¹⁸

Dank Klaus Manns Bemühungen zugunsten einer detaillierten historischen Rekonstruktion wurde sein musikalischer Roman von der damaligen Kritik positiv aufgenommen. Dem Schriftsteller attestierte man eine deutliche stilistische bzw. erzählerische Entwicklung, die vor allem mit der Verschlüsselung des Exilmotivs unter Tschaikowskys künstlerischen Krisen verbunden war. Somit konnte das Buch „eine Ahnung von fürchterlich kommenden Dingen, eine Witterung wie von Brand- und Blutgeruch“³¹⁹ vermitteln, die im kontinuierlichen Bedürfnis der Hauptperson nach dem Wo-anders-Sein versinnbildlicht wird. Daraus ergibt sich eine „sichere Profilierung und Konturierung, die Kunst des Erzählens, die reif und ausgeschliffen ist, vollendet in ihrer Art“.³²⁰ Darüber hinaus wurde der Tschaikowsky-Roman als gattungshybrides Werk sowohl durch Kriterien des biografischen Romans als auch des historischen beurteilt, im Besonderen hoben die Kritiker Klaus Manns Leistung bei der Darstellung beider Facetten des 19. Jahrhunderts hervor, weil er nicht nur die kulturelle Blüte beachtete, sondern auch

³¹⁸ Kl. Mann: ›Mephisto‹, S. 408.

³¹⁹ Bruno Frank: *Symphonie Pathétique*. In: *Das Neue Tage-Buch* 4.1 (1936), H. 13, S. 309.

³²⁰ Rudolf Olden: *Symphonie Pathétique*. Klaus Manns Tschaikowsky-Roman. *Pariser Tageblatt* 4, Nr. 834 (25. März 1936). Zit. in: Fredric Kroll: Nachwort zu Klaus Mann: *Symphonie Pathétique*. Ein Tschaikowsky-Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010, S. 363-395, hier S. 371. Dieser Roman wird künftig in dieser Arbeit unter der Sigle „SP“ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

die parallele Verbreitung eines besorgniserregenden Nationalismus, der den „schon problematischen Glanz“³²¹ der hochkapitalistischen Gesellschaft kennzeichnete.

Außer der klugen Bearbeitung des historischen Stoffs, die sich als entscheidendes Kriterium für die Gesamtgestaltung des Romans bezeichnen lässt, bewies der Schriftsteller in *Symphonie Pathétique*, auch einer sehr feinen Figurencharakterisierung fähig zu sein, wie die frühe Würdigung vonseiten seines Onkels Heinrich beweist, der die Tschaikowsky-Biografie als „die Hauptarbeit um [Klaus Manns] dreißigstes Jahr“³²² feierte. Im Brief vom 18. Dezember 1935 an seinen Neffen lobt er zugleich das „gute Zusammenspiel der Ereignisse und Personen“,³²³ d.h. die Erzählkomposition sowie die Erfassung des 19. Jahrhunderts, neben der genauen Wiedergabe des „Lebensbestand[es] eines Alternden“.³²⁴ In dieser Hinsicht wird der Protagonist inmitten des Glanzes dargestellt, „der aus dem Jahrhundert zusammenströmt“,³²⁵ womit das besondere Pathos seines Musikerlebens verquickt wird. Noch eindringlicher wirkt, so Heinrich Mann, die Akzentuierung des „Elend[s], d[er] Überschreitung der Kräfte, Beherrschung der Triebe, Unfähigkeit zum Glück“,³²⁶ die Tschaikowsky charakterisieren und den mannigfaltigen Nuancen seiner künstlerischen Persönlichkeit entsprechen. Im Brief an seinen Neffen betont Heinrich Mann außerdem den rührenden Charakter der Hauptfigur und bringt somit einige Aspekte des Werks zum Ausdruck, die sowohl die geistige Natur des Komponisten enthüllen, als auch jenes spezielle Selbstbild von Klaus Mann, das in Tschaikowskys Porträt ans Licht kommt. Folglich knüpft Heinrich Manns Kommentar an jenen psychologischen Komplex aus Einsamkeit, Heimatlosigkeit, Selbstzweifel und ständiger Unzufriedenheit an, der Peter Iljitsch Tschaikowsky in *Symphonie Pathétique* im Kern prägt.

Solche Stichworte findet man ursprünglich in den ersten Tagebucheinträgen des Autors zum Musikerroman, trotzdem kehren sie auch in manchen Notizen aus dem späten Dezember 1934 wieder, in denen sich Klaus Mann nicht zu seinem *Tschaikowsky* äußert, sondern zum Projekt einer Kantate.³²⁷ Insbesondere bezieht er sich hier auf ein Oratorium bzw. eine große »Menschheits-Kantate«, die er unter dem Titel *Fluch und Segen*

³²¹ Kl. Mann: »Mephisto«, S. 408.

³²² Heinrich Mann: Brief an Klaus Mann vom 18.12.1935. In: Kl. Mann: Briefe, S.239f., hier S. 240.

³²³ Ebd., S. 239.

³²⁴ Ebd., S. 240.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Vgl. Kl. Mann: Tagebücher 2, S. 81f. (26.12.1934 und 28.12.1934).

auf Anregung der Kabarettistin Therese Giese plant. Dieses literarische Vorhaben ist nur als Fragment vorhanden, dennoch spielt es eine zentrale Rolle für die Entstehung des Tschaikowsky-Romans und soll daher als einer der bedeutendsten Impulse zur Komponistenbiografie betrachtet werden: In *Fluch und Segen* befasst sich Klaus Mann hauptsächlich mit dem Thema der menschlichen Einsamkeit („Ich bin einsamer als ein Stein und ein Ding,/ denn Stein und Ding wissen doch nicht,/ dass sie einsam bin./ Ich aber weiss es/ inmitten unserer vielgepriesenen Gemeinsamkeit.“)³²⁸ sowie mit der ambivalenten Beziehung zwischen Lust und Leid, daneben kommen auch Liebesglück und Todessehnsucht zur Sprache. Weiterhin werden politische Motive unter der Imperativform als Mahnungen formuliert („Seid tapfer! Wehrt dem Bösen!/ Kämpft! Seid gerecht!“)³²⁹ oder sie werden durch perkussive, an die marxistische Ideologie erinnernde Rhythmen angedeutet („Wir wollen Brot, – denn wir haben Hunger –/ Nicht Worte./ Wir wollen Kleider –/ Denn es ist kalt –/ Nicht Worte./ Wir wollen Spiele –/ Denn wir kennen auch Langweile –/ Nicht Worte.“)³³⁰ Insgesamt überwiegen aber lyrische Momente, was wiederum zeigt, dass der Schriftsteller entsprechend seiner intellektuellen Verpflichtungen durch literarische Mittel über den trockenen Fortschrittsglauben des Sozialismus hinausgehen wollte. Besonders dank der religiösen Komponente der Kantate sowie der Schilderung des begrenzten Menschenlebens und der Spannung zum Jenseits tritt dieses Oratorium als echte Übung zur Verfassung von *Symphonie Pathétique* auf, sodass beide Texte von der Notwendigkeit der Hauptfigur(en) verbunden sind, den persönlichen Auftrag innerhalb eines begrenzten Zeitraums zu erfüllen. Mit diesem Thema verschmilzt sowohl der verzweifelte Aufruf an einen kalten Gott als auch das Bewusstsein der eigenen moralischen Aufgabe:

Fluch und Segen

Oh, wozu eine Seele
 In diesem lustvollen Fleisch?
 SOPRAN:
 Damit die Kreatur nicht vergesse
 Dass ihr Dasein ein Segen ist
 Und ein Auftrag.
 Damit sie ihre Sehnsucht behalte,
 Die da hinausverlangt
 Zur Über-Schöpfung,

³²⁸ Klaus Mann: *Fluch und Segen*. Fragment einer Kantate aus dem Nachlaß. Hrsg. von Uwe Naumann. Schriesheim: Frank Albrecht 1997, S. 21.

³²⁹ Ebd., S. 14.

³³⁰ Ebd., S. 30.

Zum Vollendeten,
Zum grossen Glanz,
Von dessen Form und Art wir keine Vorstellung haben.
[...]
Der Auftrag ist gegeben,
Schliesst alles ein.
Wir haben nur dies Leben,
Und es schliesst alles ein.³³¹

Symphonie Pathétique

O Gott, wie furchtbar, wie furchtbar! O du großer, strenger, weit entfernter Gott, an den ich glaube, wie furchtbar hast du alles eingerichtet! Wozu muß ich alles dies aushalten? Nur um es in eine Melodie zu verwandeln? Und dann wird es nicht einmal eine gute Melodie... (SP 34)

Hier ist Einer damit beschäftigt, den Sinn seines Lebens in Töne zu formen – dies, und nichts anderes war seit eh und je seine Pflicht und der ihm vorbestimmte Auftrag. Wenn der Auftrag erledigt ist, kommt die Erlösung. Vielleicht wird sie wieder nur Verwandlung sein [...]! (ebd. 335).

Dieser Vergleich macht die intertextuelle Beziehung zwischen *Fluch und Segen* und dem Tschaikowsky-Roman evident, woraus man folgern kann, dass Klaus Mann durch die Arbeit an der Kantate wichtiges Material für die Entstehung seiner Tschaikowsky-Figur vorbereitete und seine Recherche durch musikalische bzw. biografische Ressourcen ergänzte. Insbesondere förderte das Oratorium eine erste Reflexion über die mögliche Verquickung der lyrisch-emotionalen Bedürfnisse Tschaikowskys mit der vielfältigen Bedeutungspalette seines Außenseitertums bzw. Exilantentums. Auch aufgrund dieser Vorbereitungsphase konnte Klaus Mann die Verfassung seines Komponistenromans bereits in der ersten Hälfte des März 1935 beginnen und sich ihm mit raschem Arbeitstempo für den ganzen Frühling bis hin den Frühsommer 1935 widmen.

3.3 *Symphonie Pathétique*: Aufbau und Motive

Symphonie Pathétique, am 16. Oktober 1935 offiziell erschienen, besteht aus zehn Kapiteln, die zwei symmetrische Romanteile mit je fünf Kapiteln bilden. Sowohl die erste Romanhälfte als auch die zweite schließt mit der ekphrastischen Darstellung einer Sinfonie, nämlich der 5. Sinfonie in e-Moll Op. 64 bzw. der 6. Sinfonie in h-Moll Op. 74,³³² folglich fungieren beide Kompositionen als künstlerische Höhepunkte von

³³¹ Kl. Mann: *Fluch und Segen*, S. 10, 26.

³³² Tschaikowskys Sterbeszene, die den Roman in Wahrheit abschließt, kann als Deutung des geheimen Programms des Musikwerks selbst interpretiert werden.

Tschaikowskys musikalischem Schaffen sowie als Kernmomente seines Lebens. Trotzdem gilt es zu beachten, dass die zwei Sinfonien zwei gegensätzliche Lebensauffassungen bestimmen, die sich in der unterschiedlichen Stimmung beider Romanteile widerspiegeln. Dies erklärt sich durch folgende Beobachtung: Genauso wie die 5. Sinfonie den ethischen Sieg des Künstlers gegen die Verführung des Eros versinnbildlicht und ein männliches, kraftvolles, imposantes Kunstwerk darstellt, so ist der Protagonist im fünften Kapitel vom internationalen Erfolg gekrönt und kann mittels der Verwirklichung dieser Sinfonie die Kraft des „guten Trotzes“ sowie des „großen Widerstandes“ (SP 182) genießen. Dies wird durch den Umstand ermöglicht, dass diese Sinfonie in der Absicht Tschaikowskys den Vorgang der altgriechischen Katharsis nachahmen sollte, bei der Leid in eine Atmosphäre der Herrlichkeit verwandelt wird.³³³ Dementsprechend stellt sich dieses Werk als „die Symphonie des Aufbegehrens [vor], dessen männliche Entschlossenheit mächtiger ist als die Schwermut“ (ebd.). Außerdem korrespondiert dieser Triumph auf allegorischer Ebene mit dem Schutz des ihm von Frau von Meck geschenkten Talismans, der aus einer kostbaren Uhr mit einer eingelegten Abbildung der Jungfrau von Orléans besteht und damit der Habgier des Pariser Strichjungen zuwiderläuft.

Im Gegensatz dazu reflektiert die zweite Romanhälfte die tragische Stimmung von Tschaikowskys letztem Werk, das bereits sehr früh an als sein künstlerisches Testament rezipiert wurde, weil die 6. Sinfonie vom musikalischen Standpunkt aus an die Eigenschaften eines Requiems erinnert. Dieser Romanteil stellt daher den langsamen Abschied des Komponisten vom diesseitigen Leben dar, was im Gegensatz zum fünften Kapitel auch vom Verlust der schönen Uhr symbolisiert wird, und fokussiert hauptsächlich die zweideutige Beziehung zum beliebten Neffen Wladimir bzw. Bob Dawidow. Ferner unterscheiden sich die letzten Kapitel von der ersten Romanhälfte durch einen sehr verschiedenen Erzählfluss, der zu Beginn von der langen Analepse des 4. Kapitels dezidiert verlangsamt wird, während die Kapitel 6 bis 10 chronologisch linear verlaufen und eine größere Haftung der Erzählzeit an der erzählten Zeit zeigen. Überdies umfassen die ersten Kapitel lediglich den Winter 1887/88, während die zweite Hälfte die Hauptereignisse der fünf letzten Lebensjahre des Protagonisten zusammenfasst.³³⁴

³³³ Vgl. Versch. Aut.: Russian Anthology. Tschaikovsky, Psychology, and Nationality: A View from the Archives. In: 19th Century Music 35 (2011), Nr. 2, S. 144-161, hier S. 151.

³³⁴ Vgl. Panagl: Der Künstlerroman, S. 185-189.

Trotz dieser Unterschiede vermittelt der Gesamtaufbau des Romans den Eindruck einer soliden Geschlossenheit, die in erster Linie vom dichten Netz der inneren Echos bzw. Leitmotive erzeugt wird, was von Klaus ausgeprägter Konzentration auf narrative Details zeugt. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt auch die Rückblende im vierten Kapitel über Tschaikowskys Kindheit und Jugend sowie über die schwierige Ehe mit Antonina Iwanowna Miljukowa an tiefe Bedeutung, nicht nur, weil sie dem Erzähler erlaubt, über zentrale Ereignisse im Leben des jungen Tschaikowsky zu berichten, sondern auch weil dieser *Flashback* einige Figuren einführt, die der Protagonist vor dem Tod ein letztes Mal besucht, nämlich die liebevolle elsässische Amme Fanny von Dürbach und den verführerischen Dichter Alexei Nikolajewitsch Apuchtin. In ähnlicher Weise kehrt die mephistophelische Impresario-Figur des ersten Kapitels, Siegfried Neugebauer (eigtl. Dmitri Augustwitsch Friedrich), im letzten Kapitel wieder, und zwar in der Gestalt des todesbringenden Empfangschefs des Restaurants Leiner, welcher der Hauptfigur nach der Uraufführung der Sinfonie *Pathétique* ein Glas Cholerawasser mit „einem süßlich-spöttischen Lächeln“ (SP 347) reicht.

Diese Beispiele zeigen, inwiefern der Romanaufbau motivisch zusammengehalten wird. Das so geschaffene Netz greift auf jene Narrationstechnik zurück, die im musikalischen Kontext besonders mit den Werken Richard Wagners verbunden wird. In *Symphonie Pathétique* fungieren diese Motive als Ton- bzw. Sprachsymbole, gleichzeitig besitzen sie eine Referenzfunktion außerhalb des Mediums Literatur, weil sie auf präzise Konturen der verschiedenen Figuren, Gegenstände oder Räume hinweisen, die über die eigentliche Beteiligung an der Handlung bzw. dem narrativen Zusammenhang hinausgehen. Während der musikalische Gebrauch dieses Begriffs auf Motive und Themen begrenzt wird, die „in der ursprünglichen oder in einer davon abgeleiteten Bedeutung in gleicher oder veränderter musikalischer Gestaltung mehrfach wiederkehren“,³³⁵ ist die Bezeichnung »Leitmotiv« bei literarischer Verwendung umfangreicher und umfasst eine Reihe wiederkehrender Wendungen, Themen, Ideen, Situationen, Vorstellungen und Vorgänge innerhalb desselben Textes.³³⁶ Entsprechend

³³⁵ Christoph von Blumröder: Leitmotiv. In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): Terminologie der musikalischen Komposition. Stuttgart: Franz Steiner 1996, S. 185-198, hier S. 195. Im musikalischen Bereich soll berücksichtigt werden, dass sich Leitmotive von Erinnerungsmotiven unterscheiden, weil diese anders als die ersten „in Verbindung mit der Wiederholung oder der Erinnerung an frühere Aussagen oder dem Wiedereintritt vergangener Situationen in der gleichen Oper wiederauftreten“ (ebd.).

³³⁶ Vgl. Calvin Smith Brown: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Steven Paul Scher (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und

dieser Erklärung können zahlreiche narrative Echos, Wiederhale und Motive des Romans klassifiziert werden, weil sie nicht nur von semantischer, sondern auch von einer phonetischen Rekurrenz charakterisiert sind, vor allem infolge der morphosyntaktischen Variation, der in *Symphonie Pathétique* eine wahrhaftige poetische, lautliche und musikalische Rolle verliehen wird.

Die reiche Leitmotivik von Klaus Manns Musikerroman ist sowohl mit einigen physischen Zügen des Protagonisten verbunden, als auch mit Allegorien und Chiffren seines homoerotischen, ödipalen und suizidalen Komplexes,³³⁷ wozu noch Tschaikowskys kostbare Uhr als Symbol des zeitlichen Vergehens hinzukommt, außerdem die beiden Erscheinungen der Jungfrau von Orléans und der Musik Mozarts als Überwindung der Vergänglichkeit dank authentischen Ruhms.

Was die erste Motivtypologie betrifft, verweilt der Erzähler oft bei Tschaikowskys »gerötetem« bzw. »rot werdendem, schweißnassem oder angestrenghem Gesicht« (vgl. z.B. SP 9, 76, 108, 214, 301), auf dem oft eine schwellende Stirnader bemerkbar ist. Tschaikowskys Antlitz zeichnet sich zugleich durch eine gewölbte Stirn aus, obwohl auch sein »tiefblauer, oft ratloser, wehmütiger, sanft grübelnder Blick« (vgl. ebd. 8, 18, 30, 65, 91, 93, 107, 109, 130, 181, 207, 214, 218, 248, 298, 305, 332) häufig hervorgehoben wird, schließlich betont die Erzählstimme die »dicken, weichen und sehr roten Lippen« (ebd. 9, 108, 214, 248, 279) des Musikers. Diese körperlichen Eigenschaften tragen zur Schilderung der Empfindlichkeit des Komponisten bei, zugleich signalisieren sie seine latente Nervosität, weswegen er oft in plötzliche Wutanfälle ausbricht. Diese Körpermerkmale weisen auch auf seine sexuelle Orientierung hin, wie vor allem das flammende Rot des üppig-vollen Mundes beweist, weil diese Farbe auf eine Dimension der Morbidität deutet, die das Thema der als Sünde erlebten Homosexualität evoziert. In diesem Rahmen unterstreicht der Literatur- und Musikwissenschaftler Oswald Panagl, dass es sich bei *Symphonie Pathétique* um eine »Pathographie der Homoerotik« handelt, in der die eigenen seelischen Qualen, vom stimmungsabhängigen und labilen Verhalten des Protagonisten offensichtlich gemacht, mit der körperlichen Signatur der sexuellen Orientierung verquickt werden.³³⁸

Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 28-39, hier S. 32. Siehe Sichelstiel: Musikalische Kompositionstechniken, S. 137-143.

³³⁷ Vgl. Alexander von Bormann: Das Werk als Auftrag. Formsemantische Hinweise zu Klaus Manns Romanen. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 93/94 (1987), S. 62-72, hier S. 66.

³³⁸ Vgl. Panagl: Der Künstlerroman, S. 191.

Gerade mit den vielen physischen Erkennungszeichen verknüpfen sich auch komplexere Motive, die die homoerotische Konstellation des Romans weiterentwickeln. Zuerst wird die verführerische Macht des Eros von Apuchtin verkörpert, der die Hauptfigur noch als Junge von der größeren Reinheit der homosexuellen Liebe zu überzeugen versucht:

Apuchtin flüsterte: ›Hast du es gerne? Ist es dir angenehm? Ich weiß schon: es ist dir sehr angenehm. Wir wollen nie Frauen lieben – versprich es mir, Pierre! Es ist albern, Frauen zu lieben, es gehört sich nicht für unsereinen, das überlassen wir den Spießern, die Kinder bekommen wollen. Wir lieben nicht, um Kinder zu bekommen, wir machen nicht ein so gemeines Geschäft aus der Liebe. [...]‹ (SP 144)

Gegen dieses offene, zugleich hinterlistige Bekenntnis zur Homoerotik rebelliert Tschaikowsky durch die Identifizierung Apuchtins mit einem bösen, finsternen Engel, der besonders zum Romanschluss ins Bild eines Todespagen mündet (vgl. ebd. 144, 180, 326). Diese Figur spielt im Roman ein eigenständiges Motiv, weil sie unter zahlreichen Varianten mehrmals präsentiert wird. Beispielsweise erscheint diese Engelfigur in den ersten Kapiteln als ein ordinärer Gipsengel in einer Hotelhalle (ebd. 51), sowie als musizierende Engelsstimme in einem Knabenchor (ebd. 64) oder als *l'ange Michel* in einem Kindergedicht des Komponisten über die Jungfrau von Orléans (ebd. 137). Außerdem begleitet sie Tschaikowskys Erfahrung mit dem jungen Prostituierten des *Cirque Medrano*, der sowohl auf Apuchtins Persönlichkeit zurückgeführt wird, als auch wiederum auf die Schilderung des bösen Engels (ebd. 178f.). Intensiver ist jedoch diese Engelspräsenz in der zweiten Romanhälfte, in der sie zu einem Würgeengel verkommt, sowie zur blasphemischen Verschmelzung des zweideutig begehrten Wladimir mit Tschaikowskys ebenfalls durch Cholerawasser gestorbener Mutter (ebd. 290f., 334, 357). Weiterhin identifiziert der Komponist seine Muse genau mit diesem makabren und monströsen Himmelsboten. Insgesamt besteht die Wichtigkeit des Engelsmotivs in seinem werkübergreifenden Charakter, weil es auch in früheren (*Alexander*) sowie späteren (*Der Vulkan*) Romanen von Klaus Mann thematisiert wird und regelmäßig auf die Anwesenheit eines starken religiösen Gefühls hinweist.³³⁹

Besonders aus der letzten Umwandlung des Engels in eine verlästernde Halluzination werden zwei weitere selbstständige Motive abgeleitet, die einerseits mit dem beliebten Neffen (»Der Tag ohne dich ist die Sünde«), andererseits mit der Mutter

³³⁹ Vgl. Kroll: Im Zeichen der Volksfront, S. 524f.

französischer Herkunft (»Man soll der Mutter folgen«) assoziiert sind. Insbesondere kennzeichnet die erste Formulierung hauptsächlich die Kapitel 7 bis 10 (siehe z.B. SP 217, 221, 238, 287, 290) und entspricht Tschaikowskys Bewusstsein einer neuen Liebesform, die Fredric Kroll als »Ethos des Nicht-Besitzens« definiert, womit eine uneigennützig Zuneigung sowie Verzicht und Aufopferung gemeint sind.³⁴⁰ Im Gegensatz dazu prägt der zweite Mutter-Ausdruck die ganze Handlung und erscheint schon in der langen Rückblende des vierten Kapitels, interessanterweise als kindliche Wiederholung eines von der beliebten Hebamme beigebrachten Gebetes: „Von Fanny hatte er oft gehört: »Du sollst deiner Mutter folgen!« Pierre betete: »Lieber Gott, lasse mich doch immer meiner Mutter folgen! [...] Ich will ihr folgen, ich möchte ihr immer folgen!«“ (ebd. 139). Trotzdem gewinnt dieses Motiv vor allem im zweiten Romanteil an Ausdruckskraft, weil dieser kindliche Befehl dabei zur Chiffrierung von Tschaikowskys Todeswunsch wird: Die Mahnung bedeutet nun, dass man „als Erwachsener der verstorbenen Mutter in den Tod folgen“³⁴¹ soll, sodass diese Formel, insbesondere ab dem sechsten Kapitel, die Nähe des Todes für alle Nebenfiguren und natürlich auch für den Komponisten systematisch vorwegnimmt. Beachtenswert ist zugleich, dass dieser Ausdruck sofort nach dem Wiedersehen mit Fanny Dürbach in Montbéliard benutzt wird und damit Kapitel 9 abschließt, was einen narrativen Kurzschluss wegen der Erzählung im Präsens und der folgenden Übereinanderlagerung des letzten Besuchs bei der Amme mit Tschaikowskys Erinnerungen an seine Kindheit verursacht:

Wo befindet sich Pierre? Ist dies eine enge Stube in der kleinen Stadt namens Montbéliard, und er selber ist alt und grau, und man schreibt den letzten Tag des Jahres 1892? [...] Diese Stadt heißt Wotkinsk. [...] »Hast du nicht gehört, kleiner Pierre?« sagt Fannys vertraute Stimme. »Deine Mama hat gesagt, du sollst aufhören zu schreiben, und du sollst in den Garten gehen, mit Hyppolit spielen. Wenn du nicht gehorsam bist, bekommst du das Glockenspiel nie wieder zu hören. Man soll der Mutter folgen.« (ebd. 319)

Die zentrale Stellung des Muttermotivs besteht jedoch vor allem in der Parallele der Todesursache, die Tschaikowsky mit seiner Mutter Alexandra Andreyevna d’Assier gemeinsam hat, was zugleich die Perspektive auf die umfangreiche Cholera-Thematik eröffnet. Damit wird der mütterliche Befehl mit weiteren Elementen des Romans verquickt, nämlich mit der Wasser-Motivik und dem Freitodesdiskurs: In *Symphonie Pathétique* stellt Wasser ein wichtiges Todessymbol dar, wie das Ertrinken des

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 505.

³⁴¹ Ebd., S. 524.

Unglückseligen, dem sich der Musiker während der Fahrt nach New York besonders nahe fühlt, im Atlantischen Ozean beweist, oder auch der Tod Apuchtins durch Wassersucht. Dazu kommt der russische Brauch *Zagiba* hinzu, nach dem ein Selbstmord in einen zufälligen Tod bzw. einen göttlich bestimmten Tod verwandelt werden kann: „Der Russe [...] glaubt, nur eine erlaubte Probe zu machen, wenn er Cholerawasser trinkt. Stirbt er, so hat ihn Gott nicht gesund werden lassen [...]. Bleibt er am Leben, so ist dies ein sichtbares Zeichen, daß Gott noch Großes mit ihm vorhat“.³⁴² Unter dieser Voraussetzung stellte Alexandra ihre Frömmigkeit nicht auf die Probe, als sie „das Glas mit dem Wasser [zum Munde führte], von dem sie wußte, daß es vergiftet war“ (SP 141). In ähnlicher Weise kann Tschaikowskys Selbstmordversuch nach der Eheschließung mit Antonina 1877 in der Moskwa als spielerische Provokation Gott gegenüber gedeutet werden. Demzufolge ist das finale Trinken des lauwarmen, Brechreiz erregenden Cholerawassers auch als ein extremes Spiel mit dem eigenen Schicksal zu analysieren, dennoch wird auf diesen Versuch im Vergleich zum vorigen ganz anders erwidert:

Diesen Geschmack also hat die liebe Mutter im Munde gehabt. [...] Ich habe denselben unangenehmen Geschmack auf meiner Zunge, auf meinem Gaumen und in meinem Rachen, vor dem du dich ekeln mußt, meine liebe Mutter. Auch du warst tapfer und hast brav geschluckt. Widerspenstigen Kindern, die ihre Medizin nicht nehmen wollen, sagt man: Sei artig und denke an deine Mutter! Ihr sollt du immer folgen! – [...] Die letzte Entscheidung blieb der höchsten Instanz vorbehalten. Sie hätte verfügen können, wie damals, nach einem gewissen eisigen Bad im Moskwa-Fluß, als sie die frevelhafte Provokation mit einem Schnupfen beantwortete. Diesmal reagierte sie anders. Die Krankheit begann schon am nächsten Morgen. (ebd. 348f.)

Abschließend beobachtet man eine Art Interdependenz zwischen den beiden Formeln »Der Tag ohne dich ist die Sünde« und »Man soll der Mutter folgen«, obwohl diese Ausdrücke im Lauf des Romans als eigenständige Motive erscheinen. Im Besonderen markiert ihre Koppelung die Entstehung von Tschaikowskys inzestuösen Fantasiegebilden, was von dem Umstand bestätigt wird, dass der Protagonist nachts von der Verschmelzung von Wladimir und Alexandra träumt. Auf sprachlicher Ebene wird diese Verwandlung vom gleichzeitigen Erscheinen beider mit ihnen verbundenen Motive signalisiert, mit der Folge, dass der Erzählfluss einen mystischen Ton annimmt, ähnlich einem Gebet:

³⁴² Richard H. Stein: Tschaikowskij. Zit. in Kroll: Nachwort zu Symphonie Pathétique, S. 386.

[Im Schlaf] mag es geschehen, daß das Antlitz des fremden und verwandten Knaben sich mählich verwandelt und die Züge eines anderen Gesichtes annimmt – [...] einer anderen Figur: der weiblichen, der mütterlichen. [...] Wladimir und die Mutter sind Eines geworden. Die Schönheit der Mutter und der Reiz des Knaben finden sich in der ephebischen, nicht-mehr-weiblichen, nicht-mehr-männlichen Figur. Ach, sie winkt, daß man ihr folgen solle. [...] Man soll der Mutter folgen, das haben die braven Kinder gelernt. [...] Der Tag ohne dich ist die Sünde. Wladimir und die Mutter vereinigen in mystischer Verdoppelung ihren zärtlich-strengen Liebesbefehl. (ebd. 290)

Ferner unterliegt dieses doppelte Bild einer neuen Metamorphose, die diesmal zur Fusion der Mutter und des Jungen mit dem Todesengel führt, woraus eine blasphemische Triade resultiert, innerhalb der sich Tschaikowsky im allerletzten Fieberwahn geschlechtlich vereinen will:

Mit vielerlei Namen redete der Delirierende den jungen Wladimir an. [...] Er behauptete: ›Ich habe dich gezeugt. Du bist mein Sohn und mein Erbe. [...] Zeige mir dein Gesicht, mein Todesengel! [...] Komm zu mir, meine geliebte Mutter! [...] Dies ist endlich die Stunde der Vereinigung!‹ [...] Peter Iljitsch [...] schien, mit weit ausholenden Armbewegungen, den Tod an sich reißen zu wollen, wie zur Begattung. In einer ekstatischen Konfusion, die allen Umstehenden das Blut gefrieren ließ, nannte er den Tod seine Mutter, seine Mutter den Sohn, seinen Sohn den Geliebten, seinen Geliebten den schwarzen Engel – und diesen zur inzestuösen, tödlichen Vereinigung auf sein Lager zu zwingen, schien der Rasende wild entschlossen. (ebd. 356f.)

Diese letzte Motivtransformation versinnbildlicht für Tschaikowsky die erwünschte Erfüllung des Eros-Thanatos-Komplexes, weil sich die Liebe zu Wladimir im allerletzten Lebensaugenblick des Künstlers in die äußerste Befreiung durch den Tod umsetzt, als ob Wladimir selbst der eigentliche Todespage wäre, nicht Apuchtin: In der Tat begleitet der Neffe mehr als der Kindheitsfreund die Hauptfigur durch ihren Weg zum Tode und weist in dieser Funktion als Psychopompos zahlreiche Affinitäten mit dem jungen Tazio in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) auf,³⁴³ in der sich Gustav von Aschenbach mehr oder weniger absichtlich mit Cholera-Bazillen ansteckt.³⁴⁴ Zugleich ist in diesem Rahmen zu bemerken, dass beide Künstler dem Krankheitsverlauf durch eine

³⁴³ Vgl. Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen. 1893-1912 [Text]. Hrsg. und textkritisch durchges. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 501-592.

³⁴⁴ Vgl. Kroll: *Im Zeichen der Volksfront*, S. 501; Sascha Kiefer: *Im ›Land des neunzehnten Jahrhunderts‹: Literarische Topographie und romantischer Künstlermythos in Klaus Manns Tschaikowsky-Roman *Symphonie Pathétique**. In: Wiebke Amthor und Irmela von der Lühe (Hg.): *Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008 (= Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte 4), S. 107-120, hier S. 116. Siehe Thomas Rütten: *Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig**. In: Thomas Sprecher (Hg.): *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2005 (= Thomas-Mann-Studien 33), S. 125-170.

schmerzhaft, aber auch paradoxe Vortäuschung entgegenzutreten: Der Schriftsteller lässt sich schminken sowie die Haare färben, Tschaikowsky toleriert das böse Spiel, indem er sich an die peinlichen Konsequenzen des Erfolgs anpasst, beispielsweise erlaubt er seinen Verehrern, ihn zu schaukeln, er nimmt die Einladung zum Konzert in der großen Canergie-Hall an und lässt sich in einen lächerlichen Clown verwandeln.

Diese komplexe Behandlung der Liebe und des Todes zeugt von der reichen Bedeutungspalette sowie dem vielfältigen Vernetzungssystem des Wladimirs- bzw. Alexandras-Motiv. Im gewissen Grade kompensiert dieser Aspekt die beschränkte Sprachvariation, die beide Formeln im Gegensatz zur Engelsmotivik oder zur Schilderung von Tschaikowskys körperlichen Zügen charakterisiert. In der Tat kommt die Formulierung »Der Tag ohne dich ist die Sünde« bzw. »Man soll der Mutter folgen« über eine meistens unveränderte Wiederholung nur selten hinaus, was ihr Ausdruckspotenzial als Leitmotive nicht völlig zur Geltung kommen lässt.

Dagegen scheint der Autor die expressive Kraft der Romanmotive besser auszunutzen zu können, indem er ein weiteres Motiv aus der Heimatlosigkeit der Hauptfigur entwickelt und dieses als den Wunsch nach einem ständigen »Wo-anders-Sein« formuliert: Tschaikowskys insistierender Drang nach dem »ganz woanders Sein, nur nicht hier – am besten nirgendwo« (vgl. SP 32) fungiert als das wichtigste Romanmotiv schlechthin und wird vielfach variiert, oft durch Fragen, die der Komponist in der Form des inneren Monologs an sich selbst richtet (»Warum bin ich hier?«, ebd. 10; »Warum bist du hier?«, ebd. 73; »Warum bin ich nicht immer in Rußland?«, ebd. 208). Dank seiner systematischen Okkurrenz im Roman wird der Erzählverlauf mit besonders rhythmischer, beinahe hämmernder Expressivität gestaltet, gleichzeitig präsentiert es sich als narrative Grundlage eines bedeutungsreichen topografischen Systems, in dem dieser wiederkehrenden Formel eine präzise poetologische Funktion zugewiesen wird, und zwar die Unterscheidung zwischen Orten der beruhigenden Innenwelt bzw. der bedrohlichen Außenwelt.³⁴⁵

Das erste Erscheinen des Themas der Zugehörigkeit zum Nirgendwo ist schon in den anfänglichen Seiten über den Aufenthalt der Hauptgestalt in einem eiskalten Berlin zu finden und lautet: „Um Gottes willen, warum bin ich hier? [...] Warum bin ich hier, was habe ich hier zu suchen? Warum bin ich nicht, wohin ich gehöre – du unbegreiflicher Gott, warum bin ich nicht daheim?“ (ebd. 10). Schon in diesem Beispiel wird eine

³⁴⁵ Vgl. Kiefer: Im »Land des neunzehnten Jahrhunderts«, S. 107-110.

interessante bipolare Struktur zum Ausdruck gebracht, weil der Protagonist seine Heimat, Russland, evokiert, während er sich auf eine Tournee durch Westeuropa befindet. Sein innerer Monolog zeigt, dass sein schmerzliches Heimweh mit einem komplexen Willen zur ständigen räumlichen Abwechslung verbunden ist, weswegen sich sein Wunsch nach dem »Wo-anders-Sein« zur aufreibenden Suche nach Heimat entwickelt. Die Komplexität von Tschaikowskys Charakterisierung basiert aus diesem Grund auch auf einem sorgfältig gestalteten räumlichen Hintergrund, der seine Kunst- bzw. Lebensauffassung entscheidend beeinflusst, weil seine Lebenstüchtigkeit gerade vom jeweiligen Kontext abhängt. Daraus ergibt sich Tschaikowskys regelmäßige Auseinandersetzung mit den Orten der »Innerlichkeit« bzw. der »Öffentlichkeit«. Während sich die ersten wie im Fall der Landgüter in Maidanovo, Frolowskoe und Klin hauptsächlich in der russischen Provinz befinden und vom Wald oder Freiland umgeben sind, handelt es sich bei der Außenwelt eher um großstädtische Milieus, die der Künstler anlässlich seiner internationalen Tourneen nicht nur in Europa, sondern auch in Übersee besucht. Bemerkenswert ist in diesem weltweiten Panorama, dass der Komponist, sei es in Moskau, St. Petersburg, Berlin, Leipzig, Paris oder New York, an tiefen Schaffens- und Lebenskrisen leidet, sobald er mit dem Publikum bzw. den Kritikern, Kunstagenten oder Kollegen in Kontakt kommt, was oft unangenehme Missverständnisse sowie einen sofortigen Fluchtinstinkt auslöst. Zu komponieren vermag Tschaikowsky daher nur an einsamen Orten, wo er lediglich die Gesellschaft eines Dieners, eines Schülers oder Wladimirs genießen kann. Darüber hinaus besteht eine Parallele zwischen den öden russischen Landsitzen und Tschaikowskys ungeselligem Verhalten: Genauso wie diese *loci ameni* von einer unbarmherzigen Entwaldung und dem folgenden gewalttätigen Eindringen der äußeren Welt in dieses Steppen-Paradies bedroht werden, so ist er gegen seinen Willen doch zur regelmäßigen Konfrontation mit der Öffentlichkeit gezwungen, sei es mit Prominenten der Zeit wie Brahms oder mit seinen zahlreichen Verehrern in Prag, Tiflis und Odessa, die ihn als Nationalheld und Repräsentanten des Panlawismus feiern und sogar schaukeln.

Diese widerwillige Auseinandersetzung mit dem außerfamiliären Ambiente determiniert einen tiefen Bruch zwischen dem Künstler und der Außenwelt, weil sowohl seine Ablehnung durch zahlreiche westliche Musikkritiker, als auch sein Ruhm in Osteuropa das Resultat einer Verständigungsunmöglichkeit repräsentieren. Dieser Faktor trägt dazu bei, Tschaikowskys Entwurzelung zu bestimmen, weil die Rezeption seiner

Musik unmittelbar auf die Nachwirkungen der vielen entgegengesetzten Nationalismen bzw. Autonomiebestrebungen reagiert: Obwohl Tschaikowsky kollektive Ereignisse in erster Linie als ästhetische Phänomene wahrnimmt, sind die ihm gewidmeten internationalen Ovationen eigentlich als politische Demonstrationen zu verstehen und haben daher eine überwiegend politische Bedeutung. Folglich ist die *Ouverture 1812* Op. 49 ein sehr beliebtes Stück in Deutschland, weil sie als eine Gegen-*Marseillaise* interpretiert wird. In Leipzig rühmt man den Komponisten, um die eigene kulturelle Aufklärung gegen Bismarcks Außenpolitik zu beweisen, dennoch wird seine *Marche Solennelle* in d-Dur – auch als *Festlicher Krönungsmarsch* bekannt – naiv mit der vaterländischen Hymne *Wacht am Rhein* vertauscht; weiter noch stellt Tschaikowskys Musik in Prag ein Zeichen gegen die anti-habsburgische Rebellion dar. Schließlich werden seine Werke vom Pariser Publikum nicht als authentische Zeugnisse der russischen Nationalmusik rezipiert, weil »kosmopolitische Musik«, wie jene des Russen war, zu dieser Zeit vor allem als schädlich galt,³⁴⁶ demzufolge zog man ihm den geliebten Nikolai Rimski-Korsakow vor, bzw. die gesamte Gruppe der fünf »Novatoren«, d.h. Mili Balakirew, Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgski und Rimski-Korsakow selbst:

Die Presse blieb reserviert. Es war deutlich: Man hatte Caesar Cuis »La musique en Russie« gelesen [...]. Die Pariser Presse konstatierte mit Strenge: »M. Tschaikovsky n'est pas un compositeur aussi russe qu'on voudrait le croire; er besitze, so wurde festgestellt, weder die Kühnheit noch die gewaltige Originalität, die den Hauptreiz der großen Slawen, der Borodin, Cui, Rimsky-Korsakow, Ljadow bilde. M. Tschaikovsky sei leider recht europäisch. »L'allemand dans son œuvre domine le slave, et l'absorbe.« [...] Peter Iljitsch [dachte] erbittert. »In Leipzig wirft man mir vor, ich sei französisch, in Hamburg, ich sei asiatisch, in Paris, ich sei deutsch, in Rußland findet man: ich sei alles im Durcheinander und jedenfalls völlig unoriginell. [...]« (SP 166)

Diese Betrachtungen lenken den Blick auf ein wesentliches Paradox, das aus der Gegenüberstellung zwischen Tschaikowskys Freiheit beim Reisen – einem Privileg, das ein über Passprobleme kontinuierlich besorgter Klaus Mann hingegen nicht genießen konnte – und seinem Gefühl, überall unwillkommen zu sein, entsteht: Der Protagonist ist ein unpolitischer Künstler und als solcher hofft er, dass auch die Kritiker bzw. sein Publikum seine Musik jenseits des politischen Geschehens schätzen können. Für ihn ist nämlich Kunst als ein übernationales Kulturgut zu begreifen, durch welches sein

³⁴⁶ Vgl. Detlef Gojowy: Nationalismus und Kosmopolitismus. Paradoxe Kehrseiten der europäischen Belle Époque. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.): Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 20-36, hier S. 30.

persönliches Schicksal sowie die Bewegtheit seines empathischen, empfindlichen Herzens ausgedrückt wird; als Konsequenz daraus rückt die Darstellung eines bestimmten nationalen bzw. volkstümlichen Charakters teilweise in den Hintergrund.³⁴⁷

Peter Iljtsch wußte nichts von der Masse. Wenn man ihn in ein Gespräch über politische oder soziale Fragen zu ziehen versuchte, blieb er unbeteiligt, fast erstaunt. [...] Er war ein völlig unpolitischer Mensch und er glaubte, daß diese seine komplette Desinteressiertheit am Politischen logisch und unabänderlich zusammenhänge mit seinem Künstlertum. (ebd. 160)

Die kosmopolitische Vorstellung der Musik maskiert daher bei Tschaikowsky eine tiefe seelische Ortlosigkeit, die im Widerspruch zum Bild des Künstlers als elitären »Weltbürgers« jenseits aller räumlicher bzw. zeitlicher Grenze steht: Der Protagonist ist „ein befangener, leicht verstörbarer Weltmann“ (ebd. 162), der aus keinem Impuls zur Selbstbestimmung reist, sondern eher infolge eines inneren Fluchtbedarfs, sodass dieser als ein schmerzlicher »Wiederholungszwang« gedeutet werden kann, zu dem auch besondere finanzielle Bedürfnisse hinzukommen können. Aus diesem Grund führt ihn die Reiseerfahrung zu einer stets wachsenden Unrast, auch wenn sie anscheinend Anlass zur Erfolgskronung gibt, wie z.B. bei den festlichen Empfängen seines begeisterten Publikums in Prag und Tiflis. In diesem Zusammenhang wird Tschaikowskys Tournee in den USA als Höhepunkt der persönlichen Krise geschildert, weil die Hauptfigur die Einladung zu einer Reise nach Amerika annimmt, obwohl sie sich dessen bewusst ist, die neue russische Musik in den Augen der damaligen europäischen Musikwissenschaftler nicht richtig zu vertreten, folglich nutzt Tschaikowsky die Ignoranz der amerikanischen Kritik aus und nimmt es in Kauf, seine künstlerische Gesinnung gewissermaßen zu prostituieren. Dieses Opfer provoziert einen intellektuellen Niedergang, den der Komponist selbst mittels einer unbarmherzigen Operation der Selbstverunglimpfung zu signalisieren weiß:

»Es wird schauerlich werden. Und die Amerikaner wollen sich nur über mich lustig machen. Es ist gewiß ein Mißverständnis von ihrer Seite, daß sie mich überhaupt aufgefordert und mir so viel Geld angeboten haben. Sie meinen, daß ich die neue russische Musik repräsentiere [...]: Die Herren in New York wissen es eben einfach nicht, daß ich gar kein echter,

³⁴⁷ Nach den neuesten musikwissenschaftlichen Untersuchungen hätte Peter Tschaikowsky ab der Komposition seiner 4. Sinfonie Op. 36 satzübergreifende Leitmotive eingeführt, die als autobiografisch fokussierte Schicksalsmotive zu deuten sind. Insbesondere repräsentiert diese Sinfonie in f-Moll die definitive Abstandnahme von der folkloristischen Auffassung der ersten drei Sinfonien; ein letztes Zitat aus dem russischen Volksliederrepertoire ist eben nur im Finale dieser Sinfonie zu finden, insbesondere handelt es sich um das Volkslied *Stand ein Birkenbaum in dem Felde* (*Wo polje berjosynka stojala*). Vgl. Pfann: »Hat er es denn beschlossen ...«, S. 192.

urwüchsiger Slawe bin, sondern der unedle Bastard von einem Pariser Ballettfabrikanten, einem deutschen Pathetiker und einem asiatischen Wilden... Ich brauche aber Geld [...].
(ebd. 257)

Gerade bei der Schilderung der Schifffahrt in die »Neue Welt« taucht dieser Sinn des eigenen Verfalls besonders auf, weil er anhand der Verquickung mit der eigenen Diskriminierung als „zweitklassige Kreatur, zusammengesetzt aus den verschiedensten trüben Elementen“ (ebd. 273) expressiv akzentuiert wird. Darüber hinaus wird diese Szene als eine deutliche Vorahnung von Tschaikowskys Tod geschildert, nicht nur, weil sich der Protagonist mittlerweile zunehmend Gedanken über einen möglichen Tod im Meer macht, sondern auch weil ein Unglückseliger, für dessen Schicksal er viel Verständnis aufbringt, tatsächlich so stirbt, d.h. er stürzt sich ins Wasser und ertrinkt. In diesem Rahmen kann man beobachten, wie der Russe eine brüderliche Sympathie für den Suizidanten entwickelt und sich infolge des Unglücks im Ozean auf die Vergänglichkeit des Lebens besinnt. Insbesondere erweitert sich sein Gedankengang bis zum Andenken an alle gestorbenen Freunde und Bekannten, und diesen Gedächtnisakt realisiert er durch die Evokation des »Liedes von den verlorenen Gesichtern«, eigentlich der Paraphrase eines von Klaus Mann gegen 1934 verfassten Gedichtes.³⁴⁸ Gleichzeitig soll beachtet werden, dass das für den Selbstmörder empfundene Mitleid bemerkenswerterweise einen gewaltigen Lebensdurst in Tschaikowskys Gemüt auslöst, den der Komponist zusammen mit zwielichtigen Figuren aus der zweiten Klasse des Dampfers zu stillen versucht, und zwar durch Kartenspiel, Alkohol und sogar durch Koketterie gegenüber sechs »Schmetterlingen« bzw. Prostituierten. Relevant ist weiterhin, dass eine von ihnen einen Flecken „wie ein blutiges Mal“ (ebd. 279) auf Tschaikowskys Stirn hinterlässt, als ob dieses Ereignis auf die Einweihung des Künstlers in eine spezifische Unterwelt bzw. Kaste hinweisen würde.³⁴⁹

³⁴⁸ Das Gedicht *Lied von den Verlorenen Gesichtern* soll Klaus Mann ungefähr zur selben Entstehungszeit der Kantate *Fluch und Segen* geschrieben haben, wie man seiner Notiz vom 13.11.1934 entnimmt; außerdem trägt der Textentwurf ein explizites Datum zu seinem Schluss, nämlich den 29.05.34. Vgl. Kl. Mann: Tagebücher 2, S. 71f.; ders.: *Lied von den Verlorenen Gesichtern*. In: Ders.: *Fluch und Segen*, S. 52-59, hier S. 59. Siehe Uwe Naumann: Nachwort zu *Fluch und Segen*, S. 61ff., hier S. 63.

³⁴⁹ Besonders interessant scheint die Affinität zwischen dieser Einweihung Tschaikowskys in die trübe Welt des Alkohols, des Glücksspiels sowie der Lüsternheit und derjenigen der späteren Figur Adrian Leverkühns in eine dämonisch geprägte Schaffenskraft im Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947) von Thomas Mann. Beide Komponisten werden nämlich von einer Schmetterling-Frau verführt, obwohl sie eine mehr oder weniger latente Homosexualität aufzeigen. Natürlich ist der Seduktionsakt durch die *Hetaera Esmeralda* für Thomas Manns fiktionalen Musiker stärker und deutlicher als für den alternden Tschaikowsky, dennoch greift dieser doppelte Verweis auf den Falter auf eine ähnliche anthropologische Konstruktion, bei welcher der Schmetterling ein flatterhaftes Wesen darstellt, das genauso wie eine Biene den Nektar der Blume entnimmt, sprich ihre Essenz, ihre Keuschheit

Unter diesen Voraussetzungen ist möglich, die gerade erörterte Episode mit dem lakonischen *Statement* der Erzählstimme „der Ruhm ist ein Paria-Zeichen“ (ebd. 160) zu verknüpfen, weil diese Behauptung in diesem Zusammenhang im Vergleich zu den wiederkehrenden Überlegungen der Hauptfigur über dieselbe Thematik an Emphase dezidiert gewinnt: Seit der Ankunft in New York nimmt die Hauptgestalt den Ruhm als eine eigenständige Instanz, beinahe eine anthropomorphe Transfiguration wahr, die in ihrem Kopf nicht aufhört, sie „zu verwirren und zu erschrecken“ (ebd. 284), deshalb repräsentiert der Ruhm nicht anders als „eine Verhöhnung dessen, womit wir [Künstler] ihn bezahlen und büßen“ (ebd. 289). Trotzdem scheint Erfolgswurst keinen Einfluss auf die bescheidene Fanny Dürbach zu haben, ihr gegenüber ist Popularität nämlich genauso wie im Sterbensmoment unbedeutend und vergeblich, sodass sich der Protagonist während des Besuchs bei seiner damaligen Hebamme konsequent fragen kann: „Was bedeutet in diesem Zimmer der Ruhm, die melancholische Entschädigung, das Paria-Zeichen? Welche Gültigkeit hat er hier, welchen Wert? Ist er nicht ausgelöscht, samt der Zeit, in welcher er erkämpft und erlitten ward?“ (ebd. 317).

Im diesem Rahmen tritt ein wesentlicher Unterschied nicht nur zwischen dem Musiker und der alten Frau auf, sondern auch zwischen ihm und seinen Kindheitsidolen: Im Gegensatz zu Jeanne D’Arc, der »Héroïne de France«, sowie der liebhaften, himmlischen Carillon-Melodie aus Mozarts *Don Juan*, ist Tschaikowsky nicht imstande, der »Parade des Ruhms« entgegenzutreten, sondern er gibt dem ephemeren Glück des Ruhms nach und verbirgt seine psychologische Schwäche hinter einem erneuten Prozess der Selbstmaskerade:

Lachend sagte er zu seinem prachtvollen Spiegelbild: »So weit hast du es also gebracht, alter Pierre! So komisch und wunderbar durftest du dich maskieren! Dafür all die Schmerzen,

bzw. ihre »Virginität«. Der Parallelismus zwischen den Frauenfiguren in *Symphonie Pathétique* und dem *Doktor Faustus* wird außerdem bei der Beobachtung bestärkt, dass sich Thomas Mann zur Entstehungszeit von Leverkühns fiktiver Biografie am Musikerroman seines Sohns sehr interessiert zeigte und zuerst gerade mit ihm über sein neues Vorhaben sprach, wie man dem Brief des 27.04.1943 entnimmt. Vgl. Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 10.2: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde (Kommentar). Hrsg. von Ruprecht Wimmer/Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: S. Fischer 2007, S. 16. Siehe Holder Rudloff: Hetaera Esmeralda: Hure, Hexe, Helferin. Anklänge ans »Märchenhafte« und »Sagenmäßige« in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Lothar Bluhm (Hg.): **weil ich finde, daß man sich nicht »entziehen« solk.** Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001, S. 400-413. Eine bemerkenswerte Analyse des Schmetterlings als ethnografische Konstellation findet man dazu in der Studie von Edwin Wieringa: Der flatterhafte Schmetterling und die fröhlichen Früchte. Zwei malaiische Gedichte von Muhammad Bakir aus dem Batavia des ausgehenden 19. Jahrhunderts. In: Susanne Schröter (Hg.): Körper und Identität. Ethnologische Ansätze zur Konstruktion von Geschlecht. Hamburg: Lit 1998, S. 77-99, hier S. 82.

dreißig Jahre lang; dieser drollige Hut mit dem Goldrand ist der Dank der Welt. Man sage nicht länger, daß sie undankbar ist...« (ebd. 330)

Wenn Erfolg nur unter der Bedingung der Selbstentäußerung erreicht und genossen wird, dann erkennt man bei Tschaikowsky eine Art dissoziativer Identitätsstörung, weswegen seine Schilderung mit derjenigen eines Narren verglichen werden kann. Diese Beobachtung ist im Hinblick auf Klaus Manns Nostalgie nach dem 19. Jahrhundert besonders erleuchtend, weil die Darstellung des Komponisten auf eine typische anthropologische bzw. literarische Konstruktion der (Neu)Romantik zurückzugreifen scheint, und zwar auf die dekadente Inszenierung des künstlerischen Daseins sowie die psychopathologische Ausprägung des Künstlertums.³⁵⁰ Demgemäß kommentiert der allwissende Erzähler in Betreff der späten Anerkennung Tschaikowskys beim internationalen Publikum: „Der Künstler sei ebenso isoliert von der Gesellschaft, wie der Verbrecher – nur daß seine Vereinsamung sich anders manifestiert. Übrigens gab ihnen beiden – dem Genie wie dem großen Kriminellen – die Gesellschaft den Ruhm als die Bestätigung ihrer gefährlichen und abnormen Existenz“ (ebd. 160), wobei er seine Anmerkung mit der zum Spruch gewordenen Aussage „Der Ruhm ist ein Paria-Zeichen“ (ebd.) schließt.

Obwohl die Bezeichnung »Paria« in diesem Kontext mit dem Substantiv »Verbrecher« bzw. »Krimineller« ersetzt wird, wird die Assoziation zwischen Künstler und Geisteskrankem nicht aufgegeben, sondern implizit für eine Variante der vorigen Gedankenverbindung gehalten: Gerade im Roman *Symphonie Pathétique*, in dem Peter Tschaikowsky als Inbegriff des zeitlosen Künstlers geschildert wird, stellt Klaus Mann nicht nur die Natur seiner Figur infrage, sondern analysiert auch die Ursachen des künstlerischen Phänomens im Allgemeinen, weswegen er sich im Rahmen der Figurencharakterisierung dafür entscheidet, im Besonderen an die spätromantischen Theorien eines Cesare Lombroso anzuknüpfen.

Dank seiner medizinischen Tätigkeit in mehreren Irrenanstalten konnte der italienische Psychiater Cesare Lombroso die Parallele der kriminellen Disposition mit der künstlerischen ans Licht bringen und beide Neigungen in seinen psychologischen Studien untersuchen. Vor allem in der Schrift *Genio e follia* (1864), später als *L'uomo di genio in*

³⁵⁰ In einem Brief an seinen Neffen gesteht Tschaikowsky: „So viel gelitten und geweint habe ich niemals vorher. Es ist die reinste Psychopathie...“ (SP 329). Vgl. Kiefer: Im ›Land des neunzehnten Jahrhunderts‹, S. 114f.

rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica (1888) bearbeitet, erläutert der Arzt die Begriffe »Genie«, »Entartung« und »Kriminalität« und kommt zu dem Ergebnis, dass Künstler unter psychiatrischen Anomalien leiden. Deshalb ähnelt ihr geistiges Leben demjenigen eines Geisteskranken, obwohl die künstlerische Veranlagung auch, so Lombroso, deutliche Analogien mit der biopsychischen Entwicklung der Verbrecher aufzeigt.³⁵¹ Wichtig ist außerdem, dass diese Gedanken den späten Theorien Friedrich Nietzsches über das Hochstaplerum des Künstlers sehr stark entsprechen, weil dieser das Genie in Werken wie *Nietzsche contra Wagner* (1889) hauptsächlich als Lügner begreift und die Schaffenskraft lediglich als den „Willen zur Überwindung physiologischer Degenereszenz“³⁵² versteht.³⁵³ Aus einer solchen Vorstellung entstand ein wahrhaftiger Topos in der Literatur der Jahrhundertwende, der mit der neu- bzw. spätrömantischen Darstellung des Künstlers als Zigeuner, Lügner, Verrückter und Delinquenter korrespondiert, wie die berühmte Szene in Thomas Manns Künstlernovelle *Tonio Kröger* (1903) über die fehlenden Papiere und die Verwechslung des Protagonisten mit einem verdächtigen, von der Münchner Polizei verfolgten Individuum beweist.³⁵⁴

³⁵¹ Vgl. Cesare Lombroso: *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*. A cura di Delia Frigessi et al. Torino: Bollati Boringhieri 1995, S. 361-369, 406-425, 458-501. Siehe Delia Frigessi: *Cesare Lombroso*. Torino: Einaudi 2003; Andrea Rondini: *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 2001, S. 23-52.

³⁵² Hans Wysling: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Bern/München: A. Francke 1982, S. 22. Vgl. Thomas Rütten: *Krankheit und Genie. Annäherungen an Frühformen einer Mannschen Denkfigur*. In: Thomas Sprecher (Hg.): *Literatur und Krankheit im Fin-de-siècle (1890-1914). Thomas Mann im europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2002 (= *Thomas-Mann-Studien* 26), S. 131-170; dazu Inge Jens: *Thomas Mann. Auszeichnung durch Krankheit*. In: ebd., S. 233-251.

³⁵³ Vgl.: „Hat denn kein Deutscher für dies schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der Einzige, der an ihm – *litt?* [...] nicht lange darauf war ich krank, mehr als krank, nämlich *müde*, [...] müde aus Ekel vor der ganzen idealistischen Lügnerie und Gewissens-Verweichlichung, die hier wieder einmal den Sieg über Einen der Tapfersten davongetragen hatte [...]... Einsam nunmehr und schlimm misstrauisch gegen mich, nahm ich, nicht ohne Ingrim, damals Partei *gegen* mich, und *für* Alles, was gerade mir wehthat und hart fiel: so fand ich den Weg zu jenem tapferen Pessimismus wieder, der der Gegensatz aller idealistischen Verlogenheit ist, und auch, wie mir scheinen will, den Weg zu *mir*, – zu *meiner* Aufgabe...“ Friedrich Nietzsche: *Nietzsche contra Wagner*. In: *KSA* 6, S. 413-445, hier 432.

³⁵⁴ „Papiere...« [Tonio] hatte keine Papiere. [...] »Es thut mir leid, sagte er, »aber ich führe keine Papiere bei mir.« [...] »Was sind Sie denn?« Tonio Kröger schluckte hinunter und nannte mit fester Stimme sein Gewerbe. [...] »Hm!« sagte der Polizist. »Und Sie geben an, nicht identisch zu sein mit einem Individuum namens – Er sagte ›Individuum‹ und buchstabierte dann aus dem bunt beschriebenen Papier einen ganz verwickelten und romantischen Namen zusammen, der aus den Lauten verschiedener Rassen abenteuerlich gemischt erschien, und den Tonio Kröger im nächsten Augenblick wieder vergessen hatte. – Welcher, fuhr er fort, »von unbekanntem Eltern und unbestimmter Zuständigkeit wegen verschiedener Betrügereien und anderer Vergehen von der Münchener Polizei verfolgt wird und sich wahrscheinlich auf der Flucht nach Dänemark befindet?« [...] Alle schwiegen. Sollte er der Sache ein Ende machen, indem er sich zu erkennen gab, indem er Herrn Seehaase eröffnete, daß er kein Hochstapler von unbestimmter Zuständigkeit sei, von Geburt kein Zigeuner im grünen Wagen, sondern der Sohn Konsul Krögers, aus der Familie der Kröger? Nein, er hatte keine Lust dazu. Und waren diese Männer der bürgerlichen Ordnung nicht im Grunde ein

Von dieser komplexen Konstellation scheint Klaus Mann vor allem das Bild des Künstlers als Außenseiter zu bevorzugen, woran der Begriff des Kosmopolitismus im Sinne von Heimatlosigkeit gut anknüpft. Gerade dieses Merkmal bestärkt die These, dass explizite neuromantische Züge in die Charakterisierung Tschaikowskys eingeflossen sind, was von der Betonung der Untauglichkeit seiner Lebensform, sprich seiner Künstlerexistenz, innerhalb der späten Bürgerwelt markiert wird.³⁵⁵ Der Russe ist ein leidender, aber auch ein verfallener Künstler, der beträchtliche Mengen Alkohol und Nikotin konsumiert und als chronisch Schlafloser porträtiert wird, weshalb er in erster Linie als Neurastheniker auftritt.³⁵⁶ Aus diesem Grund wird seine Kunstproduktion nicht nur als Erfüllung eines göttlich bestimmten Auftrags dargestellt, sondern auch als die direkte Konsequenz seines physisch-psychologischen Unbehagens. Nicht zufällig bestimmt Klaus Mann diese Musikerfigur in der *Selbstanzeige* zum Roman *Mephisto* als Melancholiker und erforscht den Ursprung ihrer Schwermut im zarten psychologischen Gleichgewicht dieses „heimatlosen, zwischen Ost und West irrenden, vielfach belasteten, hoffnungslos liebenden, depressiven Künstlermenschen“.³⁵⁷ In dieser Hinsicht ist klar, dass das von Tschaikowsky verkörperte Prinzip des Kosmopolitismus in der Musik – deren Lehre er aus Alexander Nikolajewitsch Serow, einem der Gründer der russischen Nationalmusik, zog –³⁵⁸ eine tiefe Sehnsucht nach Heimat maskiert, wie die folgende

wenig im Recht? Gewissermaßen war er ganz einverstanden mit ihnen... Er zuckte die Achseln und blieb stumm.“ Thomas Mann: Tonio Kröger. In: Ders.: Frühe Erzählungen, S. 243-318, hier S. 293f. Vgl. Thomas Sprecher: Literatur und Verbrechen. Kunst und Kriminalität in der europäischen Erzählprosa um 1900. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2011 (= Das Abendland/Neue Folge. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens 36), S. 109-141; Wolfgang Rothe: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt am Main: Klostermann 1979, S. 169-239.

³⁵⁵ Vgl. Lutz Winckler: Artist und Aktivist. Zum Künstlerthema in den Exilromanen Klaus Manns. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 93/94 (1987), S. 73-87, hier S. 85.

³⁵⁶ Der Begriff »Neurasthenie«, die heute im medizinischen Bereich als obsolet bezeichnet wird, wurde erstmals 1869 vom amerikanischen Arzt George M. Beard benutzt, um eine typische »Zivilisationskrankheit« zu definieren, deren Ursprünge in der Unruhe des Arbeitslebens zu suchen waren, sowie in der allgemeinen Beschleunigung und der Distanzierung von Mitmenschen. Die Symptome der Neurasthenie, mit einer allgemeinen Schwäche und einer erhöhten Reizbarkeit verbunden, waren jedoch so unterschiedlich, dass sich alle Menschen praktisch mit dieser Diagnose hätten identifizieren können. Im deutschsprachigen Gebiet wurde diese Krankheit hauptsächlich von Otto Binswanger, dem Direktor der Jenaer Psychiatrischen Klinik, untersucht. Binswanger bezeichnete die Neurasthenie als eine Allgemeinerkrankung des zentralen Nervensystems, die zur Melancholie, Hypochondrie und Hysterie übergehen konnte, sie sei daher »mit Recht die Krankheit der modernen Kultur«. Vgl. Christian Virchow: Das Sanatorium als Lebensform. In: Sprecher (Hg.): Literatur und Krankheit, S. 171-197, hier S. 177-183.

³⁵⁷ Kl. Mann: »Mephisto«, S. 407.

³⁵⁸ Tschaikowsky versuchte vor allem in seiner früheren Schöpfungsphase nationale Volksliederelemente durch die Einmischung fremder Anregungen – hauptsächlich der westlichen Kompositionslehre, die er am Petersburger Konservatorium lernte – zu veredeln und sie daher in einem »kosmopolitischen« Kunstkontext zu amalgamieren, wofür er sich an die Weisheit von Serow „En musique on doit être cosmopolite“ (SP 168) anlehnte. In dieser Weise nutzte er seine von der deutschen Schule tief beeinflusste Ausbildung aus, um sein russisches Temperament zu bändigen, obwohl seine akademische Prägung von

Aussage beispielsweise erklärt: „Man läßt mich allgemein fühlen, daß ich nirgends hingehöre.“ (SP 169). Eine solche Behauptung ist in bemerkenswerter Weise sowohl auf die Schilderung von Tschaikowskys Persönlichkeit anwendbar, als auch auf seine Musik, sodass Klaus Mann den Kosmopolitismus letzten Endes zum einen als die Rückseite der Heimatlosigkeit des Komponisten in Betracht zieht, zum anderen als die intimste Stileigenschaft seiner Kunst. Trotzdem soll nicht verleugnet werden, dass der Roman gleichermaßen eine überzeugende Idee vom kosmopolitischen Gemeinschaftssinn vermittelt, wie einige Passagen über die Interaktion der Hauptgestalt zusammen mit anderen musikalischen Prominenten der Zeit zeigen, insbesondere im ersten Romanteil. Eine richtiggehende Pointe wird z.B. während einer fröhlichen Künstler-Soiree erreicht:

»Da sitzen wir nun alle in einem Berliner Eßzimmer, sagte Grieg – und Frau Nina formte seine Worte mit den Lippen nach –, »eine Französin [Désirée Artôt], ein Russe [Peter Tschaikowsky], ein Spanier [Mariano Padilla] und zwei Norweger [Edvard und Nina Grieg]. Wir Musiker sind ein Modell für die internationale Gesellschaft der Zukunft!« (SP 114)

Genauso wie Tschaikowsky fördern die zitierten Figuren aus der Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts eine ideale pazifistische bzw. weltbürgerliche Gesellschaftsanordnung, weswegen man in diesem Zusammenhang die Hypothese aufstellen kann, Klaus Mann greife hier die ihm wichtige Frage des Paneuropäismus auf und lenke seine Sehnsucht nach dem »schönen Land des 19. Jahrhunderts« auf eine utopische Konzeptionierung der Gegenwart. Zum Schluss kann dieses Heimweh auch als das problematische Gefühl eines Autors gedeutet werden, der sich in der Repräsentation einer vitalistischen Künstlerfigur wie Brahms oder Mussorgsky nicht widerspiegeln wollte, sondern vielmehr in der Schilderung eines von Schuld- und Minderwertigkeitskomplexen belasteten Menschen, dessen Genie ihm gleich ambivalent schien. Aus diesem Grund ist die Untersuchung der identifikatorischen Prozesse in *Symphonie Pathétique* vom besonderen Wert, weil Tschaikowsky für Klaus Mann nicht nur als eine Selbstmaskierung bzw. eine

den Vertretern der neuen russischen Musikbewegung streng kritisiert wurde, weil sie diesen westlichen Einfluss als Verrat an der eigenen Volksmusik verstanden. Folglich warfen ihm die fünf »Novatoren« Konservatismus und Unzeitgemäßigkeit vor und verbreiteten ihr intransigentes Urteil auch im Ausland, vor allem in Frankreich. Trotz des umstrittenen Nationalismus der Musik Tschaikowskys soll jedoch beachtet werden, dass sie das Terrain für die Rezeption der russischen Kultur in Westeuropa schuf, weil der Komponist sich in Paris oder Berlin darum kümmerte, nicht nur seine Stücke zu verbreiten, sondern die Europäer auch mit den Initiatoren der russischen Nationalmusik wie Glinka und Dargomyschsky bekannt zu machen. Ohne seine vermittelnde Rolle hätten daher die harten, »barbarischen« Kompositionen eines Mussorgsky nie exportiert werden können. Vgl. versch. Aut.: Russian Anthology, S. 156; Richard Taruskin: Non-Nationalists and Other Nationalists. In: 19th Century Music, S. 132-143.

Selbstinszenierung fungierte, sondern ihm auch Anlass zu einer intensiven Reflexion über das eigene Künstlertum gab, sowie zur geistigen Auslotung des Heimatverlustes, der eigenen Andersartigkeit, schließlich der persönlichen Rolle in einer Gesellschaft am Vorabend des Zweiten Weltkriegs.

3.4 Peter Iljitsch Tschaikowsky: Ein »Phänomenologe des Fühlens«?

Im Gesamtwerk Klaus Manns ist keine andere Figur wie Peter Iljitsch Tschaikowsky zu finden, mit der sich der Schriftsteller lebenslang so intensiv beschäftigte und an der er so intensiv hing. Die Gründe für diese offensichtliche Zuneigung beruhen nicht nur auf dem schlichten Einfühlungsvermögen, das der Autor dem Komponisten gegenüber instinktiv empfunden hat, sondern sein langjähriges Engagement für die Neubewertung von Tschaikowskys Werk basiert auch auf der inneren Übereinstimmung zwischen der Musikauffassung des Russen und der Literaturkonzeption des Antifaschisten.

Nach der Veröffentlichung des Romans im Querido Verlag und der entsprechenden *Selbstanzeige* legte Klaus Mann sein Interesse für Tschaikowsky nicht ab. Hingegen widmete er sich einem neuen Prosatext über den Musiker zwischen 1939 und 1940, mit dem Zweck, seine Erfahrung in den USA mit dem amerikanischen Erlebnis des Künstlers zu vergleichen, aber auch mit ähnlichen Erfahrungen vonseiten einiger Intellektueller wie René de Chateaubriand, Adalbert von Chamisso, Sarah Bernhardt, Leo Trotzki, Herman Bang, Eleonora Duse und Franz Kafka; aus diesem Vorhaben entstand der Band *Distinguished Visitors. Der amerikanische Traum* (ursprünglich in englischer Sprache). Im sechsten Kapitel des neuen Projektes bearbeitet Klaus Mann Kapitel 9 von *Symphonie Pathétique* durch die Einfügung von neuen Passagen und Fotos, aber auch von Abschnitten, die sich ursprünglich in den Romankapiteln 2, 4, 5, 7 und 8 befanden. Außerdem wird die Schilderung von Tschaikowskys kurzem Aufenthalt in Amerika mit einem biografischen Überblick über die amerikanische Erfahrung von Antonín Dvořák ergänzt, und gerade an die Beziehung des böhmischen Musikers zu Amerika lehnt sich Klaus Mann an, um den gesamten Aufsatz zu betiteln, nämlich *Symphonie der neuen Welt. Peter Tschaikowski, Antonín Dvořák*.

Die Bedeutung dieses Berichtes besteht zuerst in der Hervorhebung der Ähnlichkeiten zwischen beiden slawischen Komponisten, die in ihren Stücken

Reminiszenzen an nationale bzw. volkstümliche Melodien mit der westlichen Kompositionslehre verschmolzen. Auch auf der Ebene der Persönlichkeit und des erlangten Erfolgs waren Tschaikowsky und Dvořák ähnlich, weil sich beide vor der Öffentlichkeit scheuten und als Doktoren *honoris causa* in Cambridge gefeiert wurden. Gleichzeitig fungiert der Böhme jedoch auch als Antagonist Tschaikowskys, weil er sich der amerikanischen Kultur gut anzupassen wusste, indem er sich mit ihrer Volksmusik, dem afro-amerikanischen Repertoire, wissenschaftlich befasste. Aus diesen Untersuchungen über die amerikanische Tradition entstand die Sinfonie *Aus der Neuen Welt* in e-Moll op. 95, in der Dvořák slawische, zentraleuropäische und »schwarze« musikalische Merkmale verquickte. Andererseits unterscheidet sich dieser bescheidene Künstlermensch vom russischen Kollegen durch seinen tiefen Familiensinn: Dvořák stellt in Klaus Manns Schrift ein idealer Familienmensch dar, der neben „häusliche[r] Gemütlichkeit, d[em] Leben auf dem Lande, idyllische[n] Landschaften“³⁵⁹ besonders seine sechs Kinder liebt, folglich ist er imstande, Familiengeist und Kunst zu versöhnen. Außerdem betont der Autor, dass Komponieren für Dvořák „eine selbstverständliche Verrichtung des täglichen Lebens, ein Symptom für Gesundheit und Glück“³⁶⁰ bedeutet, weswegen Klaus Mann seiner Musik Tschaikowskys »große *Adagios*« gegenüberstellt, weil diese dagegen „von einer todessüchtigen Seele entworfen sind – im Schatten des Todes, als eine traurige Hommage an Seine dunkle Majestät“.³⁶¹ In diesem Sinn greift der Schriftsteller auf die Darstellung des russischen Komponisten als Melancholiker zurück und koppelt sein Werk besonders mit dem Todestrieb der Figur. Aus diesem Grund scheint Klaus Mann in *Symphonie der neuen Welt* seine Zuneigung zum geliebten »Menschenbruder« teilweise zu widerrufen und stattdessen den lebensfreudigen, heiteren Dvořák zum Modell zu nehmen. Trotzdem konnte der böhmische Tonkünstler als Idealgestalt eines homosexuellen, empfindsamen und oft einsamen Intellektuellen wie Klaus Mann nicht wirklich dienen, obwohl er mit ihm wenigstens das lebenswichtige Bedürfnis nach künstlerischer Arbeit gemeinsam hatte – im *Wendepunkt* behauptet Klaus Mann, im Besonderen über seine Frühphase: „Beinah nie unterbrach ich meine literarische Arbeit; das Schreiben war mir eine natürliche Funktion wie Essen, Schlafen,

³⁵⁹ Klaus Mann: *Symphonie der neuen Welt*. Peter Tschaikowski, Antonín Dvořák. In: Ders.: *Distinguished Visitors. Der amerikanische Traum*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Heribert Hoven. Dt. Üb. von Monika Gripenberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1996, S. 155-194, hier S. 175.

³⁶⁰ Ebd., S. 187.

³⁶¹ Ebd., S. 192f.

Verdauen.“ (WP 295). Deshalb ist vielmehr der ebenso arbeitsfreudige Tschaikowsky der Musiker, der auf den Schriftsteller noch ein Jahr vor seinem Tod eine unwiderstehliche Faszination ausüben konnte, was besonders von der Operation der Selbstübersetzung von *Symphonie Pathétique* in die amerikanische Fassung *Pathetic Symphony* trotz der schon vorhandenen englischen Version von Hermon Ould (London: Victor Gollancz Verlag 1938) bewiesen wird.

Die Gründe für diese lebenslange Reflexion Klaus Manns in Peter Tschaikowsky sind in wenigstens zwei Bereichen zu suchen, die den Horizont der Gender-Lektüre von *Symphonie Pathétique* als Beispiel von »schwuler Literatur« in dezidierter Weise erweitern und der Entscheidung für die biografische Gattung eine neuartige Signatur verleihen: Zum einen handelt es sich um das Emotionalitätsfeld als Quelle künstlerischer Schöpfungskraft, dessen Konzeptionierung Mann und Tschaikowsky als Kunst-Produzente verbindet, zum anderen um die Infragestellung des vor allem im 19. Jahrhundert entwickelten Musikermythos durch die Definition Tschaikowskys als »Halbgenie«. Beide Schwerpunkte weisen auf eine deutliche identifikatorische Kehrseite auf, sodass Klaus Manns Bezeichnung seines Musikerromans als seines intimsten und autobiografischen Werks *par excellence* aus einem innovativen Blickwinkel veranschaulicht wird.

Die enge Beziehung zwischen Autor und Figur entstand, hauptsächlich, weil Klaus Mann sich mit dem Tschaikowsky-Stoff in der Form der Biografie beschäftigte und an diese Gattung für jeden weiteren Tschaikowsky-Text hielt, d.h. für die Originalfassung des Tschaikowsky-Romans, die amerikanische Ausgabe *Pathetic Symphony* und dazwischen auch für das Prosastück *Symphonie der neuen Welt*. In diesem Zusammenhang unterscheidet Oswald Panagl drei Haupttypen bzw. -herangehensweisen der literarischen Biografie, aus denen ein Künstlerroman entwickelt werden kann, nämlich zuerst den Versuch einer »Annäherung« des Verfassers an sein Sujet, durch die die Figur des Künstlers im Wesentlichen zu einer Kunstfigur wird, wie im Fall von Franz Werfels *Verdi. Roman der Oper* (1924). Zweitens die Technik der »Präsentation«, bei der eine in Vergessenheit geratene künstlerische Persönlichkeit aktualisiert wird, wie bei *Friedemann Bach* (1858) von Albert Emil Brachvogel. Drittens eine projektiv-einverleibende Sorte, die von einem »intuitiven ganzheitlichen Zugriff« charakterisiert wird, weil der Autor die eigenen Lebensprobleme, Befindlichkeiten und Wesenszüge in einer fremden Existenz

widerspiegelt, wie das Beispiel von Eduard Mörikes Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* (1856) zeigt, aber auch dasjenige von Klaus Manns *Symphonie Pathétique*.³⁶²

Panagl unterstreicht, dass der Fall des Tschaikowsky-Romans für diese letzte biografische Typologie besonders erhellend sei: Klaus Mann setzte sich nämlich mit einer renommierten Künstlerfigur auseinander, um sich von ihr geistig unterstützen zu lassen, und zwar gegen die eigenen Blockaden, den Verlust der Schöpfungskraft und gegen ein stagnierendes Lebensgefühl, weswegen Tschaikowsky im Roman nicht nur als eine künstlerische Idealfigur geschildert wird, sondern tatsächlich auch zum wahrhaftigen Mentor des Verfassers wird. In *Symphonie Pathétique* gibt daher die Darstellung der emotionalen Einbrüche bzw. psychologischen Komplexe der Figur dem Schriftsteller Anlass, die persönliche Lebenskrise mit dem externen, nun fiktionalisierten Künstlermodell zu konfrontieren und sie möglicherweise an dessen Beispiel zu überwinden. Was Klaus Mann im Speziellen anbelangt, fühlte er sich während der Entstehungszeit von *Symphonie Pathétique* von mehreren Existenzfragen gequält, die vor allem von der Unrast und finanziellen Not des Exillebens abhängten und ihn führten, seine Lebensberechtigung als Mensch und Künstler ständig als bedroht wahrzunehmen. Im Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys konnte er ähnliche Problematiken finden, sodass der Romanheld während der ganzen Vorbereitung und Niederschrift als eine Art »Dialogpartner« des Werks diene. Eine Lebensbewältigung am Beispiel Tschaikowskys hätte sich dennoch für den Autor als kritisch erweisen können, weil der Komponist als ein Künstler zweiten Ranges in die Geschichte einging. Dem Schriftsteller entging natürlich nicht, dass dieser Faktor zu einem tiefen Misstrauen gegen das eigene Werk hätte führen können, weswegen es besonders aufschlussreich zu erklären ist, warum ein »Halbgenie« trotzdem als beliebtes Vorbild, sprich als Doppelgänger fungieren konnte: Für einen Intellektuellen wie Klaus Mann, der sich von der väterlichen Instanz nur sehr schwierig emanzipiert hatte, und zwar hauptsächlich aufgrund seiner Rolle als antifaschistischer Aktivist, war es sehr wichtig, ein Individuum aus der Perspektive der menschlichen Schwäche bzw. Empfindlichkeiten zu untersuchen, was eine Beschäftigung mit »titanischen« Figuren zum großen Teil ausschloss. Obwohl solche Gestalten im Werk Klaus Manns vor allem in der Frühphase vorhanden sind – treffende Beispiele sind die junge Kunigunde in *Der Vater lacht*, Niels im *Frommen Tanz* oder der verführerisch

³⁶² Vgl. Panagl: Der Künstlerroman, S. 171-175. Für eine Vertiefung des Gattungsdiskurses siehe Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart u.a.: Metzler 2009.

aussehende Till in der *Kindernovelle* (1926) –, interessierte sich der Autor eher für jene Persönlichkeiten, die ihm humaner schienen. Aus diesem Grund kann der erste von *Symphonie Pathétique* vermittelte Eindruck, dass sich Klaus Mann für die Schilderung der Hauptfigur an die zeittypische Geringschätzung des Komponisten vonseiten der europäischen Kritik vorbehaltlos anlehnte, im Wesentlichen zurückgewiesen werden: Obwohl sich der Schriftsteller im Roman und später im *Wendepunkt* auf jene kritische Rezeptionslinie bezieht, die sich vom strengen Eduard Hanslick bis zum späteren Urteil eines Theodor W. Adorno entwickelte,³⁶³ kehrt er die Frage der Genialität Tschaikowskys um und erklärt damit seine »Erzählwürdigkeit«, denn in seiner dekadenten Haltung sei er menschlicher und vertrauter als andere Musikgiganten, kurz interessanter und spannender:

Ist es »große« Musik? Ich weiß nur, daß sie mir gefällt. Freilich weiß ich auch, daß der Komponist der gar zu gefälligen »Nußknacker«-Suite und des gar zu effektvollen Tongemäldes »1812« kein Beethoven ist, kein Bach. Aber welcher Erzähler würde sich an diese Titanen wagen? Ich hätte den Mut nicht. Vor Peter Iljitsch indessen war mir nicht bang. Gerade die Fragwürdigkeit seines Genies, die Gebrochenheit seines Charakters, die Schwächen des Künstlers und des Menschen machten ihn mir vertraut, verständlich, liebenswert. (WP 457)

Durch die direkte Ablehnung der deutschen Titanen – hier unter den Namen Bachs und Beethovens subsumiert – zeigte Klaus Mann sein Verständnis für die musikalische Perspektive, weil er mit *Symphonie Pathétique* im Grunde auf eine zweite, nicht-kanonische Kritiklinie hinweisen wollte. Das Ziel dieser alternativen Rezeptionslinie war es, die menschlichen bzw. künstlerischen Fehler des russischen Musikers als entscheidende Elemente seiner Kunstauffassung und -produktion zu analysieren. Dieser abweichenden

³⁶³ Sehr berühmt ist Hanslicks Bezeichnung von Tschaikowskys Violinkonzertes als »stinkender Musik«, worüber sich der Künstler im Roman betrübt, aber sich auch sarkastisch daran erinnert: »[...] Der einflußreichste Kritiker an der Donau, Herr Hanslick, war es, der schrieb« – Peter Iljitsch lehnte sich mit einer grimmigen Behaglichkeit in seinem Sessel zurück, um die Rezension des Herrn Hanslick, ausführlich, jedes Wort mit Genuß betonend, zu zitieren – »Wir wissen, daß in der zeitgenössischen Literatur immer häufiger Werke erscheinen, deren Autoren die widerlichsten physiologischen Erscheinungen, darunter auch garstige Gerüche, wiederzugeben lieben.« Peter Iljitsch sprach sehr ernsthaft, mit erhobenem Zeigefinger. »Solche Literatur kann man als stinkend bezeichnen. Das Konzert von Herrn Tschaikowsky hat uns gezeigt, daß es auch stinkende Musik gibt.« (SP 44f.). Dieses Urteil, durch Strenge gekennzeichnet, beeinflusste nicht nur die damalige, sondern auch die spätere Rezeption Tschaikowskys in ganz Deutschland. Eine ähnliche, wenig entgegenkommende Beurteilung, ohne jedoch den gleichen beleidigenden Charakter, findet man in den Untersuchungen Theodor W. Adornos, der die Musik Tschaikowskys, insbesondere den langsamen Satz der 5. Sinfonie, abwertete, indem er sie als Beispiel der Kulturindustrie des 19. Jahrhunderts betrachtete, sowie als Vorstufe der kitschigen Kinomusik. Vgl. Theodor W. Adorno: *Musikalische Warenanalysen*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno u.a. Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 284-297, hier S. 288f.

Meinung war z.B. der Musikgelehrte Josef Sittard, der sich zusammen mit weiteren Hamburger Rezensenten darum bemühte, dem Komponisten trotz seiner ungezügelter Emotionalität, der eruptiven Orchestereinsätze und eines gewissen Mangels an klanglicher Ästhetik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.³⁶⁴ Darüber hinaus plädierte auch der Tschaikowsky-Biograf Richard Stein für eine internationale Anerkennung des unbestrittenen Talentes des Künstlers, diametral zum Kritiker Hanslick.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Russe gar nicht der einzige ist, der vom konservativen, akademischen Flügel für einen Musiker zweiter Klasse gehalten wurde: Nach der Meinung vieler Kritiker des späten 19. Jahrhunderts vertraten Komponisten wie Frédéric Chopin, César Franck, Edvard Grieg oder Claude Debussy im Gegensatz zu den vitalen Richard Wagner, Johannes Brahms oder Franz Liszt einen alternativen Künstlertypus, der über die »Menschen von sehr großem Format« (vgl. SP 115f.) nicht urteilen konnten, denn er galt als zu außenstehend und zu unbedeutend. Die heutige Musikkritik betont dagegen, dass diese sich im Hintergrund haltenden Künstler eine spezifische Begabung haben, die in der Akzentuierung der Emotionalität bzw. Expressivität besteht, sowie in ihrer künstlerischen Entwicklung durch unzählige musikalische Variationen und Verzweigungen.³⁶⁵ Deswegen findet man bei den Komponisten »von kleinem Format«, zu denen auch Tschaikowsky gehört, ein harmonisches Gleichgewicht zwischen technischer Geschicklichkeit und expressiver Schönheit, was den Eindruck eines spontanen Musikablaufs erweckt. Tschaikowsky entnahm diese Strategie aus der Musik Mozarts und entwickelte sie auf eine sehr persönliche Art weiter, indem er die technische Prämeditation, d.h. die Planung einer bestimmten Form wie der Fuge, des Kontrapunkts oder des Kanons, durch musikalische Grazie und einen hohen Grad an harmonischem Ausdrucksvermögen umging: Im Gegensatz zu den großen Meistern des Kontrapunkts Wagner und Brahms konzentrierte er sich auf emotionale, feine Effekte und nutzte den musikalischen Aufbau als reines Kommunikationsmittel zwischen sich selbst und seinem Publikum aus, wie die elegante Kontrapunkt-Passage im letzten Satz der 4. Sinfonie beweist, und zwar an jener Stelle, an

³⁶⁴ Vgl. Peter Feddersen: Čajkovskij in Hamburg. In: Mitteilungen 11 (2004), S. 180-191, hier S. 186, aus: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/uebersichtheft.htm> (Copyright: Peter Feddersen und Tschaikowsky-Gesellschaft e.V., auf: www.tschaikowsky-gesellschaft.de, letzter Zugriff am 10.11.2015).

³⁶⁵ Vgl. versch. Aut.: Russian Anthology, S. 156-159.

der die Flöte das für den ganzen Satz grundlegende Thema des russischen Volksliedes vorzüglich ausschmückt.³⁶⁶

Aus diesem Beispiel wird klar, dass die Bezeichnung von »Halbgenie« unangebracht ist, weil sie Tschaikowskys musikästhetischen Beitrag, d.h. sein innovatives Verständnis der Musik als emotionellen Verfahrens, zu gering bewertet. An diesen Aspekt knüpft sich auch Klaus Manns Verweigerung einer Auseinandersetzung mit dem Bach- und Beethoven-Stoff. Unter diesem Entschluss verbergen sich zwei selbstständige Konstellationen, die für den Roman konstitutiv sind: einerseits der Nationalismus, andererseits die (romantische) Tradition des (deutschen) Musikerromans. Was den ersten Punkt betrifft, beobachtet man, dass Künstlernamen in *Symphonie Pathétique* oft als Synekdochen für bestimmte Völker genannt werden, als ob sie deren eigentlichen Charakter am besten repräsentieren würden. In dieser Weise werden jedoch den erwähnten Komponisten, sei es Wagner, Brahms oder Mussorgsky, alle nationalistischen Manifestationen zugeschrieben, die der Toleranz bzw. den Abweichungen vom etablierten Modell der Nation keinen Raum geben, wie die kalte Haltung eines als hieratisch porträtierten Brahms gegenüber Tschaikowsky zeigt:

Mit einem Schlage herrschte eine andachtsvolle Stille im Raum. Johannes Brahms war eingetreten. [...] »Man weiß«, sagte Brahms und blickte freundlich, aber ein wenig lauernd, »daß Sie, neben der Musik Ihres eigenen Landes, am meisten die zeitgenössische französische lieben: Gounod, Massenet, Saint-Saëns.« Er sprach die französischen Namen mit einer etwas mühsamen, falschen, vielleicht aus Gehässigkeit falschen Betonung. [...] »[...] Ihre Frau Mutter war doch Französin?« fragte er plötzlich und kniff die Augen ein wenig zu. (SP 59, 61)

Dass die gegenseitige Antipathie zwischen Brahms und dem Protagonisten auch einen kulturhistorischen Diskurs chiffriert, wird im Roman von der Tatsache bestätigt, dass Tschaikowsky Brahms' zentrale Rolle in der Musikgeschichte als Erfüllung der B-Kette – die drei großen B sind Bach, Beethoven und Brahms – nicht anerkennt und ihm das grenzübergreifende Genie Mozarts zweifellos vorzieht: „Das musikalische Deutschland ist in zwei große Lager gespalten: hie Wagner – dort Brahms. Nun, wenn ich zwischen diesen beiden zu wählen habe, so entscheide ich mich für – Mozart.“ (ebd. 50). Gerade Mozart fungiert als ein unerreichbares Vorbild, als Sinnbild des wahrhaftigen Genius, dessen Musik als ein „leibhaftige[s], naive[s], strahlende[s] Stück Himmel“ (ebd.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 158.

235) tönt. Im Gegensatz dazu können Tschaikowskys Zeitgenosse „doch nur die *Sehnsucht* nach dem Himmel“ (ebd. 234) verspüren, denn alle, einschließlich der Hauptfigur, sind:

spätgeboren und problematisch, und [...] leiden alle an demselben moralischen Bruch. Es soll sich keiner von uns als ein »Meister« aufspielen, als ein »Klassiker« und Vollkommener – so wie manche dies fertigbringen [...]. Man kann leicht zum fatalen und sogar etwas komischen Typ werden, wenn man in unserer Epoche die Pose des Vollendeten riskiert. Wenn so ein Brahms ein Meister ist, dann bin auch ich noch einer! (ebd.)

In diesem wichtigen Abschnitt kritisiert Klaus Mann durch die Stimme seines Romanhelden jene »Titanen« der deutschen Kultur, die ihn gemäß der Erklärung im *Wendepunkt* in Verlegenheit bringen, weil ihnen Selbstüberschätzung und Affektiertheit vorzuwerfen sind. Folglich wird die *Grandeur* dieser unzugänglichen Gestalten ins rechte Licht gerückt, wozu noch ein ironischer Geist hinzukommt: Im gewissen Grade versucht der Erzähler Komponisten wie Wagner und Brahms von ihrer göttlichen Aura zu einer menschnäheren Dimension zurückzubringen, indem er auf körperliche Fehler sowie ihre Megalomanie fokussiert: Der dückelhafte Brahms hat einen breitbeinigen Gang und nimmt oft eine behinderte bzw. plumpe körperliche Stellung ein, während Wagner als „der Beherrscher [einer] gaffenden Menge, der Dompteur, der Verführer“ (ebd. 121) beschrieben wird. Außerdem scheint der Protagonist dem vom späten Nietzsche verbreiteten Bild eines Clown-Wagner zuzustimmen. Dieser kolossalen Figur wirft er nicht nur einen totalen Mangel an Menschlichkeit vor, sondern auch künstlerische Sterilität und Langeweile:

Welch ein Don Quijote war dieser Wagner! Er hat sein eigenes Genie durch seine absurden Theorien paralyisiert! [...] Die späte Periode, die das eigentliche »Musikdrama«, das totale, aus allen Künsten kombinierte Kunstwerk bringen will: wie ist das alles voller Lügen und voller Verkrampftheit, in welch erschreckendem Grade fehlt es dem allen an künstlerischer Wahrheit, Einfachheit, Schönheit – [...] die Musik, die ihre gravitatischen Gesten umrauscht, ist zugleich brutal und öde. – Warum ist der späte Wagner so unerträglich? [...] Weil sein satanischer Stolz, seine grausige, imperialistische, echt deutsche Hybris sein Talent ganz ruiniert und aufgefressen hat. [...] Vor einigen Jahren habe ich, hier in Berlin, zum ersten Mal den »Tristan« gehört. Was für eine empörende Langeweile! (SP 118f.)

Durch diese wahrhafte Tirade gegen den als widerwärtig präsentierten deutschen Komponisten beabsichtigt der Autor zu zeigen, dass auch Persönlichkeiten wie das »große Phänomen« Wagner als »problematische Riesen« betrachtet werden können, weil sie genauso wie Tschaikowsky nicht fehlerlos sind; vielmehr repräsentieren sie „die Problematik, die Fragwürdigkeit der Epoche, samt ihrer Herrlichkeit“ (SP 280). Dies wird

als die Konsequenz eines inneren Makels vorgestellt, der im Text auch als »wunde Stelle« thematisiert wird und dessen Erwähnung dazu dient, dem Halbgottkult des Künstlers ein stark realistisches Bild entgegenzusetzen.

Obwohl eine solche Vorstellung in einer biografischen Perspektive zur Vermutung führen könnte, dass Klaus Mann sich für die distanzierte und unkooperative Haltung des großen Wagner-Verehrers Thomas Mann in Sachen *Die Sammlung* revanchieren wollte, spielt das ambivalente Porträt Wagners und Brahms' vielmehr als Anlass für eine intensive Gesamtüberlegung über den Künstlermythos eine Rolle. In diesem Zusammenhang soll zunächst berücksichtigt werden, dass der Schriftsteller keinem deutschen Musiker die Hauptrolle verleiht, sondern einem russischen. Dadurch weicht Klaus Mann von der literarischen Tradition des deutschen Musikerromans bzw. der Musikerzählung ab, nicht nur, weil Tschaikowsky kein mächtiger Künstler ist, sondern auch weil seine Stellung auch innerhalb der eigenen Heimat, d.h. des Russischen Kaiserreichs, zwiespältig war. Tschaikowsky ist daher kein authentischer Nationalheld, sondern eher ein Kulturvermittler zwischen zwei verschiedenen Weltanschauungen, der westlichen und der asiatischen. Gleichzeitig führt sein Auf-dem-halben-Weg-Dasein zum schmerzlichen Gefühl der Vaterlandlosigkeit, weil er auf einer geistigen bzw. künstlerischen Ebene weder in Westeuropa noch in Russland zu Hause ist. Auch in Bezug auf das Komponieren ist seine Haltung kompliziert: Musikalische Ekstasen im Sinne eines Johannes Kreisler aus dem homonymen Zyklus E.T.A. Hoffmanns (1814-15) erlebt Tschaikowsky nur sehr bedingt, und zwar beim Hören oder Spielen der neuen französischen Musik bzw. der Stücke Mozarts, trotzdem verursachen sie auch depressive Krisen sowie ein gewaltiges Minderwertigkeitsgefühl, weil der Protagonist, Vertreter „einer verdamnten Klasse und [...] einer ganz verlorenen Generation“ (SP 225), die Musik Mozarts als unvergleichlich und unerreichbar wahrnimmt.

Aus diesen Beobachtungen wird klar, dass Klaus Mann durch das Porträt des Romanhelden eine neue Musikertypologie schafft, die mit dem romantisch geprägten Künstlermythos nur teilweise übereinstimmt, was von der provokatorischen Geste des Zweifels an Tschaikowskys Genialität markiert wird: Wenn diese Infragestellung als Förderung eines alternativen Geniebegriffs verstanden werden soll, stellt die Schaffenskraft der Hauptfigur noch einen zweideutigen Trieb dar, der unter Martyrium, narzisstischem Schöpfungsgefühl und der Befolgung eines göttlich bestimmten Befehls schwankt. Demzufolge scheint der Einsiedler Tschaikowsky weiter komponieren zu

wollen, lediglich um das Kommen des Todes zu beschleunigen, weswegen die Ursprünge seines künstlerischen Aufschwungs in außerästhetischen Argumenten liegen könnten, wie die folgende Anrufung des Erlösungsmomentes beweist: „Wie wird es sein, wenn die Wahrheit meines armen Lebens erzwungen ist mittels der unverständlichen Strafen, und der Auftrag erfüllt? So wird es sein: Es wird rauschen. Und ich werde fallen [...]. Ich, oh Erlösung. Oh Auflösung, oh Erlösung...“ (ebd. 159). Außerdem wird der Höhepunkt dieser Ambivalenz gerade in der Vollendung der 6. Sinfonie erreicht, weil sie sofort nach der Uraufführung am 16.10.1893 in St. Petersburg als Tschaikowskys »Schwanengesang« und Begräbnissinfonie rezipiert wurde.³⁶⁷

Trotz seines inneren Todeswunsches ist die Hauptgestalt dazu berufen, den göttlichen Auftrag völlig zu verwirklichen, und zwar „die Schmerzen – all die Schmerzen, mit denen man schon vertraut war“ (ebd. 147) in Musik zu verwandeln, als ob es sich um ein magisches Ritual oder einen Gottesdienst handelte, wobei die künstlerische Tätigkeit eine spezifische liturgische Funktion erfüllt: „Die Zeit hat sich erfüllt, die Zeichen haben gesprochen, gekommen ist die Stunde der großen Beichte.“ (ebd. 322). Wenn dieses Merkmal auf die romantische Vorstellung des Künstlers als Priesters zurückzugreifen scheint, opfert sich doch Tschaikowsky für sein Werk, nicht wirklich um seine Identität als Komponist zu festigen, sondern um endlich aus der Welt scheiden zu können. Daraus folgt, dass er an einer tiefen psychologischen Oszillation leidet, die im Text besonders anhand des inneren Monologs wiedergegeben wird, weil der Protagonist seine Klage über

³⁶⁷ Tschaikowsky konzipierte seine letzte Sinfonie als künstlerisches Testament und betonte diesen Aspekt hauptsächlich durch die innovative Struktur des Werks, die sich dem Requiem annähert: Nicht nur schloss der Musiker die Komposition mit einem langsamen Finale, was damals als empörend wahrgenommen wurde, sondern er benutzte auch intertextuelles Material aus dem liturgischen Repertoire. Beispielsweise zitiert er die Melodie des russischen Totenoffiziums *Mit den Heiligen laß ruhen* sowie den protestantischen Choral *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* in der Posaunen-Partitur, außerdem verarbeitet er den Tamtamschlag als funebrales Klangsymbol, wahrscheinlich auf Anregung von Hector Berlioz, der diesen Effekt sowohl in seiner Instrumentationslehre (1844) als auch im eigenen *Requiem* (1837) für die Charakterisierung des Todes bzw. des Abschieds von Toten empfahl. Im Roman weist seinerseits Klaus Mann auf den Requiem-Charakter der *Symphonie Pathétique* vor allem durch ein Gespräch zwischen dem Komponisten und dem Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch, dem Tschaikowsky seine Weigerung, die *Requiem*-Dichtung seines sterbenden Jugendfreundes Apuchtin zu vertonen, mitteilte, um die Komposition zweier Requiems zu vermeiden: „[...] Der Text ist gut. Aber ich kann nicht zwei Requiems schreiben.“ »Wieso – zwei Requiems?« erkundigte sich der musisch veranlagte Verwandte des Zaren. »Euer Hoheit kennen meine letzte Symphonie noch nicht, sagte der Komponist. »Wenn ich nun auch noch die Dichtung meines Freundes Apuchtin in Musik setzen wollte – ich müßte mich wiederholen.« »Ist Ihre neueste Symphonie denn ein Requiem?« wollte der Großfürst wissen. »Ja, sagte der Komponist Tschaikowsky.“ (SP 337). Vgl. Pfann: »Hat er es denn beschlossen ...«, S. 195ff.; Heinz von Loesch: Tschaikowskys *Pathétique*. Lebenssymphonie oder schwules Bekenntniswerk? Ein kurzer kommentierter Literaturbericht. In: Cordula Heymann-Wentzel/Johannes Laas (Hg.): Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 344-351, hier S. 345.

die Strenge Gottes und seine Genugtuung über den befreienden Wert der Arbeit aufeinanderfolgen lässt. Mit diesem Verhalten erreicht er den Gipfel des Enthusiasmus sowie den der Schwermut, weil er auf der einen Seite fühlt, der göttlich bestimmten Kunstaufgabe nicht gewachsen zu sein („O Gott, wie furchtbar, wie furchtbar! O du großer, strenger, weit entfernter Gott, an den ich glaube, wie furchtbar hast du alles eingerichtet! Wozu muß ich alles dies aushalten? Nur um es in eine Melodie zu verwandeln? Und dann wird es nicht einmal eine gute Melodie...“, ebd. 34), auf der anderen kann er jedoch auf die künstlerische Produktivität nicht verzichten („Sein einziger Gedanke: heimzukehren zu seiner Arbeit. Denn es war nur und ausschließlich diese Arbeit – die größte, die wahrscheinlich letzte und die in jedem Fall bei weitem wichtigste –, die sein Herz und seinen Kopf beschäftigte“, ebd. 322).

Zusammenfassend kann die „leichte und strenge, die schöne und befreiende Pflicht“ (ebd. 79) des Musizierens als das Resultat eines therapeutischen Prozesses geschildert werden, genauer gesagt als Produkt einer Verwandlungsarbeit, durch die der Schmerz mithilfe seiner Übertragung in den musikalischen Code überwunden wird. Dieser wichtige Vorgang wird von Tschaikowskys besonderer psychischer Veranlagung für das Emotionale ermöglicht, da der Russe ein sehr gefühlsbetonter Mensch ist, der sich oft für gerührt erklärt und ohne Scheu „Tränen der Rührung, des Stolzes, des Heimwehs und der Müdigkeit“ (ebd. 69) vergießt. Seine musikalische Größe besteht daher in der Ausnutzung des Leidens als künstlerische Triebkraft, denn für jede emotionale Nuance wird eine entsprechende melodische Lösung gesucht, sodass Musik die »strenge Formel« repräsentiert, in die „das lyrische Sich-Verströmen des Gefühls“ (ebd. 147) als Form mündet, und zwar nicht nur als seine Darstellung, sondern auch als dessen Erläuterung. Aus diesem Grund ist das Schmerzerlebnis für den »heilig-heiklen Prozess« des Komponierens funktional, weil sich die Hauptfigur opfert, um aus dem wie ein bitteres Kraut schmeckenden „unerlöste[n], unverwandelte[n] Leben“ (ebd. 80) künstlerische Inspiration zu ziehen. In diesem Sinne wird Arbeit zur Rettung von den eigenen hysterischen Anfällen sowie zum Trost gegen die bedrückende Wirklichkeit:³⁶⁸ Tschaikowsky benimmt sich mit Tönen, als ob er ein Zauberer wäre, ein Alchimist, der die Musik beherrscht, genauso wie ein anderer »Zauberer«, Thomas Mann, die Wortkunst. Folglich behauptet er, die Kunst über das Leid siegen lassen zu können:

³⁶⁸ Vgl. Constantin Floros: Peter Tschaikowsky. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006, S. 85-88.

Was verschafft mir allen diesen Glanz und so viele üppige Ehrung? Die kleine Tatsache, daß ich meine Schmerzen und Erniedrigungen in Töne verwandeln kann. Ja, [...] ich weiß das Geheimnis, ich verstehe mich darauf, ich kann alles verwandeln, es ist eine artige Alchimie, ein Zaubertrick, es ist gar nicht schwer und macht sehr viel Spaß. (Ebd. 247)

Bemerkenswerterweise nimmt Klaus Manns Musikerroman infolge dieser besonderen Fähigkeit Tschaikowskys eine teleologische Struktur an, die zugleich als ein progressives emotionales *Crescendo* konzipiert ist: Die Erfüllung der Lebensaufgabe des Protagonisten entspricht einem Emotionsgipfel, weil die Ausarbeitung der Wladimir gewidmeten *Symphonie Pathétique* sowohl ein geheimes Liebeszeugnis in der Form der Entsagung darstellt, als auch die symbolische Distanzierung vom Diesseitigen. Zugleich markiert sie den Romanabschluss, der wie bei einer Kreisstruktur schon im Titel, d.h. im Paratext, angekündigt wird, und so bestimmt sie auch die Vollendung des literarischen Auftrags von Klaus Mann selbst. In diesem Zusammenhang soll betrachtet werden, dass der Autor den Titel seiner Künstlerbiografie und denjenigen von Tschaikowskys *opus summum* miteinander korrespondieren lässt, um zweierlei Reflexionen zu erzeugen, nämlich eine metamediale, auf der Form der Sinfonie basiert, und eine metaästhetische, semantisch fundiert und mit dem Attribut *pathétique* verbunden. Offensichtlich greift die von Modest Tschaikowsky erfundene Bezeichnung auf das griechische Stammwort *πάθος* (»Leiden«) zurück und drückt dabei das Kolorit des ganzen autobiografischen Werks sowie sein geheimes Programm deutlich aus. Obwohl diese Qualifizierung schon von Ludwig van Beethoven für die Klaviersonate in e-Moll Op. 13 benutzt wurde – Tschaikowsky folgte diesem Beispiel für das Hauptmotiv seiner Sinfonie –,³⁶⁹ erreicht sie in diesem musikalischen Werk ihre vollständige Entfaltung: Tschaikowsky entwickelt anhand des Verweises auf das geheime Programm, das die unmögliche Liebe zu Bob thematisiert, eine Art »Phänomenologie des Fühlens«, durch die eine einzigartige Beziehung zwischen Musik und Schmerz hergestellt wird. Dank der Betonung der Expressivität beabsichtigt der Künstler, die Dynamik der Gefühle bzw. der subjektiven Erfahrung anhand musikalischer Kommunikationsschemata darzulegen und sie damit zu objektivieren. Diese Operation spielt in Klaus Manns sprachlicher Bearbeitung von Tschaikowskys Werk eine zentrale Rolle, weil Musik dabei als ein semiotisches System betrachtet wird, das genauso wie das Emotionale rational schwer fassbar ist. Der Grund

³⁶⁹ Diese besondere Analogie wurde zum ersten Mal vom Kritiker Hugo Riemann bemerkt. Vgl. Modest I. Čajkovskij: Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys. In zwei Bänden. Neuausg. des Erstdr. (Moskau/Leipzig: 1900-1903). Hrsg. von Alexander Erhard u. Thomas Kohlhasse. Dt. Üb. von Paul Juon. Mainz: Schott 2011 (= Čajkovskij-Studien 13/II), S. 629.

dafür besteht in der Tatsache, dass ihr keine offensichtliche Referenzfunktion außerhalb des eigenen Systems innewohnt, obwohl sie ein eigenständiges Zeichensystem hat. Deshalb wirkt Musik als autoreferenziell, weil sie lediglich auf Ordnungsstrukturen innerhalb des eigenen Lautsystems verweist, mit der Folge, dass die Tonkunst keine Bedeutung bzw. keine semantische Struktur lexikalisieren kann. Gleichmaßen benötigt das Fühlen die Sprache, um begriffen werden zu können. Doch, wenn diese Sprache mit der Musik identifiziert wird, dann kann das emotionale Vermögen eine bestimmte Tongestalt annehmen, deren Natur der Strategie der Symbolisierung sehr nah ist: Genauso wie Musik trotz ihrer fehlenden semantischen Evidenz als Kommunikationssystem dient, so sind Gefühle für das menschliche Dasein von basaler Wichtigkeit, sprich konstitutiv, und besitzen ein reiches kommunikatives Potenzial.

Diese Vorstellung verdankt man besonders der amerikanischen Philosophin Susanne Katherina Langer, derer ästhetische Konzeption gewissermaßen vom Tschaikowsky-Roman antizipiert wird. Nach ihrer Philosophie der Kunst, die vor allem in *Philosophy in a New Form* (1942) und *Feeling and Form* (1953) entwickelt wurde, ist Kunst imstande, dem Fühlen Ausdruck zu verleihen sowie komplexe Gefühlsdynamiken hauptsächlich durch Symbolisierungsprozesse zu repräsentieren, damit sie verständlich gemacht werden. Außerdem erkennt Langer einen spezifischen Parallelismus zwischen Emotionen und Musik: In einem Musikstück interagieren einzelne Elemente dynamisch miteinander und bilden auf diese Weise ein unstabiles, doch strukturiertes Wechselspiel; gleichermaßen wird Fühlen als ein fließendes Phänomen erlebt, das trotz seines als chaotisch bzw. unaussprechlich empfundenen Charakters Formen und Muster aufweist, die seinen Verlauf gestalten. Trotzdem wird dieser erst in der Musikform strukturell angeordnet und kann nur nach dieser Übertragung von den Menschen nachvollzogen werden:

The most characteristic principle of vital activity is rhythm. All life is rhythmic [...]. A succession of emotions that have no reference to each other do not constitute an emotional life, any more than a discontinuous and independent functioning of organs collected under one skin would be a physical life. The great office of music is to organize our conception of feeling into more than an occasional awareness of emotional storm, i.e. to give us an insight into what may truly be called the life of feeling, or subjective unity of experience; and this it does by the same principle that organizes physical existence into a biological design-rhythm.³⁷⁰

³⁷⁰ Susanne K. Langer: *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons 1953, S. 126. Vgl. Rolf Lachmann: Langer. Philosophie des Fühlens. In: Hilge

Gerade am Beispiel der Melodien Tschaikowskys wird klar, dass artikulierte Musik, d.h. die Gesamtinteraktion von Rhythmik, Entwicklung, Anwachsen, Umschlagen und Ausklingen, mit dem Ausdruck vielerlei Emotionen und insbesondere ihres Entstehens gekoppelt wird: „Music is »significant form«, and its significance is that of a symbol, a highly articulated sensuous object, which by virtue of its dynamic structure can express the forms of vital experience which language is peculiarly unfit to convey. Feeling, life, motion and emotion constitute its import“.³⁷¹ In diesem Kontext scheint Langers Bezeichnung des Kunstgegenstandes als »Morphologie des Gefühls« sehr treffend, weil Tschaikowsky seine Mission mit der Absicht verfolgt, den Gipfel der Emotionalität – hier auf den baldigen Abschied vom Leben fokussiert – musikalisch zu erreichen; dieser Effekt ist so machtvoll, dass der Künstler nur neun Tage nach der Uraufführung seiner 6. Sinfonie tatsächlich stirbt.

Im Fall der literarischen *Symphonie Pathétique* wird das Fühlen jedoch nicht von tatsächlicher Musik vermittelt, sondern von einigen in einem verwandten Lautsystem geschilderten »Tönen«, d.h. durch Sprache: Ziel von Klaus Mann ist, Tschaikowskys „melodische Konfession zu artikulieren, die sanghafte Beichte in Worte zu fassen“ (WP 457), sodass die von seinem geistigen »Menschenbruder« in Musik verwandelten Emotionen in einen literarischen Text übertragen werden. Im Roman findet dieser besondere Medientransfer vor allem im sechsten Kapitel Anwendung,³⁷² weil der Schriftsteller das von Panagl identifizierte Projektionsprinzip darin bis zur äußersten Konsequenz verfolgt, und zwar wendet er den Mechanismus der Selbstidentifizierung auf die Hauptfigur an. In diesem Kapitel berichtet die Erzählstimme über Tschaikowskys Oper *Pique-Dame* Op. 68 und hebt besonders den autobiografischen Charakter des Werks hervor. Dazu wird nicht nur das Gräfin- bzw. Drei-Karten-Motiv präzise dargestellt, sondern auch die Zuneigung des Komponisten für den Protagonisten Hermann, der mit ihm die blinde Passion für das Kartenspiel gemeinsam hat. Interessanterweise bezieht sich der Erzähler auf diese Affinität mit Worten, die an Klaus Manns Aussagen über Tschaikowsky erinnern:

Landweer/Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 681-703.

³⁷¹ Langer: *Feeling and Form*, S. 32.

³⁷² Mit dem Begriff »Medientransfer«, einer Variante von »Medienwechsel«, wird innerhalb der *Intermedial Studies* „die Transformation eines medien-spezifisch fixierten Produkts bzw. Produktsubstrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium“ (Rajewsky: *Intermedialität*, S. 201) verstanden.

Peter Iljitsch [hatte] sich ganz hinein gelebt, ganz hinüber geträumt in die mit hochdramatischem Pathos geladene Sphäre der Puschkin-Novelle, aus der Modest das Textbuch für ihn machte [...]. Wenn Peter Iljitsch sich überlegte, was ihn, seit so langem, gereizt hatte am »Pique-Dame«-Stoff, so mußte er sich sagen, daß es vielleicht gerade diese tragische und schicksalshafte Passion des jungen Helden gewesen war – die blinde Passion für den Spieltisch. Denn Tschaikowsky – sehr erfahren in der Verschwendung des Gefühls – wußte, daß es beinahe gleichgültig ist, für welches Trugbild man die Leidenschaft sinnlos aufwendet und nutzlos opfert. Hermanns Tragödie rührte ihn, weil sie ihm ganz und gar verständlich war. (SP 210f.)

In diesem Zusammenhang sollen mehrere Elemente berücksichtigt werden, die diese Passage als ein Beispiel der Technik der *mise en abyme* qualifizieren. Zuerst nimmt das Spielthema Tschaikowskys tödliches Spiel mit dem Glas Cholerawasser vorweg, zweitens stellt die Erzählstimme eine direkte Parallele zwischen Hermanns blinder Leidenschaft für Kartenspiel und Tschaikowskys unmöglicher bzw. verschwendeter Liebe zu seinem Neffen. Fernerhin lässt sich der Komponist für die Verwirklichung seiner Oper vom Kunstwerk eines Dritten, Pushkin, inspirieren, genauso wie sich Klaus Mann an die Musik Tschaikowskys anlehnte, um seinen einzigen Musikerroman verfassen zu können. Sowohl für den Autor als auch für die reale Figur des Romanhelden handelt es sich daher um die Identifizierung einer Projektionsfigur, zu der beide Künstler eine innige affektive Verwandtschaft spüren und in die sie Frustrationen und geheime Wünsche hineinverlegen.³⁷³ Aus diesem Grund ist es möglich, Klaus Manns Darlegung der *Pique-Dame* als intratextuelle Veranschaulichung der autobiografischen Inszenierung zu betrachten, sowie als zentralen metareflexiven Moment im Roman, weil dieser Abschnitt

³⁷³ Nach den neuesten Tschaikowsky-Studien neigte der Russe dazu, sich eher in weiblichen Figuren widerzuspiegeln, als in männlichen. Demzufolge sollte in diesem Rahmen auch die Gestaltung der Protagonistin Lisa untersucht werden, nicht nur, weil sie die dritte Frauenfigur ist, die Tschaikowsky dem literarischen Werk Alexander Puschkins entnahm, und zwar nach Tatjana aus dem *Eugen Onegin* (1833, bearbeitet als Oper 1879) und Maria aus dem Gedicht *Poltava* (1829, als Oper 1884 als *Mazepa* betitelt), sondern auch weil ihre Charakterisierung von Tschaikowsky selbst stark vertieft wurde, sodass er für die Oper *Pique-Dame* eigentlich auch als Mitlibrettist arbeitete. Das Bedürfnis, Lisas Schicksal neu zu prägen, wurde von der Tatsache bestimmt, dass sie die Figur im Werk ist, welche die Liebeserfahrung macht. Diese wird dennoch als Heimsuchung geschildert, weil sie Hermann blind liebt und so mitschuldig am Tod der Gräfin wird. Um ihre sowie Hermanns Schuld abzubüßen, findet sie keine andere Lösung als den Selbstmord, den sie interessanterweise in einem Petersburger Kanal begeht, genauso wie Tschaikowsky ein Jahr vor der Vollendung der Komposition in der Moskwa versucht hatte. Diese besondere Begebenheit ist daher einen weiteren Beweis für den starken autobiografischen Hintergrund, der Tschaikowsky mit seinem Opernstoff intim verband. Vgl. Kadja Grönke: Frauenschicksale in Čajkovskij's Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit. Mainz u.a.: Schott 2002 (= Čajkovskij-Studien 5). Siehe dies.: Čajkovskij's Liza (*Pikovaja dama*). Eine Projektionsfigur. In: Archiv für Musikwissenschaft 59 (2002), H. 3, S. 167-185; dies.: Enttäuschung im Übermaß. Lisas Verzweiflung und Flucht in den Tod in Tschaikowskis Oper *Pikovaja dama*. In: Hermes A. Kick/Günter Dietz (Hg.): Verzweiflung als kreative Herausforderung. Psychopathologie, Psychotherapie und künstlerische Lösungsgestalt in Literatur, Musik, Film. Berlin: Lit Verlag 2008, S. 237-247.

das schöpferische Potenzial der geistig-gefühlsbedingten Projektionsmethode im Mikrokosmos repräsentiert.

Durch die Hervorhebung der Emotionalität des Protagonisten sowie der zahlreichen autobiografischen Berührungspunkte zeigt Klaus Mann, dass er in Tschaikowsky ein authentisches Künstlervorbild sieht, das besonders aufgrund seiner künstlerischen Beschäftigung mit dem Geistigen bzw. Lyrischen am Leben als nachahmungswürdig dargestellt wird: Nicht nur fokussiert der Erzähler Tschaikowskys Fähigkeit, seine Empfindsamkeit schöpferisch auszunutzen, sondern seine sensible Natur wird auch unmittelbar mit dem Homosexualitätsdiskurs verquickt, mit dem Ergebnis, dass Klaus Mann seinem Publikum somit ein konkretes Modell von gesellschaftlicher Produktivität der Homosexuellen anbietet.

Darüber hinaus soll in diesem Rahmen bemerkt werden, dass der Schriftsteller in dieser frühen Exilphase die dringende Notwendigkeit fühlte, eine genaue künstlerische sowie soziopolitische Aufgabe zu erfüllen. Diese setzte er hauptsächlich mit seiner Rolle als antifaschistischem Intellektuellen gleich, dennoch hielt er auch für wesentlich, seine publizistische Tätigkeit mit der Auslotung der innerlichsten Dimension des Menschen sowie seines emotionalen Lebens in Einklang zu bringen, was seine Vorliebe für eine lyrisch geprägte Prosa gerade zur Zeit seines politischen Kampfes zu erklären vermag. Aus dieser Perspektive scheint Klaus Mann mitunter über das Beispiel Tschaikowskys z.T. hinausgehen zu wollen, denn in dieser Lebensphase verfolgte der 29jährige seinen persönlichen Auftrag nicht mit der Absicht, sich vom Diesseitigen schneller verabschieden zu können, sondern mit dem Ziel, die politische bzw. humanistische Tragweite seiner Vorstellung zu entwickeln und sie unter allen antifaschistischen Kräften zu verbreiten. Demzufolge ließ er sich bereits in den 1930er Jahren von ersten Selbstmordimpulsen und der durch den Tod vieler Freunde »vertraut gewordenen Gegend« nicht überwältigen,³⁷⁴ sondern zeigte sich der Wichtigkeit seiner Sendung als

³⁷⁴ Unter Anlehnung an einen Brief Erika Manns an Hermann Kesten vom 11.4.1964 unterstreicht Friedrich Albrecht, inwiefern Klaus Mann ab den 1930er Jahren vom Selbstmordproblem getroffen wurde und Selbstmordwünsche vor allem nach dem Tod Ernst Tollers (1939) aussprach. Der Schriftsteller begann den Tod als eine vertraute Dimension bzw. als Ort der Erlösung zu betrachten, besonders nachdem viele seiner engsten Freunde Selbstmord begingen; unter ihnen befanden sich z.B. Richard Hallgarten, Gertrud Wissing-Frank, Wolfgang Hellmert und René Crevel, die zwischen 1932 und 1935 starben. Sehr relevant ist, dass Klaus Mann diese Vertrautheit mit dem Tode auf die Hauptfigur überträgt und das Sterben wünschenswert macht, indem er es als Möglichkeit des Wiedersehens mit vielen gestorbenen Bekannten präsentiert. Aus diesem Grund fügt er in den Roman ein leicht variiertes Selbstzitat aus dem Ricki Hallgarten gewidmeten Essay *Radikalismus des Herzens* ein, sodass der Text durch diese Thematisierung des Todes als vertraut gewordener Heimat von einer „melancholischen Grundmelodie der Todessehnsucht“ (Alexa-

engagierter Künstler vollkommen bewusst. »Der Weg ins Freie« war ihre politisch und menschlich bestimmte Durchführung.

3.5 *Symphonie Pathétique* als intermedialer Text

Als Klaus Mann im Winter 1934/35 begann, sich mit dem Tschaikowsky-Stoff zu beschäftigen, war er sich noch nicht völlig im Klaren darüber, dass sein autobiografisch stark geladenes Werk nicht nur zu einem herausragenden Beispiel der Gattung Künstlerbiografie werde, sondern auch zu einem wichtigen Musikerroman, in dem sich eine wahrhaftige „Rückverwandlung der Musik Tschaikowskys in Sprache, die Verwandlung der Töne in Worte“³⁷⁵ verwirklicht. Dieses Ergebnis erzielte er zuerst während der erstaunlich raschen Niederschrift des Textes, die nur knapp viereinhalb Monate dauerte, zweitens konsolidierte er es in der amerikanischen Romanfassung, die das Resultat sowohl einer Selbstübersetzung vom Deutschen ins Englische ist, als auch eines ganz neuen Romanaufbaus, eigentlich einer harmonischeren, zyklischeren Struktur als in der deutschen Vorlage. Schon hieraus wird klar, dass Klaus Mann *Symphonie Pathétique* besonders hoch schätzte und stark auf ihre literarische Qualität achtete, weswegen sich dieser Text von anderen Werken, wie *Treffpunkt im Unendlichen*, deutlich unterscheidet.³⁷⁶

Die besondere Sorgfalt, die den Text charakterisiert und als authentische Huldigung des Freundes Peter Iljitsch zu verstehen ist, zeigt sich in *Symphonie Pathétique* sowie in

Désirée Casaretto: Heimatsuche, Todessehnsucht und Narzißmus in Leben und Werk Klaus Manns. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2002, S. 160) durchdrungen wird. Im Konkreten wird die Aussage „Der Tod ist mir eine vertrautere Gegend geworden, seit ein so inniger Vertrauter meines irdischen Lebens sich ihm, dem Tode, der mir einst so fremd tat, freiwillig anvertraut hat. Wo ein Freund wohnt, kennt man sich doch schon etwas aus, ehe man selber hinkommt“ (Kl. Mann: Ricki Hallgarten, S. 411) in *Symphonie Pathétique* folgenderweise umgeschrieben: „So viele meiner Freunde haben sich dort versammelt. Sie machen mir die fremde Gegend vertraut. Ich fühle mich schon ganz dort zu Hause. Wo die Freunde sich aufhalten, da sind wir doch comme tout à fait chez nous...“ (SP 333f.). Vgl. Albrecht: *Symphonie Pathétique*, S. 198f. Siehe Erika Mann: Briefe und Antworten. Hrsg. von Anna Zanco Prestel. Bd. 2: 1951-1969. München: Ed. Spangenberg im Ellermann Verlag 1985, S. 139-142.

³⁷⁵ Kroll: Im Zeichen der Volksfront, S. 525.

³⁷⁶ Als *Treffpunkt im Unendlichen* herauskam, notierte Hermann Hesse eine narrative Diskrepanz im Kapitel 6, weil der Protagonist Sebastian zuerst ins Zimmer 11 eines Berliner Hotels kommt, obwohl die Zimmernummer nach zwei Seiten 12 wird. Darüber berichtete Hesse mit aufgebrachtem Ton in der *Neuen Rundschau*: „Der Autor hat einmal Zwölf und einmal Elf geschrieben, er hat seine Arbeit nachher nicht wieder durchgelesen, hat offenbar auch keine Korrekturen gelesen oder er las sie eben gerade so gleichgültig und obenhin wie er jene Zahlen hingeschrieben hat [...]. Und auf einmal verliert das ganze Buch an innerem Gewicht, an Verantwortung, an Echtheit und Substanz, alles wegen dieser dummen Nummer Zwölf.“ Hermann Hesse: Beim Lesen eines Romans. In: Die Neue Rundschau. XLIV. Jahrgang der Freien Bühne (1933), Bd. 1, S. 698-702, hier S. 700.

Pathetic Symphony hauptsächlich in der reichen Anwendung mehrerer intermedialer Verfahren, die sowohl den Romanaufbau als auch dessen Inhalt gestalten. Trotzdem divergieren die zwei Romanvarianten hauptsächlich hinsichtlich ihrer intermedialen Strukturen: In der Originalfassung vor allem auf der Mikroebene, in der amerikanischen Ausgabe dagegen stärker auf der Makroebene, sodass die Intensivierung des intermedialen Repertoires in der Textversion von 1948 als künstlerische Steigerung der Wort-Ton-Beziehungen verstanden werden kann. Insgesamt präsentieren sich beide Editionen als Realisierung der *verbal music*, d.h. „d[er] literarische[n] Annäherung an wirklich vorhandene oder fiktive Musik, mit dem Ziel, ein Äquivalent des Musikerlebens zu schaffen“,³⁷⁷ insbesondere durch die Aufzeichnung der Reaktion des Einzelnen auf ein gewisses Musikstück sowie infolge des progressiven Motiv- und Thema-Werdens der Musik im literarischen Text.

Außer der Thematisierung der Musik Tschaikowskys sowie der Darlegung seines Kompositionsverfahrens bereichert Klaus Mann die Dimension der »verbalen Musik« in seiner Musikerbiografie durch die *paratextual thematization* der 6. Sinfonie bzw. die ekphrastische Beschreibung von Tschaikowskys Werken und auch durch ihre Remedialisierung im schriftlichen Text. Dazu entwickelt er eine mannigfaltige Leitmotivik und kombiniert sie in der amerikanischen Fassung mit der expliziten Nachahmung der musikalischen Form der Sinfonie: *Pathetic Symphony* basiert auf einer Kreisstruktur, die der im Titel erwähnten Komposition genau zu entsprechen versucht, und zwar durch die Einteilung in vier sinfonische Sätze, die diejenigen der realen *Symphonie Pathétique* möglichst genau imitieren. Dies wird durch eine ganz neue Anordnung des Erzählmaterials ermöglicht, was einem wichtigen Perspektivenwechsel entspricht, sowie einem völlig neuen Romananfang: Das Werk beginnt nicht mehr im Winter 1887 in Berlin, sondern die Erzählstimme beschäftigt sich nun zuerst mit einer Nebenfigur, Tschaikowskys Bruder Anatol, von dessen Perspektive über das heikle Thema der Scheinehe zu Antonina berichtet wird, wozu die Schilderung der Begegnung zwischen dem Protagonisten und dem Strichjungen in Paris hinzukommt. Deswegen beginnt der

³⁷⁷ Albert Gier: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Peter V. Zima (Hg.): Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. London: Turnshare Ltd. 2009 (orig.: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995), S. 61-92, hier S. 70. Vgl. Ders.: „Parler, c’est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: Vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 1995, S. S. 9-17, hier S. 14ff. Siehe Steven Paul Scher: Notes toward a Theory of Verbal Music. In: Comparative Literature (Special Number on Music and Literature) 22 (Spring, 1970), N. 2, S. 147-156.

erste »Romansatz« *Allegro non troppo* mit der langen Analepse, die sich ursprünglich im Kapitel 4 der Originalausgabe befand, mit der Folge, dass die amerikanische Leserschaft sofort in die Debatte über Tschaikowskys Homosexualität hineingezogen wird. Diese Besonderheit lässt sich dadurch erklären, dass Klaus Mann seine eigene sexuelle Orientierung nach dem Dienst in der eher repressiven amerikanischen Armee stärker herausheben wollte.³⁷⁸

In diesem Satz hebt Fredric Kroll besonders das tiefe musikliterarische Verhältnis hervor, weil sowohl das Romangefüge als auch das psychologische Eindringen in die erschütterte Seele der Hauptfigur auf die bewusste Imitation des entsprechenden Kompositionsteils der 6. Sinfonie hinweist. Text und Musik haben daher, so Kroll, „die grübelnde Unrast des Anfangs, den Tobsuchtsanfall der Durchführung, die zärtlich-wehmütige Entspannung des Schlusses“³⁷⁹ gemeinsam, während solche Parallelitäten im folgenden Satz, *Allegro con grazia*, weniger erkennbar sind. Im Unterschied zum ersten Satz läuft hier die Erzählzeit chronologisch, der Autor hat nämlich in diesem zweiten Abschnitt den Rest des ersten Teils vom Originaltext zusammengefasst, d.h. die ersten drei Kapitel und das fünfte. Darüber hinaus schließt der zweite Satz in Analogie zur deutschen Fassung mit der Schilderung der 5. Sinfonie. Im dritten Satz, *Allegro molto vivace*, bearbeitet Klaus Mann Kapitel 6 bis 8 der deutschen *Symphonie Pathétique* sowie einen Teil des neunten Kapitels und fokussiert die Erzählung auf die Darstellung der problematischen Liebe zu Wladimir, auf den internationalen Erfolg der Hauptfigur sowie ihre Reise nach Amerika. Interessant ist außerdem, dass der Autor die Stimmung des großen Marsches von Tschaikowskys *Pathétique* durch die zwiespältigen Gefühle gegenüber seinem Ruhm wiedergibt. Aus diesem Grund geht der feierliche, mit dem wachsenden Weltruf verbundene Hintergrund zum Kapitelschluss in den verzweifelten Wunsch nach einem baldigen Tod über, sodass dieses Ende die melancholischen Töne des letzten Satzes antizipiert. Einen ähnlichen Verlauf charakterisiert das Stück

³⁷⁸ Während der ganzen Anwerbszeit im US-Militär (14.12.1942-28.09.1945) musste Klaus Mann seine Homosexualität verbergen, weil die amerikanische Armee grundsätzlich keinen Homosexuellen aufnahm. Diese Bedingung frustrierte den Schriftsteller so, dass er sich dazu verpflichtet fühlte, seine „Stubengenossen mit einem schönen Girl Friend [zu] impressionieren.“ (Brief an Lotte Walter vom 28.02.1943. In: Kl. Mann: Briefe, S. 501f., hier S. 502). Bevor er daher sein Leiden als Homosexueller und Außenseiter in *Pathetic Symphony* verarbeitete, beschäftigte er sich mit dieser autobiografischen Erfahrung auch im früheren Erzählstück *The Monk*, das 1943 auf Englisch verfasst wurde. Vgl. Naumann: Ruhe gibt es nicht, S. 276f. Siehe Klaus Mann: Der Mönch. In: Ders.: Speed. Die Erzählungen aus dem Exil. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2003, S. 217-234.

³⁷⁹ Kroll: Im Zeichen der Volksfront, S. 518.

Tschaikowskys, bei dem „der Sturz von den hohen Violinen zu den tiefen Posaunen am Schluß des scheinbar jubelnden Marsches schon wesentlich zum klagenden Finale“³⁸⁰ gehört. Abschließend endet der amerikanische Roman, genauso wie die deutsche Ausgabe, mit Klaus Manns Auslegung der *Symphonie Pathétique*. Im letzten Satz, *Adagio lamentoso*, verschmilzt der Schriftsteller Kapitel 9 und 10 miteinander und konzentriert die Erzählung auf die Dramatik von Tschaikowskys musikalischer Beichte. Trotzdem nähert sich der Erzählrhythmus an dieser Stelle mehr einem *Precipitando* an, als einem *Adagio*, obwohl die Entscheidung für eine erregte Prosa den kritischen psychischen Zustand des Protagonisten sowie seine Sehnsucht nach einer geheimnisvollen Erlösung am besten nachahmt.

Insgesamt gewinnt die Struktur der amerikanischen Veröffentlichung, im Besonderen im Hinblick auf ihre Form, ein stringenteres Verhältnis zwischen Schrift und Musik, die zwei verschiedene semiotische Systeme bilden und durch zwei gegensätzliche Modalitäten performiert werden, d.h. eine einstimmige Linearität entgegen einer mehrstimmigen Gleichzeitigkeit. Hinsichtlich der Ebene der Widerspiegelung des Inhalts in der Form – die Sinfonie wird im Titel vorgestellt, bildet das Gerüst des ganzen Werks und repräsentiert den inhaltlichen Kernpunkt des letzten Satzes – wird der Roman dezidiert verstärkt, obwohl er ein wenig Ausdruckskraft zu verlieren scheint, da Klaus Mann Englisch schrieb, einer Sprache, in der er sich „wohl nie *ganz* so zuhause“³⁸¹ fühlte. Aus dem Vergleich mit der deutschen Fassung ergibt sich auf jeden Fall, dass der Verfasser schon 1935 mehrere musikliterarische Strategien ausarbeitete, um sich in seinem Text an der sehnsuchtsvollen Musik seines künstlerischen Vorbildes besser zu orientieren. In dieser Hinsicht besitzen nicht nur die zahlreichen Leitmotive, sondern auch die Ekphrasis, die Fiktionalisierung des *Liedes von den Verlorenen Gesichtern* sowie die *remediation* der Oper *Pique-Dame* und auch der gesamte Bereich der *verbal music* einen evidenten intermedialen Charakter, dessen spezifische Funktion darin besteht, die Psychodynamik von Tschaikowskys musikalischem Schaffen intensiv zu veranschaulichen. Gleichzeitig beabsichtigte der Schriftsteller durch diese intermedialen Lösungen, der literarischen Qualität seines Romans einen wesentlichen Impuls zu geben, vor allem mithilfe des klugen rhythmischen Spiels zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Besonders bei der Schilderung der Uraufführung der *Symphonie Pathétique* bemerkt man, dass Klaus Mann

³⁸⁰ Ebd., S. 519.

³⁸¹ Kl. Mann: Briefe, S. 603 (Brief an Herbert Schlüter vom 18.02.1949).

das Tempo der sinfonischen Sätze durch „ein zeitdehnendes, zeitraffendes und zeitdeckendes Erzählen“³⁸² wiederzugeben versucht, indem er den Erzählverlauf mit dem langsamen bzw. lebhaften Rhythmus der verschiedenen Musikteile symbolisch verknüpft. Dazu lässt er kürzere Sätze auf komplizierte und an Adjektiven reiche Satzgefüge folgen, bis der stilistische Höhepunkt in der Beschreibung des qualvollen Abschlusses der Sinfonie erreicht wird:

Der erste, getragene Satz schien das Publikum fast zu langweilen; desgleichen das Allegro con grazia, dessen langsamer Rhythmus enttäuschte. Das gar zu gehetzte, wild vorwärtsgetriebene Tempo des dritten Satzes rief im Saale eine gewisse Beunruhigung hervor: man rückte auf den Stühlen, tauschte verwunderte Blicke. Der letzte Satz, das Adagio lamentoso, übte auf das Auditorium dieselbe befremdende Wirkung, die es bei der ersten Orchesterprobe auf die Musiker gehabt hatte. Es wehte ein Hauch aus diesem schmerzvollen Finale, der keine Dankbarkeit, keinen Enthusiasmus aufkommen ließ: bei solchem Abschieds- und Klage-ton, der schon fast aus einer anderen Welt zu kommen schien, fröstelte es das kunstverständige Publikum von St. Petersburg, und manch Einem lief es eisig über den Rücken. (SP 341)

Ein ähnlicher Steigerungsprozess prägt die Umschreibung des »den verlorenen Gesichtern« gewidmeten Liedtextes, der in der Form des inneren Monologs ins 8. Kapitel eingeführt wird und mit dem Todesmotiv der »vertraut gewordenen Gegend« im letzten Kapitel verschmilzt. Obwohl keine eigentliche Melodie für dieses *Lied* zur Entstehungszeit des Romans vorhanden war, überarbeitete Klaus Mann diesen lyrischen Stoff genauso, als ob er über das reale Produkt einer Medienkombination, genauer gesagt der durchgehenden Kombination der zwei als distinkt wahrgenommenen Medien Literatur und Musik, verfügen könnte.³⁸³ Nicht nur nimmt er in seiner Musikerbiografie Bezug auf diesen Prätext, sondern verknüpft ihn mit Tschaikowskys wachsender Sehnsucht nach Erlösung, sodass der ganze Künstlerroman anhand der narrativen Entwicklung des *Liedes von den Verlorenen Gesichtern* als eine zyklische, »liedhafte« Threnodie interpretiert werden kann, genauso wie die 6. Sinfonie als Requiem gedeutet wird. Insbesondere schließt dieser literarisierte Trauergesang an die mit einem Kreuz versehene Schlussstrophe des Gedichtes an, wie es dem Vergleich zwischen Prätext und Paraphrase leicht zu entnehmen ist:

³⁸² Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler 1991. Zit. in: Christoph Vratz: Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 140.

³⁸³ Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 201.

Lied von den Verlorenen Gesichtern

In welche Fluten taucht ihr eure Häupter,
Dass sie so sehr so sehr uns verschwanden?
In welches Dunkel liesset ihr fallen
Euer Lächeln und eure Stimmen,
Dass wir gleich Blinden nach ihnen tappen
Und gleich Tauben nach ihnen horchen
Und finden sie nicht mehr –
Verloren, wehe, verloren.

[...]
Seht ihr denn nicht, wer zurückbleibt?
Spürt ihr die Tränen denn nicht,
Spuren, von uns gelassen,
Auf euren spurlosen Pfaden.
Wehe, verloren.

[...]
Mit wie viel Schlaueit
Stahlet ihr davon!
Mit welchem vertraulichem Nicken
Treffet ihr euch drüben, ihr, nun versammelt im Frieden –
Ihr Entflohenen, Erleichterten,
Ihr Geborgnen, Verlorenen.

[...]
Wir
Steigen erleichtert wie ihr, - - -
Sinken belastet – wie ihr,
Unsre Erinnerungen rauschen zusammen mit euren,
Und was wir heute
Als unsere Trauer beklagen,
Wird der Glanz sein,
In dessen Himmel wir stürzen.³⁸⁴

†

Symphonie Pathétique

Es ist das Lied von den verlorenen Gesichtern. Es ist das Lied von den Gesichtern, die untergetaucht sind oder weggeglitten, entglitten, entschwunden, so daß ich sie nicht mehr halten noch fassen kann. Wie viele haben sich von mir fort, dem Schatten zugewendet, oder einem ganz fremden Leben zu, an dem ich keinen Anteil nehmen darf. [...] Mein Leben zerfällt in Episoden und Fragmente, es ist zerfressen und zerstört von der Vergänglichkeit. Entglitten, gründlich verschwunden und in die Tiefe versunken [...]. Ich bewege mich wie zwischen lauter Schatten. Es gibt nur Tote um mich herum. [...] Wer von den Lebendigen hat es noch ausgehalten in meiner Nähe? Wladimir, mein geliebtes Kind. Aber ist es nicht so, daß sogar sein Antlitz in den Zug der verlorenen Gesichter, in den Reigen der Schatten gehört? [...] Ich taumle und [...] falle – in dieses entsetzliche Meer, [...] in diesen Abgrund, aus dem das Lied von den verlorenen Gesichtern steigt. (SP 277f.)

In diesem Auszug taucht die besondere Hervorhebung der Angst vor der Vergänglichkeit auf, aber auch Tschaikowskys wachsende Bewusstwerdung der

³⁸⁴ Kl. Mann: Lied von den Verlorenen Gesichtern, S. 52, 55, 59.

Todesnähe, die sogar die Existenz des Adoleszenten Wladimir betrifft und sprachlich von der Insistenz auf Adjektiven wie »weggeglitten«, »entglitten«, »verschwunden« oder »verloren« markiert wird. Deshalb stellt sich der intramediale Bezug auf das *Lied* als einer der aussagekräftigsten Kernpunkte des Romans dar, was auch von seiner zentralen Lage in der Handlung bestätigt wird: Wenn der Leser im ersten Teil mit Tschaikowskys Beziehungen der Kindheits- bzw. Jugendzeit bekannt gemacht wird, findet er dieselben Nebenfiguren in der zweiten Romanhälfte wieder, und zwar nachdem der Komponist sie inmitten eines sehr lyrischen Momentes des Bewusstseinsstroms, sprich der Umschreibung des *Liedes*, evoziert.

Bemerkenswerterweise kommt der Musikerroman nach dieser Entwicklung zu seinem Epilog, der sich nicht nur auf den Tod der Hauptfigur konzentriert, sondern auch auf die Schilderung ihres letzten Treffens mit Fanny Dürbach sowie mit Aleksej Apuchtin. Diese Beobachtung führt zur Hypothese, dass die Erscheinung beider Nebengestalten direkt vor dem Romanende unter einem spezifisch musikalischen Blickwinkel analysiert werden kann, weil ihr Auftritt einem Refrain gleicht, der den Rezipienten durch die wiederkehrende Todesformel der »vertraut gewordenen Heimat« auf das Ende von Tschaikowskys Leben vorbereitet, und gleichzeitig auf das langsame Erlöschen der schriftlichen »Romanmusik«. Abschließend kann das *Lied von den Verlorenen Gesichtern* als eine metaphorische Melodie verstanden werden, die Klaus Mann kreiert, um den vom Protagonisten entwickelten Todeskomplex im Mikrokosmos darzustellen. Zugleich dient dies der Ausbreitung der Abschiedsstimmung im ganzen Erzählverlauf vor dem wirklichen Romanschluss, was zu einer Intensivierung des tragischen Charakters der *Symphonie Pathétique* sowie der Künstlerbiografie an sich führt.

Auf einer klaren intermedialen Struktur basiert natürlich auch der Verweis auf Tschaikowskys Oper *Pique-Dame*, von welcher der Komponistenroman sowohl die Entstehungsgeschichte schildert, als auch Tschaikowskys innere Beteiligung an der Figurencharakterisierung. Intermedial wirken somit die entsprechenden Romanseiten, insofern das autobiografische Projektionsprinzip mittels der musikliterarischen *mise en abyme* verstärkt wird. Gleichmaßen wird der Opernstoff als Produkt eines mehrschichtigen Medientransfers bzw. einer Remedialisierung präsentiert,³⁸⁵ weil Klaus

³⁸⁵ Unter dem Begriff »remediations« bzw. »Remedialisierung« versteht man einen Prozess der Verschmelzung verschiedener Medien, aus dem ein ganz neues Medium entsteht. Dieser Vorgang wird besonders von der im 19. Jahrhundert geblühten Oper sehr gut veranschaulicht, denn aus der Fusion von drei Medien – Literatur, Musik und Bühnenkunst – bildete sich ein neues und originales Produkt, das unter der

Mann sich mit dem Sujet dieses musikalischen Bühnenwerks befasst, indem er es im Zeichensystem der Schriftsprache behandelt, und zwar im selben Medium, in dem es ursprünglich durch Puschkins Hand entstand. Aus diesem Grund wird das *Pique-Dame*-Thema einem doppelten Vorgang der Remedialisierung unterzogen, woraus sich eine »Medienzirkularität« entwickelt: Wenn das Ausgangsmaterial der tragischen Geschichte Hermanns und Lisas mit der Novelle Puschkins zu identifizieren ist, also mit literarischem Stoff, soll auch beachtet werden, dass Klaus Mann diesen narrativen Gegenstand ursprünglich ausgehend von Tschaikowskys Opernbearbeitung thematisierte und sich vor allem auf die autobiografische Beziehung konzentrierte, die er zwischen dem Komponisten und dem Protagonisten des Bühnenwerks entdeckte. Deshalb wird das entsprechende Erzählmaterial definitiv durch Musik geprägt, nicht nur dank des expliziten Verweises auf Tschaikowskys Bühnenkomposition, sondern auch aufgrund der ekphrastischen Evokation des Motivs der alten Gräfin, „welches das Geheimnis der drei Karten enthält und nur aus drei Tönen besteht, drei dumpfen, von den Kontrabässen gezupften Tönen, die wie das geisterhafte Klopfen sind an einer verschlossenen Tür“ (SP 212).

Dieses Detail schafft eine Art musikalischen Hintergrunds, der im Geist des Rezipienten während des Leseaktes bzw. der Reflexion über Tschaikowskys Ergriffenheit für den Untergang Hermanns, »des armen Besessenen«, erklingt: Klaus Mann fordert nämlich seine Leserschaft nahezu dazu auf, das als atemberaubend beschriebene Gräfin-Motiv als Begleitung der Lektüre vor sich hin zu singen, damit die mit der Hauptfigur in Verbindung stehende Musik ausgehend von der fiktionalisierten Biografie der Protagonistin vorgetragen werden kann. Die Gesamtwirkung dieser intermedialen Entwicklung ist die Hervorhebung der lyrischen Komponente von Tschaikowskys künstlerischem Schaffen, die Klaus Mann in seine Prosa zu übertragen versucht. Aus dieser Perspektive wird die Nachahmung von musikalischem Material in der Literatur mit einem präzisen Kommunikationszweck verbunden, und zwar mit der Betonung der Expressivität und Innerlichkeit dieses Musikerromans, womit die Komplexität des menschlichen Daseins – hier in der Figur Tschaikowskys subsumiert – nicht nur repräsentiert, sondern lobend anerkannt wird.

Bezeichnung »Melodram« oder eben »Oper« bekannt ist. Vgl. Werner Wolf: (Inter)mediality and the Study of Literature. In: CLCWeb. Comparative Literature and Culture 13 (2011), Issue 3, Article 2, S. 2-9, hier S. 6, unter: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (letzter Abruf am 03.12.2015).

Aus der vorigen Analyse folgt, dass die deutsche Ausgabe von *Symphonie Pathétique* an intermedialen Mikrostrukturen besonders reich ist, weil der Schriftsteller damit auf die Festigung seines seelischen Verhältnisses zu Tschaiikowsky unter dem Prinzip des lyrischen bzw. emotionalen Ausdrucks abzielte. Deshalb scheint auch ein neues Nachdenken über die amerikanische Fassung aus der Perspektive von Klaus Manns Begründungen für ihre Entstehung von besonderer Bedeutung. Zuerst kann man bemerken, dass der Autor das musikalische Thema des Romans hervorhebt, indem er die im Titel genannte Sinfonie im Aufbau explizit nachahmt. Mit dieser Strategie bezweckt er, sein Publikum vor der eigentlichen Lektüre zur vorgesehenen Interpretation seines autobiografischen Romans zu steuern, wahrscheinlich aus Angst, dass die zahlreichen sprachlichen Feinheiten des Originals von den amerikanischen Lesern nicht begriffen werden konnten. Die Widerspiegelung seiner Kunstauffassung in der Schöpfungskraft Tschaiikowskys soll daher in *Pathetic Symphony* aus formalen Lösungen abgeleitet werden, weswegen Klaus Mann sie hauptsächlich auf der Makroebene verstärkt hat. In diesem Sinn forciert der Schriftsteller die intermedialen Strukturen, um dem Russen sowie seinem künstlerischen Testament eine offene Hommage zu widmen, obwohl diese Imitation auf Kosten der tiefen Ausdruckskraft der Leitmotive bzw. der Parallelitäten der Originalversion durchgeführt wird.

Diese recht radikale Bearbeitung des ursprünglichen Erzählstoffs lässt sich dadurch erklären, dass Klaus Mann sich bei der eigenhändigen Übersetzung den Verlust der stilistischen bzw. semantischen Nuancen befürchtete, denn gerade hierauf basieren die intermedialen Mikrostrukturen sowie die intratextuellen Verweise der deutschen *Symphonie Pathétique*. In diesem Zusammenhang soll berücksichtigt werden, dass der Autor 1935 noch an seine Muttersprache noch glauben konnte, weil sie weiterhin eine Sprache darstellte, „in der [er] [s]ich recht flink auszudrücken vermochte“³⁸⁶ und als die »Sprache der Mörder« noch nicht ganz zu verstehen war. Im Gegensatz dazu hatte sich die Situation nach Kriegsende völlig verändert, Klaus Mann hatte »in zwei Zungen« Schwierigkeiten, Englisch und Deutsch, von denen die letzte keine Heimat mehr für ihn darstellte, wobei er sich auch im neuen Vaterland, Amerika, nicht so ganz recht aufgenommen fühlte. Das hatte zur Folge, dass der Intellektuelle in den USA mit keinem bestimmten Publikum rechnen konnte, auch weil er während der Kriegsjahre sowie nach dem Sieg der Alliierten

³⁸⁶ Kl. Mann: Briefe, S. 603.

weniger produktiv wurde – auf Englisch veröffentlichte Klaus Mann Essays oder einige Werke, die er später ins Deutsche übersetzte, wie im Fall der Autobiografie *The Turning Point. Thirty-five Years in this Century* (1942, dt. Üb. 1952 posthum veröffentlicht) sowie der umfangreichen Studie *André Gide and the Crisis of Modern Thought* (1943, dt. 1948 mit dem Titel *André Gide. Die Geschichte eines Europäers*).

In dieser Hinsicht kann die Nachahmung der musikalischen Form der Sinfonie in *Pathetic Symphony* als ein bestimmter Kommunikationsakt interpretiert werden: Der Schriftsteller beabsichtigte in der frühen Nachkriegszeit, sich in erster Linie durch die englische Sprache eine größere Leserschaft zu verschaffen und somit seine prekäre Rolle in der zweiten Heimat zu festigen. Dieses Vorhaben hoffte Klaus Mann zu realisieren, indem er die zerstörte europäische Kunsttradition anhand der Gattung der Künstlerbiografie lebendig hielt, und zwar durch das Erzählen von einer großen Künstlerexistenz wie derjenigen Tschaikowskys. Trotzdem erwies sich seine neue Beschäftigung mit diesem musikalisch geprägten Material als unzulänglich, um eine solide Beziehung zum amerikanischen Publikum etablieren zu können, weil *Pathetic Symphony* nur von einem partiellen Erfolg begleitet wurde. Folglich wurden Klaus Manns Bemühungen im Rahmen der starken Umarbeitung des Romans nur teilweise gewürdigt: Obwohl die Mehrheit der Rezensenten die psychischen Umriss der Musikerfigur sowie ihr menschliches Schicksal lobte, waren viele Kritiker eher abgeneigt, den Text als einen echten Künstlerroman zu feiern. Nur der Familienfreund Bruno Walter schien bereit die amerikanische Veröffentlichung zu preisen, mit der Begründung, dass „the author has succeeded with unusual insight and sensibility in evoking the tragic and problematical, yet lovable, character of the great Russian composer“³⁸⁷.

Darüber hinaus soll man beachten, dass Klaus Mann Schwierigkeiten hatte, mit dem Nachkriegspublikum sowohl in den USA als auch in Europa in Kontakt zu kommen, weil er nach der Entlassung aus dem Militärdienst ruhelos zwischen beiden Kontinenten pendelte, ohne einen dauerhaften Lebensmittelpunkt finden zu können. Diese innige Unrast spiegelte sich im Sprachproblem wider, das für ihn eine wahrhaftige Lebensfrage bedeutete, weil es sogar zur „psychologische[n] Spaltung, ein[em] schizophrene[n]

³⁸⁷ Bruno Walter am 25.03.1948. Diese Erklärung ist in der Dokumentation mit Signatur „Pressest 282 (S.P. Dok)“ im Klaus-Mann-Archiv (Monacensia) enthalten.

Prozeß³⁸⁸ führen konnte und seine depressive Tendenz sowie den Drogenkonsum gefährlich beeinflusste. Folglich fühlte sich Klaus Mann nach 1945 als ein Künstler ohne Heimat, ohne Sprache und ohne Publikum, seine Werke – damit sind sowohl seine Exilpublikationen als auch die neuen Projekte gemeint – erweckten das Interesse keines (deutschen) Verlegers, sodass er seine Nachkriegsschriften, wie z.B. das Drama *Der siebente Engel* (1946), bis zu seinem Tod im europäischen Vaterland nicht zu veröffentlichen vermochte. Im internationalen Kontext sah die Situation nicht besser aus, mehrere Filmpläne scheiterten, und sogar seine Entwürfe zum Drehbuch von Roberto Rossellinis neurealistischem Film *Paisà* (1946) wurden nicht realisiert. Auch entschloss sich der Schriftsteller dazu, erst im Frühling 1949 an einem neuen Roman zu arbeiten, dennoch erwies sich das Schreiben wegen häufiger Entzugserscheinungen als extrem schwierig, sodass der in englischer Sprache verfasste Text, *The Last Day*, Fragment blieb, nicht zuletzt aufgrund des vorzeitigen Todes Klaus Manns. Während einer Sendung zu seinem 85. Geburtstag im Südwestfunk mit dem Titel *Klaus Mann. Der unvollendete Dichter* (18.11.1991) wurde diese kritische Lebensphase, besonders nach dem Selbstmordversuch 1948 in Kalifornien, eindrucksvoll geschildert:

Er war verzweifelt. Nie war seine Affinität zum Tode stärker gewesen. Er war der Meinung, sich selber nicht vollenden zu können, seine Lebensaufgabe verfehlt zu haben. Er hatte der Vermittler zwischen dem von Goethe und Thomas Mann geprägten Deutschland und der Welt sein wollen. [...] Er verfiel immer mehr den Drogen, war ein Gezeichneter. Am 21. Mai 1949 gelang es ihm in Cannes, diese Welt zu überwinden.³⁸⁹

In diesem kurzen Kommentar wird der Gipfel von Klaus Manns dauerhaften Lebenskrisen mit besonderem Ausdruck geschildert, weil der Kritiker die Intensität des Leidens für eine persönlich und künstlerisch gescheiterte Existenz zu betonen weiß. In diesen Worten können übrigens die *Symphonie-Pathétique*-Kenner eine deutliche Parallele zu den letzten Lebensjahren Peter Tschaikowskys, aber auch zu den abschließenden Romanseiten erkennen, mit der Folge, dass man gerade zur Entstehungszeit des amerikanischen Tschaikowsky-Romans eine Steigerung des selbstidentifikatorischen Prinzips beobachten kann. In einem solchen Zusammenhang könnte die Erscheinung

³⁸⁸ Klaus Mann: Das Sprach-Problem. In: Ders.: Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Rede, Kritiken 1942-1949. Hrsg. von Uwe Naumann u. Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1994, S. 430-435, hier S. 435.

³⁸⁹ Der Text dieser Sendung von Berndt W. Wessling befindet sich im Klaus-Mann-Archiv (Monacensia) unter der Signatur KM M 648.

von *Pathetic Symphony* auf dem amerikanischen Markt sogar als verhängnisvolles Ereignis gedeutet werden, bzw. als klare Todesahnung: Nicht allein könnte Klaus Manns »musikalisches« Prosawerk für eine Art künstlerisches Testament gehalten werden – genauso wie bei Tschaikowskys 6. Sinfonie –, sondern die Vollendung der neuen Textversion entspräche auch ungefähr dem Moment seines endgültigen Abschiednehmens vom Leben, das von einer zweideutigen Selbstmordgeste durch Schlaftabletten bestimmt wurde. In dieser Hinsicht scheint die starke Affinität zwischen Autor und Figur ihren höchsten Grad zwischen 1948 und 1949 erreicht zu haben, sodass das *Statement*, der Tschaikowsky-Roman sei ein explizit autobiografisches Buch, am besten zur zweiten Tschaikowsky-Biografie passt, nicht zur Originalfassung. Bei der amerikanischen Version ist es daher möglich, die offene Imitation der Musikform, d.h. den sinfonischen Aufbau, mit der expliziter gewordenen Projektion des Schriftstellers auf den Komponisten in Verbindung zu bringen, als ob die literarische Intention eigentlich zur Entfaltung eines geistigen, wenn auch nicht unbedingt bewussten Vorgangs diene.

Zusammenfassend kann die intensive Überarbeitung des Tschaikowsky-Sujets in *Pathetic Symphony* als die Konsequenz eines intimen Bedürfnisses Klaus Manns erklärt werden, das sich als die Suche nach einem idealen Gesprächspartner bzw. einem künstlerischen Meister erweist. Diese Figur sollte dem Intellektuellen Verständnis und geistiges Nachempfinden entgegenbringen, was der Schriftsteller sonst nicht leicht hätte finden können, da ihm sowohl eine echte Heimat, als auch ein stabiles Publikum fehlten. Im Übrigen hatten sich auch seine Familienverhältnisse im Laufe der Zeit abgekühlt, nicht einmal auf seine Schwester Erika glaubte er weiter zählen zu können. Desto beachtenswerter scheint, dass Klaus Mann den problematischen Zustand seiner Existenz sowie seine innige bzw. materielle Unruhe mittels intermedialer Textlösungen unterstrichen wollte, und zwar durch literarische Strategien, die auf die künstlerischen Ergebnisse der Produktion Tschaikowskys, sprich auf das autobiografische Muster, unmittelbar zurückgreifen. Deshalb gelingt es Klaus Mann erstens, mit der narrativen Expressivität der vielen Leitmotive, intratextuellen Bezüge und der Rekursivität der Widerspiegelung in *Symphonie Pathétique*, zweitens mit der Stärkung des intermedialen Ansatzes auf der strukturellen Ebene von *Pathetic Symphony*, die innerlichste Sphäre des Menschen durch eine ausdrucksvolle Wort-Melodie zu repräsentieren: Klaus Manns Tschaikowsky ist ein Künstler, aber vor allem ein Individuum, dessen Emotionalität, psychologische Ungewissheit und Liebesdramatik universal wirken. *In nuce* ist *Symphonie*

Pathétique das Produkt eines humanistischen Geistes, der das Phänomen des Humanen zur Zeit der soziopolitischen Aporie, der Barbarei und des Kampfes gegen den Zerfall der Werte untersucht, zur Sprache – wenn nicht zur Musik! – bringt, auslotet und versteht.

4. *Mephisto* (1936)

Those who cannot remember the past are condemned to repeat it.
(George Santayana, 1905)³⁹⁰

Synopsis

Mephisto ist die Geschichte des Schauspielers Hendrik Höfgen, der seine erfolgreiche künstlerische Laufbahn 1926 an den Hamburger Kammerspielen einschlägt, obwohl der Direktor Oskar H. Kroge ihn im Vergleich zum Star Dora Martin als »Provinzschauspieler« diskreditiert. In dieser ersten Phase erweist sich Höfgen als ein Progressist, weil er zusammen mit seinem kommunistischen Kollegen Otto Ulrichs die Eröffnung eines – in Wirklichkeit nie realisierten – Revolutionären Theaters plant. Dank des Erfolgs der Komödie *Knorke* von Theophil Marder, bei der Höfgen neben Nicoletta von Niebuhr auftritt, sowie der Vermittlung Dora Martins gelingt es ihm, eine Stelle beim »Professor« in Berlin zu bekommen. Inzwischen hat er Barbara, die Tochter des Geheimrats Bruckner, geheiratet, allerdings fühlt er sich mit ihr eher unzufrieden, weswegen er seine damalige Liebhaberin Juliette Martens (Prinzessin Tebab) aufsucht; zu ihr hatte er noch vor der Heirat eine sadomasochistische Beziehung aufgebaut. Ungeachtet der tiefgreifenden soziopolitischen Veränderungen begeistert er das große Berliner Publikum und bestätigt seinen zweiten Karriereaufstieg durch seine Darstellung des Mephisto aus Goethes *Faust*. Als Hitler an die Macht kommt, befindet sich der Protagonist in Spanien, wo er einen Film dreht. Statt sofort nach Deutschland zurückzukehren, verweilt er in Paris, mit dem Gedanken, sich der deutschen Emigration anzuschließen. Dennoch wird ihm die Möglichkeit geboten, durch den Schutz der Freundin des Ministerpräsidenten, Lotte Lindenthal, in Nazideutschland weiter arbeiten zu können und im Besonderen in der Rolle des Mephisto wieder aufzutreten. Dadurch gewinnt Höfgen die Gunst des Ministerpräsidenten, mit der Folge, dass diese Freundschaft Höfgens dritten Aufstieg bestimmt. Dieser erscheint als skrupellose Mitarbeit mit den Nazis bzw. als Teufelsverschreibung, weil der Schauspieler infolge der Verhaftung Otto Ulrichs' und der Verbannung Juliettes zum Intendanten der Staatstheater ernannt wird, später zum Staatsrat und Senator. Trotz der Ehe mit Nicoletta schließt die Handlung mit dem persönlichen bzw. künstlerischen Scheitern des Protagonisten, da er in der Rolle des Hamlet versagt und von einem kommunistischen Boten mit dem Tod bedroht wird.

4.1 Der Entstehungskontext des Romans *Mephisto*

Trotz der kurzen Dauer des *Sammlung*-Projektes und der andauernden finanziellen bzw. persönlichen Sorgen setzte Klaus Mann seine eifrige literarische und publizistische Tätigkeit im Herbst 1935 fort und machte sich mit erneuter Energie auf der Suche nach neuen Anregungen angesichts möglicher Erzählstoffe. Kaum war der Musikerroman *Symphonie Pathétique* im Oktober jenes Jahrs erschienen, sammelte der politisch immer deutlich engagierte Schriftsteller Ideen für eine neue literarische Leistung, die zuerst auf die europäische Tradition der Utopie bzw. Dystopie gerichtet war: Das neue Projekt hätte in einem künftigen anarchischen Europa spielen sollen, in dem eine klösterliche Atmosphäre neben Gewalttätigkeit, Fetischismus, Öde und Zerstörung durch die

³⁹⁰ George Santayana: *The Life of Reason. The Phases of Human Progress. Vol. 1: Reason in Common Sense*. New York: Scribner's 1905, S. 284. Siehe <http://www.gutenberg.org/files/15000/15000-h/vol1.html> (letzter Abruf am 28.08.2016).

Technik geherrscht hätte.³⁹¹ Ein solcher Gegenstand verursachte jedoch beim Verleger Fritz H. Landshoff »unruhige Tage und Nächte« und wurde von ihm für heikel und gefährlich gehalten.³⁹² Aus diesem Grund empfahl er Klaus Mann, sich über dieses Erzählmaterial von seiner Schwester Erika beraten zu lassen, gleichzeitig bat er auch Hermann Kesten darum, sich an der Diskussion über den neuen Romanstoff zu beteiligen. Daraus folgte, dass Kesten seinen Freund Klaus Mann im Brief vom 15. November 1935 nicht nur für die durch *Symphonie Pathétique* erlangte psychologische und epische Reife beglückwünschte, sondern ihm auch einen fundamentalen Impuls zu seinem dritten Exilroman, dem Theaterroman *Mephisto*, gab. Dass die Vaterschaft der ursprünglichen *Mephisto*-Idee dem Kollegen Kesten zuzuschreiben ist, und nicht dem Autor selbst, spielte übrigens eine nicht übersehbare Rolle im Rahmen der späteren *Mephisto*-Prozesse (1964-1971) und der endgültigen Veröffentlichung des Werks in der BRD.³⁹³ In diesem Brief suggeriert Kesten nämlich, „den Roman eines homosexuellen Karrieristen im dritten Reich“³⁹⁴ zu verfassen, dessen Laufbahn am Beispiel derjenigen „des von [Klaus Mann] künstlerisch [...] schon bedachten Herrn Staatstheaterintendanten Gründgens“³⁹⁵ dargestellt werden konnte. Als Titel empfiehlt Kesten in seinem Schreiben *Der Intendant* und stellt sich den Roman nicht wirklich als eine hochpolitische Satire vor, sondern als ein unpolitisches Stück, das an Vorbildern wie Guy von Maupassants *Bel Ami* bzw. Heinrich Manns *Im Schlaraffenland* orientiert werden sollte. Das Werk sollte überdies „keine Hitler und Göring und Goebbels als Romanfiguren“ haben, gleichfalls sollte von

³⁹¹ Vgl.: „Ein neuer Roman-Stoff reizt mich [...]: das große utopische Thema. Spielend in einem zerstörten, anarchischen Europa – in 200 Jahren. Die junge Amazonen-Fürstin (im Lederpanzer), die aus Nordafrika kommt. Ihre Begegnung mit dem jungen Herrn des Klosters. – Die Menschenopfer in München. Der Tanz um den Fetisch mit dem Schnurrbärtchen. – Die Melancholie über den verwüsteten Ländern, die Verbindung nach den fernen Erdteilen abgerissen. Die Technik zerstört. [...] Titel etwa »Nach der Sintflut.« Oder: »Die Herrin.« – Ob ich noch dazu komme, das zu schreiben? Oder ist die wirkliche Sintflut schon da?“. Kl. Mann: Tagebücher 2, S. 132 (1.10.1935).

³⁹² Vgl. den unveröffentlichten Brief von Fritz H. Landshoff an Klaus Mann vom 29.10.1935, der sich im Klaus-Mann-Archiv (Monacensia) unter der Signatur KM B 154 befindet. Siehe Kroll: Im Zeichen der Volksfront, S. 575.

³⁹³ Im Aufsatz *Klaus Mann: Mephisto. Schlüsselroman und Gesellschaftssatire* stellt Lutz Winckler hingegen die Hypothese auf, dass der eigentliche Urheber der Romanidee gerade Klaus Mann ist, und begründet sie mithilfe von Landshoffs Brief an den Schriftsteller vom 29.10.1935. Trotzdem irrt er sich in der Identifikation des *Mephisto*-Projektes mit Landshoffs ablehnendem Urteil, weil dieses stattdessen auf die riskante Idee eines utopischen Romanentwurfs Bezug nimmt. Vgl.: Lutz Winckler: Klaus Mann: Mephisto. Schlüsselroman und Gesellschaftssatire. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung. Bd. 1: Stalin und die Intellektuellen und andere Themen. München: Edition Text + Kritik 1983, S. 322-342, hier S. 322.

³⁹⁴ Hermann Kesten: Brief an Klaus Mann vom 15.11.1935. In: Kl. Mann: Briefe, S. 236-239, hier S. 238.

³⁹⁵ Ebd.

„kein[em] Agitprop, keine[n] kommunistischen ›Wühlmäusen[n]‹³⁹⁶ die Rede sein, obwohl die Ermordung des Berliner Schauspielers Hans Otto wohl zu erwähnen war.³⁹⁷

Insgesamt schlägt Kesten vor:

Das Ganze im ironischen Spiegel einer großen versteckten, freilich spürbaren Leidenschaft. Keine politischen Darstellungen. Gesellschaftssatire. Satire auf gewisse homosexuelle Figuren. Satire auf den Streber, auf – vielleicht – viele Arten Streber. Im Ganzen: der Hauptstadt erzählt, wie man Intendant wird.³⁹⁸

Obwohl Mann sich noch Ende November von anderen Projekten angezogen fühlte, und zwar vor allem von der Möglichkeit, aus dem Leben Heinrich von Kleists ein neues Prosawerk zu schaffen,³⁹⁹ hielt er sich an Kestens anregenden Hinweis, sodass die Geschichte des Intendanten Gustaf Gründgens schon zur Weihnachtszeit durch erste Überlegungen über den möglichen Namen des Romanhelden Gestalt annahm.⁴⁰⁰ Über diesen Entschluss zeigte sich Landshoff zufrieden und bewertete den Gründgens-Stoff als sicherlich aktueller und dem internationalen Panorama passender als »das sehr deutsche Thema« des Kleist-Romans, sodass ihm Kestens Empfehlung »trotz allem«, d.h. trotz der Charakterisierung des Protagonisten als schwul, womit der Verleger nicht einverstanden war, immer noch brauchbar schien. Er schätzte Klaus Mann als die richtige Person für die Verfassung eines solchen Zeitromans.⁴⁰¹ Seinerseits fühlte sich der Schriftsteller diesem Thema wegen der gemeinsamen Geschichte sehr nah, die ihn mit dem Intendanten Gründgens besonders in den Jahren 1925 bis 1927 eng verbunden hatten.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Eberhard Spangenberg versucht dennoch zu beweisen, dass der Autor sich den kommunistischen Schauspieler Gustav von Wangenheim zum Vorbild der fiktionalen Figur des Otto Ulrichs nahm, was laut Spangenberg auch durch eine Auskunft Erika Manns belegt wurde. Wangenheim war ein überzeugter Kommunist und Kollege Gustaf Gründgens' in Hamburg gewesen, der sofort nach 1933 über Paris in die Sowjetunion emigrierte. Als Beweis seiner Behauptung führt Spangenberg einen Brief Wangenheims an Klaus Mann, in dem der Schauspieler die Psychologie sowie den Aufstieg des Romanprotagonisten in Betracht zieht und ihn dann mit dem »Abbild«, d.h. Gründgens, vergleicht; dazu bezieht sich der Briefverfasser auf einige Erinnerungen an die gemeinsame Hamburger Zeit. Vgl. Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 109ff.

³⁹⁸ Kl. Mann: *Briefe*, S. 239.

³⁹⁹ Vgl.: „Ich habe, seit einigen Tagen, grosse Lust, einen KLEIST-Roman zu schreiben, und könnte mir wohl vorstellen, dass da etwas Eindrucksvolles zu machen wäre. – Eine Zeile an F. über diesen Plan geschrieben.“ Kl. Mann: *Tagebücher 2*, S. 146 (26.11.1935). Am 30.11.1935 überlegt Klaus Mann auch über die Machbarkeit eines Romans über die ganze Familie Pringsheim (vgl. ebd. 147).

⁴⁰⁰ Vgl. ebd. S. 144 (16.11.1935), 153 (21.12.1935 u. 25.12.1935).

⁴⁰¹ Vgl. Landshoffs Brief an Klaus Mann vom 28.11.1935 (im Klaus-Mann-Archiv unter der Signatur KM B 154 zu finden). Siehe Bodo Plachta: *Klaus Mann. Mephisto. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 16060), S. 154.

Klaus Mann lernte den 7 Jahre älteren Schauspieler Gründgens gegen September 1925 zusammen mit Erika kennen, und zwar als sich beide Dichterkinder neben Pamela Wedekind in Hamburg befanden, um Klaus Manns erstes Theaterstück *Anja und Esther* aufzuführen. Zu diesem Anlass fühlte sich der Schriftsteller von Gründgens, der damals schon als Star der Hamburger Kammerspiele bekannt war, dank seines vielseitigen Talents sowie seines neurotischen Elans extrem fasziniert:

Er glitzerte und sprühte vor Talent, der charmante, einfallsreiche, hinreißend gefallsüchtige Gustaf! Ganz Hamburg stand unter seinem Zauber. Welche Verwandlungsfähigkeit! Welch Virtuosität der Dialogführung, der Mimik, der Gebärde! Sein Repertoire umfaßte alle Typen und Altersstufen. [...] Gustaf war brillant, witzig, blasiert, mondän. [...] Gustaf war düster und dämonisch, Gustaf war müde und dekadent, Gustaf war von überströmender Lebendigkeit [...]. Die erste Begegnung mit Gustaf bleibt mir unvergeßlich, mit dem Elan eines neurotischen Hermes drang er in unser Hotelzimmer ein. (WP 221f.)

Manns Achtung vor Gründgens festigte sich ab Juli 1926, als der Schauspieler und nun Nachfolger des Direktors Erich Ziegel seine Schwester Erika heiratete. Im selben Monat kündigte er dazu innerhalb seines avantgardistischen Projektes über ein »Revolutionäres Theater« eine politische Revue an, die mit Klaus Manns zweitem Stück *Revue zu Vieren* zu identifizieren ist. Trotzdem gab die Inszenierung dieses Theaterwerks auch Anlass zum ersten ernstesten Konflikt zwischen den Schwägern, da es von den Kritikern sowohl nach der Premiere in Leipzig (April 1927) vernichtet wurde, als auch infolge weiterer Aufführungen wie derjenigen an Max Reinhardts Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin. Aus diesem Grund betrachtete Gründgens seine Karriere wegen dieses Scheiterns als tief gefährdet und entschloss sich, an der Mannschen Theaterproduktion nicht mehr teilzunehmen. Mit seinem definitiven Ausstieg aus der Tournee sowie seinem späteren Engagement bei Max Reinhardt in Berlin (Spielzeit 1928/29) begann sich daher sein Verhältnis zu beiden Geschwistern Mann deutlich abzukühlen. Aber auch die Geschwister wollten sich nach dem Streit um die *Revue zu Vieren* von Gründgens distanzieren, weswegen sie eine Weltreise unternahmen, die fast ein Dreivierteljahr lang dauerte. Diese Erfahrung wiederum liegt der Niederschrift des Reiseberichtes *Rundberum* zugrunde. Folge dieser langen Abwesenheit von den europäischen Kunstszenen sowie den deutschen Freunden war nicht nur der definitive Abbruch von Pamela Wedekinds Beziehung zu Klaus Mann durch ihre Hochzeit mit Carl Sternheim, sondern auch die Tatsache, dass Gustaf und Erika sich im Januar 1929 scheiden ließen. Außerdem wurde die gegenseitige Entzweiung von einem weiteren

Konfliktstoff verschlimmert: Erika fuhr im Frühling 1930 mit ihrem Bruder von Berlin aus auf eine Afrikareise, obwohl sie im Boulevardstück *Die liebe Feindin* von André-Paul Antoine bei Reinhardt unter der Regie Gustaf Gründgens' engagiert war und daher ersetzt werden musste – bemerkenswerterweise wurde ihre Rolle durch die damals noch völlig unbekannte Marianne Hoppe nachbesetzt, d.h. durch Gründgens' künftige zweite Frau. Ab 1931 und vor allem 1932, nämlich nach der Darstellung des Schauspielers und Filmstars Gründgens als der neurotische Tänzer Gregor Gregori in *Treffpunkt im Unendlichen*, stellte sich das Verhältnis zwischen Klaus und Gustaf als endgültig zerbrochen dar, da der Schriftsteller zu dieser Zeit ausgesprochenen Groll gegenüber dem Karrieremacher hegte.⁴⁰²

Trotz der gegenseitigen Entfremdung soll betont werden, dass Klaus Mann sich in den 1930er Jahren immer noch für den künstlerischen Werdegang seines damaligen Schwagers interessierte und seine steile Karriere besonders nach der Machtübernahme mit wachsendem Erstaunen beobachtete. Sehr merkwürdig schien ihm Gründgens' Übergang vom Aktivismus in kommunistischen Kreisen zum unverschämten Mitmachen »mit den Mördern«, wobei er den Nationalsozialisten wegen seiner homosexuellen Neigung auch zum Opfer hätte fallen können.⁴⁰³ Doch bot seine plötzliche politische Umwälzung Klaus Mann reiches Material zur Planung von *Mephisto*, weil gerade „seine Wandlung, sein Abfall [ihm] so phantastisch, kurios, unglaublich, fabelhaft genug [erschieden], um einen Roman darüber zu schreiben.“ (WP 460). Relevant ist zugleich, dass Gründgens infolge dieser ideologischen Verwandlung laut Klaus Mann zum »Komödianten *par excellence*« wurde, der zum echten Künstlertum nicht mehr fähig ist.

Dieser besondere Gedanke stellt den Kernpunkt des Mannschen Theaterromans dar und wird auch von zwei wichtigen Prätexten veranschaulicht: Schon am 27. Januar 1934 veröffentlicht Mann in der von Leopold Schwarzschild herausgegebenen Exilzeitschrift *Das Neue Tage-Buch* den Essay *Zahnärzte und Künstler*, in dem der Name Gustaf Gründgens' als negatives künstlerisches Beispiel explizit vorkommt. Klaus Manns Argumentation geht von der Voraussetzung aus, dass Künstler im Vergleich zu Zahnärzten, d.h. mittelmäßigen Menschen, sicherlich ein angenehmeres Leben führen,

⁴⁰² Vgl. Klaus Manns Brief an Erika vom 6.05.1931, in dem er sarkastisch auf den Streit um die Afrika-Reise wiederum hinweist: „Gell, in Zukunft Autotouren *immer* gleich absagen, wenn Karriere-Vorteile winken! – Dein Gustaf Gründgens. (Ich hasse ihn richtig).“ Unveröffentlichter digitalisierter Brief aus Klaus Manns Nachlass: <http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/30485> (letzter Abruf am 15.03.2016).

⁴⁰³ Vgl. den Tagebucheintrag vom 25.07.1934. In: Kl. Mann, Tagebücher 2, S. 43f.

dennoch haben sie auch höhere Verpflichtungen und soziale Verantwortlichkeit. Folglich ist Gründgens' Übergang von der linksradikalen Gesinnung, die „entschieden schon nach Kulturbolschewismus roch“,⁴⁰⁴ zur propagandistischen Unterstützung der NS-Diktatur als puren Willen zum Leben nicht zu rechtfertigen, ganz im Gegenteil wirkt dieses Benehmen auch im Kontext der großen Nazi-Empfänge dämonisch:

Ein kleiner Schock war es doch, als ich unlängst mal eine deutsche Illustrierte aufschlug und darin dann natürlich gleich Bildchen sah von einem Staatsempfang zu Ehren des Suvich – eine ganze Serie. Man bemerkte etwa [...] inmitten: der stets angeregte Minister Goebbels in traulicher, man kann wohl sagen: intimer Konversation mit dem Schauspieler Gründgens, den man eingeladen hatte. Er hatte seinen Frack angezogen und war zu Hofe gefahren. Mir fiel auf, daß er sehr kahl geworden war; sein Gesichtsausdruck war dämonisch [...].⁴⁰⁵

Auch im öffentlichen Brief an die Staatsschauspielerin Emmy Sonnemann-Göring, durch die Gründgens' Karriere im Dritten Reich immer begünstigt wurde, betont der Schriftsteller die Unversöhnlichkeit zwischen künstlerischer Verantwortung und einem gleichgültigen Verhalten gegenüber denjenigen, die »Todesurteile unterschreiben« bzw. »Bombenflugzeuge begutachten«. In diesem im April 1935 verfassten und in der Tarnschrift *Deutsch für Deutsche* veröffentlichten Dokument verteidigt Mann dieselbe These, die er schon in *Zahnärzte und Künstler* aufstellt und später in der *Selbstanzeige* zum Roman und erneut im *Wendepunkt* bekräftigt: Obschon man sich äußerlich als gutmütig und empfindsam erklärt, wird man entweder durch die Hochzeit mit einem der Hauptbeamten des NS-Regimes oder infolge der Ernennung zum Staatsintendanten und Staatsrat notwendigerweise zum Mitschuldigen der brutalen Schande des Totalitarismus; so zu tun, als ob dies unbedeutend wäre, findet der Antifaschist völlig inakzeptabel. Aus diesem Grund wendet sich Klaus Mann in seinem öffentlichen Brief mahnend, aber auch verspottend, an Görings Neo-Gattin:

Haben Sie denn nicht die Beleidigung empfunden, die Ihr Hermann Ihnen zugefügt hat, gerade am Hochzeitstag? Ich meine [...] die schauerliche Tatsache, daß die Gesellschaft, in die Sie hineingeheiratet haben, zwei Menschen hinrichten ließ, eben während Sie zur Trauung schritten [...]. Über die kam das Beil, während der Kerl so launig war und der General des nächsten Weltkrieges Sie mit Minna von Barnhelm verglich. Glauben Sie denn wirklich, Minna hätte diese Schmach geduldet? [...] Aber schämt sich nicht Ihr »mütterliches« Herz? [...] Ekeln Sie sich denn nie? Und wenn Sie sich schon nie ekeln: haben Sie niemals Angst? [...] Kommen da nicht Gespenster? Treten hinter den üppigen Portieren nicht die

⁴⁰⁴ Klaus Mann: *Zahnärzte und Künstler*. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler*, S. 107-110, hier S. 108.

⁴⁰⁵ Ebd.

Erschlagenen aus den Konzentrationslagern hervor, die zu Tode Geschundenen, die auf der Flucht Erschossenen, die Selbstmörder⁴⁰⁶

Als Klaus Mann Kestens Vorschlag erhielt, sollte er diese Empfehlung als die richtige Gelegenheit empfunden haben, eine luzide Repräsentation der Gesellschaft unter der NS-Macht zu schaffen, sowie die Öffentlichkeit für die internationale Gefahr des NS-Staats zu sensibilisieren, wozu die Möglichkeit kam, das Phänomen des „unbedingten, radikalen und zynischen“⁴⁰⁷ Karrierismus innerhalb der faschistischen Diktatur zu untersuchen und literarisch zu veranschaulichen. Das Vorbild des Gustaf Gründgens', das für die Konzeptionierung des Romans lediglich ausgewählt wurde, weil der Schriftsteller den Werdegang dieser Persönlichkeit zufällig sehr genau kannte, sollte daher desto interessanter wirken, je mehr sein sensationeller Aufstieg seit 1933 mit ständig neuen Ämtern geebnet wurde. Auf diese Weise stellte sich Gründgens Klaus Mann nach nicht nur als Prototyp des Mitläufers dar, sondern hauptsächlich als Verräter des (deutschen) Geistes. Es ist folglich unleugbar, dass diese Figur die Grundlage für die Charakterisierung des Hendrik Höfgen bildet. Dennoch tritt diese Gestalt auch als autonomes literarisches Wesen auf, und vor allem als „Symbol eines durchaus komödiantischen, zutiefst unwahren, unwirklichen Regimes“ (WP 459). Durch diesen Roman beabsichtigte Klaus Mann daher, das komplexe Verhältnis zwischen Komödiantentum und Propagandamitteln darzustellen, denn „der Mime triumphiert im Staat der Lügner und Versteller“ (ebd.).

Mit diesem Ziel begann das *Mephisto*-Projekt Ende Dezember 1935 Gestalt anzunehmen. Wie schon erwähnt, betrafen erste Überlegungen den Namen des Protagonisten, der am Beispiel von Gustaf Gründgens eine gewisse Assonanz zwischen Vornamen und Familiennamen aufweisen sollte. Erwogen wurden die Eigennamen »Karel Kipgen« und »Mathieu Möwgen«, obwohl die definitive Version zum Jahresanfang eronnen werden soll, denn im Tagebucheintrag vom 14.01.1936 bezieht sich Klaus Mann ausschließlich auf den Vornamen »Hendrik«, wobei der endgültige Romantitel sicherlich erst am 6. Januar entschieden wurde.⁴⁰⁸ Noch zu Beginn des Jahres beschäftigte sich der Autor mit Vorbereitungsmaterialien und Lektüren, die das Thema des Mitläufertums

⁴⁰⁶ Kl. Mann: Briefe, S. 213f.

⁴⁰⁷ Ders.: »Mephisto«, S. 409.

⁴⁰⁸ Vgl. Klaus Mann: Tagebücher 3. 1936-1937. Hrsg. von Joachim Heinmannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995, S. 10 (6.01.1936), 12 (14.01.1936).

darstellten, wie z.B. Guy de Maupassants *Bel Ami* (1885), in dem die Karriere des Journalisten George Duroy neben den Verwicklungen von Macht, Presse und Politik geschildert wird. Außer diesem bewundernswerten *Chef d'Œuvre*, das trotz der etwa zu flachen psychologischen Charakterisierung als Vorbild des Mannschen Karriere-Romans fungieren konnte,⁴⁰⁹ widmete sich der Schriftsteller auch der Lektüre des *Faust* (1808-1832) sowie des amüsanten, aktuellen und prophetischen Erzählwerks *Der Untertan* (1918) seines Onkels Heinrich;⁴¹⁰ dazu befasste sich Klaus Mann im Februar 1936 mit Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), um dieses Werk mit dem Roman *Bel Ami* zu vergleichen und vor allem den »sonderbaren« bzw. »fanatischen« Snobismus der Hauptfigur Swann zu untersuchen und ihn für die Typisierung des Hendrik Höfgen zu nutzen.

Der Anfang der Romanverfassung ist nach dem Titelblatt des *Mephisto*-Manuskripts auf den Jahresbeginn 1936 datiert und wurde bis zum 19. Mai 1936 weitergeführt.⁴¹¹ Diese auf knapp fünf Monate beschränkte Arbeit wurde nicht nur durch Reisen, Schreibaufträge und Vortragsverpflichtungen oft unterbrochen, sondern wurde auch in einer besonderen Zeit andauernder Unsicherheit angesichts der Beschaffung von Visa, Pässen und Arbeitserlaubnissen vollbracht, was Klaus Manns literarische Leistung, die der Niederschrift von etwa 400 Druckseiten entspricht, als außerordentlich kennzeichnet.⁴¹²

Die Entstehung des Romans folgte der definitiven Kapitelstruktur jedoch nicht linear: Bereits ab dem 12. Januar wurde das Kapitel »Schwarze Venus«, d.h. das Kapitel »Die Tanzstunde«, verfasst, während das *Vorspiel* am 28. Januar angefangen wurde, und zwar nachdem Klaus Mann entsprechende Anregungen aus einem Bericht über die imposante Feier zum 43. Geburtstag des Ministerpräsidenten Hermann Göring in der *Berliner Illustrierten* aufgriff; zum schnellen Abschluss dieses Einführungskapitels trug außerdem das Zuhören von Hitlers »bellender« Tierstimme bei der Rede zum dritten Jahrestag der Machtergreifung bei, deren Übertragung den Autor zur Arbeit besonders stimulierte. Als sehr anregend zur Fortführung des Werks wirkte auch die positive Reaktion des Amsterdamer Bekanntenkreises, dem Klaus Mann die ersten Romanseiten Anfang Februar 1936 vorlas, sodass er am 9. Februar bereits mit dem dritten Kapitel (*Knorke*) beschäftigt war. Die Stimmung des Romans, der zur Bosheit und Tücke zu neigen

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 10-13 (4.01.1936, 11.01.1936, 17.01.1936).

⁴¹⁰ Vgl. ebd., S. 10 (6.01.1936), 18 (29.01.1936).

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 53 (20.05.1936). Siehe Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 78.

⁴¹² Vgl. Plachta: *Klaus Mann. Mephisto*, S. 159f.

riskierte,⁴¹³ wurde übrigens von einem indirekten Wiedersehen mit Gründgens negativ beeinflusst, weil Klaus Mann seine „bösen Eindrücke aufzufrischen“⁴¹⁴ beabsichtigte: Am 20. Februar besuchte er die Vorführung des deutschen Spielfilms *Pygmalion* (1935) von Erich Engel und wurde von ihm nicht nur sehr gelangweilt, sondern von Gründgens' Darstellung des Henry Higgins auch sehr enttäuscht, mit der Folge, dass er dieses Missfallen in die Charakterisierung des Höfgens aufnahm.⁴¹⁵ Inzwischen las er auch den Pariser Exilkreisen aus dem *Vorspiel* vor, woraus er jedoch ein kontroverses Feedback bekam; trotzdem begann er an den Kapiteln 4 und 5 zu arbeiten. Ende März 1936 konnte sich der Antifaschist mit seiner Schwester Erika und Therese Giehse über die Verfassung des Romans konstruktiv auseinandersetzen, weil beide Schauspielerinnen mit der *Pfeffermühle* in Amsterdam gastierten, d.h. in der Stadt, wo Klaus Manns seinen Hauptwohnsitz während seines europäischen Exils hatte.⁴¹⁶ Im Besonderen wurde das Gespräch auf die Figur der Barbara Bruckner, Höfgens erster Frau, gebracht, weil sie im ersten Entwurf laut Erika Mann als zu ideell schien, weswegen ihre Rolle im Roman überarbeitet werden sollte.⁴¹⁷ Nach wenigen Tagen war übrigens das sechste Kapitel bereits fertig und wurde bald Fritz H. Landshoff sowie Walter Landauer, dem Leiter des konkurrierenden Exilverlags Allert de Lange, vorgelesen; die Lektüre wurde als sehr positiv wahrgenommen und Landauer gratulierte dem Schriftsteller für das bislang Geschaffene.⁴¹⁸ Gleichzeitig kümmerte sich Klaus Mann um die Revidierung der bereits vorliegenden Kapitel sowie um die Vorbereitung einer Typoskript-Version. Der April 1936 wurde hauptsächlich der Niederschrift des siebten Kapitels gewidmet, wobei die Arbeit gegen Ende dieses Monats vom Gerücht gestört wurde, dass Gründgens verhaftet worden sei, was die poetische Niederlage von Klaus Manns Erzählprojekt hätte bedeuten können. Obwohl diese Gerüchte ungeklärt blieben und sich der in Sanary-sur-Mer

⁴¹³ Vgl.: „Höfgens geht allmählich weiter – ich habe Angst: es wird ein richtig gemeines Buch, voll von Tücken, wie es eigentlich nur ein Mensch mit schlechtem Charakter schreiben kann. (Dabei habe ich doch einen guten.) –“. Brief an Katia Mann vom 17.03.1936. In: Kl. Mann: Briefe, S. 252f., hier S. 253.

⁴¹⁴ Kl. Mann: Tagebücher 3, S. 23.

⁴¹⁵ Noch im Brief von 12.04.1936 an seine Mutter gesteht der Schriftsteller, dass sein Roman viel angewachsen sei und sich als „ein zwar hässliches aber keineswegs uninteressantes Buch“ vorstelle, weswegen es ihm wahrscheinlich in der Zukunft „furchtbar *schaden*“ könnte. Zit. nach Plachta: Klaus Mann. *Mephisto*, S. 164.

⁴¹⁶ Vgl. Plachta: *Das Amsterdam des Klaus Mann*, S. 11-30.

⁴¹⁷ Vgl. Kl. Mann: Tagebücher 3, S. 33 (25.03.1936).

⁴¹⁸ Vgl.: „Nach dem Abendessen: F. und Landauer das lange Kapitel ›Es ist doch nicht zu schildern...‹ vorgelesen. Gut aufgenommen. Landauer findet es ungleich besser, als die beiden letzten Romane. Hat er Recht? ›Mephisto‹ wird ein kaltes und böses Buch. Vielleicht wird es den harten Glanz des Hasses haben.“ Ebd., S. 36 (5.04.1936).

befindliche Schriftsteller nun sehr einsam fühlte, wurde die Schreibaktivität nicht aufgegeben, und der Roman konnte Anfang Mai 1936 bis zum achten Kapitel wachsen, während Kapitel 9 und 10 gegen Mitte des Monats angefertigt wurden. Außerdem beruhigte Landshoff den Freund über das Gründgens-Gerücht und teilte ihm mit, der Roman komme zu einem sehr günstigen Zeitpunkt heraus, weil Gründgens den Schutz des Ministerpräsidenten immer noch genoss.

Nach Abschluss der Romanverfassung unternahm Klaus Mann unterschiedliche Reisen und begann eine gesamte Korrektur des Werks vorzulegen, weil *Mephisto* schon im Juni 1936 als Vorabdruck in der *Pariser Tageszeitung* erscheinen sollte, was dem Schriftsteller hätte erlauben können, ein ansehnliches Honorar für sein literarisches Schaffen zu bekommen. Gerade die Ankündigung dieses Vorausdrucks wurde mit prägnanten Worten formuliert, weil die Redaktion der französischen Exilzeitung Klaus Manns Prosawerk als »Schlüsselroman« bezeichnete und den Namen Gustaf Gründgens' unmittelbar zur Sprache brachte, in der Hoffnung, dadurch großes Interesse unter den Lesern zu wecken. Die Zeitung hatte *Mephisto* tatsächlich am 17. Juni 1936 einfach als ein »Theaterroman aus dem Dritten Reich« vorgestellt, in dessen Mitte Figuren aus der Wirklichkeit standen, ohne dennoch weitere Bezüge auf diese Persönlichkeiten zu nehmen; trotzdem erweiterte die Redaktion ihre Anzeige nur zwei Tage später um den Kurztitel *Ein Schlüsselroman* sowie den Hinweis auf den damals lebendigen Theaterintendanten und Staatsrat Gustaf Gründgens, was zu sehr ernsten Konsequenzen für den Autor und den Verleger führte. Die Anzeige lautete:

Ein Schlüsselroman.

Das neue Werk von Klaus Mann, mit dessen Veröffentlichung die »PARISER TAGESZEITUNG« am Sonntag beginnt, ist ein Theaterroman aus dem Dritten Reich. Im Mittelpunkt steht die Figur eines Intendanten und braunen Staatsrates, der die Züge Gustav Gründgens trägt. Um ihn herum erkennt man den ganzen Tross der nationalsozialistischen Würdenträger. Klaus Mann ist es gelungen, in MEPHISTO ein packendes Zeitgemälde zu entwerfen. Ab Sonntag in der »Pariser Tageszeitung«.⁴¹⁹

Die Definition des Erzählwerks als »Schlüsselromans« empfanden sowohl Landshoff als auch Klaus Mann als tief beleidigend, weswegen sich eine explizite Benachrichtigung des Verfassers als nötig erwies, vor allem, weil sich der Verleger Landshoff vor einem gerichtlichen Vorgehen der niederländischen Regierung gegen den

⁴¹⁹ Zit. nach der entsprechenden Abbildung der Romanankündigung auf der Zeitung aus: Spangenberg: Karriere eines Romans, S. 89.

Roman fürchtete, wie es schon im Februar 1934 im Fall von Heinz Liepmann und dessen antifaschistischem »Tatsachenroman« *Das Vaterland* (1933) geschehen war.⁴²⁰ Als Folge von Landshoffs Angst vor einer Beleidigungsklage, die schließlich auch Klaus Mann beeinflusste, wandte sich der Schriftsteller mit einem Erklärungsbrief direkt an die *Pariser Tageszeitung*. In diesem Schreiben beschwerte er sich über die Bezeichnung »Schlüsselroman« mit der folgenden Erklärung:

»Ein Schlüsselroman? Wann hätte ein Schriftsteller, der solchen Namen irgend verdient, etwas hervorgebracht, was er mit dieser nicht gerade ehrenvollen Bezeichnung belegt sehen möchte? Ich muß protestieren – um der Würde Ihres Blattes willen; um unserer Leser willen, die zu anspruchsvoll sind, als daß sie mit »Schlüsselromanen« amüsiert sein möchten; schließlich auch um meiner eigenen Würde willen.⁴²¹

Dieser Erklärung fügte er außerdem eine starke poetologische Formulierung über seine persönliche Stellungnahme in Sachen »Gustaf Gründgens« hinzu:

Ich bin genötigt, feierlich zu erklären: Mir lag *nicht* daran, die Geschichte eines bestimmten Menschen zu erzählen, als ich »Mephisto. Roman einer Karriere« schrieb. Mir lag daran: einen *Typus* darzustellen, und mit ihm die verschiedenen Milieus (mein Roman spielt keineswegs nur im »braunen«), die soziologischen und geistigen Voraussetzungen, die seinen Aufstieg erst möglich machten. [...] Bin ich so tief gesunken, Romane um Privatpersonen zu schreiben? [...] Nein, mein Mephisto ist nicht dieser oder jener. In ihm fließen vielerlei »Züge« zusammen. Hier handelt es sich um kein »Portrait«, sondern um einen symbolischen Typus [...].⁴²²

Die *Pariser Tageszeitung* reagierte am 23. Juni 1936 auf Klaus Manns Telegramm mit der Veröffentlichung einer gekürzten Version davon, ohne jedoch ihren Irrtum zu bekennen. Dies irritierte Landshoff sehr, allerdings konnte der Vorabdruck des Romans weiter publiziert werden und diesmal ohne jederlei Erwähnung des Schlüsselcharakters des Werks. Die Veröffentlichung hatte am 21. Juni begonnen und endete nach 93 Fortsetzungen am 22. September 1936. Es soll in diesem Rahmen dennoch berücksichtigt werden, dass *Mephisto* durch die erste Bezeichnung als »Schlüsselroman« vonseiten der *Pariser Exilzeitung* durchaus, auch wenn eher unabsichtlich, für immer diskreditiert wurde, weil der Ankündigungstext das Buch dadurch zu einer sehr schwierigen und

⁴²⁰ Vgl. Klaus Müller-Salget: Zum Beispiel. Heinz Liepmann. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 3: Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Thomas Koebner u.a. München: Edition Text + Kritik 1985, S. 286-312.

⁴²¹ Klaus Mann: Kein Schlüsselroman. Eine notwendige Erklärung. In: Ders.: Zahnärzte und Künstler, S. 405f., hier S. 405.

⁴²² Ebd., S. 405f.

unglücklichen Rezeptionsgeschichte verurteilte. Trotzdem bemühte sich der Autor dagegen seit der allerersten Erscheinung des Romans um die Verteidigung seines Schaffens und mit Überzeugung wiederholte er zu diesem Zweck auch später dieselben Argumente, die er im Telegramm an die *Pariser Tageszeitung* angeführt hatte, und zwar hauptsächlich in der *Selbstanzeige* zum Roman sowie am Ende der im Oktober 1936 erschienenen Buchfassung, in der er ausdrücken ließ: „Alle Personen dieses Buches stellen Typen dar, nicht Porträts“ (M 391).

In diesem Zusammenhang scheint der Vergleich zwischen der geläufigen bzw. aktuellen Definition von »Schlüsselliteratur« und dem *Mephisto*-Text besonders interessant, weil diese Bezeichnung sicherlich als nicht explizit herabwürdigend wirkt, sondern sie veranschaulicht eine durchaus verbreitetes Verfahren, das für mehrere literarische Epochen typisch ist, denn, „wenn man alle Bücher, in denen ein Dichter, ohne von anderen als künstlerischen Rücksichten geleitet worden zu sein, lebende Personen seiner Bekanntschaft porträtiert hat [...], so müßte man ganze Bibliotheken von Werken der Weltliteratur unter diesem Namen versammeln, darunter die allerunsterblichsten.“⁴²³ In diesem Sinne könnte man behaupten, dass der Schlüsselcharakter nicht so weit von Klaus Manns ursprünglichen Intentionen entfernt ist, weil der Begriff »Schlüsselliteratur«, nach dem Französischen *livre* oder *roman à clef*, einfach für die Gesamtheit der literarischen Werke steht, „in denen wirkliche Personen, Zustände und Ereignisse meist der Gegenwart des Autors hinter fiktiven oder historischen Namen mehr oder minder verborgen sind“.⁴²⁴ In diesem Rahmen ist Klaus Manns bewusstes Ziel gerade der konkrete Realitätsbezug und die Kodifizierung des Textes gewesen, sodass *Mephisto* einen wesentlichen Zug seiner literarischen Epoche reflektiert, da die Gattung des Schlüsselromans während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders innerhalb der Produktion der »inneren Emigration« zu finden ist, aber auch bei den künstlerischen Manifestationen der (deutschsprachigen) Exilliteratur. Darüber hinaus soll unterstrichen werden, dass *Mephisto* sogar einen bestimmten Typ von Verschlüsselung darstellt, d.h. die Codierung eines Skandals bzw. eines verbreiteten soziopolitischen Konflikts, der in diesem Fall zur

⁴²³ Thomas Mann: *Bilse und Ich*. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 14.1: Essays I. 1893-1914. Hrsg. und textkritisch durchges. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002, S. 95-111, hier S. 98.

⁴²⁴ »Schlüsselliteratur«. In: Metzler Literatur Lexikon, S. 415.

Entstehung des Dritten Reichs beigetragen hat;⁴²⁵ im selben Zusammenhang ist z.B. Otto Julius Bierbaums Roman *Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings* (1906-07), eigentlich eine Satire über die Wilhelminische Ära, zu nennen. Neben dieser Verschlüsselungstypologie werden zwei weitere Situationstypen unterschieden, denn die Verschlüsselungstechnik entwickelt sich auf der einen Seite durch die Schilderung zeitgeschichtlicher bzw. politischer Ereignisse, die zur nötigen Verschleierung führen, wie bei Bertold Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (ent. 1941), Lion Feuchtwangers Roman *Erfolg* (1930), Ernst Jüngers *Auf den Marmorklippen* (1939) und oder Carl Zuckmayers Drama *Des Teufels General* (1946); auf der anderen Seite durch die Darstellung literarischer Querelen in Pamphleten, Künstlerromanen und Satiren, wie z.B. bei Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) und seinem Schauspiel *Die verkehrte Welt* (1800).

Unter diesen Voraussetzungen ist es besonders wichtig zu berücksichtigen, warum gerade die Veröffentlichung von *Mephisto* unter der Qualifizierung als »Schlüsselroman« leiden musste. In Bezug auf den Zweck eines verschlüsselten Textes scheint die Interpretation seiner Kodifizierung bestreitbar, und besonders diesen Aspekt soll erst Fritz Landshoff, dann Klaus Mann selbst für die Aufnahme des Werks als gefährlich empfunden haben. Wenn der unmittelbare Realitätsbezug des *Mephisto*-Hintergrundes evident ist, sodass das Buch zunächst als Zeitroman bezeichnet werden kann, hatte der Autor gar keine bewusste Absicht, seine Leserschaft implizit aufzufordern, „das Verschlüsselte im Hinblick auf reale Vorgänge und Personen zu lesen“,⁴²⁶ weil wirkliche Personen, seien sie etwa Gustaf Gründgens, Erika Mann, Pamela Wedekind, Carl Sternheim, Gottfried Benn oder Max Reinhardt,⁴²⁷ als Urbilder der verschiedenen Figuren

⁴²⁵ Vgl. ebd. Siehe Gertrud Maria Rösch (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Werklexikon der deutschsprachigen Schlüsselliteratur. 1900 – 2010. Bd. 2: Heinrich Mann bis Zwergen.* Stuttgart: Anton Hiersemann 2013 (= Hiersemanns Bibliographische Handbücher 21), S. 414-426, hier S. 418-421.

⁴²⁶ »Schlüsselliteratur«, S. 415.

⁴²⁷ Vgl. den Brief von Kurt Hiller an Klaus Mann vom 3.12.1936, in dem der Kollege den Roman wärmstens lobpreis, obwohl er die Idee des »Schlüsselromans« durch den insistierten Versuch mit der Personen-Entschlüsselung verstärkte: „Ihr Roman ist aus famoser, klarer Gesinnung geschrieben und im höchsten Masse gekonnt obendrein; ich weiss, was ich sage, wenn ich sage: er ist eine Meisterleistung. [...] Sie haben endgültig aufgehört, Sohn und Neffe zu sein [...]. Übrigens ist mir die Lieblingsgestalt Ihres Romans: Hans Miklas ... ein unerhört erogener Kerl und mit Liebe gezeichnet! Entspricht Miklas einer Realgestalt, ähnlich den Andern? Ich erkannte wieder: Gründgens, Johst, André Germain (dieses Schwein! Glänzend), Sternheim (nicht minder glänzend!), Reinhardt, Erika (ist aber der Professor Bruckner... Vater oder Onkel?), die Bergner, Jhering und, in Herrn Benjamin Pelz (ich habe mich schiefgelacht) den Abgott, wenn auch ehemaligen, unsrer linken Kollegenschaft: Gottfried Benn. Ist Rahel Mohrenwitz Mirjam Horwitz? (Kenne sie nicht).“ Klaus Mann: „Ich glaube, wir verstehn uns.“ Klaus Mann und Kurt Hiller: *Weggefährten im Exil. Briefwechsel 1933-1948.* Hrsg. von Rüdiger Schütt. München: Edition Text + Kritik 2011, S. 91-97, hier S. 91f.

fungieren sollten und vom Verfasser charakterisiert wurden, damit sie den Status eigenständiger literarischer Typen erreichen, genauso wie Goethe seinen *Werther* konzipiert hatte. Diese besondere Absicht wird z.B. von der Schilderung des sogenannten »fiktionalen Gründgens'« bewiesen, den Klaus Mann im Vergleich zum wirklichen »heterofiziert« und übrigens als Masochisten gestaltet.

Trotz dieser augenfälligen Unterschiede zwischen Wirklichkeit und Fiktion erweckte Klaus Manns ursprüngliche Zielsetzung auch beim Verleger Landshoff den Eindruck, dass er sie nicht völlig erreicht hatte, nicht einmal, als er sich mit dem Roman erneut nach seiner Publikation im Querido Verlag auseinandersetzte. In einem unveröffentlichten Brief an den Schriftsteller teilte Landshoff mit, „das Schicksal des Höfgen [sei] zu persönlich“, zugleich sei „er und seine Umgebung zu sehr vom persönlichen Erleben (des Autors) bestimmt“, ⁴²⁸ weswegen *Mephisto* als ein sehr privates Buch begriffen werden konnte und tatsächlich sowohl von der Kritik als auch von privaten Kreisen als solches wahrgenommen wurde; kurz, *Mephisto* wurde in den meisten Fällen als fiktionale Biografie Gustaf Gründgens' wahrgenommen und dementsprechend interpretiert. Dieser Aspekt erhärtete sich in Anbetracht dessen, dass Klaus Mann eben den Intendanten als ersten Adressaten für ein Freixemplar seines Romans auswählte, wobei der Staatsrat öffentlich nie zugab, *Mephisto* gekannt bzw. gelesen zu haben. ⁴²⁹

Aus den vorigen Beobachtungen resultiert, dass der Hauptaspekt der Romanrezeption, nämlich sein Schlüsselcharakter, von sehr früh an zu zweideutigen Lesarten und Kritiken führte. Allerdings unterstützte eine zweite Rezipienten-Gruppe Klaus Manns literarische Leistung und bewertete die Spannung zwischen »Dichtung und Wahrheit«, sprich den mehr oder weniger expliziten Bezug auf das »Modell Gründgens«, gerade als Ausgangspunkt für die künstlerische Qualität des Textes. Der »schöpferische Hass« des Buchs, durch den die vielen Gestalten an Dichte, Prägnanz und „eine[r]

⁴²⁸ Zit. nach Plachta: Klaus Mann. *Mephisto*, S. 188. Das Original des Briefs befindet sich in der Mappe mit Signatur KM B 154 im KMA.

⁴²⁹ In Wirklichkeit kannte Gründgens das Werk beinahe auswendig, so sein persönlicher Assistent Rolf Badenhausen, und hatte am Anfang auch den Wunsch ausgedrückt, ihn zu verfilmen. Nach kurzer Zeit begann er aber über den Roman wütend und böse zu sein und äußerte sein Unbehagen regelmäßig in intimen Kreisen. Dass der Intendant mit *Mephisto* vertraut war, wird außerdem auch von Alfred Mühr, Gründgens' Biografen und in den Jahren 1934 bis 1945 Schauspielregisseur am Berliner Staatsschauspiel, bestätigt; er auch erkannte die Affinität zwischen der Romangestalt des Staatsrates Höfgen und seinem Chef Gründgens sehr leicht. Vgl. Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 97ff. Siehe Alfred Mühr: *Mephisto ohne Maske. Gustaf Gründgens: Legende und Wahrheit*. 2. Aufl. München/Wien: Langen Müller 1981, S. 69ff.

faszinierende[n] Überwirklichkeit“⁴³⁰ gewinnen, wurde besonders mit der ursprünglichen sarkastischen Intention des Autors verbunden, die darin bestand, Höfgen als eine »Molièresche Figur« bzw. als Symbol der Eitelkeit und des Arrivismus schlechthin zu konzipieren: In seiner *Selbstanzeige* zum Roman behauptet Klaus Mann, dass sein Werk „nicht gegen einen Bestimmten geschrieben [sei]; vielmehr: gegen *den* Karrieristen; gegen *den* deutschen Intellektuellen, der den Geist verkauft und verraten hat“.⁴³¹ In dieser Hinsicht zeigen die positiven Reaktionen auf *Mephisto* auch seine ästhetische Bedeutung, die zuerst vom expressionistischen Dichter Johannes R. Becher betont wurde, später auch von Stefan Zweig, Kurt Hiller, der deutsch-ungarischen Schriftstellerin und Drehbuchautorin Christa Hatvany-Winsloe, Herbert Schlüter und Hermann Kesten. An diese vom Buch begeisterte Intellektuellengruppe schlossen sich auch die Urteile der Eltern Mann an, sowie mehrere lobende Rezensionen aus der Exilpresse, die entweder in der *Neuen Weltbühne* oder im Budapester *Ost-Curier* veröffentlicht wurden.

Es ist besonders relevant, dass diese Stimmen den Schlüsselcharakter des Werks wohl nicht verleugneten, sondern ihn als Kunst »des Porträts und der Menschenschilderung« bzw. als »Charakterakrobatik« lasen und ihn so als Ergänzung der unterhaltenden und satirischen Ebene des Romans interpretierten:⁴³² Wenn laut Hatvany-Winsloe aus *Mephisto* sogar eine interessantere, buntere und brillantere Version des wirklichen Gründgens entstehen konnte,⁴³³ findet auch Katia Mann das Werk amüsant und mit leichter Hand virtuos verfasst, im Besonderen schätzte sie die vorzügliche Schilderung des soziopolitischen Berliner Milieus, weswegen der Roman ein starkes Interesse für Aktualität weckte. Weiterhin achtete die Mutter „die Leidenschaft der Gesinnung“⁴³⁴ ihres Sohns, mit der Folge, dass

die Frage, ob es sich lohnt, sich vierhundert Seiten lang mit diesem im Grunde doch ziemlich mediokren und unappetitlichen Burschen zu beschäftigen, kann man am Schlusse unbedingt

⁴³⁰ Lion Feuchtwanger. In: E. Mann (Hg.): Klaus Mann zum Gedächtnis, S. 56-59, hier S. 58.

⁴³¹ Kl. Mann: »Mephisto«, S. 409.

⁴³² Vgl.: „Den »Mephisto« habe ich endlich erhalten und mit viel Freude gelesen. Ach, es hilft nichts, daß Sie auf der letzten Seite liebenswürdig schwindeln, es handle sich nicht um reale Personen! Man erkennt sie doch und man erkennt, was wichtiger ist, die ganze Zeit in ihren Übergängen und Spannungen. Es war schon gut, daß Sie in so spannender Form ein Exempel der Charakterakrobatik gegeben haben und das Unterhaltende, das Satirische und das Künstlerische so glücklich zu verbinden wußten.“ Brief Stefan Zweigs an Klaus Mann vom 24.11.1936. In: Kl. Mann: Briefe, S. 272.

⁴³³ Vgl. Plachta: Klaus Mann. *Mephisto*, S. 197f.

⁴³⁴ Unveröffentlichter, sich im KMA unter der Signatur KM B 182 befindender Brief Katia Manns an Klaus Mann vom 23.11.1936. Zit. in ebd., S. 200.

bejahen, da der menschliche Typus eben doch voll und ganz, nicht einseitig-gehässig, herauskommt.⁴³⁵

Katia Mann meinte dagegen, dass die Ehe zwischen Höfgen und Barbara sowie die Konstellation des großbürgerlichen Kreises der Familie Bruckner erzählerisch als etwas schwach wirkte, überdies hielt sie den Ton der Kritik an NS-Deutschland manchmal für zu polemisch, hauptsächlich, wenn sie in den journalistischen Stil abglitt; insgesamt förderte *Mephisto* jedoch eine fesselnde Lektüre und zeigte eine hohe künstlerische Qualität. Derselben Meinung wie seine Frau war auch Thomas Mann, der sich im November 1936 – endlich! – mit der Romanlektüre beschäftigte und Anfang Dezember 1936 in einem langen Brief an seinen Sohn sehr positiv darauf reagierte: In diesem Schreiben betont der Vater, dass der Text das Produkt einer leichtfüßigen Schreibweise sei und amüsant, brillant, sprachlich fein und elegant wirke. Dazu hebt er in Übereinstimmung mit seiner Frau die sehr gelungene Schilderung des Berliner Theater- und Kunstmilieus in der Zeit »vor dem Umsturz« hervor und in Anbetracht dieses Aspektes stellt er seine Unvermeidlichkeit auch infrage: „Wenn es so war, so albern und so korrupt, konnte es dann so fortgehen, und mußte nicht etwas anderes kommen, vielleicht notwendig das, was kam?“⁴³⁶ Die poetische Stärke des Romans bestehe dennoch noch deutlicher in der moralischen Stellungnahme des Autors dem Bösen gegenüber: Thomas Mann fragt Klaus, ob er sich bei der Niederschrift als Moralist gefühlt habe, denn dies ist der Eindruck, den der Leser im Lauf des ganzen Romans bekommt. Ein solches Verhalten Klaus Manns kann man dadurch erklären, dass seine sowie Thomas Manns Zeit „das Böse wieder entdeckt“⁴³⁷ habe, und davon solle der Sohn manches in *Mephisto* reflektiert haben, nicht zuletzt auch durch den Einfluss eines Werks wie Heinrich Manns *Henri IV*, insbesondere der Szene der von den bösen Figuren Katharina und Alba ausgeheckten Bartholomäusnacht. Die bedeutendsten Romanseiten seien daher „die, wo die Idee des Bösen vermittelt und gezeigt wird, wie der komödiantische Held seine Sympathie dafür entdeckt und sich ihm dann verschreibt“,⁴³⁸ denn im Roman wird eine richtige »Teufelsverschreibung« inszeniert. Dieses Element unterstreicht außerdem auch Hermann Kesten in seiner ausführlichen *Mephisto*-Rezension für *Das neue Tage-Buch*: Der Initiator von Klaus Manns Theaterroman bemerkt hier nicht nur die Parallele zwischen

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Thomas Manns Brief an Klaus Mann vom 3.12.1936. In: Kl. Mann: Briefe, S. 274.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

dem theatralischen Hintergrund des Werks und der komödiantischen Natur der NS-Regierung, sondern auch die Fähigkeit seines Kollegen, den Typus des Mitläufers genau zu charakterisieren sowie psychologisch auszuloten, woraus eine Darstellung der »Banalität des Bösen« *ante litteram* entstand. Der Opportunist Höfgen trete daher in *Mephisto* als einer

aus der Million von kleinsten Mitschuldigen [auf], die nicht die grossen Verbrechen begehen, aber vom Brot der Mörder essen; nicht Schuldige sind, aber schuldig werden; nicht töten, aber zum Totschlag schweigen; über ihre Verdienste hinaus verdienen wollen, und die Füße der Mächtigen lecken, auch wenn diese Füße im Blute der Unschuldigen waten. [...] Die obere Typen dieses armen Volkes, [...] diese fürchterlichen, herrschenden Typen, Lemuren und Gespenster, Vampyre und Dämonen, lässt Klaus Mann auftreten, fast wie gewöhnliche Menschen, unter fast gewöhnlichen Umständen [...]. Doch Klaus Mann entlässt diese Typen und begibt sich unter die kleinen Komödianten. Er ist ein Realist und will Menschen, nicht Lemuren schildern.⁴³⁹

Aus dieser Interpretation Kestens wird klar, dass Klaus Manns Gebrauch realer Anregungen wie der Vita Gustaf Gründgens durch eine intensive künstlerische Bearbeitung weiterentwickelt wurde, und zwar durch einen Prozess dichterischer Beseelung bzw. „dichterische[n] Vorgang[s], den man die *subjektive Vertiefung* des Abbildes einer Wirklichkeit nennen kann“.⁴⁴⁰ Unter Anlehnung an den weltberühmten Aufsatz *Bilse und Ich* (1906) von Thomas Mann, dessen poetische Prinzipien bereits für das Frühwerk Klaus Manns von Bedeutung waren – es reicht in diesem Kontext, an die Kontroverse zwischen dem debütierenden Schriftsteller und seinem Lehrer Paul Geheeb wegen der Veröffentlichung der Novelle *Der Alte* (1925) zu denken –,⁴⁴¹ wird das künstlerische Tun des Dichters auch im Rahmen der Schlüsselliteratur legitimiert, weil die von der Realität herkommende Inspiration nur eine erste Phase seines künstlerischen Schaffens repräsentiert, der eine geistige, völlig eigenständige Aneignung des so ausgewählten Ausgangsmaterials folgt. Als Beispiel führt Thomas Mann in diesem Essay besonders die Entstehung seines Romans *Buddenbrooks* (1901) an, den er zu schreiben begann, als er in Rom, Via Torre Argentina 34 wohnte und seine Vaterstadt ihm mit ihren „Insassen, nicht wesentlich mehr als ein Traum [war], skurril und ehrwürdig, geträumt vor Zeiten, geträumt von [ihm] und in der eigentümlichsten Weise [s]ein Eigen“.⁴⁴² Die Position des

⁴³⁹ Hermann Kesten: *Mephisto*. In: *Das neue Tage-Buch* 5.1 (Januar-Juni 1937), H. 5 (30.01.1937), S. 114ff., hier S. 114, 116.

⁴⁴⁰ Th. Mann: *Bilse und Ich*, S. 101.

⁴⁴¹ Vgl. Klaus Mann: *Der Alte*. In: *Ders.: Maskenscherz*, S. 97ff.

⁴⁴² Th. Mann: *Bilse und Ich*, S. 101.

Künstlers sei daher wegen des sehr persönlichen und innigen Charakters seines Werks zu verteidigen, vor allem in Anbetracht dessen, „daß jeder echte Dichter sich bis zu einem gewissen Grade mit seinen Geschöpfen identifiziert“, denn „alle Gestalten einer Dichtung, mögen sie noch so feindlich gegeneinander gestellt sein, sind Emanationen des dichtenden Ich“. ⁴⁴³ Dieser Aspekt erklärt außerdem die Zuneigung eines Autors zu abscheulichen Gestalten, wie etwa Shakespeare dem Juden Shylock »eine tiefe und furchtbare Solidarität« bezeugte.

Führt man solche Betrachtungen auf *Mephisto* zurück, so wird man leicht nachvollziehen, dass die dort angewandte Schlüsseltechnik nicht unbedingt unvorteilhaft ist. Ganz im Gegenteil ermöglicht sie z.B. die Darstellung der tiefen Verquickung zwischen dem Komödiantischen und der durch Propagandamittel verbreiteten Täuschung über die Würde der nationalsozialistischen Ideologie, wie es auch von Hermann Kesten frühzeitig beobachtet wurde. Diesbezüglich betont der *Mephisto*-Rezensent des Budapester *Ost-Kuriers*, dass gerade die Rolle des Mephisto trotz Klaus Manns Nachwort zum Roman die adäquateste sei, um den radikalen politischen Transformismus einiger deutscher Intellektueller um 1933 zu chiffrieren. Der Journalist kommentiert:

Der Typ jenes deutschen Intellektuellen, der einst ›links‹ sprach, schrieb oder spielte und nun plötzlich als überzeugter Anhänger des Dritten Reiches auftritt, nicht nur die politische Gesinnung, sondern das geistige Denken fortwirft, der Mensch, von dem er nicht weiss, ob er zur Zeit der Republik ›Theater machte‹ oder heute – er konnte nicht besser gestaltet werden als in der Figur dieses Mephisto. ⁴⁴⁴

Ein anderer Teil der Kritiker hielt jedoch den starken Realitätsbezug des Werks im Hinblick auf seinen ästhetischen Wert für gefährlich, weil die Beziehung zu wirklich lebenden Persönlichkeiten die künstlerische Freiheit des Verfassers in ihrer Wahrnehmung beschränkt, gefährdet und ernst beeinflusst hatte. Dieser Überzeugung vertrat zuerst bemerkenswerterweise Thomas Mann, der seinem Sohn ganz im Gegensatz zu den im Essay *Bilse und Ich* veranschaulichten Prinzipien über die Freiheit des Dichters und dessen Schöpfungskraft brieflich kühl mitteilte,

⁴⁴³ Ebd., S. 101f.

⁴⁴⁴ Anonym: *Mephisto*. Der Roman einer Karriere. Von Klaus Mann, Querido-Verlag, Amsterdam. In: *Ost-Kurier* (Budapest), 1.12.1936. Zit. in: Plachta: Klaus Mann. *Mephisto*, S. 206.

daß ein so sehr an die Wirklichkeit gebundenes Werk am gefährdetsten ist und gewissermaßen ratlos wird, wo es frei von ihr abweichen und sie verleugnen möchte. Da ist dann leicht nicht alles in Ordnung, manches ist mehr unrichtig als frei und manches so gar nicht ganz recht – so kommt es uns vor.⁴⁴⁵

Ohne Klaus Mann eine weitere Erklärung für seine Abstandnahme vom Schlüsselcharakter des *Mephisto* zu geben, lässt er seiner Beobachtung ein offenes Lob für die überzeugende Schilderung des Theaterlebens folgen, sowie für den leichtfüßigen Stil des Prosatextes. Insgesamt scheint Thomas Manns sachte ausgedrückte Kritik am Theaterroman seines Sohns von besonderer Bedeutung zu sein, nicht nur, weil sie als Ausgleich zur nachfolgenden Ermunterung dient, sondern vor allem, weil gerade sie, so Anke-Marie Lohmeier, von der Mehrheit der *Mephisto*-Interpreten mehr oder weniger absichtlich unterschlagen wurde. Wichtig ist, dass diese kritischen Zeilen des Briefs vom 3.12.1936 „Konzeption und Realitätsmodell des Romans in Frage stell[en]“,⁴⁴⁶ mit der Folge, dass man die übergreifenden Denkmodelle des Textes sowie die Normen der Erzählinstanz zur Sprache bringen sollte, damit sie tiefer analysiert werden können. Von besonderer Bedeutung ist also die Zentralität von Lohmeiers Stellungnahme innerhalb der *Mephisto*-Kritik und -Rezeption: Einerseits knüpft die Literaturwissenschaftlerin an jene Gruppe ablehnender Stimmen an, die sich nach der Publikation des satirischen Romans mit ihm kritisch auseinandersetzten und z.T. für Gründgens Partei ergriffen; andererseits dringt ihre Untersuchung bis zum Kern des *Mephisto*-Problems vor, und zwar bis zu seiner schwierigen Rezeptionsgeschichte nach 1945, die hauptsächlich von den sogenannten *Mephisto*-Prozessen geprägt war, die genau die Frage nach dem Schlüsselcharakter des Textes erörterten.

Unter den ersten Kritikern, die *Mephisto* als Schlüsselroman angriffen, befindet sich Ludwig Marcuse, der Klaus Mann trotz des Eingeständnisses tadelte, dass fast jedes Prosastück als Schlüsselroman klassifizierbar sei, und zwar wegen einer gewissen „unkontrollierbare[n] Zuneigung oder Abneigung Figuren seines Lebenskreises [zu] retouchier[en]“. ⁴⁴⁷ Dabei erweist er sich gegenüber Klaus Manns Erzählintentionen sehr streng und mahnt den Schriftsteller, „nur zu machen, was er kann“. ⁴⁴⁸ Damit meint

⁴⁴⁵ Kl. Mann: Briefe, S. 273 (3.12.1936).

⁴⁴⁶ Anke-Marie Lohmeier: »Es ist doch ein sehr privates Buch. Über Klaus Manns »Mephisto«, Gustaf Gründgens und die Nachgeborenen. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 93/94 (1987), S. 100-128, hier S. 108.

⁴⁴⁷ Ludwig Marcuse: Fünf Blicke auf Deutschland. In: Das Wort. Literarische Monatsschrift 2 (1937), H. 7 (Juni 1937), S. 81-89, hier S. 88.

⁴⁴⁸ Ebd.

Marcuse, dass Klaus Mann im Roman konventionell geworden sei, »ein Nachschreiber verbrauchter Worte«, was mit dem unterhaltenden Charakter des sonst in vielen Teilen vortrefflichen Romans in Widerspruch steht. Der Philosoph behauptet überdies, dass Klaus Mann die Situation seines damaligen Vaterlandes nur schwierig objektiv darstellen konnte, weil seine Ausführungen aus Informationen zweiter Hand stammten, sodass er lediglich die Rolle eines Beobachters aus der Ferne spielen konnte. Daraus entstand, so Marcuse, eine bestimmte Grenze für sein erzählerisches Können, das zu leicht riskierte, zu narrativen, stilistischen und ästhetischen Verdrehungen herabzusinken: „Mephisto phosphoresziert in den blendenden Lichtern der Hölle – und auch Klaus Manns Stil phosphoresziert, solange er es nicht unternimmt, den blühenden Sumpf auszuloten.“⁴⁴⁹ Zusammenfassend betrachtet Marcuse die politische Linie des Romans als in übertriebener Weise gesteuert, ja als krampfhaft, und setzt daher dem Mannschen Theaterroman den ersten Exilroman Irmgard Keuns (*Nach Mitternacht*, 1937) entgegen:

Klaus Mann glaubt, aus einem ehrenwerten Impuls heraus: man muß sich immer wieder bekennen; so schildert er politische Situationen, Kommunisten und Nationalsozialisten, sagt das Übliche und klagt das schlechte Deutschland mit Recht an. Und erleidet gerade an diesem Punkt immer wieder eine (ehrvolle!) Niederlage. Denn er hat eine runde Anschauung von dem Professor und von der Theaterkantine – aber nicht von den Roten und nicht von den Braunen. Man vergleiche nur die Hochzeit des Ministerpräsidenten in seinem Buch und die frankfurter [sz!] Visite des Führers im Buch der Keun. Sie setzt den Gott in die richtige Distanz, weil sie ihn sehr nahe gesehen hat.⁴⁵⁰

Wenn die Analyse Marcuses hauptsächlich Klaus Manns indirekte Kenntnis von den »roten« bzw. »braunen« politischen Dynamiken fokussierte, wurden die kritischen Stimmen nach dem Kriegsende vor allem vom Einfluss eines bald auf die deutsche Bühne zurückgekehrten Gründgens geprägt. Während Klaus Mann für eine neue Ausgabe seines *Mephisto* im Nachkriegsdeutschland auf zahlreiche Hindernisse stieß, durfte sein Gegner schon im März 1946 seine Tätigkeit im Film und Theater wieder aufnehmen, und zwar anlässlich des neuen Spielplans des Berliner Deutschen Theaters, dessen Wiedereröffnung hauptsächlich von den Russen gewünscht wurde – Gründgens' erster, umjubelter Auftritt fand am 3.5.1946 in Sternheims Komödie *Der Snob* statt.⁴⁵¹ Gleichzeitig wurde der

⁴⁴⁹ Ebd., S. 87.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 88.

⁴⁵¹ Diesem Theaterereignis, das Tage vorher auch durch den Schwarzmarkt ausverkauft wurde, wohnte Klaus Mann persönlich bei, übrigens stellt diese Aufführung die letzte Begegnung zwischen ihm und seinem damaligen Schwager dar. Über Gründgens' neue Karrieremöglichkeit im Nachkriegsdeutschland drückte sich der Autor skeptisch aus und polemisierte sarkastisch gegen die Leichtigkeit, mit der sich nationalsozialistische Staatsräte und künstlerische Agenten der deutschen Machtpolitik auf öffentliche

Theaterintendant nach einer kurzen Inhaftierung vom deutschen Prüfungsausschuss freigelassen, mit der Begründung, dass er während der NS-Diktatur antifaschistischen Kämpfern bzw. nichtarischen Schauspielern seine Hilfe aktiv anbot. Gründgens' Rehabilitierung sowie seine Rückkehr auf die deutsche Theaterszene repräsentieren die für ihn sehr günstigen Umstände, unter denen sich der damalige Intrigant das Terrain für einen erneut herausragenden Erfolg schuf, nämlich für seinen »vierten Aufstieg«. Dieser Ruhm wurde von der Entstehung mehrerer Monografien gekrönt, wie die von Friedrich Luft (1958), und noch von der Herausgabe von Gründgens' Briefen, Reden und Aufsätzen (Rolf Badenhausen/Peter Gründgens-Gorski, 1967), wozu auch der Versuch einer Selbstbiografie hinzukam. Außerdem wurde Gründgens bereits 1947 zum Leiter der Städtischen Bühnen zu Düsseldorf ernannt, was seine definitive Übersiedlung in die künftige Bundesrepublik Deutschland bestimmte, sowie 1949 zum Präsidenten des Deutschen Bühnenvereins. Gründgens' Erfolg wuchs auch in den folgenden Jahren stetig weiter und festigte sich 1955 durch die Berufung als Generalintendant ans Hamburger Deutsche Schauspielhaus sowie 1957 durch seine neue Mephisto-Rolle in der berühmten *Faust*-Inszenierung just an diesem Schauspielhaus.

Im Gegensatz dazu war die deutsche Öffentlichkeit Klaus Mann gegenüber weit weniger wohlwollend, ihm wurde vor allem jederlei Möglichkeit versagt, seine Werke, d.h. Exiltexte sowie neue Schriften, bei deutschen Verlegern zu publizieren, was zu einem ausgesprochen problematischen Verhältnis zum Nachkriegspublikum führte. Unter den Umständen dieses schwierigen Lebenszustandes und des folgenden Selbstmords Klaus Manns deutete sich die komplizierte Rezeption von *Mephisto* sowie Gründgens' unbegrenzter Erfolg bereits sehr früh an, sodass man oft einen direkten Zusammenhang zwischen dem tragischen Tod des Schriftstellers in Cannes und dem diametral entgegengesetzten Triumph des Theaterdirektors vermutet hat.⁴⁵²

Szenen wieder auftreten bzw. spielen durften: „Aus Berlin wird berichtet, daß Staatsrat Gründgens, gerade erst aus dem Gefängnis entlassen, demnächst in einer Komödie Carl Sternheims zu sehen sein wird. Ein Witz – wie von Carl Sternheim! Nicht als ob ich etwas gegen Gründgens hätte. Ein ungewöhnlich begabter Komödiant; [...] persönlich also bin ich eher für ihn eingenommen. Aber mir scheint doch, diese Busenfreunde Görings sollten es nicht gar so eilig haben. Wenn Gründgens schon wieder salonfähig ist – warum dann nicht gleich Emmy Sonnemann? Vielleicht hat einer der in Auschwitz Vergastem irgendein Bühnenwerk hinterlassen, in dem die hohe Frau ihr zweites Début machen könnte. Von Auschwitz hat die Gute sicher nichts gewußt – und übrigens, was hat Kunst mit Politik zu tun?“ Klaus Mann: Kunst und Politik. In: Ders.: Auf verlorenem Posten, S. 324-328, hier S. 327.

⁴⁵² Vgl. Erwin Löwe: Warum beging Klaus Mann Selbstmord? In: Allgemeine Wochenzeitung der Juden. 23.8.1950. Zit. in: Spangenberg: Roman einer Karriere, S. 118.

Obwohl diese These die Gründe für Klaus Manns extreme Konsequenz nicht völlig zu erklären vermag, war seine innige Enttäuschung für die dem NS-Mitläufer erwiesene bevorzugte Behandlung unbezweifelbar. Klaus Mann war genauso wie viele andere deutsche Emigrierte gegenüber dem entgegenkommenden Verhalten der nun zu »entnazifizierenden« Bevölkerung sehr kritisch,⁴⁵³ deswegen teilte er keinesfalls ihren Enthusiasmus für „Berlins unverwüstliche[] Liebling[e] vor, während und nach der Nazizeit“.⁴⁵⁴ Ganz im Gegenteil blieb Klaus Mann seinem antifaschistischen Geist und seiner moralischen Integrität treu – eine Freundin beschuldigte ihn sogar einer gnadenlosen Tugend und Sittenstrenge.⁴⁵⁵ Folglich kritisierte er die Entwicklungen der Nachkriegszeit in all seinen Nachkriegsschriften und deutete sie auch als erste Anzeichen eines sich vorbereitenden »Kalten Krieges«, wie man hauptsächlich aus seiner Warnung vor „den beiden antigeistigen Riesenmächten – dem amerikanischen Geld und dem russischen Fanatismus“⁴⁵⁶ entnimmt, sowie aus seinem Bestreiten der Freiheit der Intellektuellen in seinem letzten Essay *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* (1949). Darüber hinaus verknüpfte Klaus Mann die Hauptfolgen einer exzessiven Nachsicht gegenüber den Vertretern der NS-Ideologie, wie etwa Jannings, Furtwängler oder Karajan, mit dem allgemeinen kulturellen Vakuum während der ersten Nachkriegsjahre, wozu auch die Einführung strenger Zensurvorschriften in den Besatzungszonen der Alliierten deutlich beitrug. Diese intellektuelle Leere wurde tatsächlich fast nur von den heftigen Debatten über den Beitrag der »Inneren Emigration« erschüttert, wie z.B. von der weltberühmten Polemik, die Frank Thiess neben Walter von Molo gegen Thomas Mann entfachte.⁴⁵⁷

⁴⁵³ Vgl. den Brief Döblins an Elvira und Arthur Rosin vom 20.08.1951: „Man hat nichts gelernt und es ist alles, bis auf die Vertreibung von Hitler, gleich geblieben. Man wird hier ungeheuer lange nichts anderes kennen. In der ersten Zeit sah ich die Dinge optimistischer, und ich dachte, man könnte und man müßte helfen. Dann merkte ich, was unter der Oberfläche steckte. Es kam alles langsam heraus, was die Niederlage verdeckt hatte, und das war einfach ein recht solider Nazismus, den man in sich hatte. Sie werden das nicht aus den Deutschen austreiben.“ In: Alfred Döblin: Briefe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, S. 430ff.

⁴⁵⁴ Klaus Mann: Alte Bekannte. In: Auf verlorenem Posten, S. 371-383, hier S. 381.

⁴⁵⁵ Nach der Aufführung von Sternheims *Der Snob* lud ihn eine Freundin hinter die Bühne zu gehen, um Gründgens zu gratulieren. Als Klaus Mann diese Möglichkeit mit Strenge ablehnte, erwiderte sie ihm, dass es ihr sehr leidtat, denn: „Schließlich war Gustaf einmal dein Freund – und außerdem ist er eine so schillernde, besondere Person! Warum kannst du ihm nicht die Fehler der Vergangenheit verzeihen? Warum kannst du ihn nicht so mögen, wie er ist, mit all seinen Fehlern und Mängeln? Du solltest toleranter und aufgeschlossener sein, ein wenig mehr Shakespeare, nicht so tugendhaft und puritanisch!“ Ebd.

⁴⁵⁶ Klaus Mann: Die Heimsuchung des europäischen Geistes. In: Ders.: Auf verlorenem Posten, S. 523-542, hier S. 541.

⁴⁵⁷ Vgl. Thomas Mann u.a.: Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration. Dortmund: Druckschriften-Vertriebsdienst 1946.

Diese weitverbreitete kulturelle Richtungslosigkeit beklagte sich Klaus Mann insbesondere im Aufsatz *Die literarische Szene in Deutschland* (1947), dessen Entstehung eng mit seinem gescheiterten Versuch verbunden ist, einen Verleger für die Neuausgabe des *Mephisto* im Nachkriegsdeutschland zu finden. Obwohl sich eine Art literarisches Leben dank des Engagements einiger wichtiger Verlagshäuser sowie des Kampfs ums Überleben seitens mancher Zeitschriften im besetzten Land bemerken ließ, unterstreicht der Schriftsteller, dass „neue literarische Namen jedoch [...] so rar wie Kaffee oder Zigaretten“⁴⁵⁸ waren, woran die Schuld besonders den Anglo-Amerikanern beizumessen war, weil sie im Vergleich zu den Russen völlig versäumt hatten, „die Publikation guter deutscher Literatur zu fördern oder zu erleichtern“.⁴⁵⁹ Inakzeptabel findet Klaus Mann, dass sich die 1933 emigrierten Kulturkämpfer nur mit extremen Schwierigkeiten im neuen Deutschland etablieren konnten, weil es für die deutsche Leserschaft auch nach Ende der NS-Herrschaft beinahe unmöglich war, sich ihre Werke zu beschaffen:

Beinahe zwei Jahre nach Kriegsende ist in Deutschland kein einziges aktuelles Buch eines bekannten liberalen deutschen Schriftstellers zu bekommen! Wer aber könnte besser dazu beitragen, die deutsche Demokratie vorzubereiten und aufzubauen, als international anerkannte und geachtete, demokratisch gesinnte deutsche Schriftsteller wie Erich Maria Remarque, Franz Werfel, Stefan Zweig, Ernst Toller, Bertolt Brecht, Heinrich und Thomas Mann [...] – um nur ein paar zu nennen? Die deutschen Leser möchten sicher gern wissen, was die berühmtesten Schriftsteller der Nation – von denen einige im Exil starben – in den Jahren ihrer Abwesenheit produzierten; doch die Deutschen haben keine Möglichkeit, dies herauszufinden. Bücher von Exil-Schriftstellern sind im Nachkriegsdeutschland nicht erhältlich!⁴⁶⁰

Um der künstlerischen Lähmung des Landes, eigentlich die Frucht der sozialen und moralischen Paralyse, Einhalt zu gebieten, bemühte sich der Autor in eigener Person um die Ermutigung neuer künstlerischer und geistiger Aktivitäten, die sich um das Projekt einer neuen internationalen Zeitschrift, *Synthesis*, drehen sollten. Dieses öffentliche Organ, das nie verwirklicht wurde, sollte aus einem viersprachigen und unabhängigen monatlichen Magazin kosmopolitischer und humanistischer Gesinnung bestehen, das neue und konstruktive Formen der Diskussion fördern sollte. Diese Zeitschrift konzipierte Klaus Mann daher als „ein Forum für alle kreativen Menschen“,⁴⁶¹ die in verschiedenen Kulturbereichen – Literatur, Pädagogik, Musik, Politik, Kunst, Medizin

⁴⁵⁸ Klaus Mann: *Die literarische Szene in Deutschland*. In: Ders.: *Auf verlorenem Posten*, S. 383-397, hier S. 384.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 392.

⁴⁶⁰ Ebd. 392f.

⁴⁶¹ Klaus Mann: *Synthesis*. In: Ders.: *Auf verlorenem Posten*, S. 415-419, hier S. 417.

oder Philosophie – tätig sein konnten. Um die Kulturwelt der Nachkriegszeit zu beleben, beschäftigte sich der Schriftsteller europaweit auch mit der Vermittlung amerikanischer und französischer Kunst und hielt daher Vorträge über amerikanische Literatur bzw. das Werk André Gides in Prag, Wien, München, Amsterdam und vielen anderen Städten. Dennoch wurden sein Eifer und sein humanitäres Ideal vor allem in Westdeutschland und in den USA mit Feindseligkeit begegnet, denn sowohl ihm als auch seiner ebenfalls aktiven Schwester Erika wurde der Verrat zugunsten der »Salonbolschewisten« sowie der »Fünften Kolonne des Krem« vorgeworfen, sodass beide 1948 beschuldigt wurden, kommunistische Agenten zu sein.⁴⁶²

Außer dieser Verleumdung verbitterte das ständig ablehnende Verhalten des Berliner Verlegers Georg Jacobi vom Langenscheidt-Verlag Klaus Mann sehr: Mit ihm stand der Intellektuelle anlässlich eines Vortrags über André Gide in Berlin seit dem Frühjahr 1948 in Kontakt und handelte einen Publikationsvertrag für *Mephisto* aus. Trotzdem kam dieses Projekt mit dem Ziel der Veröffentlichung noch im April 1949 gar nicht voran; als Rechtfertigung dafür brachte Jacobi eben die neue Rolle Gründgens' in Westdeutschland vor, weswegen man mit dieser Publikation, so Jacobi, besser in Ostdeutschland gestartet hätte.⁴⁶³ Darauf reagierte Klaus Mann am 12. Mai mit einem sehr erregten Brief, in dem er die moralische Schwäche und verantwortungslose Passivität des Verlegers streng verurteilte. Insbesondere betrachtete der Intellektuelle dieses Verhalten als Zeichen derselben Gleichgültigkeit und des gleichen mangelhaften Oppositionsgeistes, die zur zwölfjährigen NS-Diktatur geführt hatten, wozu nun eine tadelnswerte »Schlußstrichmentalität« hinzukam:

Einen Roman drucken [*sic!*] – das heißt bei euch jetzt also »eine Aktion starten«. Diese Aktion, so meinen Sie – dürfte im Fall des »Mephisto« keinesfalls einfach sein und muß ergo zunächst unterbleiben. Warum? Weil Herr Gründgens...hier eine bereits bedeutende Rolle spielt. Das heiße ich mir Logik! Und Zivilcourage! Und Vertragstreue! [...] Gründgens hat Erfolg: warum sollten Sie da ein Buch herausbringen, das gegen ihn gerichtet scheinen könnte? Nur nichts riskieren! Immer mit der Macht! Mit dem Strom geschwommen! Man weiß ja, wohin es führt: zu eben jenen Konzentrationslagern, von denen man nachher nichts gewußt haben will...⁴⁶⁴

⁴⁶² Vgl. ders.: Beispiel einer Verleumdung. In: Ders.: Auf verlorenem Posten, S. 510-514.

⁴⁶³ Vgl. Kl. Mann: Briefe, S. 798 (Brief von Jacobi vom 5.05.1949).

⁴⁶⁴ Ebd., S. 614. Vgl. Georg Bollenbeck: Restaurationsdiskurse und die Remigranten. Zur kulturellen Lage im westlichen Nachkriegsdeutschland. In: Irmela von der Lühe/Claus-Dieter Krohn (Hg.): Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945. Göttingen: Wallstein 2005, S. 17-38, hier S. 27.

Mit diesem gescheiterten Veröffentlichungsversuch sowie mit diesem sehr verärgerten Schreiben beendete Klaus Mann nicht nur seine Beschäftigung mit dem Theaterroman, sondern kurz darauf auch sein eigenes Leben. Folglich konnte die Hoffnung auf eine deutsche Ausgabe des *Mephisto* erst wieder nach seinem Tod wieder keimen.

4.2 Die *Mephisto*-Prozesse und die jüngste Romanrezeption

Da die Veröffentlichung des satirischen Romans zu Klaus Manns Lebzeiten nicht realisiert werden konnte, bemühte sich seine Schwester Erika sofort nach der Erscheinung des Sammelbandes *Klaus Mann zum Gedächtnis* (1950) um dasselbe Vorhaben ihres verstorbenen Bruders und präsentierte sich somit auch als Sachwalterin und unermüdliche Förderin seines Werks. Dass es ihr gelang, Ende 1952 mit dem Berliner Verleger Lothar Blanvalet einen Publikationsvertrag über *Mephisto* abzuschließen, ärgerte Gustaf Gründgens sehr, deshalb tat der Theaterdirektor sein Möglichstes, damit Blanvalet von seinen Juristen unter Berufung auf den Persönlichkeitsschutz unter Druck gesetzt wurde – ein ähnliches Verfahren adaptierte der Schauspieler übrigens auch bei der deutschen Publikation des *Wendepunkts*, aus dem die ihn betreffenden kritischen Passagen gestrichen wurden. Mit der Begründung, „das Buch [sei] ein echter Schlüsselroman“,⁴⁶⁵ in dem der Schriftsteller „einer erkennbar dargestellten Person verächtliche Züge“⁴⁶⁶ absichtlich zugeschrieben hatte, riet daher der Hamburger Oberstaatsanwalt Gerhard F. Kramer den Verleger von einer deutschen Publikation ab, was zur Folge hatte, dass Blanvalet das *Mephisto*-Projekt nicht offiziell beendete, aber doch hinauszögerte.

In diesem Zusammenhang ist besonders wichtig hervorzuheben, dass gerade die Frage nach dem Recht der Persönlichkeit als das stärkste Argument gegen die Veröffentlichung des Romans, sprich die Freiheit der Kunst, angeführt wurde und seinen ganzen Weg von der Veröffentlichung in der Nachkriegsära bis hin die 1980er Jahre tief beeinflusste. Dennoch ergab sich Erika trotz der Kehrtwendung Blanvalets gar nicht und hoffte weiterhin auf eine Veröffentlichung von *Mephisto* in der BRD, weswegen sie ein Angebot zweier schweizerischer Verleger ablehnte. Die endgültige Neuausgabe des

⁴⁶⁵ Brief von Gerhard F. Kramer an Lothar Blanvalet vom 16.6.1952. Zit. in: Spangenberg: Karriere eines Romans, S. 145.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 146.

Romans erschien jedoch nicht in der BRD, sondern der DDR, und zwar im Aufbau-Verlag (Ost-Berlin), dem Erika die Rechte im Januar 1955 schließlich gab. Darüber hinaus verlangte der Aufbau-Verlag nur einige Namensänderungen, deswegen wurde »Dr. Radig« aus »Dr. Irig«, weil dieser Name dem Familiennamen des wichtigsten DDR-Theaterkritikers Herbert Ihering sonst sicherlich zu ähnlich gewesen wäre, sowie »Mönkeberg« aus dem ursprünglichen »Mönkebeck« – die Mönkebergs waren eine sehr bekannte Hamburger Familie. Insgesamt wurde der Roman sehr positiv rezipiert und trotz der drei Auflagen, insgesamt 60000 Exemplare, bald ausverkauft. Ein solcher Erfolg kann dadurch erklärt werden, dass die Erscheinung des Romans als ein deutliches Zeichen dafür galt, dass die DDR die antifaschistische Intention Klaus Manns nicht übersehen wollte. Deswegen wurden die Leser dazu aufgefordert, *Mephisto* nicht unbedingt als »Schlüsselroman« zu interpretieren – besonders aufschlussreich ist die Rezension von Maximilian Scheer *Fragt nicht immer: Wer ist das?* vom 21.7.1956 –, sondern ihn als direktes Zeugnis des faschistischen »Zeitendunkels« zu bewerten.⁴⁶⁷ Dennoch gelang es Gründgens nochmals, sich in der Publikationsfrage einzumischen, mit der Folge, dass der Aufbau-Verlag ab der zweiten Hälfte des Jahres 1957 keine Exemplare mehr druckte; in der DDR konnte eine neue Ausgabe des Mannschen Theaterromans erst wieder 1971 erscheinen.

Beachtenswert ist in diesem Kontext, dass die DDR-Veröffentlichung von *Mephisto* bald zum Vorwand des politischen Kampfes zwischen Osten und Westen wurde: Die BRD-Literaturkritik bekämpfte die Neuausgabe sehr heftig und druckte ihre Irritation Klaus Manns Werk gegenüber in einem Artikel des *Spiegels* vom Januar 1957 aus: „Der Osten hatte sich den Spaß nicht entgehen lassen, einen Roman zu drucken, von dem westdeutsche Verleger mit Rücksicht auf das prominente Modell des Titelhelden offenbar nichts wissen wollten“.⁴⁶⁸ Nicht weniger streng äußerte sich Paul Hühnerfeld in der *Zeit*, weil er *Mephisto* als „ein Dokument der Rache“ verurteilte, und zwar „nicht der Rache eines antifaschistischen Autors gegen einen faschistischen Schauspieler, [...] sondern [als] ein Dokument der Privatrache eines von Ressentiments geschüttelten blindwütigen Bruders, der die Ehre der Schwester verletzt sieht“.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Vgl. Maximilian Scheer: *Fragt nicht immer: Wer ist das?* Zu Klaus Manns »Mephisto«-Roman. In: Berliner Zeitung, Nr. 168 (21.7.1956). Zit. in: Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 153.

⁴⁶⁸ Anonym: *Es sind Typen*. In: *Der Spiegel* 11. Jg., Nr. 1 (2. Januar 1957), S. 40f., hier S. 40.

⁴⁶⁹ Paul Hühnerfeld: *Das Phänomen der Familie Mann*. Gedanken anlässlich zweier neuer Bücher von Klaus und Monika Mann. In: *Die Zeit* 11. Jg., Nr. 34 (23.8.1956), S. 4.

Die Verbreitung solcher Kritiken hinderte jedenfalls weitere westliche Verlagshäuser nicht daran, sich schrittweise für das Buch und dessen Stellenwert zu interessieren. Aber erst im Februar 1963 legte Martin Gregor-Dellin, der Cheflektor des Nymphenburger Verlags, Erika Mann einen konkreten Vorschlag vor: Seine Absicht war das Gesamtwerk Klaus Manns herauszugeben bzw. zu betreuen, als erster Text sollte der Roman *Alexander* veröffentlicht werden. Diesmal griff Gründgens ins neue Publikationsvorhaben nicht ein, jedoch nur, weil er sich auf eine Weltreise begeben hatte, während der er in der Nacht zwischen dem 6. und dem 7. Oktober an einer Überdosis Schlafmittel starb, und damit in der gleichen Weise wie sein Gegner Klaus Mann. Der Kampf gegen *Mephisto* wurde nun von seinem Adoptivsohn und Alleinerben Peter Gorski aufgenommen, insbesondere durch die Vermittlung des Hamburger Rechtsanwaltes Biermann-Ratjen, der die Nymphenburger Verlagshandlung darum bat, das Werk nicht zu publizieren. Da man zwischen Verlag und Anwalt zu keiner Einigung kam, reichte Gorski im März 1964 Klage gegen den Münchner Verlag beim Landgericht Hamburg ein und begründete sie als die einzige Maßnahme gegen die Verzerrung des Lebensbildes Gustaf Gründgens'. Gorski befürchtete sich nämlich davor, dass *Mephisto* – in seiner Hinsicht gar kein literarisches Meisterwerk, sondern ein purer Schlüsselroman – den Werdegang seines Adoptivvaters in einer Weise hätte wiedergeben können, „die unwahr und dazu geeignet [war], seine Persönlichkeit in der öffentlichen Meinung herabzuwürdigen und daher sein Andenken in der Öffentlichkeit zu verunglimpfen“.⁴⁷⁰ Diese Äußerung widersprach jedoch der Nymphenburger Verlag, vor allem auf Anregung Berthold Spangenberg, was den Beginn eines stark politisch geprägten Kampfes um die Freiheit der Kunst sowie die Anerkennung der Emigration und deren künstlerischen Leistungen als wesentlichen Teil der deutschen Literaturgeschichte markierte.

Die erste Phase der sogenannten »*Mephisto*-Prozesse« kennzeichnete sich durch den Sieg des Verlags gegen Gorski, so durfte der Roman im September 1965 herausgebracht werden. Das positive Urteil des Landgerichts wurde im Besonderen von den vielen Romangutachten zahlreicher Prominenten beeinflusst, zu denen der Präsident des internationalen PEN-Clubs, der Germanist Hans Mayer und andere Schriftsteller wie Max Brod oder Hermann Kesten zählten: Sie alle bekräftigten nämlich, dass „Klaus Manns Buch durchaus von der eigenen Substanz lebt[e]“⁴⁷¹ und auf eine echte Romanhandlung

⁴⁷⁰ Die Klageschrift wird nach Spangenberg zitiert: *Karriere eines Romans*, S. 163.

⁴⁷¹ Hans Mayer an Martin Gregor-Dellin (Brief vom 13.3.1965). Zit. nach: ebd., S. 166.

gegründet war, was im Fall von reinen Schlüsselromanen ganz unmöglich ist. Außerdem war das Gericht der Meinung gewesen, dass *Mephisto* in der ganzen Welt bekannt sei und ein authentisches Dokument der deutschen Emigration repräsentiere. Dennoch wurde die Veröffentlichung bereits im März 1966 wiederum verboten, weil das Oberlandesgericht zu Hamburg im Gegensatz zur Vorinstanz den Persönlichkeitsschutz gegen die Kunstfreiheit verteidigte und so dem Kläger Gorski Recht gab. Als Hauptargument führte das Oberlandesgericht gegen diese »Schmähschrift in Romanform« an, dass sie gar keine Dokumentation der Exilzeit sei, denn das Werk beschäftige sich in erster Linie mit „eine[r] zeitkritische[n] Darstellung des Theaterlebens der zwanziger und dreißiger Jahre aus der Sicht eines Emigranten“.⁴⁷² Die Kontroverse über Klaus Manns Theaterroman dehnte sich auch außerhalb der Gerichtsgebäuden aus, und zwar ab Ende März 1966 auch auf die deutsche Presse: Das Presseorgan *Die Abendzeitung* gab z.B. die Position Martin Gregor-Dellins gegen Curt Riess in Sachen »Mephisto« wieder, wozu auch der Beitrag von Marcel Reich-Ranicki zugunsten der Publikation des Romans mit dem Artikel *Das Duell der Toten* (*Die Zeit*, 18.3.1966) hinzukam. Trotz solcher Versuche blieb der Text noch bis 1968 verboten, weil der Bundesgerichtshof, vor den der Nymphenburger Verlag Ende 1966 in Revision ging, die Entscheidung des Oberlandesgerichts bestätigte. Außerdem äußerte sich das Bundesverfassungsgericht im Februar 1971 mit einem ähnlichen Urteil und begünstigte die Würde des Menschen gegenüber dem künstlerischen Schaffen, obwohl selbst der Gründgens-Biograf Luft diesen Entschluss als direkte Beleidigung des deutschen Publikums wahrnahm:

Ein lesendes Publikum von heute müßte von einem Bundesverfassungsgericht für erwachsen genug angesehen werden, daß es dieses Zeitdokument richtig und kritisch zu lesen imstande sei. Beide Kontrahenten sind längst tot, Klaus Mann und Gründgens auch. Beide sind Figuren der Zeitgeschichte auf ihre Art. Jetzt das Buch des einen [...] zu verbieten, bedeutet Klaus Mann aus Deutschland zum zweiten Male zur Emigration, sozusagen, posthum zu verdammen [...] und bedeutet eine Präzedenz zu schaffen für alle möglichen unliebsamen kommenden Fälle [...]! Thomas Manns *Zauberberg* wäre sofort zu verbieten, weil dort – präter propter aber deutlich – Gerhart Hauptmann mit einigen seiner Schwächen porträtiert ist.⁴⁷³

Mit dieser Beobachtung verknüpft sich ein sehr wichtiger Aspekt des Urteils des Bundesverfassungsgerichts: Abgesehen davon, dass es auf eine gewisse Zeitbeschränkung

⁴⁷² Urteil des OLG. Zit. nach: ebd., S. 173.

⁴⁷³ Friedrich Luft: Die Stimme der Kritik. Sendung von RIAS Berlin am 18.7.1971. Zit. in: ebd., S. 190.

hinzudeuten schien, – das Schutzbedürfnis konnte nur in dem Maße als gültig bezeichnet werden, in dem die Erinnerung an den Staatsintendanten Gründgens seitens der jüngeren Leser-Generationen allmählich schwand, – soll man betonen, dass die *Mephisto*-Sentenz der obersten gerichtlichen Instanz für alle weiteren Konflikte zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrechte normbildend wurde und zu hitzigen Debatten um die Natur von »Kunst«, »Kunstfreiheit« und »Kunstwerk« führte.⁴⁷⁴ Im Hinblick auf Art. 5 Abs. 3 des Grundgesetzes („Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“) wurde das Bundesverfassungsgericht gezwungen, eine formale Bezeichnung für alle obengenannten Begriffe zu finden, wofür man hauptsächlich auf die entsprechende Definition im *Großen Brockhaus* zurückgriff. Besonders relevant ist, dass sich das individuelle Freiheitsrecht der Künstler und deren Vermittler, wie etwa Verleger und Aussteller, vor allem aus dem ästhetischen Kunstverständnis Friedrich Schillers entwickelt hat, weil gerade dieser Dichter die Auffassung der Kunst in der gebildeten Öffentlichkeit durch seine Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) am entscheidendsten beeinflussen konnte. Trotzdem schien Schillers Vorstellung einer freien und von der »schönen Kunst« geprägten Idealwelt, die von der »schlechten Realität« zu trennen war, im Vergleich zur modernen Konzipierung der Kunst nicht mehr aktuell, denn moderne Kunst gründet ihre Dichte und Wucht oft auf die hautnahe Aktualität. Aus diesem Grund stellt man sich Kunst oft als Ergebnis einer Koppelung zwischen Wirklichkeit und Fiktion vor, weil zeitgenössische Kunstformen deutliche Ähnlichkeiten mit der Dokumentation, der Tatsachenreportage und auch der Berichterstattung aufweisen und mit ihnen verschmelzen können. Deshalb ist die große Kunst des 20. Jahrhunderts durch einen wichtigen Bedeutungswandel gekennzeichnet, weil sie sich oftmals eben mit der »hässlichen Realität« sowie mit zahlreichen Manifestationen der Sub- und Randmilieus beschäftigt. Damit ist Kunst im demokratischen Staat, so Ulrich Meyer-Cording, schlicht, „was die Künstler tun, wenn sie ihren künstlerischen Gestaltungswillen in der Formensprache der Kunst äußern wollen, also durch das Malen, Modellieren, Dichten usw.“;⁴⁷⁵ sie sei daher „die freie schöpferische Gestaltung, in der Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten Formensprache zur

⁴⁷⁴ Das *Mephisto*-Urteil wurde 1976 für die Kontroverse über *Unsere Siemens Welt* (1972) von Friedrich Christian Delius zurückgegriffen, weil der Konzern sich durch den Titel dieser »Dokumentarsatire« zu Unrecht angegriffen fühlte. Vgl. ebd., S. 191.

⁴⁷⁵ Ulrich Meyer-Cording: Das literarische Portrait und die Freiheit der Kunst. In: Juristenzeitung Jg. 31, Nr. 23/24 (10. Dezember 1976), S. 737-745, hier S. 740.

unmittelbaren Anschauung gebracht werden“.⁴⁷⁶ Es ist in diesem Zusammenhang evident, dass die so kristallisierte Bezeichnung der Kunst sowie die daraus ableitbare Definition der Kunstfreiheit problematisch ist, weil sie sich auf keine festen semantischen Konturen stützen kann. Gleichmaßen scheint die Idee der Menschenwürde bzw. des Ehrenschutzes, den das Bundesverfassungsgericht durch seine *Mephisto*-Entscheidung zu verteidigen beabsichtigte, sehr subjektiv und mehrdeutig. Infolgedessen hielten viele Romanverteidiger diese rechtliche Erklärung für unzulänglich: „Das Portrait von Gründgens [sei] nicht genügend überhöht und von der Realität gelöst [...], um seine »sozialbezogenen Wirkungen« (Beleidigung) zu verlieren“.⁴⁷⁷

Ende der 1970er Jahre deuteten mehrere Anzeichen darauf hin, dass eine Klaus-Mann-Renaissance bevorstand und das Verbot als überholt betrachtet werden konnte. Die *Mephisto*-Fürsprecher schrieben dem Werk den Rang des authentischen Geschichtsdokumentes zu, darüber hinaus begann man bereits 1973 eine Romanverfilmung auf Initiative Manfred Durnioks vorzubereiten. Inzwischen verkaufte Berthold Spangenberg, der sich vom Nymphenburger Verlag getrennt hatte und die Rechte am Gesamtwerk Klaus Manns auf den Ellermann Verlag übertrug, mehrere Lizenzen an ausländische Verlagshandlungen, damit das Buch in Übersetzung erscheinen konnte – in Frankreich wurde es 1975 mit einem Vorwort von Michel Tournier publiziert.

Gerade die französische Rezeption gab der Verbreitung des Romans einen wesentlichen Impuls auf internationaler Ebene: Der Übersetzung folgte im Mai 1979 eine Theaterbearbeitung für die Truppe der Regisseurin Ariane Mnouchkine, die 1964 das *Théâtre du Soleil* in Paris gegründet hatte. Die Künstlerin interessierte sich für den Text, hauptsächlich, weil es sich um einen Theaterroman handelte, in dem der Aufstieg des Nationalsozialismus in prägnanter Weise geschildert war. Dieses Thema schien Mnouchkine sehr anregend, weil es den Anstoß zu scharfen Beobachtungen über die Rolle des Intellektuellen in der Gesellschaft sowie über seine Funktion der Macht gegenüber gab; deswegen war von Gustaf Gründgens niemals die Rede, weil die Regisseurin ihn bisher nicht kannte. Insgesamt zielte Mnouchkine durch ihre Dramatisierung auf die Darstellung des problematischen Verhältnisses der bürgerlichen bzw. linken Parteien zum Faschismus hin, weswegen Höfgen in ihrer Theaterfassung nicht mehr als Hauptcharakter auftreten sollte, sondern als eine mittlere Figur zwischen

⁴⁷⁶ BVerfGE 30, S. 188f. Zit. in: ebd.

⁴⁷⁷ BVerfGE 30, S. 193f. u. 198. Zit. in: ebd., S. 741.

Otto Ulrichs und Hans Miklas. Außerdem endet die Theaterversion anders als der Roman nicht im Jahr 1936, sondern in den letzten Monaten des Jahres 1933, als Höfgen zum Generalintendanten der Preußischen Staatstheater ernannt wurde.

Die Aufführung von Mnouchkines *Mephisto* hatte riesigen Erfolg sowohl in Paris als auch in anderen europäischen Ländern, weil das *Théâtre du Soleil* mit diesem Stück durch Frankreich, Belgien, Italien und nicht zuletzt Deutschland auf Tournee ging – hier insbesondere zu den Berliner Festspielen und dem Münchner Theaterfestival 1980. Die Reaktionen des deutschen Publikums waren sehr unterschiedlich, doch im Allgemeinen wurde das über vier Stunden dauernde Theaterwerk immer vor ausverkauften Schauspielhäusern aufgeführt und erweckte ein sehr großes Interesse. Dies hatte zur Folge, dass der Ellermann Verlag die deutsche Übersetzung des Bühnentextes von Lorenz Knauer im Zuge der Tournee veröffentlichte, und zwar in Form eines Taschenbuchs, das als Ersatz zum verbotenen Roman diente. Gleichzeitig wurde die Theaterfassung des *Théâtre du Soleil* auf die Spielpläne in Stuttgart, Freiburg und Basel gesetzt und so noch weiter aufgeführt. Besonders wichtig ist, dass das deutsche Textbuch außer 50 Abbildungen der französischen Uraufführung sowie einem Überblick über die Entstehung und das ästhetische Konzept des *Théâtre du Soleil* auch ein Vorwort Berthold Spangenbergs enthielt, der diese Gelegenheit nutzte, um einer neuen Debatte um die Verbreitung von Klaus Manns Theaterroman in Deutschland neue Nahrung zu geben. In der Einleitung ist seine Position hinsichtlich der Frage des Buchverbots deutlich formuliert:

Als Verleger des Schauspiels wie des Romans – 15 Jahre nach dessen Verbot – wage ich die Voraussage, daß sich der Roman nach der dramatischen Bearbeitung durch Ariane Mnouchkine von der Fessel des Verbots befreien wird, in die ihn das Urteil des Bundesgerichtshofs gelegt hat. [...] Das Erscheinen des Romans ist unausweichlich geworden.⁴⁷⁸

Spangenbergs Prognose erwies sich als richtig, denn bereits vor der Aufführung von Mnouchkines *Mephisto* in Berlin tauchte ein Raubdruck des Romans in mehreren Buchhandlungen sowie in der Messehalle der Berliner Festspiele auf. Diese illegale Ausgabe war mit einem Nachdruck des Urteils des Bundesverfassungsgerichts versehen.

⁴⁷⁸ Berthold Spangenberg: Theater um Mephisto. Vorwort des Verlegers. In: Ariane Mnouchkine: Mephisto. Geschrieben für das Théâtre du Soleil nach Klaus Mann »Mephisto, Roman einer Karriere«. Mit 50 Abbildungen. Redaktion und dt. Übersetzung von Lorenz Knauer. München: Verlag Heinrich Ellermann 1980, S. 7-10, hier S. 7, 10.

Spangenberg nahm dieses Ereignis als den entscheidenden Beweis für die konkrete Möglichkeit einer neuen *Mephisto*-Edition wahr, sodass er zusammen mit dem Rowohlt Verlag, dem er schon 1966 eine Taschenbuchlizenz gegeben hatte, eine Taschenbuchausgabe zu planen begann, obwohl das Publikationsverbot offiziell noch in Kraft war. Wiederum engagierte sich Spangenberg, damit alle noch bestehenden juristischen Argumente gegen Klaus Mann nach über 15 Jahren seit Gründgens' Tod endlich verfallen konnten. In einem neuen Vorwort befasste sich der Verleger mit einer detaillierten Darstellung der Prozessgeschichte sowie mit der sich im Laufe des Prozesses veränderten Sach- und Beweislage, vor allem wegen der Entdeckung des Briefs von Hermann Kesten an Klaus Mann, in dem der Schriftsteller ihm den Anstoß zum Gründgens-Thema gab. Darüber hinaus erläuterte Spangenberg in dieser Art »Roman eines Romans« die Frage seines Schlüsselcharakters. Am Ende seiner Einleitung erklärt er daher,

daß 44 Jahre nach der Niederschrift des Romans und 35 Jahre nach dem Ende der Nazi-Diktatur, die Klaus Mann mit allen Kräften und besonders mit seinem »Mephisto«-Roman bekämpft hat, eine andere rechtliche Situation gegeben ist, als im Zeitpunkt des Bundesgerichtshof-Urteils. Der Roman erscheint wieder und kann so noch einmal – und hoffentlich auf Dauer – in die Freiheit seiner Wirkung entlassen werden.⁴⁷⁹

Bemerkenswerterweise fand die neue Veröffentlichung trotz des Verzichts auf eine Verlagsvorschau und eine öffentliche Anzeige in wenigen Tagen reißenden Absatz. Deshalb stieg die Publikation, die in der zweiten Dezemberhälfte 1980 erschien, rasch auf Nr. 1 der *Spiegel*-Bestsellerliste, was ein wahrhaftiges Phänomen innerhalb der Verlagsgeschichte der Nachkriegszeit darstellte. Als Nebenwirkung geriet das Mephisto-Verbot definitiv ins Wanken. Dazu trug zugleich die im Mai 1981 in Cannes gezeigte Verfilmung des ungarischen Regisseurs István Szabó bei, der hier für das beste Drehbuch prämiert wurde; dazu gewann er den Preis der Internationalen Filmkritik und erhielt 1982 den »Oscar« für den besten fremdsprachigen Film.

Die filmische Überarbeitung von Klaus Manns *Mephisto* repräsentiert die letzte Etappe nicht nur einer »Mephisto-Welle« durch die Medien, sondern auch einer echten Klaus-Mann-Renaissance, die parallel zu einem erneuten Interesse der Kritik und der Forschung für die Exilliteratur entstand und schließlich zur Kanonisierung des Autors in

⁴⁷⁹ Berthold Spangenberg: Zur Neuausgabe des *Mephisto*. Geschichte eines Verbots 1966-1980. In: Klaus Mann: *Mephisto*. Roman einer Karriere. München: Verlag Heinrich Ellermann 1981, S. 11-29, hier S. 27.

der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts führte. Szábos Filmfassung, die sich genauso wie die Theaterfassung in manchen Aspekten betreffend vom Roman distanzierte, wurde zum bedeutsamen Anlass zur Auseinandersetzung der deutschen Öffentlichkeit mit ihrer Vergangenheit, aber auch mit den soziopolitischen Umständen der Gegenwart. Über die Romanhandlung hinausgehend gelang es dem Regisseur, die tiefen Beziehungen zwischen Macht, Politik, Kunst und Moral paradigmatisch darzustellen und *Mephisto* als Meilenstein des antifaschistischen Kampfes sowie der deutschen Emigration einzusetzen. Obwohl Szábo-Höfgen (Klaus Maria Brandauer) seine sexuelle Abartigkeit verliert und seine Rolle im Grunde fast nur im Hinblick auf den Reichsfeldmarschall (Rolf Hoppe) entwickelt, hält sich der Film an Klaus Manns originales Konzept, indem die Hauptfigur um jeden Preis ihre Karriere und Macht verfolgt. Die Unterschiede zwischen Film und Vorlage betreffen hingegen folgende Elemente: Bei Szábos Fassung fehlt zuerst eine klare Darstellung des »Paktes mit dem Teufel«, sodass Höfgens Handel eher schicksalsbestimmt ist; außerdem wird jeder explizite Rückbezug auf Gründgens vermieden, da Szábo die Geschichte des Staatsintendanten erst nach der Lektüre des Romans kennen lernte. Weiterhin werden einige Figuren, wie der Bühnendichter Theophil Marder, aus der filmischen Handlung beseitigt; anderen, wie den Bruckners, wird nur eine sehr marginale Rolle zugeschrieben, wobei Nicoletta von Niebuhr (Ildikó Bánsági) dramaturgisch neu charakterisiert wird. Schließlich verlegt der ungarische Regisseur das Vorspiel-Kapitel des Romans ans Ende des Films, was die gesamte Filmästhetik entscheidend prägt.⁴⁸⁰

Insgesamt ist zu beachten, dass sowohl die Taschenbuchausgabe des Rowohlt-Verlags als auch Szábos Verfilmung eine »Wiederkehr des Verdrängten« nicht nur in Bezug auf *Mephisto* gefördert haben, sondern auch auf Gründgens selbst, weil sie letztendlich zur Entstehung zahlreicher neuer Studien über Klaus Mann und Gustaf Gründgens führte, wie das Titelblatt des *Spiegels* Nr. 40 vom 28.9.1981 (*Mephisto. Die Gründgens-Legende*) zeigt.⁴⁸¹ Die Auswirkungen auf den aktuellen Forschungsstand sind dementsprechend sowohl im Rahmen der Theaterstudien, als auch innerhalb der Klaus-Mann-Forschung deutlich: Nicht nur steht *Mephisto* heutzutage im Mittelpunkt der

⁴⁸⁰ Vgl. Sebastian Donat: *Mephisto* (Klaus Mann – István Szábo). Im Spannungsfeld zwischen Fiktion und Wirklichkeit. In: Anne Bohnenkamp-Renken (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 206-214.

⁴⁸¹ Vgl. Versch. Aut.: *Tanz auf dem Vulkan*. In: *Der Spiegel* 40 (28.9.1981), S. 228-238; Urs Jenny: »Mephisto«. *Die Wiederkehr des Verdrängten*. In: *Der Spiegel* 7 (9.02.1981), S. 182ff.

Intermedialitätsforschung, vor allem innerhalb der Untersuchungen über Literatur und Film,⁴⁸² sondern die Editionswissenschaft profitiert auch vom Ruhm bzw. der internationalen Relevanz, die Klaus Manns Theaterroman errungen hat. Folglich sind nun nicht nur mehrere Erläuterungen, Didaktisierungen und Interpretationen des Werks vorhanden, sondern auch eine völlig neu revidierte, dokumentierte und kommentierte Textausgabe, die 2013 Bodo Plachta für den De Gruyter Verlag herausgab. Die Konjunktur Klaus Mann/Gustaf Gründgens gibt der Forschung außerdem Anstoß, deren problematische Beziehung auszuloten: Unter den Verfechtern des Schauspielers ist hauptsächlich der Theaterwissenschaftler Thomas Blubacher zu nennen, der die Biografie *Gustaf Gründgens* (2013) bei Henschel veröffentlichte, während die Kunsthistorikerin Renate Berger in der jüngeren Doppelbiografie *Tanz auf dem Vulkan. Gustaf Gründgens und Klaus Mann* ihr Verhältnis aus einem neutraleren Blickwinkel betrachtet. Zum Schluss kann man die vielen Publikationen der letzten Jahrzehnte als den eindeutigen Beweis dafür betrachten, dass *Mephisto* endlich in die Freiheit seiner Wirkung entlassen worden ist, und zwar ganz im Sinne Berthold Spangenberg.

4.3 Karriere eines Theaterromans: Dramaturgie, Intertextualität, Intermedialität

Klaus Manns Kampf um eine deutsche Veröffentlichung seines Romans *Mephisto* sowie das Engagement Erika Manns nach seinem Tod beweisen, wie viel Wert der Schriftsteller und seine Schwester nicht nur auf dieses Werk an sich legten, sondern auch auf seine Verbreitung unter einem internationalen kritikfähigen Publikum. Dass der Text einen sehr schwierigen Weg in die Öffentlichkeit fand, stellt kein Argument gegen seine literarische Qualität dar, ganz im Gegenteil trugen diese besonderen Rezeptionsumstände dazu bei, dass das Interesse am Buch fortlaufend wuchs. Die Faszination am *Mephisto*-Sujet ist tatsächlich keineswegs auf die triviale Beziehung Klaus Mann/Gustaf Gründgens zu beschränken, weswegen man das Werk lediglich als Schlüsselroman bewerten würde, sondern sie umfasst vor allem die Theaterthematik, die *Mephisto* in vielfacher Hinsicht prägt, nämlich auf struktureller, inhaltlicher sowie poetologischer Ebene.

Als Kesten Klaus Mann den Gründgens-Stoff vorschlug, wies er den Kollegen explizit darauf hin, diesen Gegenstand im Rahmen einer großen Gesellschaftssatire am

⁴⁸² Vgl. Lindeiner-Stráský: Die Mehrfarbigkeit der Vergangenheit.

Beispiel einiger Werke seines Onkels sowie Guy de Maupassants zu entwickeln. Satire ist zu verstehen als „eine Kunstform, in der sich der an einer Norm orientierte Spott über Erscheinungen der Wirklichkeit nicht direkt, sondern indirekt, durch die ästhetische Nachahmung ebendieser Wirklichkeit ausdrückt“,⁴⁸³ und zwar vor allem in Literatur, Karikatur und Film. Satire übt daher Kritik durch Übertreibung, Ironie und Verspottung der Personen und Ereignisse, sie gibt sie dem Hohn preis, prangert Zustände bis hin zur Lächerlichkeit an und geißelt mit scharfem Witz. Im deutschsprachigen Kontext gewann Satire vor allem in den »Wilhelminischen Büchern« Heinrich Manns – beispielhaft ist in diesem Rahmen *Der Untertan* – sowie in den Dramen Wedekinds und Sternheims besondere Lebendigkeit. Gleichzeitig wurde ihre Entwicklung auch von der Verbreitung des Kabarets gefördert, sodass sie in der Zeit der Weimarer Republik eine völlig etablierte und viel ausgeübte Kunstgattung darstellte – nennenswert sind in diesem Zusammenhang Autoren wie Tucholsky, Kästner und Brecht, während das österreichische Panorama sofort nach Kriegsende vom satirischen Werk Karl Kraus’ beherrscht wurde. Es kann deshalb kaum überraschen, dass Kesten Mann gerade die Kunstgattung der Satire empfahl, damit sein neues Buch feste Form annehmen konnte; außerdem soll es dem Schriftsteller leichtgefallen sein, sein Projekt an dieser langen Tradition zu orientieren, nicht nur, weil das Werk seines Onkels ihm sehr gut bekannt war und als perfektes literarisches Vorbild bzw. Vorbereitungsmaterial dienen konnte, sondern auch, weil er gegenüber der Satirengattung kein »Neophyt« war, denn schon in *Treffpunkt im Unendlichen* hatte er eine gewisse Salonkritik geübt, die nun in *Mephisto* in eine aggressive antifaschistische Epik mündete, mit dem Zweck, sich an der Entfaltung „der humanitären Moralität des Schreibens“⁴⁸⁴ zu beteiligen.

⁴⁸³ »Satire«. In: Metzler Literatur Lexikon, S. 408ff., hier S. 408. Als literarische Gattung entwickelte sich die Satire in der Antike, und das Wort »Satire« stammt von lat. *satura lanx*, „eine den Göttern dargebrachte, mit verschiedenen Früchten angefüllte Schale“ (ebd.), womit man allgemein auf ein »Gemengsel«, ein »gemischtes Allerlei« hinweist. Die Satire als Spottdichtung in Versen blühte hauptsächlich in der Römerzeit dank berühmter Satiriker wie Lucilius, Horaz, Juvenal und Petron, danach wurde sie in der Renaissance und im Humanismus weiterentwickelt, wenn auch immer mit Blick auf die antiken Formen (Menippeische Satire bzw. Verssatire). Neue Konturen prägten die satirische Gattung im 18. Jahrhundert, weil sich neue Satiriker wie Swift, Voltaire oder Wieland gegen den Optimismus einer nur oberflächlichen aufklärerischen Geisteshaltung mit pessimistischem Perspektivenreichtum wandten. Bekannt ist überdies der Wert, den besonders die deutschen Klassiker und Romantiker dieser Gattung beimaßen, sodass sowohl Goethe und Schiller als auch Tieck dieses Genre durch epigrammatische, dialogische und dramatische Varianten bereicherten. Auch Heine trug zur Festigung dieser scharfen Gattung bei, indem er die literarische Satire mit der politischen verband.

⁴⁸⁴ Winckler: Klaus Mann: *Mephisto*, S. 332.

Die Bezeichnung des *Mephisto* als Satire gründet auf verschiedenen Stilkomponenten: Ironische Motive bzw. Narrationselemente charakterisieren seine Handlung durchgehend und stellen sich hauptsächlich in der Form verspottender Eingriffe seitens des allwissenden Erzählers vor, womit der Autor eine kritische Perspektive auf Hendrik Höfgen evozierte. In dieser Hinsicht ist die Funktion der Satire in *Mephisto* hauptsächlich denunziatorisch und dient zur Hervorhebung der kleinbürgerlichen und engherzigen Mentalität der Hauptgestalt gegenüber ihrem großen Ruhm als Nationalgenie, vor allem nach Hitlers Machtübernahme. Die stilistische Prägnanz der scharfen Ironie ist von Anfang an deutlich: Schon auf der ersten Seite des *Vorspiels*, die dialogisch aufgebaut ist und sich an die Struktur des *Vorspiels auf dem Theater* vom *Faust I* explizit anlehnt, taucht der Kommentar eines Gasts auf, welcher den großen Ball zum 43. Geburtstag des Ministerpräsidenten als „eine nette *kleine* Geburtstagsfeier“ (M 7, meine Hervorhebung) bezeichnet, obwohl sie insgesamt mehr als 100.000 Mark kostete. Der Erzähler provoziert mit dieser Zahl, auch, weil sie unmittelbar nach der Nachricht der Verurteilung von über achthundert Arbeitern zu hohen Zuchthausstrafen erfolgt, woraus ein unheimlicher Vergleich zwischen Hunderten gefangenen bzw. ermordeten Menschen und Tausenden Mark für die Dekoration des Opernhauses entsteht. Sarkasmus, der mit Satire durch bitteren Spott sowie Hohn verwandt ist, kennzeichnet auch die Erzählung von Höfgens Annährungsversuchen an die engelhaftige Figur der Barbara Bruckner, von der Höfgen sich sehr angezogen fühlt. Bei der Beschreibung seiner Gefühle für das Mädchen lässt der Erzähler die Szene jedoch wieder im rechten Licht erscheinen. Diesen Effekt erreicht er insbesondere durch den Einschub des Adverbs »übrigens«, das zur vermutlichen Reinheit von Höfgens Liebe ganz im Widerspruch steht: „Das Gefühl einer reinen Verliebtheit war völlig neu für ihn, und wurde übrigens angenehm gesteigert durch die Wirkung der starken und erlesenen alkoholischen Getränke.“ (M 104f.). Der Höhepunkt von Höfgens verstellter Zuneigung zu Barbara wird aber im pathetischen Heiratsantrag erreicht, der erst erfolgt, nachdem Höfgen auf Anregung der jungen Schauspielerin Nicoletta alle Vorteile einer Verbindung mit den Bruckners erwägt. Aus dem Kontrast zwischen der in der dritten Person vermittelten Erzählperspektive und Höfgens direkter Liebeserklärung entsteht ein erbärmliches Bild, das den Protagonisten in Misskredit bringt. Außerdem steigert dieser Effekt infolge von Barbaras mitleidsvoller, doch wenig überzeugender Antwort, woran die lakonische und sarkastisch wirkende Schlussbemerkung der Erzählstimme anschließt:

Geheimrat Bruckner war ein großer Mann, auch nicht arm; die Verbindung mit seiner Tochter würde Vorteile bringen, neben allem Glück. – Hatte Nicoletta recht mit ihren zynischen und dezidierten Reden? [...] Barbara war also allein. Hendrik ging zu ihr. Es wurde ein langes Gespräch, und es endigte damit, daß Hendrik auf die Knie stürzte und weinte. Weinend bat er Barbara, sie möge Erbarmen haben. »Ich brauche dich«, schluchzte er, die Stirne auf ihrem Schoß. »Ohne dich muß ich ganz zugrunde gehen. 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! [...] »Wenn du es so gerne willst, Hendrik... Wir können es ja versuchen... Wir können es ja versuchen...« Daraufhin stieß Hendrik Höfgen einen leisen, heiseren Schrei aus, der wie ein gedämpftes Triumphgeheul klag. Dieses war die Verlobung. (M 108ff.)

Eine weitere Pointe der Satire wird in der Überschrift des 5. Kapitels *Der Ehemann* chiffriert: Während die Betitelung auf das Bild des perfekten, liebevollen und treuen Gatten hindeutet, enthüllt der Erzähler weitgehend, dass die Hauptfigur sich lediglich einbildet, die vornehme Tochter des Geheimrates Bruckner zu lieben, in Wahrheit hat Höfgen jedoch durch diese Ehe nur seine Karriere begünstigen wollen. Der Betrug an Barbara wird übrigens nicht nur auf der Gefühlsebene vollzogen, sondern auch auf der sexuellen: Knapp zwei Wochen nach der Rückkehr des Ehepaars aus der Hochzeitsreise trifft der Protagonist seine vorige Geliebte – die wildhafte Königstochter Juliette Martens – wieder und vollzieht die Ehe mit ihr statt mit der süddeutschen »Raffael-Madonna«. Mit Ironie wird die Situation wiederum »leicht« gelöst: Die Proben zur neuen Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum* sowie die Vorbereitungen zu einer anregenden Revue dienen als adäquate Zerstreung vom „zugleich komplizierte[n] und müßige[n] Problem, wen er mehr liebe: Barbara oder Juliette“ (M 160). Fernerhin betrachtet die Erzählinstanz alle Versuche des Romanhelden sehr scharf, sein Gewissen während der Kollaboration mit den NS-Machthabern zu reinigen: Genauso wie er nur vortäuscht, Liebe für Barbara bzw. die »Schwarze Venus« zu fühlen, so simuliert er seine antifaschistischen Aktionen, vor allem gegenüber seinem kommunistischen Freund Otto Ulrichs, von dem der Staatsintendant überzeugt ist, ihn von den Folterungen des Konzentrationslagers definitiv gerettet zu haben. Ebenso versteht die Hauptgestalt ihren kleinen Rebellionsakt, sich den Juden »oder mindestens Halbjuden« Johannes Lehmann als Privatsekretär am Staatstheater genommen zu haben und ihn »aus eigener Kasse« zu honorieren, was sicherlich als Koketterie mit der Gefahr, aber vor allem als Durchführung einer intimen Verstellungstaktik verstanden werden kann. Der Hochmut des Staatsintendanten wird an dieser Stelle wieder lächerlich gemacht, weil der Erzähler ihn mit dem Adjektiv »groß« belegt, sodass die Bezeichnung Höfgens als großen Schauspielers sehr ironisch wirkt, vor

allem in Anbetracht dessen, dass die Erzählinstanz ihn im Laufe der Handlung wiederholt als Komödianten diskreditiert:

Wie meisterhaft der Intendant sich verstelle! Diese Leistung war in der Tat eines großen Schauspielers würdig. Man hätte ja wahrhaftig glauben können, es wäre Hendrik Höfgen nur um Geld, Macht und Ruhm zu tun, anstatt um die Unterhöhnung des nationalsozialistischen Regimes. (M 353)

In ähnlicher Weise kommentiert der Erzähler Höfgens Intervention bei der Freilassung von Juliette durch den Einschub eines messianischen Appellativs, obwohl Höfgen selbst sich die Inhaftierung der Steptänzerin als Maßnahme gegen ihre Rebellion im nun »gleichgeschalteten« Deutschland wünschte:

Es sei alles geregelt: in ihrem Paß befinde sich schon das französische Visum, ihr Gepäck erwarte sie auf der Bahn, in Paris könne sie sich an jedem Monatsersten eine bestimmte Summe an einer bestimmten Adresse abholen. »Nur eine Bedingung ist an diese große Gnade geknüpft, sprach Höfgen, der Freiheitsbringer, und dabei wurden seine süßen Augen plötzlich streng. »Du mußt schweigen! [...]« (M 287)

Eine messianische Stimmung charakterisiert gleichermaßen die Präsenz der NS-Machthaber. Unter Anlehnung an Hitlers Selbstverständnis als »Messias aller Germanen« spielt die Erzählstimme mit ähnlichen Konnotationen, dennoch werden diese Bezeichnungen deutlich verdreht und stets zurückgeschraubt, vor allem durch die paradoxe Annäherung heiliger Attribute an gemeine körperliche Fehler. In Bezug auf den Führer kommentiert z.B. die Erzählinstanz:

Lauscht er in sich hinein? Und was hört er dort? [...]: Daß er der von Gott Gesandte sei und immer nur seinem Stern zu folgen brauchte, damit Deutschland, und mit ihm die Welt, unter seiner Führung glücklich werde? [...] Sein Gesicht – das aufgeschwemmte Kleinbürgergesicht mit dem Ausdruck einer selbstgefälligen Ekstase – könnte vermuten lassen, daß er dies wirklich hört, daß er dies wirklich glaubt. (ebd. 267).

Diese oxymorische Assoziation zwischen der überirdischen Natur der Macht und der konkreten physischen Vulgarität erreicht ihren Gipfel bei der Begegnung zwischen Höfgen und dem Diktator im Schlusskapitel *Die Drohung*, in dem dieser sogar sein letztes »menschliches« Merkmal, d.h. sein Führercharisma, verliert, um sich in die abstrakte bzw. »übergöttliche« Quintessenz der Macht zu verwandeln. Mit allegorischen Tönen wird er detailliert porträtiert, dennoch herrscht auch an dieser Stelle ein offener Sarkasmus, weil

der Erzähler eher beim rohen Aussehen des Diktators verweilt, als bei seiner potentiellen Schöpfungskraft, wodurch eine offenkundige Kritik am NS-Regime geübt wird:

Die Macht hatte unter einer unbedeutenden, fliehenden Stirne, in welche die legendäre speckige Haarsträhne fiel, den toten, starren, wie erblindeten Blick. Das Antlitz der Macht war [...] von einer lockeren, porösen Substanz. Die Macht hatte eine sehr ordinäre Nase – »eine gemeine Nase« [...]. Der Schauspieler bemerkte, daß die Macht gar keinen Hinterkopf hatte. Unter dem braunen Hemd trat ein weicher Bauch hervor. Sie sprach leise, um ihre ausgeschriene, heisere Stimme zu schonen. [...] »Die Belange unserer nordischen Kultur erfordern den unbedingten Einsatz eines energievollen, rassisch selbstbewußten und zielklaren Individuums«, dozierte die Macht, indem sie ihre süddeutsche Mundart nach Möglichkeit zu unterdrücken und ein feines Hochdeutsch zu sprechen versuchte, das aus ihrem Munde klang wie aus dem eines eifrigen Volksschülers, der auswendig Gelerntes herleitet. (ebd. 357f.)

Schließlich wirkt die Schilderung des Führers nebst seinen beiden Gehilfen, dem Fliegeroffizier und dem Reklamechef, nicht weniger beißend, denn auch sie werden trotz der anscheinend beeindruckenden Kraft ihrer »Dreieinigkeit« mittels Einfügung grober Körperzüge lächerlich gemacht:

Wie der Herr der Himmel von den Erzengeln, so war der Diktator umgeben von seinen Paladinen. Rechts neben ihm stand der bewegliche Kleine mit der Raubvogel-Physiognomie, der verwachsene Prophet, der Lobredner, Einflüsterer und Propagandist [...]. Zur Linken des Gebieters aber hatte seinen Platz der famose Dicke: er stand breitbeinig da, eine majestätische Erscheinung [...] Während der Kleine, zur Rechten des Thrones, die Lügen ersann, dachte der Dicke sich täglich neue Überraschungen aus – zur eigenen Unterhaltung und zur Unterhaltung des Volkes –: Feste, Hinrichtungen oder Prunkkostüme. (ebd. 265)

In diesem Zitat bemerkt man, dass das Ziel der Satire die unmissverständliche Entlarvung der Brutalität der faschistischen Herrscher ist und mit einem anderen Stilelement verschmilzt, nämlich dem theatralischen, das seinerseits seit dem *Vorspiel* dem ganzen Text immanent ist. Es ist kein Zufall, dass der semantische Bereich der Heiligkeit gerade mit dem Theaterfeld verknüpft wird, denn oft fungieren Religionsattribute im Roman als dramatische Stilmittel. Dies zeigt sich hauptsächlich am wiederholten Gebrauch substantivierter Adjektive, was besonders für das Personenverzeichnis eines Bühnenstücks typisch ist. Aus einem dramatischen Analysehorizont ergibt sich daher, dass Ausdrucksmittel wie Ironie, Satire und Sarkasmus für die Entwicklung eines größeren Themas, eben des theatralischen, funktional sind, sodass sich die Gattung des Satireromans in *Mephisto* mit derjenigen des Theaterromans überschneidet und in ihr mündet.

Diese zentrale Bedeutung des Theaters ist im Schlusssatz des Werks besonders evident: Nachdem Höfgen in der Nacht nach seiner schlechten Aufführung des *Hamlet* einen unangenehmen Besuch in der Grunwald-Villa bekommt, klagt er mit »hilflos-hilfesuchender« Geste bei seiner Mutter Bella über die von ihm angenommene öffentliche Rolle im NS-Staat, die sich, so Höfgen, seiner simplen und keineswegs auserwählten Natur als Schauspieler entgegenstellt: „Was wollen die Menschen von mir? Warum verfolgen sie mich? Weshalb sind sie so hart? Ich bin nur ein ganz gewöhnlicher Schauspieler!“ (M 390). Statt Mitleid zu erregen, macht die Figur auch am Ende des Romans einen sehr miserablen Eindruck, weil ihre Scheindemut in Wirklichkeit mit einem weiteren Beweis ihrer Unterwerfung unter den Faschismus korrespondiert, nämlich der Teilnahme an der zum Romananfang geschilderten Geburtstagsfeier des Ministerpräsidenten. In diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass das Buch mit dem Wort »Schauspieler« schließt, von herausragender Bedeutung: Zum einen kann der Roman auf diese Weise dank seiner Kreisform an inhaltlicher Geschlossenheit gewinnen, wozu auch die perfekte Einteilung in zwei ausgewogene, je aus fünf Kapiteln bestehende Hälften beiträgt; zum anderen wird der Akzent gerade auf die Konstellation des Schauspielertums und der Theaterwelt gelegt, aber auch auf den Schein als Metapher für Höfgens Lebensführung.

Die Wichtigkeit des Theatermotivs fokussiert Klaus Mann in *Mephisto* in mehrfacher Weise, und zwar sowohl auf formaler, als auch auf inhaltlicher Ebene. Die Bezeichnung »Theaterroman« lässt sich insbesondere durch die im Werk behandelte Thematik erklären, die offensichtlich mehrere Aspekte der Theatergeschichte der Weimarer Republik bzw. der Theaterideologie in der faschistischen Diktatur bis 1936 berührt. Daneben befasst sich der Autor mit Aspekten, die eher der Dramaturgie zugehören, wie der Wahl des Repertoires, der NS-Dramatik, der Figurencharakterisierung, der Schauspielkunst und der Theaterästhetik. Dieser Bereich wird ferner durch Merkmale ergänzt, die auch der Theatergeschichte zugehören, wie die Schilderung von Theaterkostümen und Theatereffekten. Da all diese Faktoren im Roman mehr oder weniger eingehend dargestellt werden, kann *Mephisto* in erster Linie als ein wertvolles Dokument der Theaterentwicklungen in der Epoche zwischen den späten 1920er Jahren und der ersten Hälfte der 1930er verstanden werden.

Der Theaterdiskurs tritt zunächst im Paratext auf, wo es den Anstoß zum Titel gibt, sowie zur Widmung an Therese Giehse, die Mitbegründerin des Kabarets *Die Pfeffermühle*,

und auch weiter zum Motto, das aus einem Zitat aus dem siebten Buch, Kap. 3 von Goethes *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795/96) besteht: „Alle Fehler des Menschen verzeih’ ich dem Schauspieler, keine Fehler des Schauspielers verzeih’ ich dem Menschen.“ (M 6). Dieser Leitspruch unterstreicht die ethische Gegenüberstellung zwischen Menschen und Schauspielern, weil Wilhelm Meister an dieser Stelle mit Jarno über die Theaterwelt diskutiert, sowie über die eigene Position als Schauspieler und auch über die Darstellung dieses Berufs als Irrtum im Vergleich zum Lebensgang, was Höfgen hingegen nie anerkennen wird.⁴⁸⁵

Dank des expliziten Goethe-Zitates, einem der wichtigsten intertextuellen Bezüge im Roman,⁴⁸⁶ wird von Anfang an deutlich, dass die Präsenz der Goetheschen Theatertexte, seien sie der Bildungsroman *Wilhelm Meister* oder sein wichtigstes Bühnenwerk *Faust*, im Rahmen des *Mephisto* eine präzise ästhetische Richtung markiert, da Goethe zur Entstehungszeit des Textes einer der Kernautoren war, um dessen Aneignung die Vertreter des »besseren Deutschlands« mit der NS-Propaganda und deren verzerrter Interpretation wetteiferten. Im Roman wird z.B. dieser Kampf um Goethe durch den Übergang vom 6. zum 7. Kapitel veranschaulicht, der ein wahrhaftiger Wendepunkt in der Werkkonzeption ist:⁴⁸⁷ Schon in der Saison 1932/33 kann Höfgen in der *Faust*-Inszenierung des Staatstheaters zum 100. Todestag Goethes als Mephisto auftreten und somit seine große Rolle finden. Mit dieser Premiere erreicht er einen riesigen Erfolg, der ihn jedoch fast blind macht, denn ihm fällt die rasche Veränderung der politischen Umstände im Gegensatz zu seiner Konkurrentin Dora Martin gar nicht auf. Dieser Aspekt bildet den Auftakt zu seiner zweiten Mephisto-Darstellung im Kapitel *Der Pakt mit dem Teufel*, diesmal ganz in Einverständnis mit den NS-Theaterrichtlinien. Schon die Tatsache, dass die satanische Figur bei der Premiere im Vergleich zu einem schwachen, naiven und senilen Gott absolut dominierend ist, außerdem noch kräftiger und dank Höfgens ästhetischer Leistung auch attraktiver, ermöglicht, den Akzent auf die

⁴⁸⁵ Vgl. Leo Kreuzer: Theater und Karriere. Klaus Manns *Mephisto im Lichte von Wilhelm Meisters Lehrjahren am Theater*. *Der Deutschunterricht* 35 (1983), H. 1, S. 31-35.

⁴⁸⁶ Die zwei anderen wichtigen Prätexte, von denen der Schriftsteller oft zitiert, sind William Shakespeares Tragödie *Hamlet* (1603) und Charles Baudelaires Gedicht *Hymne à la Beauté* aus *Les fleurs du mal* (1. Aufl. 1857, 2. erw. Aufl. 1861). Vgl. Klaus Mann: *Mephisto*. Roman einer Karriere. Text und Dokumentation. Hrsg. von Bodo Plachta. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 281f.; Franz Loquai: *Hamlet und Deutschland*. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1993, S. 102-111.

⁴⁸⁷ Vgl. Friedrich Albrecht: Klaus Manns »Mephisto. Roman einer Karriere«. In: Ders.: *Klaus Mann der Vermittler*, S. 159-183, hier S. 176-179.

Verabsolutierung des Bösen bzw. seines verneinenden Prinzips zu setzten. Deswegen gelangt diese Aufführung zu einem entgegengesetzten Ergebnis hinsichtlich der humanistischen Botschaft von Goethes Werk: In Klaus Manns Roman ist Mephisto *expressis verbis* stärker als Gott, aber auch als Faust, der seinerseits kaum erwähnt wird. Die Ovation des NS-Publikums gegenüber dem Star Höfgen während der zweiten Vorstellung ist daher nichts anderes als die Steigerung bzw. Bestätigung seines makabren Triumphs.

Es ist besonders beachtenswert, wie dieser Vorgang auch auf dem Strukturniveau durchgeführt wird, und zwar gerade durch die Anlehnung auf Goethes *Faust*: Klaus Mann gestaltet die literarische Beschreibung dieser Theateraufführung durch die Einfügung mehrerer *Faust*-Zitate, die von Mephisto rezitiert werden und zur Schilderung der Quintessenz der Bosheit dienen. Die Veränderungen einer sensationslüsternen Gesellschaft werden außerdem im Beifall chiffriert, den Höfgen dank seiner Erscheinung als »Inkarnation des Bösen« schon vor Anbruch der Diktatur bekommt, was im Roman unter diese drei Versen subsumiert wird: „... Denn alles, was entsteht,/ ist wert, daß es zugrunde geht;/ drum besser wär's, daß nichts entstünde.“ (M 222).⁴⁸⁸ Die zweite *Faust*-Darstellung wird im siebten Kapitel durch eine ähnliche formale Lösung wiedergegeben, doch der Leser bemerkt nun, dass der Protagonist zur entscheidenden Phase seines Bündnisses mit der Macht gekommen ist, weil die Anzahl der Zitate deutlich ansteigt. Die dramatische Pointe entspricht dem Auftritt Höfgens, der als maskierter Satan, „in seinem schwarzen Kostüm, mit der diabolischen Pierrotmaske“ (ebd. 258), unwiderstehlicher denn je wirkt.⁴⁸⁹ Gerade mit dieser Verkleidung fasziniert er auch den Fliegergeneral, im Besonderen durch den Vortrag der Verse „So ist denn alles, war ihr Sünde,/ Zerstörung, kurz, das Böse nennt,/ mein eigentliches Element.“ (ebd. 259),⁴⁹⁰ worauf der Mächtige

⁴⁸⁸ Im Vergleich zur Frankfurter Ausgabe werden die gleichen Verse mit kleinen Varianten wiedergegeben. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. I. Abteilung: Sämtliche Werke Bd. 7/I: Faust. Texte. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 65 (Studierzimmer [I]: V. 1339ff.). Siehe Kl. Mann/Plachta: Mephisto. Text und Dokumentation, S. 279.

⁴⁸⁹ Die allerersten Verse aus dem *Faust* sind dem Zwiegespräch zwischen einem »in Faust's langem Kleid« erscheinenden Mephistopheles und einem Schüler entnommen; der Schüler wird im Roman von Hans Miklas dargestellt, der über seinen Gegner Höfgen wütend ist, weil er trotz aller kommunistischen Schwüre doch problemlos in den NS-Staat aufgenommen wurde. Wegen dieser Enttäuschung wird er sich von der NS-Politik endgültig betrogen fühlen, weswegen er den Wunsch äußert, aus der Partei austreten zu wollen, mit der Folge aber, dass er barbarisch ermordet wird. Die *Faust*-Szene, die er zusammen mit dem Protagonisten spielt, wird in den zwei folgenden Zitaten – beide von Miklas vorgetragen – zusammengefasst: „Ich bin allhier erst kurze Zeit/ und komme voll Ergebenheit,/ einen Mann zu sprechen und zu kennen,/ den alle mir mit Ehrfurcht nennen. [...] Mir wird von alledem so dumm,/ als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum.“ (M 257). Vgl. Goethe: Faust I, S. 81 (Studierzimmer [III]: V. 1868-1871), S. 84 (Studierzimmer [II]: V. 1946f.).

⁴⁹⁰ Vgl. ebd., S. 65 (Studierzimmer [I]: V. 1342ff.).

mit der Behauptung reagieren wird, „der Mephisto, das ist auch ein deutscher Nationalheld“ (ebd. 276), dessen Geist bzw. Schalk- und Bösewicht-Charakter „in jedem rechten Deutschen“ (ebd.) steckt. Befestigt wird außerdem die Identifikation zwischen Höfgen und dem »des Chaos wunderlichen Sohn« durch den wiederholten Einschub von *Faust*-Verweisen auch in den Kapiteln 9, *In vielen Städten*, und 10, *Die Drohung*, obwohl es sich dabei nicht mehr um Bühnensprache handelt, sondern entweder um private bzw. codierte Rede zwischen dem Protagonisten und seinem Förderer, oder um dramatische Symbole der damaligen soziopolitischen Geschehnisse, besonders im Hinblick auf die »kleinen Säuberungsaktionen«, die vom Führer unternommen werden. Im ersten Fall können die Zitate als Grußformel fungieren („Denn dir die Grillen zu verjagen/ Bin ich als edler Junker hier« – begrüßt Hendrik mit keckem Faust-Zitat den Gewaltigen.“, M 294),⁴⁹¹ aber auch als vom Text getrennter sarkastischer Kommentar des Erzählers gegen Höfgens unerhörte Freundschaft mit dem General, was außerdem die Möglichkeit bietet, das Motiv des Affen aufzurufen und so den Schauspieler durch diesen Tier-Vergleich auch als »Affen der Macht« zu diskreditieren („Bewundrung von Kindern und Affen,/ wenn Euch danach der Gaumen steht...“, ebd. 295).⁴⁹² Im zweiten Fall scheint hingegen die Erzählinstanz dem legendären Faust den endgültigen Beweis menschlicher Perversität zu liefern und seine tiefe Ungläubigkeit darzustellen, weil der Text hier die Ovation des deutschen Volks für den Führer trotz aller barbarischen NS-Aktionen beschreibt. In dieser besonderen Passage wird daher der mephistophelische und zum Nichts zerstörende Geist mit dem faschistischen unmittelbar gekoppelt, was den Eindruck erweckt, dass der Teufel die Wette um Fausts Seele nach der Erscheinung der NS-Diktatur möglicherweise hätte gewinnen können. Ein solches Gefühl vermittelt insbesondere eine Erläuterung der Erzählstimme: „Das Volk schien den Gottgesandten [den Führer] nach der Blut-Orgie noch heftiger zu lieben als vorher, einsam und verstreut saßen die im Lande, die sich ekelten und entsetzten, ›ich muß erleben‹, hatte der Doktor Faust einst geklagt, ›ich muß erleben – daß man die frechen Mörder lobt.‹“ (M 366).⁴⁹³

Aus der Untersuchung der *Faust*-Zitate folgt, dass diese im Laufe des Romans ein Expansionssystem bilden, das den dämonischen Bereich von der Bühne in die dargestellte Wirklichkeit versetzt, als ob die Mephisto-Figur gar kein Produkt des

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 71 (Studierzimmer [II]: V. 1534f. – Mephistopheles hat das Wort).

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 39 (Nacht: V. 542f. – Faust spricht zu Wagner).

⁴⁹³ Vgl. ebd., S. 56 (Vor dem Tor: V. 1054f.).

Vorstellungsvermögens wäre, sondern eine konkrete Ausgeburt der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Als Konsequenz erzeugt *Mephisto* ein wahrhaftiges Durcheinander zwischen Bühnenkunst und Realität, weil die dämonische Stimmung beide, auch auf intermedialer Ebene, durchdringt. Deshalb fungiert der Romanprotagonist in diesem Zusammenhang lediglich als ein mustergültiger Träger der mephistophelischen, sprich vernichtenden Ideologie des Totalitarismus und stellt als solcher wirklich einen »Typ« dar, nicht eine einzelne Figur oder eine bestimmte Person.

Durch dieses Merkmal kann gezeigt werden, dass sich der Schriftsteller in seinem Werk nicht wirklich für eine Auseinandersetzung mit Goethes Drama interessierte, sondern eher für die Bedeutung der Teufelsfigur für den Streber und Schauspieler Höfgen, wodurch man seine Verstrickung in den Nationalsozialismus hervorheben kann. Dass die in *Mephisto* geschilderte Welt als Kontrastfolie zum humanistischen Ideal des *Faust*-Schlusses fungiert, wird übrigens selbst vom Titel des Romans gezeigt, weil dieser nicht den Menschen Faust mit seinem Streben nach inniger Zufriedenheit in den Mittelpunkt rückt, sondern den zweiten Protagonisten, d.h. den hinterlistigen Mephisto. Genauso wie die Handlung der Faust-Figur beinahe keinen Platz einräumt, so ist schon zum Romanbeginn klar, dass eine Karriere innerhalb der faschistischen Macht zu gar keiner Rettung führt, denn Mephistopheles kann auf keine Möglichkeit der Selbstverbesserung rechnen, und gleichfalls kann der Roman dem Publikum keine abschließende Erlösung der Hauptfigur darlegen. Insgesamt haben also Titel und Untertitel dieses Exilromans zum Ziel, den blinden Karrierismus des Protagonisten auf Kosten seiner moralischen sowie künstlerischen Integrität zu betonen bzw. deutlich zu verurteilen.

Wenn der Bezug auf die satanische Figur aus dem Goetheschen Bühnenwerk auf eine ethische Qualität hinzudeuten scheint, dient *Faust* auch weitere Aspekte betreffend als Vergleichsmaßstab für Klaus Manns *Mephisto*, und zwar nicht nur im Sinne der Moral, sondern auch der Ästhetik: Auf struktureller Ebene hat das Vorspiel die Aufgabe, jenes des Prätextes gewissermaßen nachzuahmen, obwohl es auch viele Gemeinsamkeiten mit dem *Prolog im Himmel* aufweist. Es kann beobachtet werden, dass dieses Einführungskapitel gerade in einem Theatermilieu, d.h. dem Berliner Opernhaus, spielt, sodass es sich zunächst durch das Setting ans Theatermotiv des *Faust*-Vorspiels anlehnt, das auf einer Bühne vorgetragen wird. Zweitens greift die Form des Dialogs wiederum auf *Faust* zurück, weil am Gespräch der »Direktor«, der »Theaterdichter« und eine »lustige

Person« beteiligt sind. Dieses dialogische Mittel hat zwei Funktionen: Es geht nicht nur um ein Gespräch über den aktuellen Zustand der deutschen Arbeiter und den Opernball zum Geburtstag des Ministerpräsidenten, sondern auch um die Vorstellung der wichtigsten Persönlichkeiten der gegenwärtigen NS-Gesellschaft sowie ihrer politischen Macht.

Diese einleitende Beschreibung ist besonders aufschlussreich, weil die strukturelle Funktion des Vorspiels an dieser Stelle mit jener des *Faust*-Prologs verschmilzt: Ähnlich wie Faust im *Prolog im Himmel* wird der Romanheld im *Vorspiel* zum Konversationsobjekt zweier Gäste der Geburtstagsfeier und somit zum ersten Mal präsentiert. Diese einleitende Unterhaltung wirkt besonders humorvoll, denn erstens sind diese zwei Gäste kokette Frauen, nämlich die Gattin eines Fabrikanten und eine südamerikanische Diplomatenfrau; zweitens führen sie den Namen Höfgens nur indirekt ein, da die erste Dame eigentlich „die Mutter unseres Staatstheaterintendanten [...], des großen Hendrik Höfgens“ (M 10) begrüßen möchte, worauf die Südamerikanerin mit Naivität und falscher Aussprache reagiert: „Who is Henrik Hopfgens?“ (ebd.). Vergleicht man diesen lustigen Dialog mit der seriösen Rede zwischen dem »Herren« und »Mephistopheles« über Faust, wird klar, dass der Intendant Hendrik Höfgens – Staatsrat, Senator und einer der deklarierten Favoriten des Fliegergenerals – der Bezeichnung des großen Menschen keineswegs würdig ist, weil er anders als der mittelalterliche Gelehrte seine Titel nicht als Trug schätzt, sondern hingegen besonders stolz darauf ist. Darüber hinaus stellt die Frage der Südamerikanerin nach der korrekten Aussprache des Namens Höfgens schon ein Zeichen für die Unheimlichkeit der Hauptgestalt bzw. ihrer Unzuverlässigkeit dar, als ob der Name selbst das Produkt eines Schauspiels, sprich innerer Falschheit wäre. Diese Hypothese wird besonders von der Beschreibung von Höfgens Aussehen bestätigt: Der Erzähler berichtet immer im *Vorspiel*, dass man ihn für einen Mann um die fünfzig halten würde, obwohl er 1936 erst 39 ist, und weiterhin, dass seine grün-grau schillernden Augen an Edelsteine denken lassen, aber auch „an die gierigen Augen eines bösen und gefährlichen Fisches“ (ebd. 22). Dazu kommen schließlich seine keineswegs spitzen und gotischen, sondern völlig unedlen Hände, die jenen Gregor Gregoris aus *Treffpunkt im Unendlichen* gleichen. Deshalb wird Höfgens nicht nur auf der Ebene seiner Persönlichkeit, sondern auch auf derjenigen seiner Figur als Lügner geschildert, weil sogar sein Körper als Maske zum Vorschein kommt.

Das *Vorspiel* des Romans zeigt zugleich, dass Höfgen anders als Faust nicht inmunde und willens ist, sich vom Schauspielcharakter seiner Existenz zu befreien,⁴⁹⁴ da Klaus Mann das Einführungskapitel von *Mephisto* im Gegensatz zum Goethes Drama als Antizipation der Karrieresucht der Hauptfigur und deren politischen Konsequenzen gestaltet, während das Vorspiel im *Faust* das Schicksal des Protagonisten in Gottes Worten nur vorausahnen lässt. Dieser Unterschied kann dadurch erklärt werden, dass Klaus Mann anders als Goethe schon zu Beginn der Handlung keinen Platz für Missverständnisse bei der Interpretation seines Werks lassen wollte: Das *Vorspiel* von *Mephisto* macht sofort klar, dass sich der Protagonist aufgrund seiner politischen Entscheidungen nicht erlösen kann, anders als Faust kann er nicht gewissenhaft handeln. Dies erklärt auch, warum der *Roman einer Karriere* nicht nur ein Theaterroman ist, sondern auch ein Zeitroman, und als solcher hat das Werk die explizite Absicht, die Intrigen der Macht und Politik im NS-Regime durch das Medium der Literatur eindeutig darzustellen. Aus diesem Grund ist der Exilroman als ein Geschöpf der Kunst angelegt, und nicht der Künstlichkeit bzw. der Maskerade, weil diese Dimensionen in *Mephisto* immer mit dem Bereich des Bösen verbunden werden, zu dem auch die Schauspielerei gehört, und so Höfgen selbst.

In diesem Rahmen kann hervorgehoben werden, dass der Schauspieler und Intendant die Notwendigkeit der Maskierung als existentielle Voraussetzung mit weiteren Romanfiguren teilt, insbesondere mit denjenigen, die mit der finsternen Diktatur in Berührung kommen oder sie irgendwie fördern, woraus folgt, dass diese Charaktere ganz im Sinne Klaus Manns als menschliche (Arche-)Typen erscheinen. Dieser Effekt wird in erster Linie durch sprachliche Strategien erreicht, die dem Roman einen gewissen epischen Charakter geben, weil Klaus Mann die verschiedenen Figuren durch Epitheta in der Handlung auftreten lässt, statt ihnen einen Eigennamen zu verleihen, sodass sie „ohne Gestalt, ohne Gesicht [...], ohne Eigengewicht, ohne Sicherheit“⁴⁹⁵ als Prototyp des Spießbürgers erscheinen. Durch die Vermeidung von Eigennamen erzielt der Schriftsteller einen doppelten Effekt, und zwar die Verbreitung einer spezifischen Theaterstimmung den ganzen Roman hindurch sowie die Darstellung der faschistischen

⁴⁹⁴ Vgl.: „Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur! / Wo fass’ ich dich, unendliche Natur? / Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens, / An denen Himmel und Erde hängt, / Dahin die welke Brust sich drängt – / Ihr quellt, ihr tränkt, und schmach’ ich so vergebens?“. Goethe: *Faust I*, S. 36 (Nacht: V. 454-459). Dieses Exzerpt befindet sich auch in den Notizblättern des Autors. Siehe Kl. Mann/Plachta: *Mephisto. Text und Dokumentation*, S. 277.

⁴⁹⁵ Klaus Mann: Notizen zu Hanns Johst (Cäsar von Muck) und zum »Führer«, aus dem KMA. Zit. in: ebd., S. 295.

Machthaber als Figurationen des Bösen. Dies hat zur Folge, dass der Schlüsselcharakter des Werks dezidiert beschränkt wird, weil »der Hetzer mit seiner bellenden Stimme«, »der Dicke« und »der Hinkende« bzw. der Propagandachef mit dem Raubvogelprofil ihre je eigene Identität übersteigen, um allgemeinere Charaktere wie bei der *Commedia dell'arte* repräsentieren zu können.⁴⁹⁶ Besonders im Hinblick auf die Porträtierung der Spitzen der NS-Partei scheint der Autor eben auf das Stegreiftheater zurückzugreifen, weil diese Figuren im Laufe des Romans zu festen Typen mit bestimmten Kennzeichen werden. Doch im Gegensatz zur italienischen Maskenkomödie stehen die Mächtigen nicht wirklich für Menschen, sondern hauptsächlich für mitleidlose Gottheiten, von deren Willen alle anderen Individuen und Geschehnisse abhängen. Der Ministerpräsident, der häufig als Dicker bzw. Gewaltiger auftritt, wird z.B. im *Vorspiel* wie ein überirdisches Wesen geschildert, dessen menschliche Züge sich längst sinister verklärt haben:

In den grauen Hosen wirkten seine Beine – die er sonst gerne unter langen Mänteln verbarg – besonders umfangreich: es waren Säulen, auf denen er sich langsam dahinbewegte. Die kolossalische Größe und Breite seiner monströsen Figur waren geeignet, Schrecken und Ehrfurcht um sich zu verbreiten [...]. 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. (M 23f.)

Diese über- bzw. unmenschliche Verwandlung vollendet sich im zweiten Romanteil, der vom *Vorspiel* vorweggenommen wird und der Mitarbeit Höfgens mit den Vertretern des Bösen sowie dem »Pakt mit dem Teufel« gewidmet ist: Sobald die zweite *Faust*-Aufführung durch eine unterbrochen wird, lädt der Fliegeroffizier den Mephisto-Darsteller in seine Loge ein. Die Begegnung mit dem »Riesen« nimmt der Schauspieler wie ein Treffen in Gegenwart eines Halbgottes wahr, dem man nun ins Gesicht blicken darf. Diesen Eindruck verstärkt außerdem der Erzähler durch die Schaffung einer mystischen Stimmung als Hintergrund dieser Begegnung, sodass der gewaltige Ministerpräsident dank dieser zweideutigen Aura nicht nur als »Mächtiger« erscheinen kann, sondern auch als ein »Schicksalsbestimmender«, vor dem „de[r] bange[] Blick der Sterblichen“ (ebd. 261) verborgen werden muss. Sein überirdisches Bild wird fernerhin

⁴⁹⁶ Vgl. Max J. Wolff: Die *Commedia dell'arte* (1933). In: Wolfgang Theile (Hg.): *Commedia dell'arte*. Geschichte – Theorie – Praxis. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1997 (= GRATIA. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 30), S. 85-94, hier S. 93; Henning Mehnert: *Commedia dell'arte*. Struktur – Geschichte – Rezeption. Mit 15 farbigen Abbildungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S. 7-42, 105-121.

durch den Bezug auf den „höchst verdächtigen Olymp[]“ bzw. die „schöne Versammlung von Göttern“ (ebd. 267) verstärkt, die aus der entsetzlichen Triade des »Führers«, des »Dicken« und des »Zwerges« besteht und vor der ein ansonsten „gottverlassenes Volk sich im Delirium der Verehrung windet“ (ebd.). Trotzdem übernimmt die Erzählinstanz die Aufgabe, die Heiligkeit »des Riesen« genauso wie im Fall des Diktators als groteske Kraft zu demaskieren und sie als gemeine Haltung zu demontieren. Diesen Effekt erreicht der Erzähler, indem er die Macht des Fliegeroffiziers als Folge der Befriedigung monströser Triebimpulse darstellt, sodass er schließlich einem zweiten Gargantua ähnelt:

Er freute sich seines Ruhmes und seines Lebens. Er schmückte seinen gedunsenen Leib, er ritt auf Jagden, er fraß und ersoff. Er ließ die Bilder aus den Museen stehlen und aufhängen in seinem Palast. [...] Der Krieg – so fand dieser Dicke – war ein Amüsement von noch intensiver Art als alle Genüsse, die er sich nun gönnte. Auf den Krieg freute er sich wie ein Kind auf Weihnachten, und er sah seine wesentlichste Pflicht darin, ihn mit sorgfältiger Schlauheit vorzubereiten. (ebd. 265f.)

Insgesamt ist die Schilderung der Mitglieder dieses unheimlichen NS-Dreigestirns von einem sehr provokanten Ton geprägt, wodurch sie von anderen Romanfiguren deutlich unterschieden werden. Sarkasmus wird jedoch zum Stilelement der Theatersprache auch bei der Charakterisierung jener Gestalten, die mit der NS-Konstellation in direktem Kontakt stehen, wie der Protagonist selbst, Lotte Lindenthal, d.h. die Frau des »Dicken«, aber auch der Präsident der Dichterakademie Cäsar von Muck, der Dichter Benjamin Pelz, der Nationalist Pierre Larue, der Skandaljournalist Müller-André, der Kritiker Dr. Ihrig und der Charakterspieler Joachim. Was jedoch Hendrik und Lotte im Vergleich zu ihnen kennzeichnet, ist, dass sie als Verbindungsglieder zwischen den Mächtigen und weiteren Randfiguren fungieren: Obwohl ihr Eigenname erhalten bleibt, treten sie in die Handlung durch mehrere Epitheta auf, die stets einen satirischen Charakter aufweisen, was in erster Linie zeigt, dass, je mehr Bestimmungen ihnen zugeschrieben werden, desto größer ihre Rolle im Roman wird. Im Gegensatz dazu tauchen auch positive Nebenfiguren durch Epitheta auf. Dennoch zielen diese auf keine beleidigende Wirkung, sondern nur auf eine ausgeglichene Verteilung dramatischer Elemente innerhalb des Textes; überdies dienen auch ihre Attribute zur Bestimmung ihrer Menschentypologie, die aber im Vergleich zu den vielen NS-Anhängern als musterhaft positiv wirkt.

Ausgehend von den Kennzeichen, die mit dem Protagonisten assoziiert werden, bemerkt man, dass diese genauso wie im Fall des mit ihm gut befreundeten »Spezialisten

für Todesurteile und Bombenflugzeuge« deutlich negativ bzw. provokatorisch konnotiert sind: Die Präsenz der Hauptgestalt markiert die Erzählstimme im Roman durch Ausdrücke wie »der fahle Intrigant« (M 26), »der Komödiant« (z.B. ebd. 111, 262) – auch in den Varianten »der Provinzkomödiant« (ebd. 191) bzw. »faszinierender Komödiant« (ebd. 198) –, »der ewige Widersacher« (ebd. 256, aus der Perspektive Hans Miklas⁴⁹⁷), »der Schurke« (ebd. 269, 346) – diese Bezeichnung stammt von Höfgens selbst und dient zu seinem eigenen Selbstbild –, »der Freiheitsbringer« (ebd. 287), »der Hofnarr« bzw. »Schalksnarr« (ebd. 294f., 380) und auch »der Affe« bzw. »Affe der Macht« (ebd. 79, 376). Darüber hinaus wird diese Vielzahl von Attributiva durch weitere Beifügungen bereichert, die sich mit den von Höfgens dargestellten Rollen unmittelbar verbinden und die dramatische Prägung der Handlung entscheidend verstärken. Deshalb kann Hendrik auch einfach »Mephisto« bzw. »Mephistopheles« (ebd. 26, 260) genannt werden – vor allem vom Ministerpräsidenten –, sowie »der Schwarze Satan« – dies in Bezug auf seine Hauptrolle im Kriminalfilm *Haltet den Dieb!* (ebd. 200) –, wozu noch eine Reihe von Figuren treten, die er seiner Hamburger Schauspielertruppe als Regisseur beibringen möchte, wie etwa »der düstere Gymnasiast«, »der verzweifelt Liebende«, »der Selbstmörder«, »das zarte Mädchen«, »der lebenshungrige und stolze Knabe« oder »die kluge, sorgenvolle Mutter« (ebd. 60). Besonders bemerkenswert sind überdies seine Rollen als »Schüler« (ebd. 73, 76) bzw. als »Schwein«/»Schweinchen« (ebd. 67, 78), die er im sadomasochistischen Verhältnis zu Juliette Martens – der »Prinzessin Tebab«, »der Schwarzen Venus«, »der Herrin« und »der Königstochter vom Kongo« – einnimmt.

Neben Höfgens werden auch Lotte Lindenthal zahlreiche psychologische bzw. körperliche Attribute beigegeben: Sobald die Nationalsozialisten an die Macht kommen und ihre »judenreine« Ästhetik auch im Theater durchsetzen, wird sie zum weiblichen Vorbild des neuen Reichs bzw. der NS-Theaterwelt, sodass man sie öffentlich als »die urdeutsche Frau« schlechthin feiert, sowie als »die naive und mütterliche, verehrungswürdige Frau« (ebd. 24) überhaupt. Parallel zu Höfgens, dessen Identität mit seiner Hauptrolle oft ausgetauscht wird, tritt Lotte häufig in der Handlung als »Sentimentale« auf, im Besonderen als »die geheiratete Sentimentale«, »die blonde Sentimentale«, »die erste Sentimentale«, »die blonde Lotte« (z.B. ebd. 26, 27, 174, 237,

⁴⁹⁷ Dieser Film ist eine Anspielung auf Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931), bei dem Gründgens als ein kalter und kalkulierender Gangsterboss auftrat. Vgl. Plachta: Klaus Mann. Mephisto, S. 87.

275, 354) und auch als »die gutmütige Ährenblonde« (ebd. 275). Die Insistenz auf ihr Blond als deutliches Merkmal der faschistischen Rassentheorien wird außerdem mit Lottes Besonderheit verknüpft, die ungesunde Aura ihres Mannes zu teilen, weswegen der Erzähler sich nicht zurückhält, auch ihr rohe Züge zuzuschreiben, wie die Kuhaugen – die Schauspielerin erscheint daher als »die Kuhäugige« (ebd. 28) –, die Fettleibigkeit, die Affektiertheit und auch den Mangel an Intelligenz und Phantasie, der mit der Bezeichnung als »Favoritin eines Halbgottes« und »repräsentative Menschendarstellerin des neuen Deutschland« (ebd. 275, 333) sowie mit ihrem Porträt als »Idealgestalt unter den deutschen Frauen« (ebd. 25) heftig kontrastiert.

Im Gegensatz dazu werden marginale Figuren wie Cäsar von Muck, Benjamin Pelz, Herr Müller-Andrä, Pierre Larue und Dr. Ihrig trotz ihrer politischen Beziehungen mit keinen Epitheta verbunden, während andere »Komparsen« mit höchstens einer Bezeichnung qualifiziert werden, wie im Fall des jüdischen Komikers, d.h. »des Drolligen« (ebd. 229), der zusammen mit Höfgen in einem in Madrid gedrehten Detektivfilm spielt.

Anders ist die Haltung des Schriftstellers gegenüber den positiven Gestalten bzw. jenen Persönlichkeiten, die das Schicksal »der Guten« auch nur am Rande teilen, obwohl die größere Variation an Attributen »die Bösen« facettenreicher kennzeichnet. In diesem Zusammenhang werden daher sowohl sehr positive Charaktere erwähnt, als auch Mischfiguren wie beide Schauspieler Hans Miklas und Nicoletta von Niebuhr, die die Diktatur entweder in ihren anfänglichen Prinzipien (Miklas) oder im Prozess ihrer Konsolidierung durch die Heirat mit Höfgen (Nicoletta) unterstützen. Ausgehend von Barbara Bruckner, die im Roman als Höfgens »guter Engel« (z.B. ebd. 105), »die Geheimratstochter« (ebd. 162) oder – aus der Perspektive der kleinen Angelika Siebert – »die Beneidete« (ebd. 62) dargestellt wird, scheint der Roman auch im Fall dieser Randfiguren, sich aus der Vernetzung ihrer verschiedenen »Rollen« zu entwickeln. Tatsächlich spielt die madonnenhafte Bühnenbildnerin neben ihrem Freund Sebastian, dem von Höfgen »Verhaßten« (ebd. 133), sowie neben Theophil Marder, dem »Beobachter und Richter europäischen Verfalls« (ebd. 100) und dessen Frau Nicoletta, eigentlich »der Verblendeten« (ebd. 148) bzw. »dem grellen Mädchen« (ebd. 356). Schließlich besitzen auch weitere Theaterfiguren bestimmte Merkmale: Der in Wien und Berlin tätige »Professor«, der genauso wie die drei Mächtigen keinen Eigennamen hat, wird auch als »Magier« (ebd. 189) und »berühmter Hexenmeister« (ebd. 192) vorgestellt, während Hedda von Herzfeld die Rolle »der schwesterlichen Freundin und Vertrauten«

(ebd. 162) gegenüber einem über die gescheiterte Ehe mit Barbara verbitterten Hendrik spielt; zu dieser Gruppe marginaler Figuren kommt außerdem die knabenhafte, athletische, aber auch kränkliche Figur des Hans Miklas hinzu, im Besonderen als »der Verbitterte« (ebd. 43), »der Trotzige« (ebd. 171), »der Unbotmäßige« und »der Aufsässige« (ebd. 178).

Insgesamt bilden die verschiedenen Rollen, die den Figuren in der Form des Epithetons zugeschrieben werden, ein sehr komplexes Netz dramaturgischer Wirkung, das ein authentisches und realitätsnahes Figurenverzeichnis eröffnet, insbesondere, wenn es mit den Figuren der französischen Theaterbearbeitung des *Théâtre du Soleil* verglichen wird. Außerdem soll betont werden, dass das dramatische Spiel der zahlreichen Figuren von einer weiteren Theaterkomponente verstärkt wird, nämlich vom semantischen Feld der Maske, der Maskierung bzw. der (Selbst-)Maskerade. Dieses Theatermotiv ermöglicht, die Verbindung zwischen den zahlreichen Figuren und ihren spezifischen Charakterrollen noch deutlicher zu bestimmen, sodass der Leser nicht nur mit romanhaften Gestalten konfrontiert wird, sondern auch dazu aufgefordert wird, sie sich als konkrete Schauspieler auf einer Bühne vorzustellen. Das Maskenmotiv prägt die gesamte Figurendarstellung in bedeutungsvoller Weise, weil der Autor das starre Bild einer Maske mit der Verkrampfung der Bewegungen der Romangestalten verquickt, was stark an die Ungelenkigkeit seiner frühen Figuren – hauptsächlich derjenigen aus seinem Erstlingsroman – erinnert. Genauso wie im *Frommen Tanz* erscheinen die *Mephisto*-Darsteller schon zum Romanbeginn als Marionetten, deren Züge aufgrund ihrer Starrheit oft unnatürlich entstellt sind. Bemerkenswerterweise bezeichnet die Erzählstimme mehrere Persönlichkeiten als maskenhaft, ohne in diesem Fall Antifaschisten von den Nazis bzw. ihren Anhängern deutlich zu trennen. Trotzdem kann man diese Maskengesichter doch qualitativ unterscheiden, denn einige davon sehen eher boshaft aus, während andere als tief verbittert wirken, was hauptsächlich bei den Emigrierten der Fall ist.

Die erste im Roman geschilderte Maske ist das verquollene Antlitz von Höfgens fleischigem Protektor, d.h. dem Fliegergeneral, der sich auf dem Opernball zu seinem 43. Geburtstag zu bewundern lässt. Interessant ist, dass der Fliegergeneral an dieser Stelle neben Höfgen, seiner Sentimentalen und dem Reklamezweig erscheint und mit ihnen ein seltsames Quadrumvirat aus „vier Mächtige[n] [...], vier Gewalthaber[n], vier Komödianten“ (M 26) bildet. Obwohl nur sein Gesicht explizit als maskenhaft bezeichnet wird, scheinen die jene seiner drei Begleiter ähnlich zu wirken, weil das Gesicht Lotte

Lindenthals einer »törichten Larve« gleicht, das des Herrn der Propaganda einer »verzerrte[n] Fratze«, während Höfgens Gesicht im Vergleich zu den drei Nationalsozialisten menschlicher wirkt. Dennoch wird seine Nähe zur Diktatur in einer steigenden Maskierung chiffriert, nämlich im wachsenden Prozess seiner Verstellung, der einen ersten Höhepunkt im 6. Kapitel erreicht, und zwar, wenn Hendrik trotz des gescheiterten Vorhabens des »Revolutionären Theaters« doch Kontakt mit kommunistischen Kreisen hält. Das erklärt der Erzähler folgendermaßen:

Weil er meint, diese könnten doch vielleicht einmal an die Macht kommen, und dann würden alle Diners sich reichlich bezahlt machen; sondern auch zur Beruhigung des eigenen Gewissens. Man ist anspruchsvoll und möchte doch mehr sein als nur ein gut verdienender Komödiant; man will nicht ganz aufgehen in einem Bereich, den man im Grunde zu verachten behauptet, während man doch ganz in seinem Banne steht. (M 215)

Trotz dieses tadelnswerten Versuchs, das eigene Gewissen zu reinigen, der von weiteren Aktionen wie der Rettung Otto Ulrichs' aus dem KZ oder der Spende für seine Beerdigung gefolgt wird, gelingt es dem Protagonisten nicht, den Leser von seiner Unschuld an der NS-Barbarei zu überzeugen. Vielmehr veranlasst ihn die Erzählinstanz dazu, dass Höfgens als Mephistopheles, kurz, als die Bosheit in Person wahrgenommen wird, und dadurch macht er sich die Perspektive des Ministerpräsidenten, der sich häufig an die Hauptfigur mit dem Beinamen »Mephisto« wendet, zu eigen. Die Darstellung des Satans entspricht daher einer Maskierung, wenn nicht sogar einer richtigen Maske, deren Wirkung sehr stark ist, sogar stärker als Höfgens Selbstmaskerade als simpler und gutmütiger Mensch. Dieser Aspekt wird hauptsächlich in zwei Episoden geschildert: Zum einen beim wahrhaftigen Tragen der Mephisto-Maske anlässlich der zweiten *Faust*-Aufführung, insbesondere beim Treffen zwischen Hendrik und dem Fliegergeneral; zum anderen bei Hendriks Erklärung seiner Fähigkeit, Masken zu machen, im Besonderen in Bezug auf seinen Wunsch, als Friedrich der Große zu erscheinen. Auch zu dieser Gelegenheit taucht das Maskenmotiv während eines Gesprächs mit seinem Gönner auf, was die Verbundenheit zwischen Höfgens und den NS-Machthabern wiederum hervorhebt. In diesem Zusammenhang wird klar, dass die erste, noch »unschuldige« Darstellung des Teufels als Vorstufe für den späteren Identifikationsprozess zwischen dem Protagonisten und dieser Rolle fungiert, gleichzeitig bezeichnet dieser Erfolg, der den Höhepunkt seines »zweiten Aufstiegs« vor der Machtübernahme repräsentiert, die wahrhaftige Einweihung in die Künste des Bösen. Vom theatralischen Blickpunkt aus ist

besonders interessant zu bemerken, wie sich Höfgen für den Vortrag der *Faust*-Inszenierung vorbereitet, wobei gerade sein Kostüm aus schwarzer Seide sowie seine tückische Miene zum Unterscheidungskriterium werden. Höfgen findet gerade kraft dieser Maskierung großen Anklang beim Publikum sowie der Kritik. Höfgens Mephisto-Maske wird zur Sensation und lässt ihn als einen tragischen Clown bzw. einen diabolischen Pierrot erscheinen, was einer wahrhaftigen Schminkleistung, sprich einer „bunten Landschaft aus Schminke“ (ebd. 222) zu verdanken ist.⁴⁹⁸

Der kahlgeschorene Schädel ist weiß gepudert wie das Gesicht; die Augenbrauen sind grotesk in die Höhe gezogen, der blutrote Mund zu einem starren Lächeln verlängert. Die breite Partie zwischen den Augen und den künstlich erhöhten Brauen schillert in hundert verschiedenen Farben [...]. Alle Töne des Regenbogens vermischen sich auf den Augenlidern Mephistos und auf den Bögen unter seinen Brauen: das Schwarz spielt ins Rot, das Rot ins Orangefarbene, ins Violette und Blaue; silberne Punkte leuchten dazwischen, ein wenig Gold ist klug und sinnig verteilt. Was für eine bewegte Farbenlandschaft über den verlockenden Edelsteinaugen dieses Satans! (ebd. 220f.)

Die gleiche Verkleidung sowie die versteinerte „Maske der Trostlosigkeit“ (ebd. 222) wiederholt der Protagonist auch in seiner zweiten Darbietung als gefallener Engel, die diesmal jedoch vor der faschistischen Gesellschaft und ihren Vertretern aufgeführt wird. Insbesondere beabsichtigt der Schauspieler auch zu diesem Anlass, als tragischer Clown zu wirken, dessen Gesicht in einer hinterlistigen Grimasse erstarren soll.⁴⁹⁹ Gerade unter solchen Bedingungen findet das erste Treffen zwischen der als Mephisto angekleideten Hauptgestalt und dem »Gewaltigen« statt, weswegen ihr Gespräch in der Theaterloge vom Maskenmotiv entscheidend geprägt wird:

⁴⁹⁸ Es ist sehr interessant zu bemerken, dass Klaus Mann seine Figur mehrmals als Pierrot bezeichnet. Diese Gestalt ist tatsächlich eine der Hauptcharaktere der *Commedia dell'arte* und stammt ursprünglich aus Norditalien – oft wird der Name in Pedrolino, Pierro, Pierrotto variiert. Der Pierrot ist jung, gutaussehend, anständig und flirtet gern. Nur in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde diese Figur nach Frankreich umgesetzt, wo sie besonders seit dem 19. Jahrhundert wegen ihrer Lauterkeit und Unbedarftheit sehr populär wurde. Pierrot trägt keine Maske, sondern ein weiß gepudertes Gesicht mit geschminkten Augen, manchmal ist eine Träne auch angedeutet. Er trägt ein sehr berühmtes Kostüm, das aus einer weißen Jacke mit weiten Ärmeln und großen Knöpfen besteht, sowie aus weiten Hosen, weißen Schuhen und dazu einer schwarzen Kappe. Eine weitere Entwicklung der Figur ist ihre clowneske Erscheinung, sodass Pierrot oft auch als Pagliaccio bzw. Bajazzo auftreten kann. Hendrik Höfgen scheint im Roman gerade diese Variante vorzuziehen, denn auch als Mephisto erscheint er entweder als Pierrot oder eben als Clown. Vgl. Mehnert: *Commedia dell'arte*, S. 117f.

⁴⁹⁹ In seinen Notizen skizzierte Klaus Mann die Mephisto-Maske folgendermaßen (die Unterstreichungen befinden sich im Original unter der Signatur KM M 20): „Seine Maske: Ganz kahler, weiss gepudertes Schädel. Die Brauen erhöht; grosse schwarze Partie zwischen Augen und Brauen. Der zu einem erstarrten Grinsen verlängerte Mund. Der tragische Clown.“ Kl. Mann/Plachta: *Mephisto. Text und Dokumentation*, S. 280.

Man stellte fest, daß der Gesichtsausdruck des Fliegergenerals immer wohlwollender, immer vergnügter wurde. Nun lachte er, mit Rührung und Ehrfurcht konstatierte es das Volk im Parkett – der große Mann lachte laut, herzlich und mit weit geöffnetem Mund. Auch [...] der Schauspieler Höfgen – höchst dekorativ in sein schwarzes Cape gewickelt – zeigte ein Lächeln, das auf seiner Mephisto-Maske wie ein triumphales und dabei schmerzliches Grinsen schien. (ebd. 261)

Der Eindruck von Höfgens maskenhaftem Aussehen wird außerdem durch die explizite Zuschreibung einiger Merkmale der Mephisto-Maske bekräftigt, die sein ungeschminktes Gesicht auch im Alltag kennzeichnen. Am Anfang des letzten Kapitels stellt der Erzähler den nun zum Intendanten ernannten Höfgen als sehr imponierend vor, sodass er der deutschen NS-Gesellschaft gegenüber trotz seiner Kahlköpfigkeit, der zunehmenden Fettleibigkeit sowie der breiten, hässlichen Hände als würdig und schön erscheint: „Mit Würde und Selbstbewußtsein trug er das mephistophelische Haupt, in das der Herr Ministerpräsident sich vergafft hatte.“ (ebd. 328). Dennoch scheint diese vollkommene Identifikation mit dem Teufel Höfgens Ehrgeiz nicht stillen zu können, weshalb sich die Hauptgestalt auch in weiteren Masken versuchen möchte. Während eines neuen Gesprächs mit dem General offenbart sie nämlich, die Figur des preußischen Königs Friedrich II. verkörpern zu wollen, und erklärt sich als hierfür geeignet, da sie den »Alten Fritz« genauso gut spielen könne, wie all ihre üblichen Dandy- bzw. Verbrecherrollen. Davon versucht Höfgen auch seinen Gönner zu überzeugen:

Nun brauche ich einmal eine große patriotische Rolle. Dieses schlechte Stück über den Alten Fritz, das unser Freund Muck da angenommen hat, kommt mir gerade recht. Das wäre eine Sache für mich! [...] – Hendrik bestand auf seiner vaterländischen Caprice, in der er übrigens von Lotte Lindenthal unterstützt wurde. »Aber ich kann doch Maske machen!« rief er aus. »Ich habe in meinem Leben schon ganz andere Dinge fertiggebracht, als mal ein bißchen auszusehen wie der Alte Fritz! – Der Dicke hatte volles Zutrauen zu den Maskierungskünsten seines Schützlings. Er befahl, daß Höfgen den Alten Fritz spiele. (ebd. 277)

Die Verknüpfung zwischen Hendrik und dem Maskenthema wird im Hinblick auf seine Liebesbeziehungen weiterentwickelt, weil er seine Verstellungskunst auch in diesen Fällen übt, was seine Unfähigkeit zeigt, Lügen und Täuschungen nur auf der Bühne zu begrenzen. Der Dichter Sebastian scheint in diesem Zusammenhang die wahre Natur des Schauspielers begriffen zu haben, denn er erklärt Barbara: „Er lügt immer, und er lügt nie. Seine Falschheit ist seine Echtheit – es klingt kompliziert, aber es ist völlig einfach. Er glaubt alles, und er glaubt nichts. Er ist ein Schauspieler.“ (ebd. 187). Diese Untrennbarkeit zwischen Leben und Schauspielkunst gipfelt in der Szene von Höfgens zweiter Heirat mit

der vom Exil nach NS-Deutschland zurückgekehrten Nicoletta. Dieser Ehebund wird als Zwangsehe klar dargestellt, weil der Protagonist im Einvernehmen mit seinem Mäzen alles Geschwätz über seine »schwarze Buhle«, d.h. die sich nun in Paris aufhaltende Prinzessin Tebab, vertuschen muss. Deshalb bekommt die Leserschaft den klaren Eindruck, dass seine zweite Ehe nur aus Anstandsgründen geführt wird, somit ist sie nur Fiktion, Maskerade. Das frische »deutsche« Paar wird übrigens von der deutschen Presse als mythologisches Bild von Oberon und Titania gelobt, fernerhin präsentieren sich Hendrik und Nicoletta als „zwei jugendfrische und dabei doch reife, der neuen Gesellschaft mit allen ihren Kräften dienende Menschen von reiner Rasse und aus edelstem Stoff“ (ebd. 362), wobei ihre Hochzeit mit ihrem doppelten Verrat an Barbara und Marder im heftigen Widerspruch steht.⁵⁰⁰ Dies wird besonders nachvollziehbar, wenn sie sich den Gästen in »Hendrik-Hall« zeigen und lächeln. In diesem Zusammenhang kommentiert der stets als Demaskierungsinstanz wirkende Erzähler Höfgens Bund mit Nicoletta sehr streng und vergleicht ihn mit dem Verhältnis eines kriminellen Paares:

Es war deutlich, daß ihnen beiden das Lächeln große Mühe und sogar Qual bereitete. Ihre Mienen wirkten maskenhaft. Der starre Blick schien durch die Personen, die sie auf ihrer stolzen Wanderung begrüßten, hindurchzugehen, wie durch Luft. [...] Was schauten denn ihre Augen, daß sie so glasig wurden unter halb gesenkten Lidern? Was für Schatten stiegen denn auf und besaßen so traurige Macht, daß um die Lippen Hendriks und Nicolettas das Lächeln erfor und sich zur leidvollen Grimasse verzerrte? [...] Nun gehörten sie für immer zueinander, diese beiden Glitzernden, Schimmernden, Lächelnden – so wie zwei Verräter, so wie zwei Verbrecher für immer zueinander gehören. Das Band, das den einen Schuldigen an den anderen bindet, wird nicht Liebe sein, sondern Haß. (ebd. 363f.)

Diese Heirat verdeckt bzw. maskiert einen dritten Verrat, und zwar an der »Negerin« Juliette, weil Nicoletta Höfgens vorige Liebe auch vom rein erotischen Standpunkt aus ersetzt und sich seinen sadomasochistischen Trieben hingibt: Nicoletta trägt nämlich nur zu gern hohe rote Stiefel aus Lackleder sowie eine grüne Peitsche – bei Juliette sind es im Gegenteil grüne Stiefel und rote Peitsche. Bemerkenswerterweise taucht dieser Hinweis auf den Fetisch oft in Verbindung zu ihrer Maskenhaftigkeit auf: Sobald sie in die Grunewald-Villa umzieht, entdeckt ihr Dienstmädchen ihre seltsamen Accessoires, wobei Spuren dieser künftigen Beziehung schon im ersten Romanteil hinterlassen werden, denn, wenn Höfgens Nicoletta kennen lernt, fühlt er Sympathie für

⁵⁰⁰ In der Szene des »Walpurgisnachtstraums« aus *Faust I* feiert man die goldene Hochzeit des Elfenkönigspaares Oberon und Titania, wobei diese Figuren auch in Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* erscheinen. Diese Bezeichnung rechnet sich daher unter den impliziten *Faust*-Zitaten des Romans. Vgl. Kl. Mann/Plachta: Mephisto. Text und Dokumentation, S. 281; Plachta: Klaus Mann. Mephisto, S. 75.

sie, und zwar dank ihrer nicht eigentlich schönen Beinen, die sie aber triumphal zu präsentieren weiß, genauso wie er seine Hände, mit der Folge, dass „er sich an diesen Beinen [...] sehr wohl grüne Schaftstiefel vorstell[t]“ (ebd. 89). Auch in dieser Passage wird erneut das Maskenmotiv aufgenommen wird: Nicoletta stellt sich als eine ehrgeizige und intrigante Schauspielerin vor und gibt ihren Gesprächspartnern nicht zu verstehen, ob sie aufrichtig ist oder posiert. Darauf reagiert z.B. Höfgen mit dem durch die erlebte Rede ausgedrückten Gedanken, dass gerade ihr radikal entschlossener Zynismus die Maske sei, „hinter der sie ein ganz anderes Gesicht verb[i]rg[t]“, wozu er sich noch fragt: „Wer wußte aber, ob dieses andere versteckte Gesicht auch eine so kühne Nase und einen so scharfen Mund hatte wie die Miene, die sie jetzt mit Stolz zur Schau trug?“ (ebd. 89). Das Maskenthema wird schließlich inmitten von Höfgens erster Hochzeit, an der Nicoletta an der Seite der jungen Ehefrau Barbara anwesend ist, explizit angedeutet: An dieser Stelle schildert die Erzählstimme eine anonyme Mädchengruppe als maskenhaft und beschreibt ihre Posen im Bild ihrer unheimlichen Abendkleider, die Hendrik für eine Hochzeitsfeier für nicht besonders geeignet hält. In diesem Zusammenhang kann auch beobachtet werden, dass Hendrik sich wegen der großbürgerlichen bzw. hochkultivierten Gesellschaft im Haus Bruckner sehr verärgert und neidisch fühlt, weswegen es ihm keineswegs gelingt, seinen sozialen Minderwertigkeitskomplex zu verbergen:

Er schaute weg von Sebastian und auf die übrigen Gäste – [...] es waren wohl Professoren, Schriftsteller, große Ärzte –; ein paar junge Leute, die ihm alle mit Sebastian eine fatale Ähnlichkeit zu haben schienen; Mädchen, die in ihren Abendkleidern wie maskiert wirkten – als gingen sie sonst in grauen Flanellhosen, weißen Laboratoriumskitteln oder grünen Gärtnerschürzen –: Hendrik schien es, als mischte sich in den Blicken, die sie auf ihn richteten, Neid mit Hohn. Hatten sie denn alle Barbara geliebt? Nahm er sie ihnen allen weg? [...] Hendrik [...] meinte, sie beschäftigten sich nur mit ihm; sie sprächen, lächelten, spotteten nur über ihn. Er hätte sich verkriechen mögen, so heftig schämte er sich plötzlich. (ebd. 133)

Wenn die Hauptgestalt sich vor der vornehmen Familie Bruckner und deren Freundeskreis ängstigt, benimmt sie sich dagegen der »Schwarzen Venus« gegenüber ganz selbstbewusst und autoritär, denn auch bei ihren perversen Spielen bleibt gerade Höfgen der Regisseur aller erotischen Handlungen.⁵⁰¹ Ganz ähnlich wird das maskenhafte Gesicht

⁵⁰¹ Die masochistische Beziehung zu Juliette stellt einen der wichtigsten narrativen Schwerpunkte des Romans. Im zweiten Kapitel, das fast nur dieser Affäre gewidmet wird, versteht man, dass Juliette, die keine Sodomasochistin ist, sich den Wünschen Höfgens mit Nachsicht unterwirft, weil sie ihm eigentlich tief zugetan ist. Hingegen basiert Hendriks Verhalten auf ganz strengen Gesetzen, die die Notwendigkeit der Strafe implizieren und doch nur gültig sind, solange die Hauptfigur sich in Juliettes privater Gesellschaft ist. In diesem Zeitraum »inszeniert« der Masochist alles, was ihm Lust vorbereiten kann, und macht die Regie

der Steptänzerin aus Höfgens Perspektive betrachtet, der Erzähler nimmt dessen Verständnis vorübergehend an und bewertet die exotische Frau nach dem abendländisch-zentrierten bzw. kolonialistischen Muster:⁵⁰² Juliettes Gesicht wird mit einer unheimlichen Maske verglichen, deren Konturen sich aus der unproportionierten Mischung der »arischen Rasse« mit der »schwarz-afrikanischen« entwickelten. Obwohl ihr Vater ein Hamburger Ingenieur war, sieht sie beinahe ausschließlich wie eine »Vollblut-Negerin« aus, ihre Haut ist rau und rissig, ihre Backenknochen sind stark, doch brutal geformt, ihre Lippen sind „von einem dunklen Violett, gegen dessen trüben Ton das gesunde Rot des Zahnfleisches und der Zunge heftig kontrastiert[]“ (ebd. 70), ferner hat sie blitzende Zähne und bewegliche, grausame und gescheite Augen.⁵⁰³ Dieses Porträt wird von der beim ersten Blick noch unbemerkbaren Nase ergänzt: „Diese Nase schien in der Tat so gut wie nicht vorhanden; sie wirkte nicht wie eine Erhöhung inmitten der wüsten und auf eine schlimme Art attraktiven Maske; eher wie eine Vertiefung“ (ebd. 70f.). Allein ihre glatte mattblonde Frisur beschränkt den wilden Eindruck ihres aus der Urwaldlandschaft stammenden „höchst barbarische[n] Haupt[es]“ (ebd. 71) und deutet somit auf ihre halbeuropäische Herkunft.

seiner Phantasien, sodass seine demütige Haltung als »Schüler« bzw. »Untertan« das Ergebnis einer neuen Maskerade ist: Schmerz wird fikionalisiert, damit man die größte Befriedigung erreichen kann. In der Auseinandersetzung zwischen Juliette und Höfgen wird deshalb klar, dass er im Hinblick auf ihr Verhältnis als der Manipulator *par excellence* handelt, weil ihre Rolle als Herrin eigentlich vom Sklaven ständig kontrolliert wird, wie im Fall der Hiebe, die er ablehnt, um keine sichtbare Narbe direkt ins Gesicht zu bekommen. Vgl. Maltzan: Masochismus und Macht, S. 132-182.

⁵⁰² Vgl. Fitzsimmons: »Scathe me with less fire«.

⁵⁰³ Für die Schilderung dieser sehr speziellen Figur lehnte sich Klaus Mann, so seine Schwester Erika, an ein wirkliches Modell, nämlich Andrea Manga Bell, Tochter einer Hamburgerin und eines kubanischen Komponisten und ab 1931 Lebensgefährtin Joseph Roths. Andrea Manga Bell konnte Klaus Mann hauptsächlich bei zwei Gelegenheiten treffen haben, und zwar erstens im August 1929, als er sie in der Berliner Wohnung Thea Sternheims kennen lernen konnte, zweitens im Sommer 1934, weil Roth zusammen mit der Frau im Haus Hermann Kestens in Nizza verkehrten, und bekanntlich wohnten dort auch Heinrich Mann mit Nelly Kröger. Trotzdem erklären diese Begegnungen nicht ganz, warum Juliette gerade im Buch als Steptänzerin charakterisiert wird. Aus diesem Grund ist möglich, dass der Schriftsteller das exotische Vorbild der Manga Bell mit weiteren Frauenfiguren, insbesondere mit Tänzerinnen, verschmolz. In den jüngsten Biografien erwähnt man daher vor allem den Namen Josephine Bakers, einer schwarzen Amerikanerin, die 1928 im Bananenröckchen bei einem sehr erfolgreichen Gastspiel in Berlin aufgetreten war. Klaus Mann bewunderte sie übrigens 1932 während einer Vorführung in Stockholm. Bemerkenswerter ist in diesem Kontext, dass die »Schwarze Venus« in *Mephisto* ein sehr ähnliches Kostüm vor ihrem Pariser Publikum trägt wie Baker in Stockholm, und tritt somit als Vögelchen auf: „Beinahe nackt [...], angetan nur mit einem kleinen Büstenhalter aus grünen Glasperlen, einem knappen dreieckigen Badehöschen aus grünem Atlas und mit sehr viel grünen Straußfedern am Hinterteil. Auf diese Federnpracht anspielend behauptete sie, daß sie ein Vögelchen sei. Sie wiederholte es mehrfach: Ich bin ein Vögelchen und über den Ozean herbeigelogen, um mir hier, am Montmartre, ein Nest zu bauen.“ (M 316). Vgl. Naumann: »Ruhe gibt es nicht, bis zum Schluss«, S. 190f.; Renate Berger: Tanz auf dem Vulkan. Gustaf Gründgens und Klaus Mann. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2016, S. 202-209.

Insgesamt fungiert Juliettes exotisches Maskenporträt als Symbol für ihr absonderliches Wesen, das man, so in der Perspektive Höfgens, als pures Vergnügungsinstrument behandeln soll, weil dieses exzentrische Geschöpf zu gar keinem Verständnis bzw. Gefühl fähig sein könnte. Diese chauvinistische Haltung gegenüber der Prinzessin Tebab ist besonders evident in dem Moment, als Höfgens auf sie endgültig verzichtet, um seine blühende Karriere im NS-Staat vom Verbrechen der Rassenschande zu schützen: Sobald sie versteht, dass der Schauspieler mit ihr nichts mehr zu tun haben möchte, weswegen sie nach Paris umziehen soll, zeigt sie sich traurig und enttäuscht. Trotzdem nimmt Höfgens ihre roten und vom Weinen geschwollenen Augen nicht als Zeichen authentischer Liebe wahr, sondern als einen Zornesausbruch, „denn er glaubte kaum, daß Juliette andere Gefühle kannte als Zorn, Habgier, Naschsucht oder Sinnlichkeit“ (ebd. 282). Diese Passage macht deutlich, dass ihr tierisches und maskenhaftes Gesicht in Wahrheit eine sehr zerbrechliche Persönlichkeit verbirgt, die den Launen eines skrupellosen Masochisten bzw. Karrieristen preisgegeben wird.

Die Königstochter vom Kongo ist aber nur eines der vielen Opfer des Protagonisten, noch vor ihr muss Barbara Bruckner unter seiner Falschheit und Engherzigkeit leiden. Als Konsequenz taucht ein tiefer schmerzhafter Zug in ihrem Gesicht auf, der von Höfgens Betrug auf emotionaler sowie ideologischer Ebene verursacht wird und im Besonderen während ihrer Exilerfahrung sichtbar ist. Durch dieses Zeichen des Leidens erstarrt ihr engelhaftes Antlitz zu einem Maskenbild, obgleich dieser Eindruck in erster Linie aus Höfgens Perspektive vermittelt wird, und zwar gerade zu dem Zeitpunkt, in dem der Schauspieler die letzte Möglichkeit hat, sich in Paris der deutschen Emigration gegen den Faschismus anzuschließen, statt auf die Einladung Lotte Lindenthals zu antworten. Diese Episode fungiert daher als Vorspiel des eigentlichen Paktes mit den satanischen Mächten des Nationalsozialismus. Aus diesem Grund entscheidet sich der Protagonist dazu, am *Café du Dôme* vorüberzugehen, obwohl er gerade dort Barbara neben Sebastian und Hedda von Herzfeld sitzen sieht, woraufhin er jeglichen Kontakt zu seiner Frau trotz der empfundenen Sehnsucht nach ihr zu vermeiden sucht. Als Entschuldigung für sein instinktives Bedürfnis, Barbara zu umarmen und sie dennoch zu übersehen, bringt er gegenüber sich selbst vor, dass er „ihren dunklen, spöttischen, unbarmherzigen Blick“ (ebd. 240) keineswegs ertragen kann, auch, weil ihre nun leidvoll gespannte Miene ihn erschreckt. Diesem ernst gewordenen Blick sowie der Regungslosigkeit der anderen Gäste will der Protagonist entfliehen:

Die am Tisch rührten sich immer noch nicht, sie schienen durch Hendrik Höfgens hindurch zu schauen wie durch Luft. Sie saßen unbeweglich, als hätte ein großer Schmerz sie versteinert, während Hendrik davoneilte, mit kleinen und steifen Schritten, so wie jemand geht, der sich in großer Angst vor einer Gefahr entfernen, aber doch verbergen möchte, daß er flieht. (ebd.)

Insgesamt bildet diese heterogene Maskensammlung eine autonome Untergruppe im Figurenbestand des Romans, wobei sich die Funktion der Maske oft mit derjenigen der einer bestimmten Figur zugeschriebenen Rolle koppelt, sodass die verschiedenen Marionettengesichter eine gewisse Ähnlichkeit mit den Charakteren des Maskentheaters bzw. der *Commedia dell'arte* aufweisen. Unleugbar ist außerdem, dass das Maskenmerkmal vom poetologischen Blickpunkt aus wichtiger ist für jene Gestalten, die im Text als tatsächliche Schauspieler vorgestellt werden, wie eben Hendrik oder Nicoletta, obwohl man in diesem Rahmen auch eine weitere Komödiantenkategorie in Betracht ziehen kann, d.h. die gesamte Gruppe »politischer Komödianten«, so wie alle NS-Anhänger und -Mächtige in *Mephisto* dargestellt werden. Dieser Aspekt ermöglicht wichtige Überlegungen über die intime Verwandtschaft zwischen Höfgens Theaterwelt und den in der NS-Propaganda verwendeten Theatertechniken, sowie über die Rolle des Theaters vor und nach der Machtergreifung. Bemerkenswert ist außerdem, dass alle Figuren, die eine gewisse Affinität zum Bösen zeigen – *in primis* Höfgens –, auf narrativer bzw. dramatischer Ebene komplexer erscheinen als die rein »Guten«, was gerade von ihrer vielfältigen maskenhaften Darstellung bewiesen wird.

Ausgehend von Höfgens Vorliebe für Rollen wie dem Bösewicht, dem Schalk und dem Schurken, die er vor allem in Filmen darstellt, zeigt der Text, dass seine künstlerische Entwicklung mit der radikal-politischen unauflöslich verbunden ist. Der Protagonist selbst scheint der tiefen Affinität des Faschismus zum Theatralischen und Komödiantischen bewusst zu sein, und dieser Aspekt des Romans wurde von der Klaus-Mann-Forschung bereits früh hervorgehoben.⁵⁰⁴ Folglich bereichert er entscheidend das gesamte Thema der menschlichen Bosheit bzw. Perversität sehr. Zugleich ist die Betrachtung aller propagandistischen Strategien in diesem Rahmen besonders aufschlussreich, weil die NS-Kommunikationstechniken genauso wie Höfgens

⁵⁰⁴ Vgl. Lutz Winckler: Klaus Manns *Mephisto*. Von der Selbstkritik in antifaschistischer Satire. In: Kürbiskern. Literatur, Kritik, Klassenkampf 2 (März 1983), S. 103-120, hier S. 109; ders.: »... ein richtig gemeines Buch, voll von Tücken. Klaus Manns Roman *Mephisto*. In: Rudolf Wolff (Hg.): Klaus Mann. Werk und Wirkung. Bonn: Bouvier Verlag 1984 (= Sammlung Profile 11), S. 46-80, hier S. 59f.; Albrecht: Klaus Manns »Mephisto«, S. 178.

Bühnenkunst auf Lügen und Verstellung basieren und auf die Verbreitung einer vom Regime gebilligten Realitätsversion hinarbeiteten. Dieser Aspekt verquickt sich überdies mit der intermediären Theaterkomponente des Werks, nämlich mit der Problematisierung der Schauspielkunst in den späten Jahren der Weimarer Republik bis zur ersten Hälfte der 1930er Jahre, mit besonderer Fokussierung auf die NS-Dramatik, und zwar besonders durch Höfgens Entscheidungen als Staatsintendant und Regisseur. Relevant ist, dass die Bestimmung der NS-Theaterideologie und ihr Aufschwung mit Hendriks parallelem Aufstieg im Berlin der »Systemzeit«⁵⁰⁵ und danach im Dritten Reich deutlich verbunden ist, sodass *Mephisto* auch den Anstoß zur Reflexion über das NS-Theater sowie dessen Propagandamittel geben kann.

Klaus Mann veranschaulicht die Methodik der Propaganda durch den Vergleich zwischen Höfgens Karriere und dem Theaterbereich im Allgemeinen. In *Mephisto* wird diese Idee durch einen insistierten Gebrauch des Paradoxons bzw. des Oxymorons verbreitet, sodass der Weg des Faschismus in die Öffentlichkeit stets wie ein makabres Volksfest geschildert wird; überdies wird im Buch betont, dass diese feierlichen Effekte gerade dramatische Inszenierungen nachahmen und so zu einer paradigmatischen Verwandlung der Weltvorstellung führen. Dieser Prozess erfolgt schon im *Vorspiel*: Anlässlich der 43. Geburtstagsfeier des Ministerpräsidenten entwickelt sich die Verstellungskunst des Faschismus aus dem semantischen Feld des Duftes, das von zarten Gerüchen bis zum hässlichsten Gestank verfällt, und trifft somit den Leser durch Synästhesie in der Art einer sinnlichen Antiklimax:

Es war ein ganz herrliches Fest [...]. Es dufteten die Blumen, die in schönem Arrangement verteilt waren durch das ganze Lusthaus; es dufteten die Pariser Parfums all der deutschen Frauen; es dufteten die Zigarren der Industriellen und die Pomaden der schlanken Jünglinge in ihren kleidsam knappen SS-Uniformen; es dufteten die Prinzen und die Prinzessinnen, die Chefs der Geheimen Staatspolizei, die Feuilletonchefs, die Filmdivas, die Universitätsprofessoren, die einen Lehrstuhl für Rassen oder Wehrwissenschaft innehatten [...]. Man verbreitete Wolken künstlichen Wohlgeruchs, als gälte es, ein anderes Aroma nicht aufkommen zu lassen – den faden, süßlichen Gestank des Blutes, den man zwar liebte und von dem das ganze Land erfüllt war [...]. (M 14f.)

Ein weiteres Beispiel für die theatralische Darstellung der faschistischen Untaten ist der Vergleich, den der Erzähler im Schlusskapitel zwischen der »totalen Mobilmachung«

⁵⁰⁵ Das Wort »System« steht laut des NS-Wortschatzes für die Weimarer Republik, doch im abwertenden Sinne, sowie im Allgemeinen für alle Geschehnisse des Zeitraums 1918-1933, und gilt als solches als Sammelname für alle Gegner der Diktatur und ihre feindlichen Taten. Vgl. Cornelia Schmitz-Berning: Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin/New York: De Gruyter 1998, S. 597ff.

und den vielen NS-Propagandaveranstaltungen zieht, deren Anzahl ein „imposante[s], grauerregende[s] Schauspiel“ (ebd. 367) bildet, auf das man im Ausland schaut, „wie das Kaninchen auf die Schlange, von der es gleich gefressen sein wird“ (ebd.). Auch in diesem Fall vermischen sich Jubel, Freude und Spaß mit Barbarei, Grauen und Gewalt, sodass die propagandistischen Aussagen nicht nur als Trugbilder, sondern nahezu als Betäubungsmittel für das Volk dienen. Aus den zahlreichen Ungerechtigkeiten wird daher eine vulgäre Posse gemacht, wenn nicht gar ein drolliger Kabarett song. Stilistisch gesehen erzeugt hier die insistierende Verwendung der Anapher nicht nur einen Akkumulationseffekt, sondern erweckt auch den Eindruck, dass der Text auf einer Strophen-Refrain-Struktur basiert:

Es rollten die Köpfe adliger junger Mädchen [...] – Köpfe ab, diesmal waren es zwei zarte Damenköpfe. Es rollten die Köpfe von Männern [...] – auch der Messias aber, der sie hinrichten ließ, nannte sich Sozialist. Der Messias behauptete, daß er den Frieden liebe, und ließ die Pazifisten in den Konzentrationslagern martern. [...] Man amüsiert sich auch unter der Diktatur. »Kraft durch Freude« ist die Parole, Volksfeste werden arrangiert, die Saar ist deutsch –: ein Volksfest. Der Dicke heiratet endlich seine Lindenthal und läßt sich Hochzeitsgeschenke im Wert von Millionen machen –: ein Volksfest. Deutschland tritt aus dem Völkerbund aus, Deutschland hat seine »Wehrhoheit« wieder –: lauter Volksfeste. Zum Volksfest wird jeder Vertragsbruch [...]. Lang ausgedehnte Volksfeste sind die Verfolgung der Juden und die öffentliche Anprangerung jener Mädchen, die mit ihnen »Rassenschande« trieben; die Verfolgung der Katholiken [...]; die Verfolgung der »Reaktion« [...]. (ebd. 366f.)

Im selben Zusammenhang wird die gesellschaftliche Situation auf den Einzelnen, sprich den Mikrokosmos projiziert, und zwar auf die Hauptfigur, deren Haltung genauso falsch ist, wie die oben genannten Blütendüfte. Immer im *Vorspiel* gibt der Erzähler Hendriks Neigung zur regelmäßigen Lügenkonstruktion bekannt und veranschaulicht diese psychologische Vorgehensweise als Folge eines stillschweigenden Einverständnisses mit den Hauptrepräsentanten der NS-Gesellschaft, sodass sowohl seine Pose als auch seine Rede nicht anders zu verstehen sind, denn als gekünstelte Vorstellung des Wirklichen:

[Höfgen] hielt das Kinn hochgerecht, die Augen schimmerten, seine sparsamen und kühnen Gesten hatten den schönsten Schwung. Er vermied es aufs sorgsamste, ein wahres Wort zu sagen. Der skalpierte Cäsar, der Reklamechef und die Kuhäugige schienen darüber zu wachen, daß nur Lügen, nichts als Lügen von seinen Lippen kämen; eine geheime Verabredung verlangte es so, in diesem Saale wie im ganzen Land. (ebd. 28).

Höfgen ahmt auf individueller Ebene die negative Steigerung der politischen Veränderungen nach, sodass seine künstlerische Karriere eine graduelle psychologische

Annäherung an die Essenz des Bösen widerspiegelt. Seine kommunikative Haltung, die im Wesentlichen diejenige eines pathologischen Lügners ist, stellt nur die erste Stufe einer besonderen inneren Entwicklung dar, die schon in der ersten Romanhälfte sichtbar ist: Vor allem in der Rolle als Regisseur zeigt er eine deutliche Tendenz zur Tyrannei, die seine sadomasochistische Veranlagung auf der Bühne bzw. in der Öffentlichkeit umsetzt. Diese tyrannischen Gesten haben mit der Grausamkeit der NS-Diktatur viel gemeinsam, weil Höfgens sich seinen Kollegen gegenüber genauso benimmt, wie die NS-Machthaber gegenüber dem deutschen Volk oder einem Miklas. Während seiner Arbeit als Regisseur befiehlt er ihnen mit einer durchdringenden Kommandostimme bzw. mit höhnisch herabsetzenden Worten, was sie alle zu tun haben, ganz als ob seine Theatertruppe eine Gruppe anonymer Untertanen wäre. Dieser tyrannische Zug taucht zusammen mit seinem verächtlichen Blick auf, sowie bereits mit seinem provokanten Hochmut in der Zeit seines ersten Aufstiegs in Hamburg, d.h. zum Zeitpunkt, in dem die Titelfigur von sich selbst denkt, ganz im Dienste des Kommunismus bzw. der Theateravantgarde tätig zu sein, obwohl dies purer Trug ist. Hendriks Tyrannengesicht wird desto markanter, je mehr Beifall er bei den Besuchern der Hamburger Kammerspiele findet: Während der Aufführung einer Offenbach-Operette spielt er nochmals den Tyrannen bzw. den Feldherrn, diesmal jedoch nicht nur den Schauspielern gegenüber, sondern den ganzen Akteuren des Theaters, d.h. dem Orchester, den Chorsängerinnen, der als Amor verkleideten Angelika Siebert sowie einem jungen Mitarbeiter des Theaterdirektors. Wie bei einem Steigerungsprozess kommt seine innige Heimtücke noch expliziter ans Licht, nachdem er sich auf der Bühne des »Professors« in Berlin durchzusetzen vermag, und zwar infolge seiner Darstellung des erregenden Dramas *Die Schuld*, in dem er »den Verkommensten von allen Verkommenen« großartig spielt.⁵⁰⁶ Dem Publikum präsentiert sich der Protagonist als „die Inkarnation des Bösen“, und zwar „so durchaus, so vollkommen böse, wie es nur ganz selten vorkommt“ (M 197). Gerade seine fahle und teuflische Miene neben seiner belegten und matten Stimme wird von den Zuschauern als das deutliche Zeichen dafür wahrgenommen, dass die äußerste Entartung dem Schauspieler so leichtfällt, weil er „mit allen Lastern vertraut ist und sogar noch

⁵⁰⁶ Bodo Plachta unterstreicht, dass dieses Stück auf das Schauspiel *Die Verbrecher* (1928) von Ferdinand Bruckner zurückgreift, bei dem Gründgens die Rolle des homosexuellen Verführers und Erpressers Ottfried spielte. Außerdem ist an dieser Stelle auch ein wichtiger intertextueller Verweis zu bemerken, weil Höfgens Erfolg mit dem Drama *Die Schuld* den großen Beifall des Gregor Gregori (TiU) im Schauspiel *Die Ratten* wiederholt. Vgl. Plachta: Klaus Mann. Mephisto, S. 84f.

finanziellen Vorteil aus ihnen zieht“ (ebd.), trotzdem fasziniert er immer noch und wird dank seines Charismas offen gelobt. Der Refrain »Es ist doch nicht zu schildern«, der das sechste Kapitel betitelt und im zweiten Romanteil oft wiederholt wird, scheint hier interessanterweise genau ein Kommentar zu sein zur Haltung des deutschen Volkes gegenüber der wachsenden Verbreitung des Bösen durch die NSDAP – und metaphorisch durch Höfgen.

Das Drama *Die Schuld* stellt tatsächlich eine weitere Stufe im tiefen und unaufhaltsamen Prozess der soziopolitischen Verrohung dar, die im Brand des deutschen Reichstags gipfelt, sowie des persönlichen Werdens des Protagonisten, dessen Interesse am Bösen im zweiten Mephisto-Auftritt kulminiert. Genauso wie sich Höfgen künstlerisch immer wieder als Bösewicht behauptet, und zwar erstens durch seine Darbietungen als Verbrecher in *Haltet den Dieb!* bzw. im in Madrid gedrehten Detektivfilm, zweitens infolge beider *Faust*-Aufführungen, so offenbart sich der totalitäre Staat als eine riesengroße mephistophelische Macht, die sogar dazu imstande ist, die Verantwortlichen des Reichstagsbrandes zu decken. Zu diesem Anlass spürt die Hauptgestalt ganz deutlich, zu welchem Schwindel »jener Mann mit der bellenden Stimme« fähig ist:

Hendrik, durch seine langjährige Tätigkeit als Schurkenspieler geübt im Erraten krimineller Zusammenhänge und nicht ohne natürlichen Instinkt für die niedrigen Kombinationen der Unterwelt, begriff sofort, wer diese provokatorische Untat ersonnen und ausgeführt hatte: die ruchlose und dabei infantile Schlaueit der Nazis hatte sich ja eben an jenen Filmen und Theaterstücken geübt und entzündet, in denen Hendrik die Hauptrollen zu spielen pflegte. (ebd. 231)

Diese Anerkennung wird bemerkenswerterweise von einer Mischung von Gefühlen in der Seele des Schauspielers gefolgt, der nun Schauer, aber auch Behagen und beinahe Wollust empfindet. Diese Szene, die im Ausruf „Wie stark das Böse ist!“ (ebd.) gipfelt, ist nach der Struktur der Wiedererkennung, d.h. der Anagnorisis, gestaltet. Nur wird sie in diesem Fall auf den privaten Gedankengang des Protagonisten beschränkt, der zum ersten Mal nicht nur „einen geheimnisvollen Zusammenhang zwischen dem eigenen Wesen und jener anrühigen, verderbten Sphäre, in der vulgäre Schurkenstreiche wie diese Brandstiftung ersonnen und ausgeführt wurde,“ (ebd.) erkennt, sondern auch den Eindruck bekommt, eine besondere soziale Gruppe gefunden zu haben, die seine eigene Neigung zu Neurasthenie, Sadismus, Betrug, Machthunger und Grausamkeit teilt. In diesem Kontext scheint die These Anke-Marie Lohmeiers, Höfgen habe keine echte und

freie Wahl zwischen Humanität und Inhumanität,⁵⁰⁷ legitim, weil seine Rückkehr von Paris ins nationalsozialistische Land als die zwangsläufige Konsequenz seiner Vorherbestimmung zum Bösen geschildert wird: Seine künstlerische Mediokrität, seine kleinbürgerliche Herkunft sowie seine psychologische Minderwertigkeit sind Elemente, die Höfgens tiefes Komödiantentum prägen sowie ihn als idealen Verfechter des populistischen Gedankens des Nationalsozialismus charakterisieren. Es scheint mitunter, dass die Hauptgestalt einen tatsächlichen Pakt mit dem Bösen nicht schließen könnte, weil diese im Roman ständig als Mephisto auftritt, und nicht als Faust; kurz, „Hendrik Höfgens schließt den Bund mit dem Teufel im Kostüm des Teufels“,⁵⁰⁸ weil er als zum Bösen bestimmte Figur mit den neuen deutschen Machthabern sympathisiert. Dennoch wäre es ganz übertrieben, wenn nicht sogar falsch, zu behaupten, dass dieser konzeptionelle Mangel des Romans das Modell des Teufelpaktes *ad absurdum* führt, da der Held „gar keine Seele, kein besseres Ich zu verkaufen [hat], weil er selbst böse ist“.⁵⁰⁹ Hendrik ist zwar böse, vor allem wegen seiner blinden Karrieresucht sowie seiner histrionischen Persönlichkeitsstörung, doch entscheidet sich selbstständig dazu, sich gegenüber dem Anderen grausam zu verhalten, und diese Haltung ist das Ergebnis einer bewussten Entscheidung. Seine Bosheit ist daher komplexer, als Lohmeier sie darstellt, auch, weil Klaus Mann, seiner humanistischen Gesinnung entsprechend, seiner Figuren die Möglichkeit zur Selbstverbesserung oder zum Eintreten für eine gerechte Sache zugestanden hätte.

Dieser Umstand ist in einem Gespräch zwischen dem Protagonisten und dem jungen Gatten Angelika Sieberts evident: Der Filmregisseur zeigt oppositionelle Neigungen, weil er genauso wie Miklas vom Verhalten der Nazis sehr enttäuscht ist. Aus diesem Grund profitiert er von einer Einladung in Hendriks Grunewald-Villa, um ans moralische Bewusstsein des Staatsintendanten zu appellieren, damit „manche gar zu krassen Furchtbarkeiten“ (ebd. 345) wie die Folterungen in den Konzentrationslagern verhindert werden. Auf diese Bitte antwortet die Hauptgestalt jedoch, ganz enerviert, ungeduldig und keck: „Was verlangen Sie denn von mir? Soll ich den Niagarafall mit einem Regenschirm aufhalten? Halten Sie das für ein aussichtsreiches Unternehmen? – Na also!“ (ebd. 346). Gerade die Formulierung dieser Erwiderung, die aus einer

⁵⁰⁷ Vgl. Lohmeier: ›Es ist doch ein sehr privates Buch‹, S. 118-121.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 111.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 112.

prägnanten Wassermetapher besteht, zeigt, dass Höfgen imstande ist, sich eine Rettungsaktion, wenn auch in kleinem Maße, vorzustellen, trotzdem versteht er nicht – und will auch nicht verstehen –, dass seine begrenzte Hilfe doch zum Aufhalten der faschistischen Tötungswut beitragen könnte.

Wenn der Pakt mit dem Teufel, der durch ein Händeschütteln erfolgt und Hendriks definitive Bezeichnung bzw. fleckige »Signatur« als Förderer der Diktatur repräsentiert, die erste Station einer intensiven Mitarbeit mit dem Regime ist, bekräftigt sich dieser Bund hauptsächlich dank Hendriks Tätigkeit als Staatsintendant, weil er bewusst die Täuschungsprinzipien der Propaganda auf seinen eigenen Kompetenzbereich anwendet, mit der Folge, dass er die Scheinwelt des Theaters in eine noch fiktivere Institution verwandelt, in der die Darstellungen Aufführungen der Aufführungen sind. Folglich werden Werke von Goethe, Schiller oder Shakespeare von ihrer ursprünglichen Bedeutung so weit entfernt, dass es nun sinnlos ist, Wirklichkeit und Schauspiel zu trennen: In *Mephisto*, aber auch in der NS-Gesellschaft, wird das ganze Dasein theatralisiert. Dieses besondere System, das chinesischen Schachteln ähnelt, offenbart sich vor allem in *Die Drohung*, weil der Romanheld hier die Aufgabe hat, ein neues, judenreines Repertoire zusammenzustellen, insbesondere unter Berücksichtigung der Tatsache, dass der zu inszenierende Autor genauso wie alle Bühnenarbeiter, Inspizienten, Portiers und natürlich Schauspieler „bis ins vierte und fünfte Glied nachweisbar tadellos“ (ebd. 331) sein muss.

In diesem Kontext versucht sich Hendrik aus allen Schwierigkeiten herauszuwinden, genauso wie er sich gegenüber Juliette oder Ulrichs verhalten hat, und zwar durch Verstellungskunst. Da er sich auf den Klassiker Friedrich Schiller aufgrund der revolutionären Freiheitsbotschaft seines Jugendwerks nicht mehr verlassen kann,⁵¹⁰

⁵¹⁰ Schillers Stellung innerhalb der NS-Theaterideologie war sehr umstritten: Er war der meistinszenierte Autor nach 1933, vor allem dank einiger Werke wie *Maria Stuart* (1800), *Kabale und Liebe* (1783) und *Wilhelm Tell* (1804), wobei die Aufführung dieses letzten Stücks im Juni 1941 wegen seines gefährlichen Potenzials verboten wurde, vor allem, weil man plötzlich Angst vor dem Attentäter Tell bekam und ihn mit Adolf Hitler als revolutionäre Figur nicht mehr gleichsetzen konnte. Bemerkenswerterweise galt der deutsche Klassiker als nationales Kulturvorbild sowohl für die Anhänger des Nationalsozialismus als auch für dessen Feinde, wie für die Widerstandsgruppe *Die weiße Rose*, sodass Schillers Kosmopolitismus und Humanismus einerseits bekämpft wurde, andererseits betont. Die regimeunterstützende Auffassung der Schillerschen Poetik erreichte ihren Höhepunkt am 10.11.1934, d.h. am 175. Geburtstag des Dichters, der dem Tag der wichtigsten Feier der NS-Bewegung folgte und daher für gleiche Zwecke instrumentalisiert wurde. Tatsächlich wurde der Nationalsozialismus am 9. November 1923 zum ersten Mal international wahrgenommen: An diesem Tag versuchte Adolf Hitler zusammen mit Erich Ludendorff einen Staatsstreich in München durchzuführen, mit dem Ziel, einen Marsch auf Berlin am Beispiel von Mussolinis Marsch auf Rom (1922) zu machen; dieses Ereignis ist als »Hitlerputsch« bekannt. Insgesamt kann man bemerken, dass die Schiller-Rezeption der NS-Kulturpolitik bis zum Anfang der 1940er Jahre störungsfrei

ist er gezwungen, auf *Die Räuber* (1791) und *Don Carlos* zu verzichten und an ihrer Stelle alte, unbedeutende Farcen bzw. »verstaubte französische Komödien« zu spielen, bei denen er selbst die Hauptrolle in wunderbar bestickten Rokokokostümen übernimmt.⁵¹¹ Diese Entscheidung kann als doppelte Reaktion verstanden werden, und zwar zum einen auf das Verbot, „fast alle modernen Stücke, die bis zum Januar 1933 in den Spielplan einer anspruchsvollen deutschen Bühne gehört hatten,“ (ebd. 331) wegen des Vorwurfs des Kulturbolschewismus aufzuführen, zum anderen auf die jämmerliche Qualität aller patriotischen Tragödien und hysterischen Bühnenwerke, die die sogenannten nationalsozialistischen Dichter verfassten. Trotzdem ist Höfgens Wahl nicht als Widerstandsaktion zu verstehen, sondern eher als Schutzmaßnahme um der eigenen Karriere willen, weil er als Nachfolger Cäsar von Mucks, des Autors der »Tannenberg«-Tragödie,⁵¹² die Theaterkassen sanieren sowie der von seinem Vorgänger verbreiteten Langweile auf dem Theater Einhalt gebieten muss.

Sehr interessant sind in diesem Rahmen Höfgens nachfolgende Inszenierungen, da er Lessing und Shakespeare auf den Spielplan setzt. Beachtenswert ist, dass der deutsche Dramatiker mit dem Lustspiel *Minna von Barnhelm* (1767) im NS-Staat durchaus toleriert

blieb, obwohl die Nationalsozialisten sich für den Klassiker nicht auf breiter Front begeistern konnten – in der anfänglichen Phase der Diktatur kam Schiller auf etwa 10% des gesamten gespielten Repertoires. Trotzdem brauchte man sein Werk, um das niedrige Niveau der neuen nationalsozialistischen Dramentexte zu kompensieren und so die Qualität des Theaters irgendwie zu erhalten. Dennoch soll man beobachten, dass die Nationalsozialisten die Komplexität der Schillerschen Figuren entscheidend verringerten, sodass sie zu Ideologen, Feinden bzw. Vertretern von bestimmten Weltanschauungen wurden, zugleich wurde ihr kämpferischer bzw. soldatischer Geist deutlich unterstrichen. Weiterhin griff die NS-Propaganda auf Schillers ästhetische Erziehung als Kunst der Selbstdisziplin zurück, während ein Stück wie *Kabale und Liebe*, so die NS-Interpreten, die Volksgemeinschaft gefordert habe. Auch *Maria Stuart* wurde ideologisch ausgenutzt und zu einem Stück über den politischen Kampf zwischen Terrorismus (Elisabeth) und Recht (Maria) gemacht. Andere Schillersche Bühnentexte, wie *Die Räuber*, *Don Carlos*, *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) und *Die Braut von Messina* (1803), wurden entweder selten inszeniert oder eher abgelehnt, hauptsächlich wegen ihres problematischen Inhalts bzw. der dort ausgedrückten Gedankenfreiheit. Vgl. Thomas Eicher/Barbara Panse/Henning Rischbieter: Theater im ›Dritten Reich‹. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Hrsg. von Henning Rischbieter. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000, S. 324-331; Andreas Enghart: Einführung in das Werk Friedrich Schillers. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010, S. 127ff.

⁵¹¹ Dieser Verweis ist eine Anspielung auf die Rolle des Lord Bolingbroke, die Gründgens 1934 in der Komödie *Das Glas Wasser* von Eugène Scribe aufnahm. Vgl. Plachta: Klaus Mann. Mephisto, S. 130.

⁵¹² Obwohl die Figur des Cäsar von Muck als Anspielung auf den NS-Dichter Hanns Johst gelesen werden kann, ist kein Theaterstück über die Schlacht bei Tannenberg bei diesem Autor zu finden – gemeint ist der Sieg der deutschen Armee Ende August 1914 bei Tannenberg (Ostprien) gegen die Russen, womit das Ende der Kriegshandlungen an der Ostfront bestimmt wurde. Obwohl dieser historische Hinweis im Werk Hanns Johsts fehlt, feierte er das Dritte Reich durch sein ideologisch wirksames Theaterstück *Schlageter* (1933), das die Geschichte des Soldaten Albert Leo Schlageter, eines Saboteurs gegen die französische Besetzung des Ruhrgebiets, inszeniert und ihn als deutschen Märtyrer zelebriert. Vgl. Plachta: Klaus Mann. Mephisto, S. 13; Rolf Düsterberg: Hanns Johst: ›Der Barde der SS‹. Karrieren eines deutschen Dichters. Paderborn u.a.: Schöningh 2004, S. 11-17, 188-215. Siehe Karl-Heinz Schoeps: Literatur im Dritten Reich. 2., überarb. und erg. Aufl. Berlin: Weidler 2000, S. 125-135.

wird, aber nur, weil Lotte Lindenthal als die entsprechende Titelfigur auftrat, sonst galt der Dichter vor allem wegen des Toleranzgedankens von *Nathan der Weise* (1779) als bühnenuntauglich. In diesem Fall spiegelt *Mephisto* die historische NS-Ideologie und präsentiert sich als ein literarisches Theaterdokument der Zeit: Nicht nur fand die Uraufführung des Lustspiels *Minna von Barnhelm* tatsächlich am 26.09.1934 statt, sondern auch Emmy Sonnemann spielte tatsächlich die Primadonna, und zwar neben Gustaf Gründgens. Seinerseits versuchte er das spezifisch Preußische des Stücks zu verdeutlichen, weil gerade dieses Werk als Einleitung zu einer Reihe »preußisch deutscher Dramen« am Staatstheater dienen sollte.⁵¹³ Wenn Klaus Mann diese Verfälschung des klassischen deutschen Theaters besonders in seinem offenen Brief an Emmy Sonnemann-Göring streng verurteilte, taucht doch auch die heftige Kritik am Missbrauch des klassischen Repertoires im Roman auf, weil der Erzähler mit Sarkasmus betont, dass das Werk Lessings dank der Teilnahme der neudeutschen »Landesmutter« sehr gute Kasse machen konnte.

Im Rahmen der wirklich aufgeführten Theaterwerke der klassischen Epoche war der Name des »Liberalen«, »Aufklärers« und »Judenfreundes« Gotthold Ephraim Lessing recht marginal im Vergleich zu Goethe, Schiller oder Shakespeare. *Nathan der Weise* wurde z.B. nach März 1933 nicht mehr gespielt, obwohl sein Ruhm als Vorkämpfer für das deutsche Nationaltheater teilweise toleriert wurde. Im Grunde genommen durfte Lessing daher auf den Spielplänen der deutschen Theater bleiben, weil die NS-Propaganda seinen nordisch geprägten Stil hervorhob und seine kämpferische Haltung zugunsten des germanisch-deutschen Wesens gegen Frankreich lobte. Trotzdem waren die Lessing-Inszenierungen während der »Schwarzen Jahre« fast nur auf das preußische Uniformstück *Minna von Barnhelm* sowie das antif feudale Trauerspiel *Emilia Galotti* (1772) beschränkt, weil die NS-Machthaber besonders diese Stücke ideologisch ausnutzen konnten, sowie die dort dargestellten Tugenden der Pflicht, der Ehre bzw. der Opferbereitschaft hoch schätzen.⁵¹⁴

Ganz unterschiedlich betrachtete die NS-Propaganda dagegen den Dichter Goethe. Durch die verschiedenen Aufführungen seiner Bühnenspiele erreichte der Nationalsozialismus den Gipfel seiner geistigen Verzerrung, weil es der wichtigste Zweck

⁵¹³ Vgl. Eicher/Panse/Rischbieter: Theater im »Dritten Reich«, S. 341.

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 340f.; Konrad Dussel: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz. Bonn: Bouvier 1988, S. 280-289.

des NS-Theaters war, „Stücke nach ns-ideologischen Gesichtspunkten zu interpretieren [...] und dementsprechend propagandistisch ein[zusetzen]“. ⁵¹⁵ Klaus Mann veranschaulicht in *Mephisto* besonders deutlich, dass der Protagonist zu seinem größten Erfolg mit einer effektvollen, jedoch im Grunde falschen Darstellung des Mephisto kommt: Der Teufel erscheint sicherlich als starke Figur, dennoch ist er zugleich ein unglücklicher Bajazzo, dessen Kraft und Charme nicht anders als Manieriertheit und trostlose Launen sind. Diese beinahe exklusive Hervorhebung der Sensation deutet auf einen wesentlichen Zug des NS-Theaters hin, und zwar auf die Absicht der NS-Kulturpolitik, den möglichst größten Teil der Bevölkerung in ihr Programm einzubeziehen und die individuelle Meinung zu vereinheitlichen bzw. gleichzuschalten: Das Theater repräsentierte für den Führer – in pervertierter Anknüpfung an Schiller – die adäquate Anstalt für die Erziehung der Menschen, insbesondere der Jugend; außerdem beabsichtigte er durch seinen politischen Sieg, das Theater jenseits der Manifestationen der »Nichtkunst«, »Unkunst« bzw. des »Bolschewismus der Kunst« zu erneuern und es wieder in der »unsterblichen deutschen Seele« zu verwurzeln. Aus diesem Grund organisierte die NSDAP die Reichs-Theater-Festwochen, in denen Deutschland von Goebbels als »führendes Theaterland der Welt« gefeiert wurde, ⁵¹⁶ und präsentierte die eigene Entwicklung gerade als theatralisches Produkt: Die vielen Aufmärsche, die vielfältigen Uniformen und Abzeichen, die zahlreichen Fackelzüge, Fahnen, Fahnenweihen, außerdem Standarten, Trommeln, Reichsparteitage und nicht zuletzt Hitlers Reden können alle als Manifestation eines großen Theaters verstanden werden. Außerdem kann es nicht übersehen werden, dass der Führer ein Bedürfnis nach Tusch, Fanfare und großen Aufritten zeigte, wozu auch seine Auffassung des eigenen Lebens als Folge grandioser Bühnenerscheinungen hinzukam. ⁵¹⁷

In diesem Zusammenhang scheint daher der von Höfgen gespielte Mephisto ganz in Einklang mit der faschistischen (Theater)Politik zu stehen, was interessanterweise vom tatsächlichen Erfolg des *Faust I* im Zeitraum 1933-1944 bestätigt wird: Schon während des Goethe-Jahres 1932 versuchten die Nationalsozialisten die Werke des Klassikers gegen alle andere Form des »Kultur-Schwindels« für ihre propagandistischen Zwecke zu vereinnahmen, obwohl man die Person Goethes bzw. viele seiner Schriften nach der

⁵¹⁵ Eicher/Panse/Rischbieter: Theater im »Dritten Reich«, S. 483.

⁵¹⁶ Vgl. Boguslaw Drewniak: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte: 1933-1945. Düsseldorf: Droste Verlag 1983, S. 42.

⁵¹⁷ Vgl. Schoeps: Literatur im Dritten Reich, S. 121-125.

Machtergreifung infrage stellte. Allerdings hinderte dieser Verdacht gegen Goethe die NS-Publizisten nicht daran, ein Stück wie *Faust* ideologisch zu beanspruchen: *Faust* war das deutsche Schauspiel schlechthin und stand für den deutschen Mythos der nordischen Geisteshaltung bzw. der nordischen Wesensart. Im Mannschen Roman wird vor allem die Verwandtschaft der faschistischen Gesellschaft mit dem mephistophelischen Bereich hervorgehoben, obwohl dieser allgemeine Hang zum Bösen der Bevölkerung nicht explizit offenbart werden durfte, sondern allein durch einen Trickbetrug dargestellt werden konnte, weil das Volk die Bosheit der NS-Weltanschauung unbewusst wahrnehmen sollte:

»Sie haben mich diesen Kerl erst so richtig verstehen lassen, mein Lieber«, sagte der General.
»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? [...] Man darf es nur den Leuten nicht sagen«, schloß der Minister des Flugwesens und grunzte behaglich.
(M 276)

Daneben entwickelte sich die Auseinandersetzung der Nationalsozialisten mit Goethe anhand verzerrter Interpretationen bzw. Inszenierungen von *Egmont* (1788), *Iphigenie auf Tauris* (1787), wobei man hier die tiefe Innerlichkeit der Titelfigur als spezifischen Zug des deutschen Charakters deutete, und auch *Götz von Berlichingen* (1773), das damals ebenfalls als ein typisch »deutsches Stück« galt. Im Gegensatz dazu waren andere Jugenddramen wie *Stella* (Erstfassung 1775, später 1816 bearbeitet und gedruckt) und *Clavigo* (1774) bei vielen NS-Ideologen eher unbeliebt, wobei gerade sie neben dem *Torquato Tasso* (1790) während der Kriegsjahre überproportional oft aufgeführt wurden, wahrscheinlich, weil die Theaterleute durch diese stilleren Bühnenwerke Goethes auf den »Kriegslärm« zu reagieren versuchten.⁵¹⁸

Insgesamt kam nur eine begrenzte Anzahl klassischer Autoren auf NS-Bühnen. Wenn auch die Gruppe deutscher Dichter auch von Kleist, Hölderlin und Kotzebue ergänzt werden kann, wurden deren Werke doch nur gelegentlich inszeniert. Im Gegensatz dazu konkurrierten Schiller und Goethe mit einem dritten »nordischen Riesen«, dessen Wichtigkeit für das NS-Theater auch in *Mephisto* repräsentiert wird: Es handelt sich um William Shakespeare, dessen Werke sich innerhalb der deutschen Inszenierungstradition vor 1933 längst etabliert hatten. Der Erfolg der Shakespeareschen

⁵¹⁸ Vgl. Eicher/Panse/Rischbieter: Theater im »Dritten Reich«, S. 332-335.

Dramen war sogar größer als derjenige von Goethes Bühnenwerken, sodass der Engländer den zweiten Platz auf den NS-Schauspielhäusern nach Schiller erlangte, und erst nach 1939 begann die Leidenschaft der Deutschen für ihren »nordischen Bruder« wegen der Verschlechterung der Verhältnisse zu Großbritannien nachzulassen. Die Gründe für die große Achtung der Nationalsozialisten vor Shakespeare lassen sich schlicht dadurch erklären, dass er für einen deutschen Klassiker gehalten war, in dessen Werk sich »urdeutsche« Elemente fanden. Am liebsten inszenierte man Komödien wie *Was ihr wollt* (1623), *Die widerspenstige Züchtung* (vermutlich 1594) und *Die Komödie der Irrungen* (1592), aber auch eine Tragödie wie *Hamlet* (1603) war besonders geschätzt, während der Anteil von Dramen wie *Ein Sommernachtstraum* (1600) und *Der Kaufmann von Venedig* (1598) fortlaufend sank, zum einen wegen des Verbots der Musik Felix Mendelssohn Bartholdys, der zum Erfolg des ersten Stücks viel beigetragen hatte, zum anderen wegen der verbotenen Liebe zwischen dem Venezianer Lorenzo und Shylocks Tochter Jessica, da diese als Rassenschade gedeutet wurde.⁵¹⁹

In diesem Zusammenhang ist die Geschichte des Dänenprinzen Hamlet für die propagandistische Behandlung des englischen Dichters besonders aufschlussreich. Der Roman *Mephisto* präsentiert das verzerrte Bild eines wagnerianisch verbrämten »Nibelungenhamlets«, der bei dem NS-Publikum sowie der NS-Kritik große Zustimmung findet.⁵²⁰ Der von Höfgen gespielte Hamlet erscheint wie „ein preußischer Leutnant mit neurasthenischen Zügen“ (ebd. 378), der schreit und tobt und dessen Akzente maßlos und schrill sind, mit der Folge, dass aus seinen Monologen nicht anders als kokette Lamentation gemacht wird, sprich eine „schmollend gefallsüchtige kleine Klage“ (ebd. 379). Höfgen beabsichtigt, „den nordischen Charakter der Shakespeare-Tragödie grob und demonstrativ“ (ebd.) zu betonen, wozu besonders die überbordende Bühnendekoration dienen soll, gleichzeitig bezweckt er durch die tragische Geziertheit seiner Darbietung, Hamlet zum handlungsfähigen Deutschen zu machen sowie „die männliche, energiegeliche Komponente des Dänenprinzen“ (ebd. 377) ans Licht zu bringen. In dieser Weise möchte sich der Intendant besonders gegen eine feminine Interpretation der edlen Figur stellen, trotzdem erreicht er als einziges konkretes Ergebnis seines Auftritts, dass sein Hamlet „als Draufgänger mit nervösen Störungen“ (ebd. 380) vor einem Publikum wirkt, das eigentlich „sowohl für Draufgängertum als auch für

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 297-316.

⁵²⁰ Vgl. Loquai: Hamlet und Deutschland, S. 104-109.

neurasthenische Anfechtungen volles Verständnis“ (ebd.) hat. Hamlet-Höfgen steht daher nicht nur mit passiven, beinahe unsensiblen Zuschauern gegenüber, sondern auch einer entgegenkommenden Kritik, die diese *Hamlet*-Aufführung trotz alledem als Verwirklichung des „repräsentative[n] germanische[n] Drama[s]“ (ebd. 379) überhaupt preist.

Ganz anders ist hingegen das Urteil der Erzählstimme, das sehr streng wirkt und darauf abzielt, Höfgens Darstellung als pure Rhetorik bzw. dramatische Ostentation zu entlarven. Dieses Merkmal ist innerhalb der Theaterkonzeption der NS-Diktatur sehr bedeutungsvoll, denn die NS-Interpreten zeigten eine allgemeine Tendenz zur Theatralisierung nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Alltag, sodass der »szenografische«, wirkungsvolle Aspekt des Theaters als der wichtigste geschätzt war. Hitler selbst zeigte einen deutlichen Hang zum Pomp sowie zur Verwandlung seiner Erscheinungen in ein Spektakel, folglich sollte sich auch die faschistische Kritik darauf richten, gerade die »Äußerlichkeit« der Darbietungen besonders positiv zu bewerten. In diesem Sinne spiegelt der fiktionale Schauspieler Höfgen ein sehr verbreitetes Verständnis der gesamten NS-Bewegung wider, er chiffriert nämlich ihre Bedürfnis nach dem Theatralischen: In der letzten Episode des Schlusskapitels, die gewissermaßen als ein »Remake« einiger Zentralszenen von Shakespeares *Hamlet* gedeutet werden kann,⁵²¹ erklärt die Hauptgestalt, sich für das Theater und damit für jedes Regime als unentbehrlich zu fühlen, denn „jedes Regime braucht das Theater“ (M 387) und kein Regime kann ohne Lügner auskommen. Durch diese Behauptung unterstreicht Klaus Mann wieder mal, dass „die Melodie des Faschismus die Schauspielerei sei“,⁵²² genauso wie auch Feuchtwanger in *Der falsche Nero* (1936) sowie Brecht in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941) bzw. *Der Messingkauf* (1937-1951) betonen.⁵²³ Zugleich zielt der Schriftsteller darauf hin, die

⁵²¹ Neben Goethes *Faust* spielt Shakespeares *Hamlet* für *Mephisto* als ein anderer wichtiger Prätext aus dem Theaterbereich. Die Zitate daraus sind auf das letzte Kapitel beschränkt und kommen daher seltener als die *Faust*-Zitate vor. Trotzdem prägt auch dieses Bühnenstück den Verlauf der Handlung auf entscheidende Weise, und zwar nicht nur thematisch, sondern auch formal. Die spukhafte Stimmung der letzten Romanseiten erinnert an das spezifische Gespenstermotiv der Shakespeareschen Tragödie, insbesondere an den »theatralischen Scherz« im 3. Akt, der die Untaten Claudius' widerspiegelt. Wegen dieser Darstellung fühlt sich der König bedroht und entlarvt, genauso wie Höfgen sich vor dem unerwarteten Besuch in seiner Villa fürchtet. Den unerwünschten Gast bezeichnet der Protagonist als einen Wahnsinnigen, wobei er sich nicht sicher ist, ob es sich vielmehr um eine neue geisterhafte Vision handelt. Insgesamt führt aber diese Unentschlossenheit zu keiner konstruktiven Reflexion und daher auch zu keiner Aktion, sondern lediglich zu Höfgens abschließender Manifestation der Selbstbemitleidung vor seiner Mutter. Vgl. ebd., S. 109ff.

⁵²² Sprengel: Teufels-Künstler, S. 184.

⁵²³ Vgl. insbesondere den Dialog *Über die Theatralik des Faschismus im Messingkauf*, in dem beide Gesprächspartner Thomas und Karl über die zahlreichen Dramatisierungsstrategien des Nationalsozialismus sowie die fortschreitende Verwandlung des Volks in ein erregtes Publikum diskutieren

Hauptfigur ihrer extremen Eitelkeit als arrivierter Mensch zu überlassen, obwohl dieser Zug ihrer Persönlichkeit nur wenig mit echtem Talent zu tun hat. Der Gipfel von Höfgens öffentlichem Ansehen entspricht daher dem endgültigen Verfall seines Künstlertums.

Zum Schluss soll darauf hingewiesen werden, dass der gesamte Theaterdiskus des Romans nach Höfgens gescheiterter Darstellung des Hamlet schließt, weil diese weder von Gefühl noch von Erkenntnis geleitet werden konnte, überdies wurde die Komplexität des Prinzen vonseiten des Protagonisten weder durchdacht noch durchlitten. Darüber hinaus erfolgt dieser Schluss dank einer letzten Strategie des »Theaters im Theater« bzw. der »Fiktion in der Fiktion«: Die halluzinatorische Erscheinung des Dänenprinzen – eigentlich ein Symbol wahrer Kunst – besiegt den schlechten Schauspieler und Hofnarren Höfgens auf künstlerischer Ebene und gleichzeitig ermöglicht sie die ästhetische Überwindung der propagandistischen Theaterauffassung als systematische Verstellung.

4.4 Hendrik Höfgens: Wenn der Künstler zum Komödianten verfällt

Innerhalb der Klaus-Mann-Forschung ist der Theaterroman *Mephisto* oft neben dem vorigen Exilroman *Symphonie Pathétique* untersucht worden, weil beide ein gegensätzliches, doch komplementäres Paar bilden, anhand dessen man Klaus Manns Vorstellung des Künstlertums am besten begreifen kann. Der Hintergrund beider Bücher basiert auf Motiven, die besonders in der Literatur und Kunst der Jahrhundertwende verwurzelt sind, zugleich schildern sie den Verfall einer spezifischen gesellschaftlichen Schicht, nämlich des kultivierten Bürgertums, das sich in *Symphonie Pathétique* noch an Hausmusik und gebildeten Gesprächen erfreuen kann, während es sich nach nur einigen Jahrzehnten mit dem makabren Pomp eines Opernballs wie jenes zum 43. Geburtstags des Fliegergenerals in *Mephisto* zufriedengibt.⁵²⁴ Diese geistige Blindheit ist die Folge der skeptischen Ablehnung des letzten Schimmers der Vernunft bzw. der humanistischen Tradition, was in *Mephisto* durch die Konfrontation zwischen Familie Bruckner und der Hauptfigur sehr prägnant zur Sprache kommt, insbesondere, nachdem der alte Bruckner seine Rede *Die drohende Barbarei* in Berlin vor einem gleichgültig gewordenen Publikum vergeblich hält.⁵²⁵

(Bertolt Brecht: Der Messingkauf. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. In Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Bd. 16: Schriften zum Theater 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 499-657, hier S. 558-568).

⁵²⁴ Vgl. Albrecht: *Symphonie Pathétique*, S. 187.

⁵²⁵ Mit diesem Vortrag beabsichtigt die Figur, „den geistigen Teil des Bürgertums noch einmal – zum letzten Mal – [zu] warnen vor dem, was heraufkommt und was Verfinsterung und Rückschlag bedeutet“ (M 205).

„Der Geheimrat Bruckner entzieht sich einer Gesellschaft – in welcher Hendrik Höfgen Triumph feiert“ (M 207).

Dass Klaus Manns Musikerroman und sein Theaterroman eine gemeinsame Konstellation bilden können, wird außerdem von der Tatsache gezeigt, dass sich der Autor in der *Selbstanzeige* zum zweiten Text auf den ersten bezieht, um den Kerngedanken von *Mephisto* einzuführen und zu skizzieren. Außer der kritischen Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft bringt das Buch genauso wie die fiktionale Biografie Kunst zur Sprache, obwohl *Mephisto* sie dem Leser eher in ihrer unauthentischen bzw. verdorbenen Form präsentiert. Trotzdem ist auch diese besondere Kunstauffassung sehr relevant, weil sie als Kontrastfolie zu derjenigen von *Symphonie Pathétique* dient. Dem Schriftsteller ist es daher im Laufe von etwa zwei Jahren gelungen, seinen Kunst- bzw. Künstlerbegriff durch die Schilderung des Künstlers *par excellence*, Peter Tschaikowsky, literarisch auszudrücken; zugleich inszeniert er dessen perfekten Gegner, Hendrik Höfgen, sodass der erste trotz Selbstzweifel und Melancholie als der Held schlechthin zu betrachten ist, während der zweite durch Hochmut, Erfolgssucht und Machtgier den paradigmatischen Antihelden darstellt. Die Komplementarität beider Gestalten gründet sich außerdem auf einen ähnlichen Kulturhintergrund, wobei Tschaikowskys Charakterisierung die Sehnsucht nach dem »schönen und verlorenen Land des 19. Jahrhunderts« noch tiefer in sich birgt. Trotz dieses Merkmals teilen sich beide Figuren einige Züge: Höfgen ist wie der Komponist neurasthenisch, aber auch nervös und verkrampfter, dazu zeigt er sich manchmal auch melancholisch, obgleich er zu keinem echten Gefühl fähig ist, sei es Liebe, Angst oder geringe Selbstachtung. Doch insgesamt ist er ein Anti-Tschaikowsky, und zwar hauptsächlich eben wegen genau dieser Unfähigkeit zum Fühlen: Sogar wenn er seine Begabung fürs Theater infrage stellt oder weint, inszeniert Höfgen in Wirklichkeit eine Selbstmaskerade, wofür er ein Publikum braucht. Ganz am Ende des Romans sucht

Trotzdem hat seine Rede über Toleranz und Demokratie keine positive Wirkung, stattdessen wird der Geisteswissenschaftler nicht mehr ernst genommen. In diesem Zusammenhang ist sehr wichtig, dass der Erzähler sich auf eine meteorologische Metaphorik stützt, um die bevorstehende Machtübernahme zu schildern, und zwar konnotiert er die Stadt Berlin durch den Bezug auf einen verfinsterten Himmel, der ein großes Ungewitter ankündigt. Insgesamt verweist die ganze Szene auf eine biografische Episode der Familie Mann, nämlich auf die Rede *Deutsche Ansprache*, die Thomas Mann am 17.10.1930 im Berliner Beethovensaal hielt, obwohl sie im Lärm einiger NS-Störtrupps untergehen musste. Durch diese Anspielung knüpft *Mephisto* auch an den vorigen Roman *Treffpunkt im Unendlichen* an, weil Klaus Mann durch ihn darauf hoffte, das Gewissen des deutschen Großbürgertums wachzurütteln, genauso wie sein Vater es ungefähr zum selben Zeitpunkt machen wollte. Dass aber Bruckner in *Mephisto* ignoriert wird, könnte darauf hinweisen, dass Klaus Mann sich 1936 der Grenzen des bürgerlichen Humanismus bewusster geworden war und in einer Art »ästhetischen Skeptizismus« stecken blieb. Vgl. Winckler: *Artist und Aktivist*, S. 78-81.

er etwa jemanden im Haus, vor dem es sich lohnen würde, ein wenig zu weinen und die eigene Wehmut bzw. das Entsetzen für die Drohungen des jungen Kommunisten zur Schau zu stellen. Dafür wählt der schlaue Schauspieler seine Mutter Bella, in deren Schoß er sich in der Art einer kindlichen Regression einem heftigen Weinkrampf überlassen kann. Hier soll betont werden, dass die erschütterte Figur immer noch der Schauspieler Hendrik ist, nicht der Mensch Heinz, wie die Mutter ausruft.

Dieses Detail führt zu einer breiten Reflexion über die Schauspielernatur des Romanprotagonisten, dessen Bedürfnis nach Fiktion so intensiv ist, dass er sogar seinen Vornamen von Heinz in Hendrik ändert, wobei er gerade auf den zentralen Buchstaben »d« großen Wert legt, als ob es sich um ein magisches Amulett handle.⁵²⁶ Diese Namensänderung ist sehr bedeutungsvoll, weil sie nicht nur das Ergebnis einer sprachlichen Konstruktion darstellt, sondern auch einer psychologischen: Im Roman wird betont, dass der Protagonist seinen ursprünglichen Taufnamen verleugnet, sobald es ihm klar wird, „daß er Schauspieler und berühmt werden w[i]ll!“ (ebd. 68). Dieser Identitätswechsel wirkt extrem und definitiv, weil er sich weigert, allen Verwandten, Bekannten bzw. Jugendfreunden zu antworten, die ihn immer noch »Heinz« nennen. Aus diesem Grund sind der neue Vorname und sein künstlerischer Erfolg unauflösbar miteinander verbunden, obwohl der ausgefallene, anspruchsvolle und preziöse selbstgewählte Name eine deutliche Selbstparodie darstellt, die manchmal sogar inmitten des Theatermilieus scheitert: Durch den frei erfundenen Eigennamen beabsichtigt die Hauptgestalt, eine Art neue Taufe zu empfangen, die das Verlassen seiner provinziellen kleinbürgerlichen Herkunft bestimmt, was auf einen sozialen Minderwertigkeitskomplex hinweist. Dafür reicht der Namenswechsel aber nicht aus, was viele Episoden der falschen Schreibweise zeigen: Schon im *Vorspiel* spricht eine Ausländerin den Namen des Staatsintendanten völlig falsch, aber auch nachdem er sich in Hamburg etabliert und den Gipfel seines ersten Aufstiegs erreicht hat, stolpert man immer noch über das gekünstelte »d«, worauf die Hauptfigur sehr aufgeregt reagiert:

»Das ganze Zeug muß nochmal gesetzt werden! Ist doch unerhört! Mein Name ist schon wieder falsch geschrieben! Kann ich denn nicht einmal hier im Hause durchsetzen, daß man

⁵²⁶ Eberhard Spangenberg hebt in seiner Studie hervor, dass auch Gründgens seinen Taufnamen änderte. Sein ganzer Name war nämlich Gustav Heinrich Arnold Gründgens, trotzdem ließ er seinen ersten Vornamen mit »f« ändern, nachdem er 1923 ein festes Engagement an den Hamburger Kammerspielen durch Erich Ziegel bekam, weil er gerade mit diesem Namen anerkannt werden wollte. Vgl. Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 12.

mir meinen richtigen Namen gibt? Ich heiße nicht Henrik! Dabei warf er zornig das Papier zu Boden. ›Ich heiße Hendrik – merkt es euch doch endlich: Hendrik Höfgen!‹ (ebd. 182)

Insgesamt beabsichtigt der Schauspieler mittels der Durchsetzung seines Pseudonyms, seine schwache und problematische Persönlichkeit zu verbergen sowie sich von ihr gewissermaßen zu distanzieren; seine wahre Natur lässt er nur während der sadomasochistischen Treffen mit Juliette erscheinen, oder ausnahmsweise in mütterlicher Anwesenheit, dagegen ist er völlig entsetzt, wenn der große Dramatiker Marder ihn ohne Erlaubnis auf seinen eigentlichen Namen hinweist.

Das ablehnende Verhältnis zum eigenen Namen bzw. der eigenen Herkunft ist ein deutliches Zeichen der Verschiedenheit zwischen ihm und Tschaikowsky: Anders als der Tonkünstler ist Hendrik nicht imstande, seinen Schmerz bzw. seine Triebe schöpferisch nutzbar zu machen, sodass seine Kunst nicht aus seelischer Bewegung fließt. Vielmehr ist er davon überzeugt, dass er sein Talent bzw. seinen Ruhm vergrößern kann, indem er sich dem Schauspielertum nicht qualitativ, sondern quantitativ und kumulativ annähert. Diese Tendenz zeigt der Protagonist schon während seines ersten Aufstiegs in Hamburg: In dieser Zeit (1923-1929) versucht er sich zum ersten Mal in der Hamlet-Rolle, die er jedoch interpretiert, als ob die Shakespearesche Tragödie ein Reißer wäre. Der Theaterdirektor Oskar H. Kroge tadelt seine Darbietung mit strengen Worten und bezeichnet sie kurz und bündig als eine »Schweinerie«. Ihm stört vor allem, dass Höfgen Hamlet gar nicht einstudiert – in seiner Sicht habe er es keineswegs nötig, „irgend etwas zu probieren oder vorzubereiten“ (ebd. 60) –, sondern ihn ununterbrochen im Stil der Inszenierung von Schillers *Kabale und Liebe* und zur selben Zeit der Posse *Mieze macht alles* in Szene setzt. Daraus ergibt sich, dass Höfgen klassische Werke in Konversationsstücke verwandelt, während er Operetten und mondäne Farcen mit so raffinierten Effekten bereichert, dass sie für geistreich gehalten werden könnten. Seine allgemeine Wandlungsfähigkeit, die sich nicht nur an den Hamburger Kammerspielen entfaltet, sondern auch während seines zweiten Aufstiegs in Berlin (1930-1932), führt daher zur Idee, dass er eigentlich *alles* kann, obgleich die Erzählinstanz davor warnt:

Wollte man jede seiner Leistungen einzeln betrachten, so käme man wohl zu dem Resultat, daß keine von ihnen allerersten Ranges ist: als Regisseur wird Höfgen niemals den Professor erreichen; als Schauspieler kann er es mit seiner großen Konkurrentin Dora Martin nicht aufnehmen, die der erste Stern an einem Himmel bleibt, über den er sich als ein schillernder Komet bewegt. (ebd. 213)

Richtige Bühnenkunst schreibt der Erzähler der Figur nur bei einer einzelnen Gelegenheit zu, und zwar bei der Aufführung des satirischen Stücks *Knorke* von Theophil Marder. Diese erfolgt zu einem Zeitpunkt, zu dem Höfgens Talent noch nicht (völlig) korrumpiert ist und das Projekt des Revolutionären Theaters noch umsetzbar scheint. So spielt er in dieser Titelrolle blendend und gibt all ihre Eigenschaften und psychologische Nuancen großartig wieder, kurz, Höfgen scheint wie für *Knorkes* Hauptgestalt geboren zu sein:

Er hatte ihre grausam schneidenden Akzente und zuweilen ihre beinah rührende Hilflosigkeit. Alles brachte er mit: die unsichere, aber zunächst blendende Grandezza der Haltung und der Gebärde; die gemeine, grauenhaft geschickte Rhetorik dessen, der alle hineinlegt, um nur selbst nach oben zu kommen; die fahle, starre, fast heroische Miene des vom Ehrgeiz Besessenen, und sogar noch den entsetzensvollen Blick auf den eignen Aufstieg, der gar zu schwindelnd ist und jäh enden könnte. (ebd. 87)

Trotz Höfgens perfekten Auftritts ist diese Rolle für sein künstlerisches Werden sehr problematisch, da man daran zweifeln kann, ob es sich um echte Schauspielkunst handelt, oder eher um Selbstparodie. Der Grund für seine Bravour liegt nämlich darin, dass der Schauspieler im Grunde sein Selbst inszeniert, da *Knorkes* Protagonist ein Emporkömmling ist, „der mit dem zynisch verdienten Geld, mit dem ordinären Elan seines Wesens und einer skrupellosen, niedrigen, selbstbewußten Intelligenz sich Macht und Einfluß in den höchsten Kreisen erobert“ (ebd. 86). Deshalb wird diese *mise en scène* im Hinblick auf Höfgens Charakterisierung zur *mise en abyme*, denn er kann durch die Rolle des Parvenüs hervorragen, da er genau ein solcher ist. Unter dieser Voraussetzung sollte dieser erste Groß Erfolg Hendriks als eine implizite Einweihung in die Schauspielerei gedeutet werden, mit der sich sein doppelter »teuflischer« Hang zur Herrsch- und Ruhmsucht verquickt. Diese These lässt sich dadurch beweisen, dass das fiktive Bühnenwerk eigentlich auf die Demaskierung des „parvenuhaft emporschießenden, vitalen, ganz dem Geist entfremdeten bourgeoisen Typus“ (ebd. 87) hinzielt, wozu auch sein besonderer Hintergrund beiträgt, denn *Knorke* spielt im wilhelminischen Zeitalter. In diesem Zusammenhang nehmen mehrere Verweise eine zentrale Rolle ein, weil Klaus Mann dieses Stück als Verschmelzung verschiedener literarischer Vorbilder konzipierte: Zuerst kann man ein Echo von Carl Sterneheims Komödie *Der Snob* (1914) erkennen, die die Geschichte des karrieresüchtigen Christian Maske wiedergibt und den zweiten Teil des satirischen Zyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* darstellt; zweitens des Prosawerks *Knorke. Ein neues Buch Isidor für Zeitgenossen*, das ein literarisch ambitionierter Joseph

Goebbels 1929 veröffentlichte und das Klaus Mann im Essay *Deutscher Buchhandel* (1934) erwähnt,⁵²⁷ drittens des gesamten Frühwerks Heinrich Manns, das nicht nur die „heimliche[] Identität von Schauspieler und Tyrann“⁵²⁸ deutlich schildert, sondern auch von der „Kritik am Komödianten als der Schlüsselfigur moderner Entfremdung und künstlerischer Ohnmacht“⁵²⁹ wie von einem hämmernden Leitmotiv durchgedrungen ist.

Aus diesen Betrachtungen lässt sich folgern, dass Klaus Manns Auseinandersetzung mit der Schauspielerproblematik weitgehend durch die frühe Produktion seines Onkels Heinrich geprägt wurde, obwohl dieser auch als Vermittler der Kritik Friedrich Nietzsches am Schauspielertum fungiert haben könnte. Der von Klaus Mann entwickelte Begriff des Komödiantentums besteht nämlich aus einer sehr komplexen Konstellation, bei der das Syndrom der »autoritären Charakterstruktur mit komödiantischen Zügen« ausgehend vom Deutschen Kaiserreich bis zur Gründung des Dritten Reichs beobachtet wird. Gleichzeitig wird sie auch mit dem von Nietzsche untersuchten Prototyp des »Schmierenkomödianten« verglichen. Das in *Mephisto* ausgearbeitete »Psychogramm des Antikünstlers« zeigt besondere Ähnlichkeiten zu zwei fundamentalen Aphorismen aus *Morgenröthe* (1881) und der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882): In *Philosophie der Schauspieler* (*Morgenröthe*, 4. Buch, Nr. 324) beurteilt Nietzsche die Arbeit der Schauspieler sehr streng und vergleicht sie mit Primaten, die den wahrhaftigen Geist der von ihnen dargestellten Objekte gar nicht fassen können, weil sie sich nur auf Gestik, Mimik, Ton und Publikum, d.h. auf das Äußerliche, konzentrieren: „Vergessen wir doch nie [...], dass der Schauspieler eben ein idealer Affe ist und so sehr Affe, dass er an das »Wesen« und das »Wesentliche« gar nicht zu glauben vermag: Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Coulisse und Publicum“.⁵³⁰ In dieser Passage hebt der Philosoph die Affektiertheit der Schauspielkunst hervor, die ständig droht, sich zu einer oberflächlichen Wiedergabe zu reduzieren. Das Bild des Affen lässt auch an kindische Nachplappern denken, dem jeder Ernst fehlt. Mit diesem Merkmal verknüpft Klaus Mann einen präzisen politischen Wert, weil Höfgen nicht lediglich einem Affen gleicht, sondern vielmehr einem Affen der Macht, der sich in faschistische Herrschaftszwecke völlig einordnet. Doch selbst der

⁵²⁷ Vgl. Klaus Mann: *Deutscher Buchhandel*. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler*, S. 123f. Siehe Plachta: *Klaus Mann. Mephisto*, S. 49.

⁵²⁸ Sprengel: *Teufels-Künstler*, S. 191.

⁵²⁹ Ebd., S. 184f.

⁵³⁰ Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3: *Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1988, S. 9-331, hier S. 231.

Schauspieler sehnt sich ganz bewusst nach Macht, deren eigentlichste Gestalt in der »Lust an der Verstellung« besteht. Die Thematik des Scheins wird in Nietzsches Aphorismus *Vom Probleme des Schauspielers* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 5. Buch, Nr. 361) sehr deutlich veranschaulicht und als soziales Phänomen analysiert: Der Philosoph bemerkt, dass „jene[] einverleibte[] und eingefleischte[] Kunst des ewigen Verstecken-Spielens, das man bei Thieren mimicry nennt“,⁵³¹ bei Schauspielern besonders deutlich ans Licht kommt, weil diese sich durch ein inneres Bedürfnis bzw. Verlangen nach Rolle, Maske, Schein und Anpassungsfähigkeiten kennzeichnen. Als Konsequenz davon sind Possenreißer, Lügnerzähler, Hanswurst, Narren und Clowns simple Varianten des ursprünglichen Schauspielersmodells. Nietzsches Überlegungen über die Schauspielernatur, deren Darlegung in seinen Schriften als (bewusst!) ambivalent vorkommt, fügen sich außerdem in eine breitere Untersuchung des »gefährlichen« Begriffs »Künstler« ein, obgleich er wenigstens in diesem Zusammenhang zur Trennung beider Bezeichnungen neigt, sodass „die Falschheit mit gutem Gewissen“⁵³² eher als ein spezifischer Zug des Schauspielers, denn als der des Künstlers gesehen werden kann. Die Entstehung einer Figur wie Hendrik Höfgen verbindet sich daher unmittelbar mit der ästhetischen Diskussion über die Schauspielerthematik, die den kulturkritischen Diskurs der wechselseitigen Verhältnisse zwischen „Wahrheit und Lüge, Rolle und Charakter, [...] Entfremdung und Selbstverwirklichung in Kunst und Leben“⁵³³ aufgreift und dezidiert bereichert.

Im Roman tendiert Höfgen notwendigerweise zum Schauspielertum bzw. zum Komödiantentum, weil er nicht imstande ist, seinen Beruf von der Alltäglichkeit zu trennen sowie Spiel von Wahrheit zu unterscheiden und so die letztere auszudrücken. Selbst wenn er sich explizit und wiederholt zum Künstler erklärt, und zwar ganz in Überstimmung mit seinem Vorläufer Gregor Gregori – und im Gegensatz zu Peter Iljitsch Tschaikowsky – deklamiert er in Wirklichkeit ein selbstgeschaffenes Manifest: Schon in seiner Hamburger Phase möchte er sich vom Liebeskummer bzw. der Wahl zwischen Barbara und Juliette nicht ablenken lassen, weil seine Karriere immer Vorrang hat. In diesem Zusammenhang gibt er seiner Freundin Hedda mit stolzer und siegesgewisser Miene die folgende Erklärung dafür: „Schließlich ist man zuerst und vor allem Künstler“ (ebd. 161). An dieser Stelle ist das Selbstlob dank der Verwendung des

⁵³¹ Ders.: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: ebd., S. 343-651, hier S. 608.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Winckler: *Klaus Mann: Mephisto*, S. 327.

unpersönlichen Pronomens »man« ziemlich subtil, jedoch wird es ganz explizit im zweiten Romanteil, insbesondere anlässlich eines Gesprächs mit dem Ministerpräsidenten über seine vergangenen »Künstlertorheiten«. Der Schauspieler ruft vor dem Mächtigen aus: „Ich bin ein Künstler!“ (ebd. 278), während er „wie ein nervöser Sturmwind durchs Zimmer“ (ebd.) eilt. Die Bezeichnung »Künstler« ist in Höfgens Sprache eine listige Konstruktion, durch die er den Begriff »Komödiant« vermeidet: Auch während seines Geständnisses vor dem Fliegeroffizier gibt er die Schauspielerfigur, die er eigentlich nicht ist bzw. nicht sein kann.

Das kommt besonders deutlich durch den Vergleich mit einem frühen Dialog seiner Hamburger Zeit zur Sprache, dem ein seltener Moment intellektueller Ehrlichkeit entspricht: Seiner Verehrerin Hedda offenbart er sein Minderwertigkeitsgefühl gegenüber der großen Künstlerin Dora Martin, während deren Auftritt er sich sogar verstecken musste: „Ich werde mich nicht beweisen [...]. [...] Ich habe nichts zu beweisen. Niemals werde ich erstklassig sein. Ich bin provinziell“ (ebd. 57). Wichtig ist, dass dieses Eingeständnis nicht nur auf künstlerische Unreife hinweist, sondern auch auf die ganze »Komödie« seines politischen Enthusiasmus für die Revolution bzw. das Revolutionäre Theater. Dass der Protagonist zur zweitklassigen künstlerischen Entwicklung bestimmt ist, wird aber erst im zweiten Romanteil definitiv klar, im Besonderen durch seine letzte Rolle, weil die Erzählstimme Höfgen hingegen am Anfang noch glänzende Darbietungen zuschreibt, was in Bezug auf die Poetik Klaus Manns symbolisiert, dass Höfgen in diesem Stadium noch die Möglichkeit einer positiven Selbstverwirklichung hat. Es ist daher besonders interessant zu bemerken, dass Hendriks endgültiger Verfall ins Komödiantische nicht von der Mephisto-Rolle und dem gleichzeitigen Teufelsbündnis bestimmt wird, sondern eher von seinem Auftritt als Hamlet, zu welchem dem Schauspieler im *Vorspiel* paradoxerweise vom Propagandaminister nachdrücklich gratuliert wird. Der Grund für die narrative Verschiebung des definitiven künstlerischen »Prüfstandes« liegt darin, dass Höfgen als Mephistopheles grandios wirkt, weil er dadurch genauso wie bei *Knorke* seine eigene Neigung zum Bösen ans Licht bringen und aufführen darf, sodass man auch in diesem Fall von keiner echten Darbietung sprechen kann, sondern eher von einer erneuten Selbstinszenierung. Außerdem hat der Teufelspakt eher eine politisch-ideologische Bedeutung als eine rein ästhetisch. Im Gegensatz dazu kann Höfgen in Hamlet kein doppelgängerisches Ebenbild seiner selbst finden, sondern muss ihn durch echte Bühnenkunst interpretieren und lebendig machen.

Die Auseinandersetzung des Protagonisten mit dem Shakespeareschen Helden ist im Rahmen der gesamten Kunstauffassung Klaus Manns von herausragender Bedeutung, weil dabei mehrere zentrale Aspekte seiner Ästhetik sowie seiner Vorstellung engagierter Kunst thematisiert werden. Unter dieser Voraussetzung kann die erste Ursache für Hendriks Scheitern als Hamlet in seiner konsum- bzw. erfolgsorientierten Anschauung des Theaterwesens gefunden werden, da die Hauptfigur zur gleichzeitigen Anhäufung von Inszenierungen und Rollen neigt. Außerdem zieht er Possen, Farcen und Operetten anderen dramatischen Formen vor und tritt ab 1930 nur zu gern in kommerziellen Filmen auf. Überdies verschmäht er musikalische Schlager nicht, im Gegenteil erobert er immer mehr Publikum dank des Erfolgs *Es ist doch nicht zu schildern*,⁵³⁴ eines Songs, den Höfgen in einer Music-Hall vorträgt. Dieses Lied entfaltet sehr reiche Bedeutung im Roman: Es wird als ironisches Leitmotiv in der zweiten Romanhälfte verwendet und betitelt das sechste Kapitel. Außerdem veranschaulicht der Erzähler durch das Lied die Frivolität der neuen Gesellschaft, nicht nur, weil man den Schauspieler Höfgen für dieses Stück trotz seiner kurzen Dauer – knapp sieben Minuten – ein ausgesprochen hohes Honorar zahlt, sondern vor allem, weil diese Gesellschaft, die ganz im Bann dieses Schlagers steht, auch diejenige ist, die 1936 Höfgens *Hamlet*-Darstellung kritiklos hochschätzen wird. Die hohe Anerkennung, die er durch das deutsche Volk erfährt, lässt sich nur verstehen, indem man berücksichtigt, dass gerade er, der Staatsintendant und Staatsrat, einen neuen Menschentypus vertritt, nämlich einen „sehr alten, archaisch-magisch-kriegerisch“ (ebd. 296), der „am zierlichsten über Kadaver hüpf[t]“ (ebd. 298). Besonders in der Meinung des Nihilisten Benjamin Pelz, einer der Dichterstimmen des Nationalsozialismus, besitze Höfgen „den echten, produktiven Zynismus des radikalen Genies“ (ebd.) und sei „ein sehr anmutiger Sohn der Unterwelt“ (ebd.), der heimlich die faschistische Neigung zur Dunkelheit und zum Abgrund teilt.

⁵³⁴ Das Lied *Es ist doch nicht zu fassen!* stammt aus der Operette *Liselott* (1932) von Eduard Künneke, bei deren Uraufführung Gründgens den Herzog von Orléans neben Käthe Dorsch spielte. Interessanterweise steuerte er persönlich Liedtexte zum Libretto bei, sodass sie neben der von Ironie und Witz gekennzeichneten Musik Künnekes zum dezidierten Erfolg des Werks kabarettistischen Einschlags beitrugen. Thema der Operette ist die nicht konfliktfreie Heirat der lebenslustigen Prinzessin Liselott von Pfalz mit dem Herzog Philipp von Orléans, dem Bruder des französischen Königs Ludwig XIV., wobei der misstrauische Gatte sich am Ende des Singspiels mit seiner leutseligen Gattin arrangiert. Das erwähnte Lied wurde bald zu einem populären Schlager und von Gründgens auf Schallplatte aufgenommen. Vgl. Plachta: Klaus Mann. Mephisto, S. 80; Drewniak: Das Theater im NS-Staat, S. 335-343. Siehe <https://www.felix-bloch-erben.de/index.php5/pid/1168/stueck/Liselott/Action/showPlay/fbe/vkspjr7i28qjjuetghtl5pmsu3/> (letzter Abruf am 08.08.2016).

Wenn diese Faszination des Nichts für die Einfühlung in die Mephisto-Rolle noch produktiv sein konnte, ist sie es im Fall Hamlets nicht mehr, sodass Höfgens Darstellung der Shakespeareschen Figur von zahlreichen Schwächen, Fehlern und falschen Stimmeffekten charakterisiert wird. Obwohl das Publikum diese unzulängliche künstlerische Arbeit völlig übersieht, wird sie vom auktorialen Erzähler klar betont und bei der ersten improvisierten und miserablen Hamburger Aufführung herausgestellt. Außerdem erkennt der Protagonist selbst in einem Moment vollen Bewusstseins, dass er ein echter Künstler nur sein kann, wenn er sich in Hamlet vollkommen hineinversetzt. Interessanterweise wird dieser Kampf um den Dänen in der Form eines dramatischen Zwiegesprächs aufgebaut, das für eine Art ästhetischer »Tenzzone« steht. Hamlet wirft seinem Gesprächspartner die Unfähigkeit vor, ihn richtig darzustellen, weil der Komödiant seinen edlen Geist einfach nicht zu begreifen vermag: Höfgens habe nämlich nie einen wahrhaftigen emotionalen, psychologischen und künstlerischen Werdegang erlebt:

»Du bist nicht Hamlet, antwortete ihm der Prinz. »Du besitzt nicht die Vornehmheit, die man sich allein durch das Leiden und durch die Erkenntnis erwirbt. Du hast nicht genug gelitten, und was du erkannt hast, war dir nicht mehr wert als ein hübscher Titel und eine stattliche Gage. Du bist nicht vornehm; denn du bist ein Affe der Macht und ein Clown zur Zerstreuung der Mörder. Übrigens siehst du auch gar nicht aus wie Hamlet. Schau dir doch einmal deine Hände an – [...] Deine Hände sind plump, du magst sie noch so fein und gotisch halten. Außerdem bist du zu dick. [...]« (M 376)

In dieser Passage zieht der Fantasie-Hamlet zwei zentrale Schlüssel motive in Betracht: Die geistige Vornehmheit und das Leiden, das mit dem ersten Begriff eng verbunden ist. Da Hendrik die schöpferisch machenden Schmerzen nicht kennen gelernt hat, ist ihm eine authentische Annäherung an den Typus »Hamlet« bzw. »Tschaikowsky« unmöglich, und so muss er künstlerisch scheitern. Diese besondere Auffassung der künstlerischen Schaffenskraft, die hauptsächlich aus dem Schmerz entsteht, basiert auf einer (neu-)romantischen Kunstvorstellung, die Klaus Mann im politisch geprägten Kontext der 1930er Jahre zu aktualisieren weiß. Bemerkenswert ist, dass die künstlerische Sterilität des Schauspielers durch physische Züge verdeutlicht wird, besonders durch Höfgens grobe, nur künstlich schöne gemachte Hände sowie seinen fett gewordenen Leib. Beide Aspekte weisen auf seine innige Falschheit hin, gleichzeitig auch auf den Wohlstand bzw. die sozialen Privilegien, die der Staatsintendant unter dem NS-Regime genießt, ganz im Gegensatz zu jener Gruppe von Freunden und Bekannten, die ins Exil

gehen mussten und den Geist des Widerstandes vertreten. Hendriks Hände werden durch seine Förderung der NS-Macht befleckt, nicht durch die vielen Opfer des Emigrantenlebens bzw. des illegalen Engagements unter der Diktatur. Somit chiffrieren sie die totale Verkehrung der potenziellen Vorbildfunktion des Künstlers in ein mutwilliges Werkzeug des Faschismus.⁵³⁵

Die komplexe Frage nach Höfgens mangelhaft ausgeprägtem Charakter stellt sich auch in diesem Kontext: Lohmeier unterstreicht etwa, dass Klaus Mann auf einen elitären Begriff des Künstlertums beharrt, weil Feinheit und Kultur genauso wie körperliche Schönheit – es wird hier vor allem an Barbaras edles, blasses und leonardohaftes Madonna-Gesicht erinnert – nur für die aristokratische bzw. großbürgerliche Schicht bereitgehalten werden, und zwar für jenes Milieu, dem Familie Bruckner, Sebastian, die Generalin oder die Konsulin Mönkeberg zugehören. Lohmeier bemerkt überdies, dass diese Figuren an Höfgens Erfolgen in Berlin, d.h. an seinem zweiten und dritten Aufstieg, demonstrativ nicht teilnehmen, weil sie der Hauptstadt schon in der vornazistischen Zeit den Rücken kehren und mit ihrer nun faschistischen Heimat nichts mehr zu tun haben werden. Aus dieser Beobachtung folgert die Literaturkritikerin, dass Höfgens sich seinem Komödiantentum nicht entziehen kann, weil dieses innerhalb des narrativen Romanaufbaus sozial vorherbestimmt wird. Darüber hinaus besteht die Gefahr, dass der Autor ausschließlich Menschen seiner eigenen gesellschaftlichen Herkunft echte Begabung bzw. Empfänglichkeit für Kunst zuerkennt.⁵³⁶ Diese These Lohmeiers steht jedoch im Widerspruch zur Charakterisierung mehrerer Randfiguren, die auch als Künstler bezeichnet werden und nicht notgedrungen aus der Aristokratie bzw. dem Bildungsbürgertum stammen: Es geht um die beiden Schauspieler Otto Ulrichs und Dora Martin, den Theaterdirektor Oskar H. Kroge und die Dramaturgin Hedda von Herzfeld; sie alle entscheiden sich für intellektuelles Engagement entweder im Ausland oder im Heimatland. Durch ihr Gegenbeispiel versteht man, dass »Vornehmheit« in *Mephisto* Format, ethischen Kampf und Einsatz für Freiheit bzw. Demokratie bezeichnet und von der sozialen Herkunft des Einzelnen völlig unabhängig ist. Höfgens ist also kein Künstler, sondern lediglich ein Artist, hauptsächlich, weil er sich der totalen Unfreiheit, sprich jenem „besessene[n] Tanz[] der Überlebenden, der noch Verschonten um die Leichen“ (ebd. 297f.) zugunsten seiner Karriere unterwirft und sich zu keinem Ethos verpflichtet.

⁵³⁵ Vgl. Lindeiner-Stráský: Sammlung zur heiligsten Aufgabe, S. 153.

⁵³⁶ Vgl. Lohmeier: »Es ist doch ein sehr privates Buch«, S. 114-121.

Sein künstlerischer Dilettantismus ist daher mit seinem moralischen Verfall direkt verbunden, weil seine Beziehung zu Macht und Moral sein ästhetisches Können deutlich beeinflusst. Dieser Aspekt wird hinsichtlich der Hamlet-Darstellung besonders deutlich, weil Höfgens Berufung zum Schauspieler von der unsicheren Rhetorik, der rigiden Haltung, der nervösen Heftigkeit sowie von seinem gekünstelten und effektsuchenden Stil gestört wird, was zu häufigen Fehlern auf der Bühne führt.

Auch wenn die Prinzipien für die richtige Aufwertung der Kunst in *Mephisto* in extraästhetischen Argumenten zu suchen sind, d.h. im moralischen Zweck jeder künstlerischen Tätigkeit, nimmt doch das künstlerische Schaffen einen authentischen ästhetischen Wert durch moralische Veredelung an, denn „die verantwortungsvolle Kunst trägt den ethischen und damit auch den stilistischen Sieg über die unmoralische Kunst davon“.⁵³⁷ Der Unterschied „zwischen einem moralisch-stilistisch überlegenen Künstlertum und einem lediglich auf Unterhaltung angelegten, ästhetisch unterlegenem Komödiantentum“⁵³⁸ besteht in der Wahl des Einzelnen, sein Talent und Werk auf irgendeine Weise in den Dienst des humanistischen Geistes, der Freiheit bzw. des Antifaschismus zu stellen, oder solches zu unterlassen. Der außerästhetische Faktor »Moral« herrscht somit über künstlerische Schönheit und prägt künstlerische Feinheit sowohl auf inhaltlicher als auch struktureller Ebene, wobei Klaus Mann weder in *Mephisto* noch in den zeitgenössischen Essays eine präzise Darlegung dessen vorstellt, was politisierte Kunst eigentlich sein soll und was ihre neue »Schönheit« ausmacht. Aus dieser Beobachtung ergibt sich, dass der Schriftsteller sich verschiedene Möglichkeiten antifaschistischer Kunst offenhielt, was mit seiner offenen Rolle als Vermittler der deutschen Emigration und ihren zahlreichen politischen Stellungnahmen übereinstimmt. Im Vergleich zu *Symphonie Pathétique* bereichert Klaus Mann sein künstlerisches Verständnis durch die engagierte Konzipierung des Kunstwesens und ergänzt dadurch jene Vorstellung der Kunst als Ausdruck des Selbst sowie als Zeichen der tiefen Auseinandersetzung mit der eigenen Emotions- bzw. Identitätswelt. Aus diesem Grund wird Kunst in *Mephisto* zur »öffentlichen Sache«, weil ihre moralische Intention im Wesentlichen sozial begründet ist. Hingegen ist Höfgens Verständnis der Schauspielerei nur die Erfüllung eines egoistischen Lebensvorhabens, das sich zufällig gut an die politische Tendenz des Augenblicks anpasst. Wahre Kunst ist dagegen, was ironischer

⁵³⁷ Lindeiner-Stráský: Sammlung zur heiligsten Aufgabe, S. 96.

⁵³⁸ Ebd., S. 154.

Weise er selbst einst über das Revolutionäre Theater behauptete, und zwar eine „Leistung, hinter der ein echter Glaube, ein wirklicher Enthusiasmus steht“ (ebd. 53).

4.5 Künstlertum als Widerstand: Zu den Nebenfiguren in *Mephisto*

Der negative künstlerische Werdegang des Hofnarren Höfgen sowie die Anlehnung an den kulturkritischen Kanon des Schauspielers als Clown und Dilettant Nietzschescher Prägung soll zu keiner Stigmatisierung der Bühnenkunst im Exilwerk Klaus Manns führen, sondern zur allgemeinen Infragestellung der Rolle der Kunst während der 1930er Jahre, innerhalb und außerhalb von Deutschland. In *Mephisto* schildert der Schriftsteller mehrere Beispiele »positiver« Kunstformen, deren Schöpfer sich im Gegensatz zu Höfgen mit dem Regime auf keinen Kompromiss einlassen. Unter diesen Figuren befinden sich der Kommunist Otto Ulrichs sowie die Jüdin Dora Martin, die das Theater als Mittel für die Verteidigung der (eigenen) Freiheit nutzen. Ausgehend von Ulrichs, zu dessen Charakterisierung Klaus Mann sich in erster Linie vom Schicksal des Schauspielers Hans Otto inspirieren ließ,⁵³⁹ bemerkt man, dass der Roman eine allererste Form »innerer Emigration« vorschlägt: Nachdem er dank der Fürsprache seines Freundes Höfgen dem Konzentrationslager entgeht, bietet man ihm ein Engagement am Staatstheater an, das er jedoch nur ungern annimmt, und zwar nachdem Hendrik ihn von der Notwendigkeit der Verstellung im NS-Staat zu überzeugen versucht, um sich gerade durch List »in die Höhle des Löwen« einzuschleichen. Anders als der Protagonist nutzt Ulrichs diese Gelegenheit

⁵³⁹ Otto Ulrichs scheint eine Mischfigur aus dem 1933 nach der UdSSR emigrierten Schauspieler Gustav von Wangenheim, der eine starke kommunistische Gesinnung hatte (vgl. Anm. 8), zu sein und dem im November 1933 nach einer kurzen Inhaftierung von der Gestapo brutal umgebrachten Schauspieler Hans Otto. Über seinen verdächtigen Tod, der im Roman von demjenigen Otto Ulrichs widerspiegelt wird, berichtet auch Bertolt Brecht im *Offenen Brief an den Schauspieler Heinrich George* (1933). Hier stellt der Schriftsteller dem Schauspieler George die einfache Frage: „Können Sie uns sagen, wo Ihr Kollege am Staatlichen Schauspielhaus Hans Otto ist?“, wobei er die Erklärung hinzufügt: „Er soll von SA-Leuten abgeholt, einige Zeit versteckt gehalten und dann mit fürchterlichen Wunden in ein Krankenhaus eingeliefert worden sein. Einige wollen sogar wissen, daß er dort verstorben sei.“ Dieser Brief fungiert als Anlass dazu, Ottos große Bühnenkunst neben seinem ehrlichen Desinteresse an einfachen Erfolgen zu lobpreisen: „Er gehörte zu jenen, die überlegt haben, was zur Ausübung wirklicher Schauspielkunst nötig ist. [...] Mindere Leute könnten einwenden, daß gar nicht so viel nötig ist, damit ein Schauspieler Theater spielen kann. Sie könnten sagen, er brauche dazu nur Talent. Aber Ihr Kollege Otto hatte eine andere Auffassung vom Theaterspielen: Talent schien ihm nicht zu genügen. Ihm schien Talent zu leicht käuflich, ein unsicherer Posten in der Rechnung, vermietbar an jeden beliebigen Zahlungsfähigen und zur Verfügung jeder beliebigen Sache, auch der schmutzigsten.“ (Bertolt Brecht: *Offener Brief an den Schauspieler Heinrich George*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* in 20 Bänden. In Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Bd. 15: *Schriften zum Theater 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 229-234, hier S. 229f.). Es kann schließlich bemerkt werden, dass die DDR Hans Otto als Nationalheld verehrte und ihm den Namen der Theaterhochschule zu Leipzig widmete. Vgl. Plachta: *Klaus Mann. Mephisto*, S. 37, 108.

sowie die ihm von Höfgen beigebrachte Kunst der Verstellung konsequent aus, sodass seine Stellung im Theater funktional für die Wiederaufnahme seiner politischen Tätigkeit wird. Demzufolge wird er auch zum Vorkämpfer jeder antifaschistischen Volksfrontbewegung, auf die auch Klaus Mann hoffte.

Interessanterweise repräsentiert der Kommunist eine durchaus positive Figur, obwohl seine künstlerische Begabung im Vergleich zu Höfgen „in geradezu erstaunlichem Maße [ausgespart] w[i]rd[.]“.⁵⁴⁰ Dieses Merkmal lässt sich dadurch erklären, dass Ulrichs hauptsächlich ein politischer Aktivist ist, der sich Theater und Kunst zu rein politischen Zwecken bedient. Daher vertritt er eine sehr besondere Künstlerkategorie, weil er „eine Art unkünstlerischen Künstler[s]“ ist, und zwar „kein politisierender Künstler, sondern ein künstlerisch veranlagter Politiker“.⁵⁴¹ Wichtig ist, dass der politische Schauspieler seinen ursprünglichen Lebenszweck nach der Machtergreifung nicht verrät, sondern sogar steigert; so erklärt er seine Berufung zum Politiker seinen Kollegen der Hamburger Kammerspiele: „Auf meine politische Betätigung kann ich nicht verzichten. Ihr müßte ich sogar mein Engagement opfern, und das *wäre* ein Opfer; denn ich bin gerne hier“ (M 39). Sobald es ihm möglich ist, beginnt er daher, diesen politischen Verpflichtungen konkrete Konturen zu verleihen, er verbreitet illegale Flugblätter, Zeitungen und Broschüren und nimmt an Sabotageakten in Fabriken bzw. während öffentlicher Festveranstaltungen der Diktatur teil. Die Stärke seines antifaschistischen Widerstandes, dessen Ziel und Hoffnung in der Vereinigung der verstreuten Oppositionskräfte in einer einzigen Volksfront besteht, gründet auf einer Motivation, die Höfgen dagegen völlig fremd ist, nämlich auf Menschenliebe bzw. dem unerschütterlichen Glauben an ihre geistige Selbstverbesserung. In Ulrichs Charakterisierung verbirgt Klaus Mann also den Keim seiner eigenen Vorstellung des politischen Schicksals Europas und gibt seinem Publikum zu diesem Zeitpunkt auch zu verstehen, dass er der selbstbezogenen Kunst nicht nur Moral, sondern auch Politik vorziehen würde. Dennoch soll beachtet werden, dass Ethos und politischer Kampf in seinem antifaschistischen Gedanken zur gleichen Konstellation gehören, denn Politik soll in erster Linie auf den Schutz der Freiheit, des Friedens sowie des gegenseitigen Respekts, in einem Wort der fundamentalen Menschen- bzw. Bürgerrechte zielen, und diesen ist auch eine starke moralische Bedeutung zu eigen.

⁵⁴⁰ Albrecht: Klaus Manns ›Mephisto‹, S. 174.

⁵⁴¹ Lindeiner-Stráský: Sammlung zur heiligsten Aufgabe, S. 146.

Innerhalb des im Roman geschilderten Theaterspektrums sind weitere Gestalten der Widerstandsfront zu finden, die nicht ganz so politisch engagiert wie Ulrichs sind, aber trotzdem als Oppositionsfiguren wirken. Unter ihnen befindet sich zuerst Dora Martin, eine hervorragende Künstlerin, die jene deutsche »bessere« Schauspieltradition vertritt, mit welcher der Autor seine Freundin Therese Giehse im Paratext verbindet, als ob er seiner Leserschaft durch diese Strategie ein konkretes Modell guten Theaters anbieten wollte. Trotzdem dient Giehses kabarettistischer Stil diesem fiktionalen Star nicht als Vorbild, vielmehr lehnte sich Klaus Mann für die Charakterisierung Dora Martins an den künstlerischen Werdegang einer Elisabeth Bergner an, die in den 1920er Jahren eine der erfolgreichsten deutschsprachigen Schauspielerinnen war und Deutschland ihre Kunst seit der Etablierung der NS-Diktatur versagte. Bergner maß der Schriftsteller ein richtiges schauspielerisches Genie bei,⁵⁴² welches er dann mit besonderer Ausdruckskraft auf seine Figur übertragen wollte: Die Vortragsweise Dora Martins wird von einer heiseren, girrenden Stimme gekennzeichnet, sowie von einem besonderen Zerdehnen der Worte und Silben. Überdies wird das Publikum durch ihr mageres und ephebisches Aussehen bezaubert, aber auch durch ihre „tragisch weiten, kindlichen und unergründlichen Augen“ (ebd. 33), die rätselhaft, aber auch kindisch in die Tiefe zu blicken scheinen. Sobald Martin im Roman erscheint, d.h. im ersten Kapitel, wird sie in Hamburg sofort als berühmter Gast aufgenommen, weil sie zu diesem Zeitpunkt schon auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn ist. Das verhindert jedoch nicht, dass ihr Ruhm sich mitunter mit Höfgens aufstrebender Karriere überschneidet, weil diese Diva jene Person ist, die Höfgens seinen künftigen Erfolg nicht nur in Hamburg, sondern in ganz Deutschland prophezeit. Zu dieser Zeit ist die jüdische Schauspielerin vom künstlerischen Potenzial ihres Kollegen ehrlich überzeugt, weswegen sie sich nach seinem Fiasko in Wien trotzdem für ihn beim »Professor« verwendet, um eine zweite Chance zur Realisierung seiner künstlerischen Begabung vor einem erfahrenen Großstadtpublikum zu ermöglichen. In diesem Kontext handelt Dora, deren Genie in Wien schon lange Hymnen gewidmet werden, Hendrik gegenüber in gutem Glauben und beweist ein echtes humanistisches Vertrauen in sein künstlerisches Potenzial. Die vorurteilslose Gutmütigkeit Doras erstaunt besonders, da sie sich nicht von der unglücklichen Figur beeinflussen lässt, die der Provinzkomödiant in der österreichischen Hauptstadt abgibt.

⁵⁴² Vgl. Klaus Mann: Kultur und »Kulturbolschewismus«. In: Ders.: Zahnärzte und Künstler, S. 17-24, hier S. 21.

In Wien wirkt Höfgen nämlich wie ein miserabler „Harlekin“ (ebd. 188), weil sein Vortragsspiel durch Übertreibungen, Manieriertheit bzw. lästige Nervosität gekennzeichnet ist. Einen Misston in Doras ehrlicher Hoffnung auf Hendrik bemerkt man jedoch, wenn sie sich nach der ersten *Faust*-Inszenierung in seine Garderobe begibt, um ihrem Konkurrenten zu gratulieren sowie zugleich von ihm Abschied zu nehmen: In dieser Passage wird der entscheidende Unterschied zwischen beiden Schauspielern klargemacht, weil Dora anders als Höfgen zeigt, sich der zeitgenössischen soziopolitischen Veränderungen völlig bewusst zu sein und entsprechend zu handeln. Im Gegensatz dazu behauptet sie, dem Schauspieler werde es schon gut gehen, „was sonst auch in Deutschland geschieht“ (ebd. 224). Daraus kann man folgern, dass Doras Daseinsbestimmung die freie Fortsetzung ihrer Kunst ist, jene von Höfgen hingegen nur die Karriere. Diese Zäsur wird in Doras weitsichtiger Entscheidung chiffriert, eine Fremdsprache lernen zu wollen, was ihre künftige Emigration vorwegnimmt:

»Ich habe English gelernt, antwortet sie. Er macht ein erstauntes Gesicht. »Englisch? Wieso das? Warum gerade Englisch?« »Weil ich in Amerika Theater spielen werde«, sagt Dora Martin [...]. Da er immer noch den Verständnislosen spielt und wissen will: Wieso? Und: Warum gerade in Amerika? – spricht sie mit einer gewissen Ungeduld: »Weil hier Schluß ist, mein Lieber. Ist Ihnen das noch nicht aufgefallen? [...] Man wird andere Lieblinge finden.« (ebd. 223f.)

Hier zeigt die Künstlerin Entschlossenheit, aber auch Bescheidenheit, weil sie weiß, dass ihre Zukunft von der Gastfreundschaft bzw. Offenheit anderer Kulturwelten abhängt. Trotz dieser offenkundigen, mit dem Exil verbundenen Schwierigkeiten lässt Klaus Mann erahnen, dass Doras Kraft nicht nur in ihrem authentischen Genie besteht, sondern auch in ihrem Anpassungsvermögen, denn sie weiß, „was die Angelsachsen lieben“ (ebd. 312), und dies wird ihr ermöglichen, trotz des Opfern der Muttersprache bzw. der Heimat neuen Ruhm im Ausland zu finden. Doras Laufbahn wird tatsächlich durch einen zweiten Aufstieg gekennzeichnet, den ihr Talent bestätigt und verstärkt: Den Londoner und New Yorker Zuschauern zeigt sie sich in all „jene[n] eigenwilligen Extravaganzen [...], mit denen sie früher Berlin bezaubert und überrascht hat[]“ (ebd.), außerdem scheint sie in der neuen Sprache „nachlässig und kapriziös zu improvisieren; in Wahrheit berechnet[] ihre große Intelligenz jede der Nuancen der kleinen, aber sorgfältig verteilten Effekte, mit denen sie ihr gebanntes Publikum zum Lächeln oder zum Schluchzen br[ingt]“ (ebd.). Wichtig ist, dass ihr Sprachwechsel einem wahrhaftigen Widerstandsgestus entspricht, weil ihre Ablehnung der deutschen Sprache den

ideologischen Boykott ihrer unter das Joch des Nationalsozialismus geratenen Heimat bedeutet. Dementsprechend erwidert sie denjenigen, die sie nach der Möglichkeit neuer Darbietungen in ihrer Muttersprache fragen: „Ich habe keine Lust dazu. Ich bin keine deutsche Schauspielerin mehr“ (ebd. 313). Interessanterweise scheint diese Erklärung sowohl auf Klaus Manns Gefühl der Staatenlosigkeit hinzudeuten, im Besonderen auf den bitteren Ton eines Aufsatzes wie *Ich soll kein Deutscher mehr sein*, als auch auf seine eigene Entscheidung, sich ab dem amerikanischen Exil fast ausschließlich auf Englisch auszudrücken. Darüber hinaus präsentiert der Schriftsteller Doras fiktionalen (Über-)Lebensentwurf als völlig durchführbar, weil sie aus ihrer »Exilmodalität« – genauso wie Ulrichs aus den Folterungen im KZ – eine neue und vitale Lebenskraft zieht, durch die sie „als die größte Bühnenkünstlerin der Erde“ (ebd.) weiter auftreten kann.

Energie und Produktivität prägen zugleich die Durchsetzung der Theaterlehre des »Professors«, der auch nach 1933 in ganz Europa beschäftigt ist, und zwar mit der Inszenierung einer großen Operette, zweier Shakespeareschen Lustspielen, einer religiösen Revue sowie mit beiden Tourneen von *Kabale und Liebe* und der *Fledermaus*. Aus diesem Grund vermisst er Deutschland nicht, was der Erzähler plakativ kommentiert: „Man wollte ihn in Berlin nicht mehr inszenieren lassen, weil er Jude war? Gut – oder vielleicht: um so schlimmer für die Berliner.“ (ebd. 311).

Wenn der Regisseur wegen der veränderten politischen Umstände in Deutschland nicht wirklich zu leiden scheint, muss sich hingegen der Theaterdirektor Oskar H. Kroge mit ganz neuen Lebensbedingungen konfrontieren, weil er sich seiner intellektuellen Mission im Exil weiter widmen möchte. Kroge ist eine sehr wichtige Figur, deren Züge an den Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter und Gründer der Hamburger Kammerspiele Erich Ziegel erinnern. Im Text spielt er die Rolle des »großen Skeptikers«, weil er schon zu Romanbeginn an Höfgens zweifelt, indem er ihn für seine frühe *Hamlet*-Darstellung sowie seinen Ehrgeiz heftig tadelt. Auch wird sein tiefer Verdacht später vom »Professor« wiederholt geäußert. Auf Höfgens ununterbrochene Forderungen nach Lohnerhöhung erwidert Kroge schon in der Hamburger Phase mit Empörung und rechtfertigt sein Ressentiment mit der folgenden Erklärung: „Überhaupt ist Höfgens ein grundalberner Mensch. Alles an ihm ist falsch, von seinem literarischen Geschmack bis zu seinem sogenannten Kommunismus. Er ist kein Künstler, sondern ein Komödiant.“ (ebd. 32). Kroges Verhältnis zum aufstrebenden Schauspieler besteht in einer ideologischen Aporie, die zu keinem Verständnis zwischen beiden Theatermenschen führen kann: Da Kroge

„zu den aktivsten und erfolgreichsten Vorkämpfern des dramatischen Expressionismus“ (ebd. 30) gehört, lehnt er fast instinktiv jede Art Posse bzw. Reißer ab und beharrt stattdessen auf dem hochliterarischen Repertoire, das aus Wedekind, Strindberg, Georg Kaiser, Sternheim, Fritz von Unruh, Hasenclever, Toller, Tolstoi und Tagore besteht. In Übereinstimmung mit Friedrich Schiller, insbesondere mit dessen Schrift *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1802), konzipiert der Direktor das Theater als eine »moralische Anstalt«, d.h. als „ein Ort der geistigen Auseinandersetzung, wo auf den Intellekt des Zuschauers gewirkt wird, um ihn [...] in den Stand der Freiheit zu versetzen“.⁵⁴³ In diesem Zusammenhang wird das Adjektiv »moralisch« eher als Synonym von »geistig« verwendet, als von »ethisch«, und zwar ganz im Sinne Schillers, wie auch das Grimmsche Wörterbuch erklärt.⁵⁴⁴ Gleichzeitig verbindet sich das Wort »geistig« in Kroges Weltanschauung mit den Adjektiven »humanistisch« und »menschlich«, weil das Kunsttheater in seiner Auffassung hauptsächlich eine erzieherische bzw. pädagogische Funktion hat: „Von der Schaubühne sollte eine neue Generation erzogen werden zu den Idealen [...] der Freiheit, der Gerechtigkeit, des Friedens“ (ebd. 29). Unter diesen Voraussetzungen wird klar, dass ein Land, das nun von Hitler regiert wird, solchem Theater keine Überlebenschance mehr anbieten kann, weswegen sich Kroge, der kein Jude bzw. kein Kommunist ist, sondern ein Vorkämpfer der Literatur sowie der authentischen Kunst, notwendigerweise zum Exil entschließt. Wichtig ist außerdem in *Mephisto*, dass der Erzähler diese Entscheidung keineswegs als Entsagung vorstellt, sondern als Suche nach neuen Orten, wohin Kroges »moralische Anstalt« verpflanzt werden kann. Zu diesem Zweck scheint ihm die Stadt Prag besonders geeignet, wo er trotz aller Geldsorgen eine neue literarische Bühne gründet. Hier soll dennoch bemerkt werden, dass die Erzählinstanz an dieser Stelle den grellen Kontrast zwischen guten Idealen und »historischer Wahrheit« hervorhebt, weil Kroges pazifistisches Vorhaben wegen des Einflusses der deutschen Gesandtschaft in Prag auf die tschechischen Behörden zum Scheitern verurteilt ist, aber auch aufgrund seiner Altersschwäche und der

⁵⁴³ Lothar Pikulik: Schiller und das Theater. Über die Entwicklung der Schaubühne zur theatralen Kunstform. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2007, S. 37. Vgl. Friedrich Schiller: *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. In: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke und Handschriften. Bd. V: Philosophische Schriften/Vermischte Schriften. Mit Anmerkungen von Helmut Koopmann. München: Winkler Verlag 1975, S. 92-101.

⁵⁴⁴ Unter Anlehnung ans Grimmsche Wörterbuch veranschaulicht Lothar Pikulik die Bedeutung des Eigenschaftsworts »moralisch« und erklärt, dass Schiller es in seinem dritten Sinn verwendete, nämlich eben als Alternative zu »geistig« und so als Gegenwort zu »materiell bzw. »physisch«. Vgl. Pikulik: Schiller und das Theater, S. 36ff.

fortschreitenden Erschöpfung seiner Lebenskräfte. Durch dieses Detail kommt der Roman zurück zu seinem verbitterten Grundton, weil das Leben der vielen Emigrantenfiguren in keiner idealisierten bzw. verharmlosenden Weise geschildert wird, sondern stattdessen Leiden, Schwierigkeiten und Einsamkeit nachdrücklich ans Licht kommen.

Insgesamt markiert die Emigrationserfahrung in *Mephisto* eine wesentliche Lebensveränderung, weil ihre Auswirkungen auf alle Persönlichkeitsbereiche sichtbar sind, nämlich auf Emotionalität, Sozialverhalten, berufliche Entwicklung und nicht zuletzt auf den eigenen Körper. Obwohl diese Thematik vor allem in Klaus Manns letztem Roman vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, *Der Vulkan. Roman unter Emigranten* (1939), untersucht wird, präsentiert auch der *Roman einer Karriere* drei wichtige und künstlerisch tätige Gestalten, bei denen dieser lebensbestimmende Prozess besonders evident wird: Es handelt sich um Barbara Bruckner, Sebastian und Hedda von Herzfeld, die zusammen in Paris ein wirkungsvolles antifaschistisches Trio bilden.

Barbara Bruckner wird als eine ideale Frauenfigur beschrieben, sie ist zart, elegant, fein, engelhaft, intelligent. Sie stammt aus einer hochkultivierten süddeutschen Familie, von der sie Kultur und »Vornehmheit« lernen konnte. Jedoch wird sie auch als ein schwaches und ziemlich leicht zu beeinflussendes Mädchen geschildert: Die einzige Gesellschaft, von der sie während ihrer Kindheit profitieren konnte, war außer der väterlichen und großmütterlichen diejenige der Nicoletta von Niebuhr, die sie für eine Schwester hält. Bei ihrer ersten Begegnung mit Höfgen stellt sie sich ihm als Bühnenbildnerin vor, trotzdem gibt sie ihm zu verstehen, dass sie Theaterdekoration eher als Hobby betreibt, weshalb ihr künstlerisches Schaffen eher dilettantisch ist. Auch sobald sie sich ernsthafter für die Bühnenbildnerie entscheidet, und zwar nach ihrer Ehe, gelingt es ihr nicht, ihr Talent umzusetzen, weil sie trotz des Einflusses ihres Mannes kein Engagement an den Hamburger Kammerspielen bekommt, wobei sie nicht einmal versucht, sich in eigener Person ein zweites Mal dafür einzusetzen. Ganz im Gegenteil akzeptiert sie, dem Willen Höfgens preisgegeben zu sein:

Vergeblich bemühte Barbara sich darum, für eine der vielen Neuinszenierungen, die im Laufe des Winters herauskamen, die Dekorationen entwerfen zu dürfen. Immer wieder versprach Hendrik ihr, er werde sich bei der Direktion dafür einsetzen, daß sie einen Auftrag erhalte; immer wieder kam er mit dem Bescheid zurück, die Direktoren Schmitz und Kroge wären dieser Idee gar nicht abgeneigt, aber alles scheitere am Widerstand der Frau von Herzfeld. [...] In der Tat wurde Hedda mißgelaunt und ablehnend, wenn von Barbara die Rede war. [...] Sie konnte es dieser Barbara nicht verzeihen, daß Hendrik sie geheiratet hatte. (ebd. 161)

Barbaras ziemlich passives Verhalten ändert sich, sobald sie Deutschland verlässt und ins Exil geht. In Paris nimmt sie ihre Schaffenskraft ernst, obwohl sie sich nicht mehr der Theaterdekoration widmet, sondern der Publizistik. Bemerkenswerterweise trägt die Exilerfahrung zu ihrer psychologischen bzw. intellektuellen Entwicklung dezidiert bei und fungiert somit als wahrhafter Übergang ins Erwachsenenleben:

Jeder, der sie von früher her kannte, mußte bemerken, daß sie verändert war. Alles Träumerische war von ihr abgefallen, und sie schien kaum noch geneigt zu wehmütigen oder heiteren Spielen. Ihr Gesicht hatte einen Zug von Entschlossenheit bekommen [...]. Sogar ihr Gang [...] verriet nun eine neue Energie. (ebd. 301f.)

Gerade diese erneuerte Kraft konnotiert Barbaras Aktivismus im Ausland und ermöglicht ihr – wie im Fall Dora Martins – viele neue persönliche und berufliche Erfolge zu erreichen: Barbara arbeitet in einem Komitee für politische Flüchtlinge aus Deutschland, gleichzeitig kümmert sie sich um die Herausgabe einer Exilzeitschrift zusammen mit ihrem Jugendfreund Sebastian und Hedda. Im Text wird in diesem Fall erklärt, dass Einigkeit – vor allem bei den schwierigen Exilumständen – stark macht, sodass man zugunsten des Kampfes um die gemeinsame Sache auch (vorige) Meinungsverschiedenheit bzw. Ressentiment überwinden kann. Dies geschieht zwischen Barbara und Frau von Herzfeld, deren neue Beziehung zum Modell zivilisierten Zusammenlebens genommen wird:

Zwischen Barbara und Hedda von Herzfeld hatte sich ein Verhältnis herausgebildet, das nicht ganz Freundschaft war, aber doch etwas mehr als nur die sachliche Beziehung zwischen zwei Menschen, die miteinander arbeiten. Barbara empfand Achtung vor Frau von Herzfeld; denn diese zeigte Energie und Tapferkeit. Sie war sehr allein, sie hatte nur ihre Arbeit. An der kleinen Revue, die sie mit Sebastian redigierte, hing sie wie die Mutter am Kind. [...] Sie ließen auf innere Kämpfe schließen, auf seelische Vorgänge von heftiger und bitterer Art [...]. (ebd. 304)

Die hier erwähnte Zeitschrift, womöglich eine Fiktionalisierung von Klaus Manns eigenem Zeitschriftenprojekt *Die Sammlung*, beschäftigt sich mit der heftigen Kritik an „den Kriegsvorbereitungen, den kulturellen und juristischen Greueln, [...] dem Schmutz und der Gefährlichkeit des deutschen Faschismus“ (ebd. 302) und erscheint wöchentlich in den beiden Sprachen Deutsch und Französisch. Überdies ist dieses Magazin trotz des sehr geringen Budgets in allen europäischen Städten außer den deutschen zu finden. Durch diese publizistische Arbeit, dank der Barbara auch ihr Geschick im finanziellen Bereich entdeckt, erlebt sie einen Prozess der eigenen soziopolitischen Selbstbestimmung,

weswegen sie nun die von ihrer Familie geerbte liberale Gesinnung in die Tat umsetzt. Insbesondere versteht Barbara die Notwendigkeit des persönlichen Engagements und erst dadurch wird sie in signifikanter Weise aktiv.

In diesem Rahmen erscheint die künstlerische Entwicklung Sebastians wahrscheinlich noch bedeutungsvoller als die von Barbara: Schon auf Grundlage der Beobachtung, dass er keinen Nachnamen trägt, kann man folgern, dass er nicht wirklich für einen Einzelcharakter steht, sondern vielmehr für einen besonderen Menschentypus, dem der Autor selbst sehr nah ist. Sebastian, der manche Aspekte betreffend auf ein Selbstporträt Klaus Manns hinweisen könnte, ist grundsätzlich ein Dichter, der „schöne Verse“ (ebd. 129) schreibt und genauso wie Barbara aus der Großbourgeoisie stammt. Im ersten Romanteil wird es außerdem zu verstehen gegeben, dass er sich Kunst ähnlich wie seine Jugendfreundin hauptsächlich aus Vergnügen widmet, weswegen sein Verhältnis zu Kunst auch als dilettantisch bezeichnet werden kann, vor allem, weil er seine Begabung in der Zeit vor dem Nationalsozialismus nicht völlig entfaltet bzw. nicht systematisch und zielgerichtet übt. Aus diesem Grund erscheint diese Gestalt in der ersten Romanhälfte als ziemlich eindimensional und wird auch nur in Barbaras Begleitung vorgestellt. Hingegen gewinnt Sebastian im zweiten Romanteil an Konturen und tritt hier sogar als ein möglicher Gegner Hendrik Höfgens auf. Das wird durch den Umstand ermöglicht, dass er die Herausforderung der Emigration übersteht und seine Selbstwerdung dadurch entscheidend vorantreibt: Gerade im Exil verquickt er seine künstlerische Identität mit der politischen, und zwar dank seiner Mitarbeit an die Exilzeitschrift Barbaras. Dieser Aspekt markiert eine grundlegende Veränderung in seinem tiefsten Inneren, weil Sebastian „sich unter dem Druck der politischen Situation gezwungen [sieht], [sein]e Sendung neu zu definieren“.⁵⁴⁵ In dieser Hinsicht stellt er auch eine Steigerung des Barbara-Typus dar, weil er sein Talent eindeutig in den Dienst der »guten Sache«, d.h. des Kampfes um Freiheit und Demokratie, stellt. Dieses Merkmal führt zu einer radikalen Verwandlung seines ästhetischen (Selbst-)Verständnisses, das sich nun nicht mehr auf einen dekadent geprägten Dichtungsstil richtet, sondern auf eine sehr kommunikative, realitätsbezogene und wirkungsvolle Sprache:

Nun bemühte er sich, einfach zu denken und einfach zu schreiben. »Der Kampf hat andere Gesetze als das hohe Spiel der Kunst, sagte er. »Das Gesetz des Kampfes fordert von uns, daß wir auf tausend Nuancen verzichten und uns ganz auf eine Sache konzentrieren. Meine

⁵⁴⁵ Lindeiner-Stráský: Sammlung zur heiligsten Aufgabe, S. 160.

Aufgabe ist es jetzt nicht, zu erkennen oder Schönes zu formen, sondern zu wirken – soweit das in meinen Kräften steht. Es ist ein Opfer, welches ich bringe – das schwerste.« (ebd. 303)

In diesen Zeilen stellt das Werk ein wahrhaftiges Manifest der Exilkunst vor, mit der Folge, dass sich Sebastian einem Otto Ulrichs annähert und sich genauso wie dieser zu konkreten Opfern bereiterklärt. Trotzdem wird der Dichter nicht als künstlerisch begabter Politiker dargestellt, sondern als aktiver Künstler, und so überwindet er auch die antifaschistische Lösung, die von Ulrichs vorgeschlagen wird. Das hat zur Folge, dass Sebastian zur am besten gelungenen positiven Figur des Romans wird, da sich an ihm veranschaulicht, wie sich der Autor selbst nach 1933 künstlerisch verständigen und präsentieren wollte. Ungeachtet dessen, dass der Name »Sebastian« im Mannschen Werk sehr häufig erscheint und oft mit autobiografisch gekennzeichneten Figuren verbunden wird, gelangt das Buch *Mephisto* durch die künstlerische Entwicklung Sebastians zu seinem intimsten Kern, und zwar zur positiven Botschaft, dass Kunst eine wesentliche Rolle spielt: Sie wird zum Mittel der Verteidigung ihrer selbst bzw. ihrer authentischen Daseinsberechtigung. Antifaschistische Kunst bedeutet für Sebastian, und in diesem Fall auch für Klaus Mann, dass politisches Engagement die wesentlichen Prinzipien künstlerischen Schaffens schützen muss, denn Kunst kann nur aus einem freien Schöpfungsgeist und in einer demokratischen Gesellschaft entstehen. Die Tatsache, dass der Erzähler keinen präzisen Beleg für Sebastians literarisches Werk nennt, hindert nicht daran, dass man es im Hinblick auf den gesamten Romaninhalt für zentral hält. Im Gegenteil könnte der Mangel an konkreten Zeugnissen auch als Zeichen einer möglichst breiten Öffnung von unterschiedlichen literarischen Lösungen interpretiert werden, und zwar ganz im Sinne der Ausdrucksfreiheit. Deshalb sollte nicht wirklich die unerwartete Visite des jungen Arbeiters Brechtscher Reminiszenz beim Staatsintendanten den Romanschluss als *Die Verheißung* statt *Die Drohung* kennzeichnen, sondern gerade Sebastians neue Auffassung des Künstlertums, deren Bedeutsamkeit dadurch gezeigt wird, dass sein neuer ästhetischer Gedanke in alle späteren Werke Klaus Manns eindringt und vor allem die Konzeptionierung seines eigentlichen Emigrationsromans, *Der Vulkan*, systematisch beeinflussen wird.

5. *Der Vulkan* (1939)

Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg [?] (Christa Wolf, 1983)⁵⁴⁶

Synopsis

Der Roman eröffnet mit einem Brief eines jungen Mannes namens Dieter und schließt mit einer Mitteilung von ihm an denselben Adressaten, dem der Junge nun über seinen Status als Heimatloser berichtet. Beide Schreiben (1933 und 1939) umrahmen die Handlung, die mit dem Treffen zahlreicher Emigrierter in einigen Pariser Cafés beginnt. In der französischen Hauptstadt befinden sich u.a. die Schauspielerin Marion von Kammer, der Dichter Marcel Poiret, der Schriftsteller, Morphinist und Homosexuelle Martin Korella sowie sein junger Freund und frommer Katholik Kikjou. Marions Mutter und Schwestern haben hingegen in der Schweiz Zuflucht gefunden. Tilly von Kammer wird aber von einem großen Unglück heimgesucht, da ihr kommunistischer Freund Konni inzwischen in einem deutschen Konzentrationslager inhaftiert wurde. Im zweiten Romanteil folgen mehrere Katastrophen aufeinander: Tilly wird nach ihrer einzigen Liebesnacht mit dem Kommunisten Ernst, einem Ersatz des Konni, schwanger, Ernst wird jedoch von der Fremdenpolizei gefangen, folglich entscheidet sich Tilly für eine Abtreibungsoperation, die allerdings schiefgeht; als Konsequenz begeht Tilly wegen des physischen und psychologischen Schmerzes Selbstmord. Inzwischen bringt Martin auch Kikjou zum Drogenkonsum, wobei die Sucht sich nur für den Schriftsteller tödlich erweist: Während Kikjou seine Schuld in religiöser Zurückgezogenheit büßt, stirbt Martin an einer Lungenentzündung. Auch Marcel stirbt während einer Kriegsaktion in Spanien, wo er sich am Spanischen Bürgerkrieg beteiligte. Zu dieser Zeit entscheidet sich auch Kikjou für Aktivismus, und zwar erst, nachdem er in religiöser Ekstase einen Engel sieht, der ihm eben den sterbenden Marcel zeigt. Der letzte Teil des Romans spielt in den USA, wohin Marion im Rahmen ihrer Vortragsreise reist und vom italienischen Antifaschisten Tullio Rossi geschwängert wird. Da er aber in die Heimat zurückkehrt, entscheidet sie, das Kind mit ihrem neuen Lebensgefährten, dem Professor Benjamin Abel, aufzuziehen. Der Soziologe David Deutsch ist im Gegensatz zu Marion und Prof. Abel noch in Europa geblieben, wobei er hier sein geistiges Leben aufgibt, um sich dem Handwerk hinzugeben. Zum Schluss überträgt der »Engel der Heimatlosen« Kikjou die Aufgabe, Martins literarisches Vorhaben eines Emigrationsromans zu Ende zu bringen.

5.1 *Der Roman unter Emigranten: eine neue literarische Gattung?*

Als Klaus Mann Anfang Februar 1937 die Niederschrift seines siebten Romans anfang, hielt er an dieses neue literarische Projekt für sein umfangreichstes und wichtigstes, genauer gesagt, für eine Summe aller Motive bzw. Fragen, die er bisher in Prosaform in Angriff genommen hatte. Ziel seines ambitionierten Vorhabens war nun die Schilderung des Emigrantenlebens – unabhängig von Ort, Zeit und Grund der Emigration. Ihn interessierten alle Themen und Diskurse, die mit der Exilkonstellation in Verbindung standen, und zwar sowohl auf individueller, als auch auf kollektiver Ebene, weil der Gesamteffekt dieses neuen Werks einer Art »Archäologie des Exils« gleichen sollte. Den neuen Text verstand der Verfasser in seinen ersten Tagebuchaufzeichnungen

⁵⁴⁶ Christa Wolf: *Kassandra. Erzählung*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag 1986, S. 78.

als eine „grosse Komposition aus Emigranten-Schicksalen“⁵⁴⁷ – ursprünglich als *Die Verfolgten* betitelt –, die sich in vielen Städten hätten entfalten sollen und verschiedene Denkweisen bzw. politische Orientierungen repräsentierten. Daneben wollte Klaus Mann „Pass-Schwierigkeiten. Geldnot. Sexualnot. De[n] Hass. Die Hoffnung. Das Heimweh. Kriegsangst (und Hoffnung...). Politik [...]. Melancholie“⁵⁴⁸ beleuchten und verknüpfte sie mit seiner eigenen Erfahrung des Lebens in der Fremde, mit der Angst und Not im Exil, schließlich mit dem ständigen Gefühl des Provisorischen.

Aufschlussreich ist in diesem Kontext die Wahl, das neue Projekt als »Komposition« zu bezeichnen, weil die endgültige Fassung des Romans gerade aus der Zusammenstellung mehrerer Erzählstränge, Figuren, Themen, Richtungen und Perspektiven resultiert, die jedoch, einzeln betrachtet, den Eindruck einer großen Bruchstückhaftigkeit erwecken. Klaus Mann schuf die Form des Fragmentarischen, die hier ganz andere Formen und Bedeutungen im Vergleich zum Erstlingsroman *Der fromme Tanz* hat und mit der der Schriftsteller in erster Linie auf die Veranschaulichung der psychologischen bzw. sozialen Brüchigkeit des Lebens im Exil hinzielte, mitunter absichtlich, denn durch die Auflösung einer klaren und linearen Erzählweise beabsichtigte er, die Rastlosigkeit und die Diskontinuität des Exillebens nicht nur auf der inhaltlichen, sondern gerade auch auf struktureller Ebene ans Licht zu bringen. Dem Autor nach sollte *Der Vulkan* den Themenkomplex der Emigration intensiv und extensiv ausloten, vertiefen und entwickeln, kurz, Klaus Mann nahm sich das Ziel vor, die (deutsche) Emigration als anthropologische Kategorie zu würdigen und zugleich die Idee der Volksfrontbewegung durch realitätsnahe Beispiele persönlichen bzw. künstlerischen Engagements zu bekräftigen. Wenn man nun den Begriff »Komposition« berücksichtigt, wird klarer, inwiefern der Verfasser die narrative Natur seines neuen Romans gestalten wollte: Das Wort »Komposition« lässt an ein ursprünglich formloses, inhomogenes Erzählmaterial denken, das nur nach künstlerischer Intervention Bedeutung, Folgerichtigkeit und formale Ordnung annimmt. Die schöpferische Geste des Zusammensetzens, die dem Prinzip der Unförmigkeit folgt, wird im *Vulkan* als eine Strategie der Aufhebung, im Hegelianischen Sinne, verstanden, sodass sie sich der Fragmentierung des Erzählstils und der Handlung nicht entgegenstellt, sondern im Gesamtaufbau mit ihr verquickt wird.

⁵⁴⁷ Klaus Mann: Tagebücher 3, S. 69 (20.08.1936).

⁵⁴⁸ Ebd., S. 70.

Warum dieser Effekt intentional gesucht wird, lässt sich dadurch erklären, dass der Schriftsteller sich durch die Prosa des *Vulkans* mit der Gesellschaft seiner Zeit auch auf stilistischer Ebene kritisch auseinandersetzte wollte, weil er das Ziel verfolgte, den Zerfall jeder individuellen Daseinsberechtigung unter der Diktatur zu verdeutlichen, sowie die soziale bzw. psychologische Diskontinuität des Exillebens zur Sprache zu bringen. Die konstitutive Auflösung kausaler Verhältnisse, die das soziopolitische Geschehen der 1930er Jahre weitgehend prägte, sowie das allmähliche Zerbrechen der Identität versuchte Klaus Mann daher durch eine passende Erzählform in seinem neuen Text nachzuahmen. Wie Arwed Schmidt betont, stellt sich *Der Vulkan* dementsprechend als „Radikalisierung [...] der Episodenreihung“⁵⁴⁹ vor, weil die Handlung aus der „Aneinanderreihung zufälliger, isolierter Momente und Episode“⁵⁵⁰ resultiert und das Schicksal der vielen Figuren als „eine Sequenz von episodischen Handlungseinheiten“⁵⁵¹ gestaltet wird.

Die Form der Episodenreihung entsteht im Grunde aus einer intensiven Verwendung literarischer Techniken wie der Montage, der Handlungsdiffusion und der Sprungtechnik, die Klaus Mann schon in vorigen Texten wie *Treffpunkt im Unendlichen* und *Flucht in den Norden* ausführlich nutzte. Besonders die Entwicklung der Handlung entspricht dem allgemeinen Zentrifugaleffekt des Romans, der nicht nur von der Nebeneinanderstellung zahlreicher Gestalten charakterisiert wird, sondern auch von der Reihung vielfältiger Raumkontexte, in denen sich diese Figuren bewegen, spielen, handeln. Außerdem wird die Sprunghaftigkeit der Erzählstränge durch das Motiv des Abschieds verstärkt, da die zahlreichen Figurengruppen durch häufige Abreisen und Trennungen auf- und abtreten. Folglich wird dieses Motiv nicht nur zur thematischen, sondern auch zur formalen Chiffre der verschiedenen Exilwelten, die »im permanenten Wechsel« aufeinander folgen und somit die Parallele der vielen Geschichten zeigen. Aus diesem Grund kennzeichnet sich der Prosastil des *Vulkans* durch die Strategie des Simultaneismus,⁵⁵² d.h. einer literarischen Technik, durch die der Dichter versucht, „die

⁵⁴⁹ Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 154.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Der Begriff »Simultaneismus« wurde von Georg Lukács im Kontext der Kritik am Expressionismus bzw. der Expressionismus-Debatte um die 1930er Jahre geprägt, insbesondere befasste sich der Literaturkritiker mit diesem Ausdruck im Aufsatz ‚*Größe und Verfall des Expressionismus*‘ (russische Fassung 1933, dt. 1934). In diesem Essay wird die Erzähltechnik des Simultaneismus neben weiteren typischen Phänomenen des Expressionismus wie Abstraktion und Antirealismus erläutert, im Besonderen wird sie hier als ein typischer künstlerischer Lösungsversuch der revolutionären Haltung der bürgerlichen Klasse gegenüber ihrem eigenen Verfall interpretiert. Vgl. Georg Lukács: »Größe und Verfall« des Expressionismus. In: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*. Hrsg. von Fritz J. Raddatz. Bd. 2. Reinbek bei

Mehrschichtigkeit eines Wirklichkeitsausschnittes, seine Dichte, Komplexität und seine Verflochtenheit in heterogenste Zusammenhänge zu verdeutlichen“.⁵⁵³ Gleichzeitig kann auch von einem neuen »Roman des Nebeneinander« die Rede sein, der sich an das Muster des *Treffpunkts im Unendlichen* aufgrund der Vielfalt der Figuren sowie des hektischen Standortwechsels anlehnt, wobei der Exilroman das zentrifugale Erzählsystem des vorigen Werks entscheidend weiter entwickelt.

Die Diskontinuität der *Vulkan*-Prosa ist auch durch einen anderen wichtigen Faktor bedingt, nämlich seine sehr besondere Entstehungsgeschichte, da Klaus Mann zum ersten Mal auf einen raschen bzw. kontinuierlichen Schreibprozess verzichten musste und seinen Erzähltext nur nach vielen Unterbrechungen zu Ende führen konnte. Die Abfassung begann am 5. Februar 1937, obwohl es ihm nicht wenige Schwierigkeiten bereitete, mit dem Schreiben zu beginnen, wie Klaus Manns Brief an seine Mutter vom 2. Februar zeigt, nicht zuletzt wegen der gleichzeitigen Beschäftigung mit einem Aufsatz über Rilke und einem zweiten über »den Fall Gide«.⁵⁵⁴ Diese Hemmnisse wiederholten sich auch später, besonders während des Sommers 1937, der mit einer Entwöhnungskur im Budapester Sanatorium *Siesta* anfang – einer zweiten Entziehungskur unterzog sich Klaus Mann im April 1938 in Zürich – und mit der Entstehung der wichtigen Novelle *Vergittertes Fenster* über den Bayernkönig Ludwig II. weiterging. Dies hatte zur Folge, dass sich der Autor erst wieder im Herbst 1937 ernst mit dem Roman ernst beschäftigen konnte, dennoch wurde die Arbeit schon im Oktober von einer Tournee als *Lecturer* in den USA erneut unterbrochen, wo Klaus Mann mit der Vortragsreihe *A family against a Dictatorship* befasst war. Erst Ende Februar 1938 zeigte er sich endlich zufrieden mit der Romanentstehung, über die er nun – unter Drogeneinfluss – behauptete: „Der Roman formt sich. Verbindende Einfälle. Macht Vergnügen“.⁵⁵⁵ Einen Monat danach entschied er sich auch für den definitiven Titel.⁵⁵⁶ Trotzdem musste die Arbeit am Text bald wieder ruhen, nicht

Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1969, S. 7-42. Siehe Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert. München: Beck 2004, S. 262f.; Christa Karpenstein-Eßbach: Ist literarischer Realismus entpolitisiert? Historischen Stationen einer Idee. In: Moritz Baßler (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin: De Gruyter 2013, S. 387-411, hier S. 401f.

⁵⁵³ »Simultantentechnik«. In: Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J.B. Metzler 1984, S. 394.

⁵⁵⁴ Der hier gemeinte Brief ist noch heutzutage unveröffentlicht und befindet sich im KMA unter der Signatur KM B 468. Vgl. Michael Töteberg: Nachwort. In: Klaus Mann: Der Vulkan. Roman unter Emigranten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010, S. 559-571, hier S. 560.

⁵⁵⁵ Klaus Mann: Tagebücher 4. 1938-1939. Hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995, S. 23 (27.02.1938).

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., S. 31 (31.03.1938).

nur wegen eines neuen essayistischen Projektes – des vierhändigen Reportagebuchs *Escape to Life*, eines „facettenreiche[n] Mosaik[s] der Prominenten des Exils“⁵⁵⁷ bzw. „eine[r] Art »Who’s Who in Exile«“ (WP 517) –, sondern vor allem wegen der Reise beider Geschwister Klaus und Erika Mann nach Spanien, wo der Bürgerkrieg seit 1936 tobte und sie als Berichterstatter „mit der Realität des modernen Krieges“ (ebd. 524) in Kontakt kommen wollten. Übrigens konnte der Autor den ursprünglichen Ablieferungstermin für das vollständige Manuskript nicht einhalten, auch, weil er sich nach dem Anschluss Österreichs im März 1938 auf die endgültige Umsiedelung in die USA vorbereitete: Die Großstadt New York, die der Verfasser im Winter 1927/28 zum ersten Mal besuchte, und zwar anlässlich der Weltreise, deren Etappen in *Rundberum* geschildert werden, hatte ihn schon damals sehr fasziniert. Aus diesem Grund organisierte er im Herbst 1936 eine neue USA-Tour, die in dieser Stadt ihren Ausgangspunkt nahm. Seitdem pendelte Klaus Mann zwischen Europa und Amerika, bis er im September 1938 definitiv beschloss, seinen Hauptsitz nach New York zu verlagern und sich im sehr zentral gelegenen Hotel Bedford niederzulassen. Diese Entscheidung lässt sich dadurch erklären, dass die „Hyper-Metropolis und Stadt-der-Städte“ (ebd. 469) seit der „Jahreswende 1937/38 [...] [zum] wichtigste[n] Zentrum der ausgebürgerten deutschen »intelligentsia«“ (ebd. 518) wurde und ihr eine ideale Zuflucht bot, auch, weil man hier die Bezeichnung »Emigrant« als Ehrentitel betrachtete.

Die häufigen Schreibblockaden, die meist von einem tiefen Selbstzweifel begleitet waren,⁵⁵⁸ wurden zuletzt nicht nur von der Annexion Österreichs bzw. dem Anfang von Manns »amerikanischem Exil« verschlimmert, sondern auch von künstlerischen Hindernissen, die zu den großen politischen sowie persönlichen Veränderungen kamen: Wie der Autor seiner Mutter in einem Brief vom Sommer 1938 berichtet, drohte das Manuskript zu „fett und umfänglich zu werden“,⁵⁵⁹ was im Wesentlichen den vielen Personen bzw. den zahlreichen Handlungssträngen zuzuschreiben war. Wegen dieser

⁵⁵⁷ Naumann: »Ruhe gibt es nicht, bis zum Schluss«, S. 226.

⁵⁵⁸ Die oft wiederholte zentrale Frage »Für wen schreibe ich?«, die von den vielen Zweifeln des Autors während der Romanentstehung zeugt, erscheint zuerst im Roman selbst, wenn der Erzähler Martins literarisches Vorhaben vorstellt und den Schriftsteller durch die erlebte Rede frei sprechen lässt. Interessanterweise greift Klaus Mann auch in den späteren Selbstzeugnissen bzw. im *Wendepunkt* auf dieselbe Frage zurück, indem er die fiktionale Antwort der Figur und die eigene auf die gleiche Stufe stellt: Für Autor und Figur besteht das Publikum des Emigrantenromans aus den Generationen, die kommen werden. Vgl. WP 515ff.; Klaus Mann: *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. Mit einem Nachwort von Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010, S. 191. Der Text wird künftig in dieser Arbeit unter der Sigle „V“ mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁵⁵⁹ Brief an Katia Mann vom 1.06.1938. In: Kl. Mann: *Briefe und Antworten*, S. 354-358, hier S. 355.

Schwierigkeiten fühlte sich der Schriftsteller dazu gezwungen, sich diesem ehrgeizigen Projekt auch im Frühjahr 1939 zu widmen, und setzte die Niederschrift bis Februar 1939 fort, als er sie endlich für erledigt erklären konnte.⁵⁶⁰ Der Roman erschien im Sommer jenes Jahres im Querido Verlag, gerade „einige Wochen vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges“ (WP 515), d.h. des »Vulkans«.

In diesem Kontext ist evident, dass diese lange Entstehungszeit die innere Gefahr der Zusammenhangslosigkeit der Handlung steigern konnte, da der Roman selbst wegen seiner sehr komplexen und ausufernden Struktur zur Fragmentierung neigt. Besonders schwierig war für den Autor, den psychologischen, sozialen, politischen und historischen Facettenreichtum des Exils in der Fiktion zu schildern, weil dieser im Text gleichzeitig „viele[n] Formen der Flucht, des *Escapism* [...], [...] des Heroismus“ (ebd. 514) Raum geben wollte. Trotz der vielen Motive, Städte und Gestalten sollte am Ende, so der Autor, ein großes Epos entstehen, was ihm laut der positiven Kritikstimmen letztendlich auch gelang.⁵⁶¹ Obwohl Stefan Zweig überwiegend die emotive Komponente des Romans hervorhob, lobte er auch die Parallele zwischen dem Schicksal der vielen Charaktere und den allgemeinen soziopolitischen Veränderungen, sodass die Geschichte der verschiedenen Emigranten „als Reflex und Folgeerscheinung der organisch-atmosphärischen Veränderung“⁵⁶² zu deuten war. Diese wichtige Übereinstimmung zwischen Mikro- und Makrokosmos trägt zur Bestimmung des Textes als episches Werk bei, wie es auch in der Kritik von Lion Feuchtwanger betont wird: Dieser, der zu diesem Zeitpunkt an einem ähnlichen Projekt arbeitete, nämlich dem dritten Teil seiner *Wartesaal*-Trilogie, würdigte vor allem das narrative Geschick des Schriftstellers beim Zusammenhalten der vielen Einzelschicksale. Im Brief vom 3. Juli 1939 äußert er sich in Bezug auf die Handlung des *Vulkans*:

Ihre Einzelhandlungen, sosehr sie an die Person des jeweiligen Trägers gebunden sind, fügen sich immer ins gesamte und bleiben ihm unterstellt, sie erhalten Licht vom Zentrum aus. Die

⁵⁶⁰ „*New York*, »*Bedford*«. *Den Roman abgeschlossen*. Das Marion-Abel-Kapitel (3. Kap., III. Teil) zu Ende geschrieben; den ganzen III: Teil durchkorrigiert [...].“ Kl. Mann: Tagebücher 4, S. 87 (18.02.1939).

⁵⁶¹ Obwohl der Roman insgesamt ziemlich negativ beurteilt wurde, weil sich viele Emigranten wegen der moralisch fragwürdigen Darstellung einiger Hauptfiguren – »lauter Schwule und Morphinisten« – beleidigt fühlten, lassen sich wenigstens drei positive Kritiken unterscheiden, nämlich diejenigen von Lion Feuchtwanger, Stefan Zweig und bemerkenswerterweise auch Thomas Mann. Siehe Kl. Mann: Tagebücher 4, S. 117 (29.06.1939).

⁵⁶² Brief von Stefan Zweig vom Juli 1939. In: Kl. Mann: Briefe und Antworten, S. 385f., hier S. 385.

Emigration ist bei Ihnen nie Hintergrund, sondern immer das Bewegende, ohnedass Sie dadurch Ihre Einzelfiguren im Psychologischen vergewaltigen.⁵⁶³

Interessanterweise verbindet sich hier der Urteil Feuchtwangers mit einer frühen Behauptung des Autors selbst, nach dem der *Vulkan* besonders ein Prosatext sein sollte über „Kommunisten. Katholiken. Gründung einer neuen Partei. Pass-Schwierigkeiten. Geldnot. Sexualnot. De[n] Hass. Die Hoffnung. Das Heimweh. Kriegsangst [...]... Politik [...]. Melancholie“.⁵⁶⁴ Diese Motivreihe wurde einige Jahre später erweitert, und zwar nach der Publikation des Romans, sodass sie nun ein komplexeres und dichteres Themengewebe darstellte:

Erinnertes und Geahntes, Traum und Gedanke, Einsicht und Gefühl, der Todestrieb, die Wollust und der Kampf [...], Musik und Dialektik, die Entwurzelungsneurose, das Heimweh als Geißel und Stimulans, befreundete Gesichter und geliebte Stimmen, Landschaften meines Lebens [...], die Fratze der Infamie, die Glorie des Erbarmens [...], Begegnungen, Abschiede, Ängste, Einsamkeit, Umarmung und Empfängnis, die Geburt eines Kindes, [...] das Pathos des »Umsonst«, der Entschluß zum »Trotzdem« [...] die düsterfahle Farbe der Gefahr, schwefeliger Reflex nahender Feuerbrände, phosphoreszierende Aura des Verhängnisses. (WP 514f.)

Die entscheidende Entwicklung der Diskurse, die die endgültige Fassung des Romans prägen, ist als Versuch zu lesen, dem Werk einmal mehr eine epische Großform zu verleihen, was dem Schriftsteller hauptsächlich mithilfe mehrerer Handlungsstränge, selbstständiger Episoden und nicht zuletzt eines großen Figurenreichtums gelingen konnte.⁵⁶⁵ Wenn das Hauptziel epischer Dichtung die Vergegenwärtigung äußerer und innerer Geschehnisse ist, was mithilfe spezifischer Erzählhaltungen sowie einer besonderen Zeitgestaltung erfolgen kann, kann man in Bezug auf den *Vulkan* gerade von »epischer Breite« sprechen, denn darin werden alle Hauptmerkmale dieser literarischen Gattung ausführlich realisiert.⁵⁶⁶

Klaus Manns insistierender Bezug auf die epische Dimension ist daher äußerst relevant, weil die Tragweite dieser Form das Gefühl des Fragmentarischen entscheidend

⁵⁶³ Brief von Lion Feuchtwanger vom 3.07.1939 (das Original befindet sich im KMA). Zit. In: Naumann, »Ruhe gibt es nicht, bis zum Schluss«, S. 233.

⁵⁶⁴ Kl. Mann: Tagebücher 3, S. 70 (20.08.1936).

⁵⁶⁵ In der Literaturkritik wird die Großgattung der Epik als die grundlegende Struktur aller erzählenden, fiktiven Literatur bezeichnet, wie der Wortstamm zeigt: Das Wort »Epik«, aus dem griechischen *epikós* und mit dem Substantiv *epos* verwandt, bedeutet nämlich »Erzählung, Wort, Lied«. Vgl. »Epik«. In: Metzler Literatur Lexikon, S. 123f.

⁵⁶⁶ Vgl. »Epik«. In: Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. 19., völlig neu bearbeitete Aufl. Bd. 6: DS-EW und erster Nachtrag. Mannheim: F.A. Brockhaus 1988, S. 464.

kompensiert und die Perspektive der poetischen Komplexität des Romans eröffnet. Es soll hier bemerkt werden, dass der Autor, obwohl er in seinem Emigrationsroman einen gewissen Formzerfall verfolgte – mit dem Zweck, „der modernen dissoziierten Existenz“⁵⁶⁷ literarische Gestalt zu verleihen –, doch keineswegs auf traditionelle Erzählmodelle verzichtet, vielmehr lehnt er sich an die klassische Erzählform der groß angelegten Epik an, um den Textaufbau geschlossener und kohäsiver zu machen. Diese Bipolarität bzw. Spannung zwischen epischer und bruchstückhafter Prosa, aber auch zwischen individuellem und kollektivem Schicksal, kennzeichnet das Werk in seiner Gestalt und erscheint als spezifische Konstante. Schon Stefan Zweig erkannte nach der Lektüre des Romans, dass dieser ein »erlittenes« Buch sei, durch das sein Verfasser „selbst immunisiert und gerettet h[abe]“ bzw. „gegen ein früheres Selbst, gegen innere Unsicherheiten, Verzweiflungen, Gefährdungen“⁵⁶⁸ schrieb. Damit meinte der österreichische Schriftsteller, dass der ästhetische bzw. individuelle Bereich im *Vulkan* mit dem sozialkritischen verschmilzt, was nur die Folge einer inneren Selbstüberwindung seitens des Autors gegenüber den eigenen Tendenzen zum Morbiden, Rauschhaften, Elitären und zur Bohème repräsentieren konnte. In diesem Sinne kann behauptet werden, dass sich Klaus Mann während der Niederschrift des *Vulkans* einer Art künstlerischer Reinigung, sprich einer Katharsis unterzog und von jener sehr frühen Neigung loszukommen versuchte, „Bekanntnisse und Geständnisse abzulegen, wie sehr er sich immer wieder zur Selbstbeobachtung, Selbstanalyse und Selbstdarstellung gedrängt fühlte“.⁵⁶⁹

Diese Beobachtung soll nicht zur Idee führen, dass der Autor auf autobiografische Reflexe in seinem Emigrationsroman völlig verzichtet, sondern, dass diese nicht mehr die relevantesten sind, wie z.B. im dritten Buchteil gezeigt wird: Dieser wird fast exklusiv lebensliebenden und zukunftsfähigen Figuren gewidmet, die durch ihre Lebenskraft wichtige Leistungen innerhalb des antifaschistischen Kampfes erzielen und nicht zur Selbstinszenierung des Schriftstellers beitragen. Bemerkenswerterweise wird die lyrische Komponente vieler Texte Klaus Manns, wie *Der fromme Tanz*, *Symphonie Pathétique* oder *Vergittertes Fenster*, in dieser Art literarischen Resümees hauptsächlich mit einem hohen politischen Bewusstsein verquickt, sodass hier intellektuelle bzw. künstlerische Würde nur

⁵⁶⁷ Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 157.

⁵⁶⁸ Kl. Mann: Briefe und Antworten, S. 385f.

⁵⁶⁹ Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen, S. 192.

jenen Figuren zugeschrieben wird, die sich mit der Außenwelt konstruktiv auseinandersetzen können. Zivile Verantwortung, Anpassungsfähigkeit und Widerstandsgeist sind also die Merkmale, die eine bestimmte und in all drei Romanteile spielende Figurengruppe bezeichnen, nämlich die Heldengruppe von Marion von Kammer, Benjamin Abel und Kikjou.⁵⁷⁰ Durch diese Unterscheidung zielte Klaus Mann hauptsächlich auf die Veranschaulichung des Sachverhalts, dass das individuelle Schicksal erst an Bedeutsamkeit gewinnt, wenn es mit der Dimension des Kollektiven in Zusammenhang gebracht wird, genauso wie die drei erwähnten Heroen zum Werkabschluss zeigen.

Interessanterweise folgt die Figurenkonstellation demselben Mechanismus des Romanaufbaus, nach dem der episodische, fragmentarische, sprunghafte und manchmal chaotische Erzählduktus im Verhältnis zur Gesamthandlung völlig verständlich gemacht werden kann, da sich jeder einzelne Erzählfaden nur durch die Beziehung zum Ganzen legitimiert werden kann. Darüber hinaus bemerkt man, dass die „segmentale[n] und zugleich [...] umfassende[n] Perspektive“⁵⁷¹ dem im Aufsatz *Der Kampf um den jungen Menschen* erörterten Prinzip des sozialistischen Humanismus auf der Erzählebene folgt und jenen grundlegenden Unterschied zwischen Individuellem und Kollektivem neu zur Sprache bringt: Der sozialistische Humanismus findet im *Vulkan* seine vollkommene künstlerische Entfaltung, denn nur in diesem politischen Kredo, dessen Hauptziel in der Förderung des aktiven gesellschaftlichen Handelns besteht, können sich so disparate Perspektiven und Überzeugungen im Namen eines gleichen Zwecks, des antifaschistischen Kampfes, entgegenkommen. Was in der narrativen Entwicklung des Romans geschieht, ist die literarische Übertragung dieser besonderen geistigen Haltung, da das Buch aller Form „der menschlichen Leistung, der menschlichen Liebe, der menschlichen Intelligenz“ Raum gibt, denn „im freien Wechselspiel der Kräfte, im Agon der Tüchtigen entfaltet jeder seine schönsten Möglichkeiten“.⁵⁷²

Anders als in der marxistischen Denkweise üblich, fokussiert Klaus Mann im *Vulkan* immer noch das Schicksal des Einzelnen, aber macht ihn hier zum Träger der kollektiven Frage und verleiht ihm eine moralische Sendung: Das Individuum, sei es Skeptiker, Morphinist, Homosexueller, Selbstmörder, Jude, Katholik, Flüchtling, Marxist,

⁵⁷⁰ Der erste Teil spielt in den Jahren 1933/1934, der zweite von 1936 bis 1937 und der letzte von 1937 bis 1938, insbesondere bis zum September 1938. Der Epilog trägt aber als Datum den 1. Januar 1939.

⁵⁷¹ Schmidt: *Exilwelten der 30er Jahre*, S. 156.

⁵⁷² Kl. Mann: *Der Kampf um den jungen Menschen*, S. 305.

Sozialist, Alter oder Junger, steht im Zentrum der Handlung, doch ist eines positiven Urteils vonseiten des Erzählers nur würdig, wenn es deutlich gegen widrige politische Umstände ankämpft. Allerdings soll auch betont werden, dass der Erzähler eine klare Abgrenzung zwischen den positiven Figuren und den Individualisten, sprich den sich in die Kinderwelt zurückziehenden Gestalten wie Martin oder Tilly, eher vermeidet, weil sich die ersten, d.h. die wahrhaftigen »Romanhelden«, konkret widerstandsfähig zeigen, nur nach dem Scheitern der anderen, als ob sie ihre positive Lebenshaltung nur als Gegenreaktion bzw. Fortsetzung des Lebensprojektes der anderen entwickeln könnten. Außerdem greift auch eine metaphysische Instanz in den abschließenden Vorgang der Handlung ein und beeinflusst daher die Aktionen der Hauptakteure auf entscheidende Weise, mit der Folge, dass sich der Autor durch diese bedeutungsvolle überirdische Präsenz einmal mehr vom sozialistisch-marxistischen Kredo distanziert und an die deutsche humanistische Tradition und den Toleranzgedanken anlehnt. So wird *Der Vulkan* von einer besonderen Engelskunde ausgezeichnet, die vor allem die geistige Entfaltung eines Kikjou prägt und ihn zum wichtigen Entschluss führt, den Romanentwurf seines verstorbenen Freundes Martin Korella fortzusetzen. Zur Figur des »Engels der Heimatlosen« ließ sich der Autor „teils von Rilke, teils von Gide und Cocteau – und teils [von] dem ›Joseph‹“,⁵⁷³ aber auch vom eigenen »Herzen«, inspirieren. Der Engel beteiligt sich daher an der Romanentwicklung als authentische Gestalt, besonders, indem er dem jungen Brasilianer das Leben seiner fernen Freunde im Exil zeigt, im Besonderen den in Spanien sterbenden Marcel.

Dieses Merkmal gilt als wichtige Spur der dichten Vernetzung des Romans, der sich als episches Erzählsystem vorstellt, auch dank der klugen Verflechtung der Figurencharakterisierung und -entwicklung: Marion, die sich Marcel hingibt und dessen Frau wird, sucht einen Liebesersatz in den Vereinigten Staaten und findet ihn im jungen Italoamerikaner Tullio, von dem sie ein Kind erwartet, wobei sie es zusammen mit Abel erziehen wird. Eigentlich wünscht sich Marion aber ein Kind von Marcel, deswegen nennt sie das Baby mit dem Namen ihres damaligen Liebhabers. In diesem Kontext ist wichtig,

⁵⁷³ Klaus Mann: Brief an Thomas Mann vom 3.08.1939. In: Ders.: Briefe und Antworten, S. 391-394, hier S. 393. Nicole Schaenzler bemerkt, dass die Szene der Erscheinung des Engels während Kikjous »Stunde der Konfession« stark an Bernards Engelsbegegnung im Jardin du Luxembourg aus *Les faux monnayeurs* erinnert. Außerdem nahm sich Klaus Mann die Engelfigur von Rilkes *Düneser Elegien* (1923) für seinen Roman als Vorbild, um »den gebrochenen Status des Menschen« darzustellen. Trotzdem soll hier auch Walter Benjamins autobiografische Schrift *Agésilas Santaander* (1933) erwähnt werden, weil der Philosoph sich in diesem kurzen Werk mit der Historisierung des Engel-Mythos beschäftigte, genauso wie Klaus Mann in seinem Roman *unter Emigranten*. Vgl. Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler, S. 112ff.

dass Marion im Gegensatz zu ihrer jüngeren Schwester Tilly die Schwangerschaft akzeptiert, weswegen ihr Baby auch jenes der Schwester repräsentiert. Marion ist Martins Jugendfreundin, wirkt als seine ideale Antithese und antizipiert mit ihrem politisch-künstlerischen Engagement jenes Weiterleben, das Martin nach dem Tod durch Kikjous antifaschistische Leistung metaphorisch genießen kann, als ob er durch die Schaffenskraft seines Partners endgültig erlöst werden könnte. Wenn in Marions Beziehung zu Marcel, Tullio und Prof. Abel eine seltsame erotische Konstellation zu sehen ist, kann man auch das Verhältnis von Marion, Martin und Kikjou als eine besondere Triade interpretieren. Es kann noch eine weitere Drei-Personen-Gruppierung zwischen Marion, Martin und Marcel hergestellt werden kann, in der Korella das »dritte Geschlecht« darstellt, sowie das ideale Verbindungsglied zwischen dem weiblichen und dem männlichen Prinzip.⁵⁷⁴

Aufgrund dieser komplexen Figurencharakterisierung wurde *Der Vulkan* von der Literaturkritik oft als »Entwicklungsroman« bezeichnet: Unter diesem Begriff wird ein Romantyp verstanden, „bei dem die Entwicklung der zumeist jugendlichen Hauptfigur vor dem Hintergrund der erzählten Welt dargestellt wird“,⁵⁷⁵ weswegen er mit den Gattungen »Erziehungs-« bzw. »Bildungsroman« viele Narrationselemente gemeinsam hat. Folglich ähneln einige Figuren des Werks, wie Marion oder Kikjou, der poetischen Entwicklung eines Wilhelm Meister, weil sie genauso wie dieses »Urmodell« „einen Prozess der Selbstfindung und Sozialisation [durchlaufen], der [sie] [...] von einer pathologischen Disposition heilt“.⁵⁷⁶ In diesem Sinne ist die Definition »Entwicklungsroman« nur solange gültig, als man sich auf die positiven, zukunfts- und lebensorientierten, kurz auf die »Heroen« bezieht, weil schwächere Gestalten wie Martin, Tilly, David Deutsch und mitunter Marcel Poiret im Gegensatz zu den ersten verschiedene eskapistische Strategien in die Tat umsetzen, um eine echte Konfrontation mit der Außenwelt zu vermeiden und sich mit der eigenen Untauglichkeit den veränderten Umständen gegenüber nicht auseinandersetzen zu müssen. Aus diesem Grund stellen sie einen menschlichen Typ dar, der der Anziehungskraft des Todes nachgibt und in der Kinderwelt Zuflucht sucht, sprich in der Dimension des »Vor-dem-Lebens«.

Im Hinblick auf diesen wesentlichen Unterschied unter den vielen Romanpersonen kamen die meisten Klaus-Mann-Kritiker zu dem Schluss, dass *Der Vulkan* im Vergleich

⁵⁷⁴ Vgl. ebd. Siehe Härle: Männerweiblichkeit, S. 108.

⁵⁷⁵ »Entwicklungsroman«. In: Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 4., üb. und akt. Aufl. Gütersloh/München: F.A. Brockhaus 2010, S. 212.

⁵⁷⁶ Ebd.

zu den anderen Romanen des Autors eine Art Selbstüberwindung darstelle, weil der Schriftsteller eben durch die Figurencharakterisierung vermochte, sich vom hochmütigen Ästhetizismus, dem dunklen Romantizismus sowie dem wiederholten Fluchtversuch in die »künstlichen Paradiese« loszusagen. Aus diesem Grund zeigte er zugleich, einen neuen Ausgangspunkt für sein Leben erreichen zu wollen, der mit der elitären bzw. individualistischen Künstlerhaltung der Jugend nicht mehr zu tun hatte.⁵⁷⁷ In diesem Sinn ist diese „Chronik von den vielen Wanderungen und den vielen Fragen“ (WP 517) ein rares Beispiel im Erzählwerk Klaus Manns dafür, wie Selbsterlebtes nicht lediglich zum Inspirationsthema wurde,⁵⁷⁸ sondern vor allem zum poetischen bzw. politischen Höhepunkt, denn das Buch wirkt wie eine fiktionale Veranschaulichung konkreter Lösungen des antifaschistischen Kampfes und damit auch des Kampfes um der Zukunft willen. In dieser Hinsicht kann der *Roman unter Emigranten* auch als Endresultat der vom Autor bisher experimentierten Erzählstrukturen betrachtet werden, weil er genauso wie *Treffpunkt im Unendlichen* ein »Roman des Nebeneinander« ist, und zugleich, ähnlich wie *Mephisto*, ein ganz politisch orientierter Zeitroman. In beiden Fällen handelt es sich um eine gattungsspezifische Steigerung, denn, wenn die Personenanzahl im Vergleich zum Werk vor dem Exil deutlich vermehrt wird, so fokussiert sich nun die Handlung auf jene Emigranten, die im *Roman einer Karriere* nur am Rande von Gründgens' schnellem Erfolg weiterlebten und handelten. Überdies zeichnet sich *Der Vulkan* durch die Schilderung hochaktueller Zeiterfahrungen aus, weil „der zeitliche Abstand zwischen Romanhandlung und unmittelbarem Miterleben der Zeitgeschichte“⁵⁷⁹ fast unerheblich ist, da die Handlung bis zur Darstellung vom Abzug der Internationalen Brigaden aus Spanien vordringt (Sommer 1938) und der Text eigentlich Mitte Februar 1939 abgeschlossen wurde.⁵⁸⁰

Unter Berücksichtigung dieser narrativen Merkmale ist klar, dass dieser Exilroman kaum einer eindeutigen Gattungskategorie zugeordnet werden kann, wobei es trotzdem möglich ist, eine vorwiegende Bezeichnung zu finden, die nicht zufällig mit dem Untertitel

⁵⁷⁷ Vgl. Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 166-177.

⁵⁷⁸ Selbsterlebtes beeinflusste einige Aspekte des Romans, insbesondere wurde der Autor während seiner Niederschrift vom Scheitern des *Peppermill*-Projektes in den USA stark betroffen, sowie vom »Anschluss« Österreichs, dem Spanischen Bürgerkrieg und der neuen Selbstmord-Epidemie, die sich unter deutschsprachige Intellektuelle verbreitete und Persönlichkeiten wie Kurt Tucholsky (1935), Ödön von Horváth (1938), später Ernst Toller (1939) und Joseph Roth (auch 1939) zum Tod führte. Deswegen findet man im *Vulkan* häufige literarische bzw. historische Hinweise auf diese Ereignisse.

⁵⁷⁹ Töteberg: Nachwort, S. 561.

⁵⁸⁰ Vgl. Klaus Mann: Tagebücher 4, S. 87 (18.02.1939).

übereinstimmt: Das Werk ist und bleibt bis in seine intimste Faser ein epischer »Emigrationsroman« und zählt als solcher zu den wichtigsten Beispielen jener deutschen humanistischen Tradition, die gerade im europäischen, später im amerikanischen Exil lebendig gehalten werden sollte. Von diesem Standpunkt aus ist *Der Vulkan* ein perfektes Beispiel der Exilliteratur, deren Ziel nicht zuletzt darin besteht, „die kulturellen Werte der Vergangenheit zu erhalten“,⁵⁸¹ weswegen sie oft als allerletzte Manifestation des Überlebens- bzw. Rettungsversuchs für die abgebrochene Tradition interpretiert wurde. Darüber hinaus wirkt Exildichtung als Ausdruck einer grundsätzlichen Opposition gegen jede Form der Diktatur, die entweder offen ausgedrückt werden kann, oder unter historisierenden Strategien bzw. Verschlüsselungen verborgen bleibt, wie es in den Zeitromanen dieser Epoche oft passiert – es reicht an Erzählwerke wie den zweibändigen Roman *Henri IV* von Heinrich Mann zu denken, einen utopischen Gegenentwurf zum nationalsozialistischen Regime, oder den satirischen Roman *Der falsche Nero* von Feuchtwanger, wobei hier auch Brechts berühmtes Theaterstück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941) erwähnenswert ist.

Insgesamt verbindet sich die politische Komponente des *Vulkans* mit einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema »Emigration«, sodass das Ziel des Werks mit der allgemeinen Schilderung der Lebensbedingungen im Exil identifiziert werden kann, sowie mit der Darlegung jenes tiefen Sinns für das Provisorische und der Nöte, Ängste und Hoffnungen, die das Exilleben kennzeichnen. Diesen Aspekt betrachtend, stiftet diese literarische Ankündigung des »vulkanischen« Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs, zusammen mit den beiden Romanen *Exil* (1940) von Lion Feuchtwanger und *Transit* (1944, Dt. 1947) von Anna Seghers, eine abgrenzbare Untergattung der Exilliteratur, und zwar eine literarische Form, die nicht nur zur Exilzeit entsteht, sondern auch davon erzählt. Daher sind diese drei Werke auch Beispiele der Metafiktion, weil sie von der (eigenen) Exilerfahrung sowohl auf strukturellem als auch inhaltlichem Niveau durchdrungen werden.

Die Bedeutsamkeit dieser »Exilspur«, deren Gipfel in der physischen Tätowierung der Gefangenen in Konzentrationslagern erreicht wird, trägt zur Konzipierung des Exils als ein selbstständiges Phänomen bei, das Leben, Identität und Kunst bis ins Innerste beeinflusst, weswegen es auch bestimmte künstlerische Übertragungen fördert, und zwar

⁵⁸¹ Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler, S. 116.

wird der Gegenstand »Exil«, genauso wie bei intermedialen Verhältnissen, in einer bestimmten Kunstform nachgeahmt, in diesem Fall Literatur. Klaus Mann verstärkt die Dimension der Metaebene durch eine besondere, doch ihm auch früher nicht unbekanntes Strategie, und zwar den »Droste-Effekt« bzw. die *mise en abyme*. Nicht zufällig verwendete der Schriftsteller diese Technik in ausführlicher Weise erst im »Roman des Nebeneinander« *Treffpunkt im Unendlichen*, macht sie aber im *Vulkan* zur narrativen Pointe, weil die *mise en abyme* auch als eines der abschließenden Erzählelemente präsentiert wird. Interessanterweise verknüpft sich dieser Effekt immer noch mit Literatur, weil der junge Dichter Martin „von den Ruhelosen und Heimatlosen“ berichten will, sowie zum „Chronist[en] [...] ihrer Abenteuer und Niederlagen, ihrer Aufschwünge und Zusammenbrüche, ihrer Trostlosigkeit und ihrer Zuversicht“ (V 190) werden möchte. Ferner plant er, seinen Roman im Zeichen einer apokalyptischen Stimmung zu verfassen, die sich mit dem beängstigenden Bild „drohend geballte[r] Wolken“ sowie „eine[s] Gewitter[s] ohnegleichen“ (ebd. 191) identifizieren lässt. Auch dieses Detail scheint eine Steigerung jenes apokalyptischen-utopischen Gefühls zu sein, das Klaus Mann in seiner fiktiven Biografie von Alexander dem Großen und später in *Treffpunkt im Unendlichen* zur Sprache brachte, mit der Folge, dass das Vulkan-Motiv auch als starkes Zeichen von Klaus Manns seismografischer Sensibilität historischen Prozessen gegenüber gedeutet werden kann.

Um die Spezifität der Technik der *mise en abyme* wieder aufzugreifen, soll außerdem unterstrichen werden, dass das wichtigste Vorbild für Klaus Mann immer noch der Schriftsteller André Gide bleibt, den er seit seiner Jugend offen verehrte. Während der Exilerfahrung wurde die Beziehung zum französischen Dichter intensiver, wie die wiederholte Erwähnung seines Namens in Klaus Manns Tagebüchern aus dieser Zeit zeigen: Schon das Frühjahr 1937 begann im Zeichen des französischen Romanciers, und zwar nicht nur wegen einiger persönlicher Treffen mit ihm bzw. Diskussionen über sein Leben und Werk, sondern auch infolge der Veröffentlichung des Aufsatzes *Der Streit um André Gide*, die am 11. Februar 1937 in der *Neuen Weltbühne* erfolgte. Für diesen Essay, der als Verteidigung des französischen Intellektuellen gegen die Angriffe der Marxisten zu interpretieren ist, wurde Klaus Mann gerühmt. Kurt Hiller schrieb, sein Kollege „sei als Kritiker, Polemiker, Essayist viel wichtiger, besser, unentbehrlicher [geworden], denn als

Erzähler“.⁵⁸² Deshalb wirkte Gides Werk als »Begleiterscheinung« der Romanniederschrift, aber auch der zahlreichen Beschäftigungen, die Klaus Mann in diesen Jahren durch Europa und Amerika hatte. Dieser besondere Aspekt wird von der Tatsache bewiesen, dass der Schriftsteller während der Entstehungszeit des *Vulkans* immer wieder auf den französischen Nobelpreisträger zurückgriff: Die Lektüre seiner fragmentarischen Autobiografie *Numquid et tu* (1922) gab ihm z.B. den Anstoß zu einem neuen literarischen Vorhaben, *André Gide and the Crisis of Modern Thought* (dt. 1995), das 1943 auf Englisch vollendet wurde und als die erste gründliche Darstellung seiner Person und seines Werks weltweit gilt.⁵⁸³

Der Bezug auf Gide ist desto bedeutungsvoller, je häufiger Klaus Mann sich an seine Poetik anlehnte, was davon zeugen kann, dass Gides Werk für den Antifaschisten als ein Meilenstein des europäischen Literaturkanons im 20. Jahrhundert galt. Das ist im Hinblick auf die Verfassung des Emigrantenromans sehr wichtig und verbindet sich mit der Charakterisierung der Romanhelden sowie mit der poetischen Botschaft des Werks: Gide war jener Autor, der im Kontext der französischen Moderne eine entscheidende Öffnung individueller – und sexueller – Freiheit forderte, er ist also der Intellektuelle, auf den sich Klaus Mann seit seiner Jugend richtete, um die literarische Behandlung von Schicksalen, Problemen, Landschaften, Körpern und Ideen zu erlernen. Gide wirkte also für Klaus Mann als der Dichter der Individualität und der Jugend, und über ihn schrieb der deutsche Schriftsteller im Aufsatz *Zu André Gides 60. Geburtstag* (1929): „Als der beinahe Sechzigjährige seinen ›ersten Roman‹, die ›Falschmünzer‹ schrieb, zeigt sich, daß es *unser* Roman war; [...] unsere ganze Welt kam in ihm vor. Er war nicht jung *geblieben*, [...] vielmehr gerade jetzt, auf dem Höhe- und Gipfelpunkt seiner Arbeit, jung *geworden*, wie nie zuvor“.⁵⁸⁴ Im selben Essay wird Gide als „der unberechenbare, der europäischste Dichter“ schlechthin bezeichnet, dessen „geistiges Leben [...] repräsentativ für alle Europäer“⁵⁸⁵ ist, weswegen er einen hohen Repräsentationsgrad in der poetisch-ideologischen Welt Klaus Manns erlangen konnte. Tatsächlich erkannte er, dass Gide mit den *Faux monnayers* eine innere Wende erlebt hatte: „Aus dem einsamen, genußsüchtigen und melancholischen Abenteurer der Seele und der Sinne“ war ein neuer, »erzieherischer«

⁵⁸² Kl. Mann: Tagebücher 3, S. 111 (28.02.1937). Siehe ders.: Der Streit um André Gide. In: Ders.: Das Wunder von Madrid. Aufsätze, Rede, Kritiken 1936-1938. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1993, S. 84-94.

⁵⁸³ Vgl. ders.: Tagebücher 4, S. 125 (12.08.1939).

⁵⁸⁴ Klaus Mann: Zu André Gides 60. Geburtstag. In: Ders.: Die neuen Eltern, S. 238ff., hier S. 239.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 238ff.

Gide geworden, der „sich liebend und wissend den Schicksalen *anderer* zu[neigte]“.⁵⁸⁶ Klaus Mann hatte also Gides deutliche »Wandlung zum Politischen« beobachtet, sowie seinen intensiven Willen zum Sozialengagement, der sich z.B. durch die Beschäftigung mit den Lebensbedingungen der afrikanischen Völker unter französischer Verwaltung manifestierte.⁵⁸⁷ Gerade durch diesen geistigen Prozess konnte der Franzose im Verständnis Klaus Manns „die verschiedensten europäischen Eigenschaften und Werte“⁵⁸⁸ in sich vereinigen, und zwar das Antike mit dem Christlichen, das protestantische Element mit der klassischen französischen Tradition, und auch den deutschen Geist (Goethe und Nietzsche) mit dem englischen (Shakespeare und Joseph Conrad) und dem russischen (Dostojewskij). Deswegen stellte sich Gide als der authentische Vertreter der »Europäizität« vor, weil er die Tendenzen seiner Jugend in einem neuen Sinn für das Praktische-Politische zusammenlaufen ließ. Insgesamt lässt sich Klaus Manns Frankophilie Gide gegenüber verstehen, indem man berücksichtigt, dass er ihn nicht nur für den Dichter der »ausgeprägtesten, selbständigsten Individualität« hielt, sondern auch für den würdigen Repräsentanten jener humanistischen Tradition, die er – genauso wie sein Onkel Heinrich – nicht nur mit großen deutschen Denkern und Dichtern verband, sondern auch mit großen französischen Persönlichkeiten, wie Voltaire, Hugo oder Zola.

Bemerkenswerterweise stellt die Verteidigung abendländischer Prinzipien das künstlerische Hauptziel des Exilromans *Der Vulkan* dar, wodurch sich das Werk wiederum in die Tradition der Exilliteratur einfügt, weil eines der konstitutiven Elemente der Exilproduktion die kulturelle Verpflichtung ist, die geistige Tradition des Vaterlandes „in der Fremde lebendig zu erhalten und durch den eigenen schöpferischen Beitrag weiter zu entwickeln“ (WP 401). Dieser besondere Auftrag hat auch eine klare politische Bedeutung, denn der Kampf um die eigene kulturelle Identität dient als weltweiter Beweis für die Existenz, den Schutz und das Weiterleben einer besseren Kulturwelt gegen die repressive Weltanschauung des Faschismus. In Anbetracht dessen wird schließlich klar, dass Klaus Mann im *Vulkan* den Romanprotagonisten jene Aufgabe überträgt, die seit der Auswanderung auch die eigene sowie diejenige vieler europäischer Intellektueller – darunter Gides – war. Dennoch präsentiert sich Klaus Manns Reifeprozess im *Vulkan* als

⁵⁸⁶ Ders.: André Gide und die europäische Jugend. In: Ders.: *Zahnärzte und Künstler*, S. 327-330, hier S. 328.

⁵⁸⁷ Gide schilderte diese Erfahrung besonders im Werk *Voyage au Congo* (1927).

⁵⁸⁸ Kl. Mann: André Gide und die europäische Jugend, S. 329.

keine Verleugnung seiner Jugendtendenzen, sondern als ihre Entwicklung im Sinne eines sozialorientierten Verständnisses. Außerdem verbindet sich diese seelische Verwandlung mit der Spezifität des Exils, weil sich auch ein veränderungstiftendes Potenzial besitzt. Gerade in der Darstellung dieses Phänomens besteht der Kernpunkt des Emigrantenromans, „die Wandlung, die *Verwandlung* der Charaktere durch die Emigration“⁵⁸⁹ sei somit das eigentliche Thema des Buchs, wie schon Stefan Zweig im Brief vom Juli 1939 unterstrich.

In diesem Zusammenhang soll schließlich die Position der literaturwissenschaftlichen Forschung im Hinblick auf die *Vulkan*-Rezeption ergänzt werden: Klaus Mann gelang mit der Romanniederschrift und vor allem mit der Schilderung der zentralen Gestalt, Marion von Kammer, sicherlich eine Art Selbstbewältigung, wie Arwed Schmidt betont,⁵⁹⁰ jedoch kann im *Vulkan* von einer deutlichen und eindeutigen Ablehnung rauschhafter Elemente keine Rede sein, genauso wie das antisoziale Benehmen der problematischen Figuren eine gewisse Zuneigung vonseiten der Erzählinstanz nicht ausschließt: Dem Tod Tilly von Kammers werden z.B. einige von Klaus Manns herausragendsten Prosaseiten gewidmet, gleichzeitig sind die Szenen, die Martin, auch mit Kikjou, betreffen, durch einen äußerst lyrischen Ton gekennzeichnet, manchmal werden sie sogar durch Einfügung wichtiger intertextueller Verweise, wie von Novalis' Gedicht *Wobin ziehst du mich* (1799) Horazscher Prägung (vgl. V 150), bereichert und so literarisch verfeinert. Deswegen soll die innere Verwandlung der *Vulkan*-Figuren, die von der Exilerfahrung soziale Verantwortung und politisches Bewusstsein erlernen, nicht als Prozess der Verneinung bzw. der Verwerfung dargestellt werden, sondern als Ergebnis einer psychologischen, emotiven und auf Soziale gerichteten Aufhebung, genauso wie es der Dichtung eines André Gide zu entnehmen ist. Aus diesem Grund wird selbst die Profilierung Marions bis fast zum Romanende von zweideutigen Konturen charakterisiert, da sie nicht als lineare Idealgestalt geschildert wird, sondern vielmehr als ein Mensch, der auf der Suche seiner selbst ist und zur persönlichen Reife erst nach der Bewältigung tiefer Krisen kommt, wie ihre nicht konfliktfreie Auseinandersetzung mit der Schwangerschaft beweist.⁵⁹¹ Trotzdem hindert

⁵⁸⁹ Kl. Mann: Briefe und Antworten, S. 385 (Brief Stefan Zweigs vom Juli 1939).

⁵⁹⁰ Vgl. Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 176f.

⁵⁹¹ Vgl.: „Gibt es Hilfe für mich? ... Ach, ich hätte große, große Lust, mir eine Portion Tee zu bestellen. Veronal-Tabletten wären auch zur Hand; das Todes-Süppchen ist schnell bereitet. Es darf aber nicht sein. Ich muß das Kind bekommen.“ (V 454). Diese Worte, die an die Drogenerfahrung beider Sonja und Sebastian in *Treffpunkt im Unendlichen* stark erinnern, wiederholt Marion später auch vor Abel: „Ich kann das

sie nicht daran, zum Schluss zu „einer wirklich geliebten und bewunderten, ernsten und starken und kämpferischen Figur [zu werden], die dem Ganzen dem Rückgrat gibt, die im Zentrum steht und zu der der ganze schwache Schwarm sozusagen hilfeschend hinstrebt“.⁵⁹²

Einmal mehr zeigen die Voraussetzungen für die vollkommene Selbstverwirklichung der Romanhelden, dass Klaus Mann komplexe Gestalten bevorzugt, deren Werdegang sich als problematisch erweist. Wichtig ist jedoch, dass diese am Ende ihre Krisen überwinden können, und zwar im Namen eines neuen Bewusstseins der eigenen Aufgabe gegenüber: Genauso wie der Intellektuelle zur Bestimmung seiner kulturellen bzw. künstlerischen Rolle durch das Erlebnis der Emigration kommt, so entscheidet sich die Romanheldin Marion dafür, die von Goethe, Kant, Hegel sowie den Franzosen stammende humanistische Tradition mithilfe ihrer Vortragskunst produktiv und lebendig zu halten. Gleichzeitig wendet sie sich mit der Annahme ihrer Mutterschaft an die Zukunftsgenerationen, womit sie zeigt, trotz des drohenden Bildes des Vulkans (weiter) an die Zukunft glauben zu wollen. Ähnlich wie bei *Mephisto* – und wahrscheinlich noch tiefer als im »Karriereroman« – verschmilzt hier Kunst mit Moral und Engagement: Exil wird zur *Conditio sine qua non* der Entwicklung eines antifaschistischen Verständnisses, von dem das Widerstandsgefühl sowie der Wille zur Umsetzung der Subjektivität in der sozialen Praxis herkommen. Trotz des Hangs zum Morbiden, Erotischen und Makabren, der seine deutliche Spur auch im *Vulkan* hinterlässt, handelt es sich hier also schließlich um „ein Buch, dessen die deutsche Emigration sich auch unter dem Gesichtspunkt der Würde, der Kraft und des Kampfes nicht zu schämen hat, sondern zu dem sie sich, wenn sie nicht neidisch ist, froh und dankbar bekennen kann“.⁵⁹³

5.2 Das »Wort als Waffe«: Literatur und Theater in *Der Vulkan*

In keinem anderen Werk – außer wahrscheinlich *Symphonie Pathétique* – drückt Klaus Mann sein Vertrauen in die Kunst deutlicher aus, als in seinem letzten Roman *Der Vulkan*

Kind nicht bekommen! Die Worte ihrer armen kleinen Schwester Tilly –: Marion kannte sie nicht und wiederholte sie doch. »Ich kann das Kind nicht bekommen! [...] »Heute ein Kind zu kriegen – so ein Frevel...« brachte sie hervor, »so eine Sünde, eine Dummheit... Kriege werden kommen, Revolutionen, Kampf ohne Ende... Mein armes Kind wird vernichtet...« [...] »[...] Ich kann doch kein Kind haben! Ich muß nach Europa zurück – muß unabhängig, aktiv sein! Ich muß kämpfen! Muß mich ganz einsetzen. Das Kind würde mich stören«, sagte sie hart [...].“ (ebd. 508).

⁵⁹² Kl. Mann: Briefe und Antworten, S. 390 (Brief Thomas Manns vom 22.07.1939).

⁵⁹³ Ebd.

macht. Außerdem verdeutlicht er in diesem Text seinen tiefen Glauben an die repräsentative Kraft der Wortkunst, die zum Kampfmittel wird, sowie zum unabdingbaren Element des antifaschistischen Aktivismus. Im *Roman unter Emigranten* werden nämlich drei Möglichkeiten des antifaschistischen Widerstandes geschildert: die pragmatisch-konkrete, d.h. die praktische Teilnahme am bewaffneten Kampf gegen die faschistische Herrschaft, wie im Fall des Spanischen Bürgerkriegs; die politische, d.h. die Organisation und Durchführung antifaschistischer Handlungen; und die künstlerische, d.h. der persönliche Einsatz gegen jede politische, soziale und kulturelle Verzerrung der Realität durch Kunst. Und gerade diesen Weg wählte der Schriftsteller, um jenen Identifikationsprozess, d.h. die Definition des Selbst als Mensch und Künstler, zu Ende zu bringen, der von der Entscheidung fürs Exil 1933 deutlich beeinflusst wurde und nach der Veröffentlichung des Werks in die aktive Teilnahme am Zweiten Weltkrieg unter der amerikanischen Armee mündete.

Dieser Faktor ist besonders relevant, weil die Helden des *Vulkans* verschiedene Etappen der Identitätskonstruktion durchschreiten, um ins »wahre« Leben bzw. ins Erwachsenenalter eingeweiht zu werden. Es soll hier nicht vergessen werden, dass die Hauptakteure mit Ausnahme von Benjamin Abel alle junge Leute sind und durch die Exilerfahrung die Grenze zwischen Jugend und Reife überschreiten. Aus diesem Grund steht das Buch für ein reales Zeugnis von Klaus Manns poetischer Reife, weil der Schriftsteller darin die Protagonisten in einer Art charakterisiert, die ihnen ermöglicht, immer zu einem Ausweg zu kommen, sei es negativ oder positiv. Dieses narrative Merkmal ist im Vergleich zu den Romanen der Vor-Exil-Zeit entscheidend, denn im Gegensatz dazu gelangen Menschen im *Vulkan* immer zur Selbstbestimmung und überwinden ihre Jugendphase, wenn auch mit unterschiedlichen Ergebnissen. Zu beachten ist ferner, dass ihre innere Entwicklung, die sich auch als politische zeigt, hauptsächlich durchs Exil bestimmt wird, weswegen sich alle auch als Antifaschisten verstehen. Vor der Emigration hängen sie stattdessen „einem unpolitischen, spielerischen und irrationalen Ästhetizismus an“,⁵⁹⁴ obwohl zumindest Marion auch vor 1933 gegen Hitler politisch engagiert ist.

Was das Prosawerk besonders fokussiert, ist also die künstlerische Widerstandskraft der Figuren. Folglich dreht sich die Handlung meistens um den Begriff des »Wortes als

⁵⁹⁴ Lindeiner-Stráský: Sammlung zur heiligsten Aufgabe, S. 132.

Waffe«, der ein sehr ikonisches und so intermediales Potenzial besitzt, und seine möglichen Verwendungen werden gerade innerhalb des Textes geschildert. Unter dieser Perspektive wird im Roman entweder die Vorherrschaft des Ästhetizismus über die politische Sendung betont, so wie bei Martin Korella, oder das umgekehrte Verhältnis, wie bei Marion und Kikjou. Was hier beachtenswert ist, ist die Tatsache, dass der Literatur ständig ein hoher Wert zugeschrieben wird, und zwar vonseiten aller Gestalten, die mit ihr zu tun haben. Abgesehen von ihren ästhetischen Differenzen beweisen alle jedoch ein großes professionelles Selbstbewusstsein, weil sie im Vergleich zu den Schriftstellergestalten der vorigen Romane genauere Vorstellungen ihrer künstlerischen Aufgabe haben. Ausgehend von *Treffpunkt im Unendlichen*, der mit dem *Der Vulkan* besonders verwandt ist, aber auch von *Mephisto*, wissen nun die fiktionalen Literaten, was und warum sie schreiben sollen. So kann der einfache literarische Stil eines Sebastian aus dem *Roman einer Karriere* sowohl mit Marcells kommunistischer Dichtung verquickt werden, als auch mit Kikjous prophetischer Schreibweise und auch mit Marions Vorträgen in den USA. Darüber hinaus greift die Figur des französischen Schriftstellers Poiret auf diejenige Sylvester Marschalks aus *Treffpunkt im Unendlichen* zurück, weil beide die Kunst verlassen, um sich dem aktiven Kampf zu widmen, wobei es im Buch der Vor-Exil-Zeit nicht genau erklärt wird, gegen wen der Dichter eigentlich kämpfen soll; hingegen kann Marcel seine Feinde zweifellos identifizieren und hat ein ausgeprägtes Bewusstsein dessen, für wen er künstlerisch und politisch Partei ergreifen muss.

In diesem Zusammenhang scheint es nötig, den Schreibstil des *Vulkans* genauer zu betrachten, seine Hauptmerkmale zu fokussieren sowie mögliche intertextuelle Elemente bzw. Einflüsse zu untersuchen. Hier kommt wiederum der Bezug auf das vorige Werk *Treffpunkt im Unendlichen* zu Hilfe, weil Klaus Mann in seinem letzten Roman gerade die Potenzialität der visionären, apokalyptischen Sprache ausnutzt, die er am Anfang der 1930er Jahre erprobt hatte und später erneut im autobiografischen Bericht *Der Wendepunkt* aufgriff. Interessanterweise verleiht der Gebrauch des Vulkan-Motivs diesem Werk eine Art »musikalischer« Erzählverlauf, der als Vollendung von Klaus Manns anfänglicher Absicht erscheint, seine Exilchronik als ein großes Musikstück zu gestalten. Nicht zufällig drückt der junge Kikjou einen ähnlichen Wunsch gegenüber seinem »Roman der Heimatlosen« aus, den er gern mit einer Sinfonie verknüpft, aus Angst, dass eine zu traditionelle Schreibweise das Publikum langweilen könnte:

›Es soll ein Roman werden?‹ [...] ›Eine Chronik‹, versetzte Kikjou, schüchtern und stolz. ›Die genaue Chronik unserer Verwirrungen, Leiden, auch der Hoffnungen. Ich habe viel Material, behauptete er hoffnungsvoll. ›Es müßte ein ziemlich langes Buch werden, Vieles ist einzubeziehen, eine Menge von Themen machen die Symphonie. Ich darf nichts vereinfachen, auch nichts weglassen; umständlich und aufrichtig muß ich sein. – Wenn es aber langweilig würde? Das wäre grauenhaft! Vielleicht sind Bücher nicht mehr zeitgemäß? In den meisten Ländern werden sie verboten – und wo sie noch erlaubt sind, machen sie kein besonderes Aufsehen. Die Leute gehen lieber ins Kino. [...] Mein Roman muß aber doch zu den interessanteren gehören!‹ (V 522f.)

Bemerkenswerterweise stellen Musik und Kino in diesem Kontext zwei intermediale Vergleichselemente dar, die sehr nachahmenswert scheinen und daher literarische Strukturen beeinflussen können, damit diese für zeitgemäß gehalten werden. Genauso wie in einer Sinfonie bzw. einem Film beabsichtigt Kikjou eine Epik zu schaffen, in der viele verschiedene Themen und Erzählstränge rasch, unmittelbar und kinematografisch aufeinander folgen können. Zugleich soll diese epische Form mehrere zeitliche bzw. räumliche Hintergründe in Anspruch nehmen sowie einen Sinn der Gleichzeitigkeit vermitteln. Besonders der musikalische Bezug scheint wichtig zu sein, vor allem im Hinblick auf das Titelmotiv, das sowohl eine fürchterliche Naturkatastrophe hervorruft, als auch den bevorstehenden Kriegsausbruch und damit den Untergang der Zivilisation. Insgesamt fungiert der Vulkan im Roman als das wichtigste Leitmotiv, da es symmetrisch und zyklisch auftaucht und alle Romanteile prägt.⁵⁹⁵ Seine vierfache Erscheinung begleitet die Handlung, als ob es das Hauptmotiv einer Sinfonie wäre, da es den Anstoß zu allen wichtigen Entwicklungen gibt und sie durch apokalyptische Ausdrücke kennzeichnet. Zum ersten Mal erscheint dieses Bild im ersten Teil am Ende des vierten Kapitels, und zwar inmitten einer Liebesszene zwischen Marion und Marcel, der sich bald nach Spanien begeben wird, um am dortigen Bürgerkrieg aktiv Anteil zu nehmen. Zweitens taucht es im dritten Kapitel des zweiten Teils auf, nämlich bei der Schilderung der Besetzung der Insel Mallorca durch faschistische Truppen, wodurch es zum Symbol des Ausbruchs des Spanischen Bürgerkriegs wird.⁵⁹⁶ Zum Schluss charakterisiert es Marions Beziehung zum italienisch-amerikanischen Fensterputzer Tullio und nimmt seine Rückkehr nach Europa vorweg, wo er, genauso wie Marcel, den Faschismus bekämpfen will. Darüber hinaus ist zu betonen, dass die Erzählinstanz die

⁵⁹⁵ Vgl. Fredric Kroll: Klaus-Mann-Schriftenreihe. Bd. 5: 1937-1942. Traum Amerika. Hamburg: Edition Klaus Blahak/Männerschwarm Verlag 2006, S. 134.

⁵⁹⁶ „Als [Marion] nachts neben [Marcel] lag, sah sie wieder, vor den fassungslos geöffneten Augen, den feuerspeienden Berg, den Vulkan. Rauchmassen, lodernder Brand, und die felsbrocken, die tödlich treffen.“ (V 281).

Vulkan-Vision mit sehr ähnlichen Worten im ersten und dritten Teil wiederholt, sodass dieses drohende Motiv als refrainartig wirken kann, mit dem Zweck, die Parallelität von Marions Beziehung zu den beiden Figuren Poiret und Rossi deutlicher zu machen.⁵⁹⁷ Schließlich wird eine vierte Motivvariante im dritten Romanteil angedeutet, und zwar während eines Gesprächs zwischen Abel und Marion, die ihm angesichts des Hilferufs aus Wien berichtet, nach Europa zurückkehren zu wollen, um dort ebenfalls zu kämpfen. An dieser Stelle spricht Marion vom »Vulkan« und behauptet mit prophetischem Ton: „Wir alle, an seinem Rande... Auf unseren Stirnen schon sein glühender Atem; die Augen geblendet, die Glieder gelähmt, die Lungen voll erstickendem Qualm...“ (ebd. 507f.).

Der sprachliche Reichtum des Vulkanbildes ist mit zahlreichen Themen miteinander verbunden und bildet somit ein komplexes Netz narrativer Motive, die gerade durch die katastrophale Vulkan-Stimmung entstehen und sich damit verquicken. Die insistierende Wiederholung von Substantiven wie »Abgrund«, »Feuerbrand«, »Qualm«, »Krater«, »Untergang«, »Mord« und »Träne« suggerieren nicht nur einen weltweiten politischen Zusammenbruch, sondern auch die Niederlage des Individuums: Wenn das erste Thema durch den Zusatz verwandter Motive wie des Blutes bzw. der tödlichen Wunden verstärkt wird,⁵⁹⁸ verschmilzt das zweite mit der Verflechtung von Liebe und Tod, nicht nur, weil Marion nach der ersten und dritten Erscheinung des Vulkan-Motivs von ihren beiden Liebhabern Marcel und Tullio verlassen wird, sondern auch, weil ihre Liebesbeziehung vor allem zu Tullio von gewaltigen Nuancen geprägt ist, sodass ihr Geschlechtsakt selbst einem Kampf ähnelt:

Marion hatte sich nie mit solcher Heftigkeit lieben lassen. [Tullio] war unersättlich. Sein Ernst in der Umarmung, seine beinah wütende Sachlichkeit bei den Liebkosungen waren erschreckend. Er warf sich über sie wie ein Ringkämpfer auf seinen Gegner. Er war geschwind befriedigt, und dann rief er: »Noch einmalk« –: es klang wie ein Schlachtruf. [...] Seine Zärtlichkeit war vehement wie eine Naturkatastrophe. Sein Körper bäumte sich wie in Qualen. Auch sein Stöhnen klang, als ob es von einem Gefolterten käme. »Tue ich dir weh?« fragte er sie – selber leidend an seiner Lust. [...] »Aber ich will dir weh tun! Sonst liebst du mich nicht!« (V 421)

⁵⁹⁷ Vgl.: „Aus dem Abgrund stiegen Feuerbrände, auch Qualm kam in dicken Schwaden, und Felsbrocken wurden empor geschleudert. Es war der Krater eines Vulkans.“ (ebd. 165), und: „Gefahren – Gefahren, überall... Oh, wir sind schon verloren! ... Welche Schuld haben wir auf uns geladen, daß man uns zu solcher Strafe verdammt? [...] Aus dem Abgrund stiegen Feuerbrände, auch Qualm kam in dicken Schwaden, und Felsbrocken wurden emporgeschleudert. Es war der Krater eines Vulkans.“ (ebd. 422).

⁵⁹⁸ Vgl. Kroll: Traum Amerika, S. 132.

Nicole Schaenzler erklärt Tullios aggressive Heftigkeit im erotischen Kontext als Manifestation der „Immanenz des Todes im Leben“⁵⁹⁹ sowie als heimliche Sehnsucht nach dem Tod, der für »les sans patrie«, d.h. die antifaschistischen Kämpfer, oft gleichzeitig Verhängnis und Erlösung bedeutet. Insgesamt koppelt sich die so reiche thematische Vernetzung, die vom Vulkanbild ausgeht, mit der polyphonen Gestaltung der Narration, die somit Klaus Manns ursprüngliche Konzeptionierung widerspiegeln kann. Diese wird im Roman nicht nur durch einen großen Beitrag der Dialogizität erzeugt, wie z.B. bei den anfänglichen Szenen an den Pariser Cafétischen (vgl. ebd. 13-17), sondern hauptsächlich von den direkten Eingriffen des allwissenden Erzählers in die Handlung durch Mahnungen und Imperative, welche die Vorstellung des Vulkans ergänzen. Ein Beispiel dafür ist der folgende Abschnitt:

Hüte dich, Marion! Wage dich nicht gar zu sehr in die Nähe des Schlundes! Wenn das Feuer dein schönes Haar erfaßt, bist du verloren! Wenn einer der emporgeschleuderten Felsbrocken deine Stirne streift, bist du hin! Auch könnte es sein, daß du am Qualm elend ersticken mußt. Hütet euch, Marion und Marcel! Furchtbar ist der Vulkan. Das Feuer kennt kein Erbarmen. Ihr verbrennt, wenn ihr nicht sehr schlau und behutsam seid. Warum flieht ihr nicht? Oder wollt ihr verbrennen? Seid ihr versessen darauf, eure armen Leben zu opfern? – Aber ihr habt nur diese! Bewahrt euch! (ebd. 165f.)⁶⁰⁰

Die Struktur dieser Passage ist durch den Gebrauch der Anapher und der Anrufung gekennzeichnet und dient sowohl als Vorbereitung als auch als Zeichen der nahezu messianischen Botschaft, die der »Engel der Heimatlosen« Kikjou zum Romanende offenbart, weswegen die Identität des Erzählers im letzten Romanteil häufig schwankt und dazu neigt, von der allwissenden Position bzw. der Nullfokalisierung in die interne Fokalisierung überzugehen, da die Erzählstimme oft mit derjenigen des Engels identifiziert werden kann. Bei der Beobachtung der sprachlichen Konstruktion ihrer wiederholten Aufforderungen bemerkt man übrigens einen fast biblischen Ton in der Prosa, durch den die Handlung nicht nur allgemein »religiös« wirkt, sondern auch mystisch, sodass der Roman trotz des beängstigenden Vulkan-Bildes mit einer Hoffnungsbotschaft schließen kann. Allerdings wird diese nicht ins Jenseits projiziert, sondern ins Diesseits, weil Hoffnung und Weiterleben nur durch aktiven Kampf errungen werden können. Folglich wird eine Zukunft nur denjenigen versichert, die konkret für die antifaschistische Sache eintreten, vor allem mit den Mitteln der Kunst:

⁵⁹⁹ Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler, S. 131.

⁶⁰⁰ Die Mahnung wird fast unverändert auch im dritten Teil wiederholt (vgl. V 422 und Anm. 52).

Das Wort ist, immer noch, eine gute Waffe! Es muß gar nicht langweilig sein, wenn es trifft und sitzt. Übe dich! Lerne fechten! Wir lieben die guten Fechter! [...] Der Engel sprach: »Euch bleibt große Hoffnung [...]« [...] Von uns verlangt Er dann: Handelt! Protestiert! Schreitet ein! – Er ruft die Kreatur zur Aktion, damit das kolossale Stinken nur endlich aufhöre. An euch liegt alles: alles liegt bei euch – spricht die Höchste Instanz. [...] Seid wachsam und tapfer –: dies fordert Meine Liebe von euch! Seid energisch, seid realistisch, seid auch gut! Plagt euch! Kämpft! Habt Ehrgeiz und Leidenschaft, Trotz, Liebe und Mut! Seid rebellisch! Seid fromm! Bewahrt euch die Hoffnung! (ebd. 525, 544, 548, 550)

Wenn die Einfügung dieser sehr evokativen Imperativsätze zur Bereicherung des polyphonen Textgefüges beiträgt, soll auch unterstrichen werden, dass die Chorartigkeit des Buchs auch aus seiner tiefen Intertextualität stammt, sodass der so geschaffene »mehrstimmige« Effekt sowohl als intertextuell auch als intermedial bezeichnet werden kann; dazu kommt noch ein deutlich sozialer Sinn, weil das Ziel dieser »Polyphonie« ebenfalls darin besteht, dem Kollektiven eine Stimme zu verleihen. Insbesondere entsteht der »mehrstimmige« Effekt aus dem reichen System von Zitaten, das den Roman im Paratext umrahmt und ihn gleichzeitig inmitten des Erzählverlaufes variiert: *Der Vulkan* umfasst Zitate, Gedichtauszüge und Fragmente, die unterschiedlicher Werke vieler europäischer Autoren aus mehreren Epochen entnommen werden, wozu auch Gebete biblischen Charakters eingefügt werden (vgl. V 339). Als Konsequenz wird die Prosa des *Vulkans* zum beispielhaften Gebiet der Weltliteratur, die Klaus Mann im Namen der humanistischen Tradition schützen wollte. Damit wird dessen Leserschaft dazu ermuntert, sich nicht nur mit der schon in sich »polyphonen« Emigrantengeschichte zu konfrontieren, sondern auch mit den »Stimmen« von Dichtern wie Friedrich Nietzsche (ebd. 6, 194), Friedrich Hölderlin (ebd. 12), Novalis (ebd. 150), Friedrich Schiller (ebd. 186), André Gide (ebd. 223), Heinrich Heine (ebd. 228, 384), Gottfried Benn (ebd. 244) und Jean Cocteau (ebd. 266). Darüber hinaus werden die drei Romanteile entweder von Zitaten oder noch von Mottos und *exerga* eingeführt. Insbesondere wird mit den Zitaten im Text eine doppelte Strategie verfolgt: Zum einen geht es um Texte, die der Schriftsteller Korella liest oder kommentiert, zum anderen um Beispiele der performativen Kunst Marion von Kammers, die sie ihrem europäischen, später amerikanischen Publikum vorliest. In beiden Fällen dient ihre Präsenz als spezifisches Mittel dafür, die Lektüre spannender zu machen sowie einen starken Sinn der Gemeinschaft zu schaffen. Es kann hier beobachtet werden, dass sich der erste Aspekt mit Klaus Manns literarischer Recherche im Rahmen neuer Kommunikationsstrategien verbindet, damit Literatur ihre Attraktivität weiterhin bewahrt und so, dank ihres Überraschungseffektes, als ein Konkurrenzelement des Kinos auftreten kann. Die

unerwartete Einfügung der Zitate fungiert somit als ein Neugierde weckender Faktor, der den linearen Verlauf bzw. Rhythmus momentan unterbricht und so die Prosa belebt. Außerdem wird der Leser implizit dazu aufgefordert, lyrische bzw. narrative Auszüge zusammen mit den fiktiven Figuren vorzulesen, wodurch er die performative Dimension des Romans aktiv bereichert.

Es soll bemerkt werden, dass Performance im *Vulkan* einen sehr wichtigen Platz hat, was nicht nur von Marions künstlerischen Leistungen bewiesen wird, sondern auch von der Tatsache, dass Klaus Mann seine Erfahrung beim politisch-literarischen Kabarett seiner Schwester im Buch verarbeitet und einige, wenn auch frei erfundene, Kabarettnummer in die Fiktion integriert: Das ist der Fall eines Liedchens, das Marie-Luise von Kammer, Marions Mutter, in einem Zürcher Zirkus hört und das von „eine[r] schrecklich kleine[n], durchaus verkümmerte[n] Stimme, [...] eine[r] zwergische[n] Stimme – hoch, dünn und piepsend“ (V 81) vorgetragen wird. Ein authentisches Beispiel kabarettistisches Repertoires ist ferner ein Lied, das der junge Hollmann, ein damaliger Student Benjamin Abels, in seiner Anwesenheit unerwartet summt. Im Besonderen wird das Stück unmittelbar mit einem Song verknüpft, der „für ein Prager Emigranten-Kabarett gedichtet“ (ebd. 132) wurde und die Schwierigkeiten des Exillebens sowie den Widerstandsgeist der Exilanten thematisiert. Weiterhin wird die performative Komponente des Romans auch durch einige Passagen musikalischer Ekphrasis verstärkt: An diesen Stellen wird auf Meisterwerke der abendländischen Musiktradition Bezug genommen, und sie werden als repräsentative Stücke einer Kultur vorgestellt, die wegen der barbarischen Blut-und-Boden-Ideologie zu verschwinden droht. Die Wichtigkeit der Musik wird im *Vulkan* dreimal zum Ausdruck gebracht und bei jedem Anlass dient sie als Symbol der tiefen Melancholie der Emigranten sowie als Chiffre ihrer Sehnsucht nach der verlorenen Heimat und verbindet sich daher oft mit dem Bild der fernen Mutter. Es ist zuerst Martin Korella, der Musik und Emigration verquickt, was ihn auch zum nostalgischen Grübeln über seinen Lebenszustand führt. Interessanterweise wird dieser Gedankengang von Liszts *Ungarischer Rhapsodie* beeinflusst und begleitet, ein Stück, dessen trivialer Vortrag ihm in einem stillen Café an der Place Blanche, Paris, zu hören gegeben wird, und zwar durch ein elektrisches Klavier. Trotzdem klingt die Melodie immer noch sehr ergreifend und rührt Martin daher beinahe zu Tränen:

Ich sehne mich nach Berlin. Ich habe Heimweh nach den Straßen von Berlin, nach ein paar Lokalen und ein paar Menschen, und vielleicht sogar nach den alten Korellas... [...] »Diese

Ungarische Rhapsodie ist ein hundsordinäres, aber immer wieder effektvolles Stück. Komisch, wie mich das rührt... Jetzt könnte ich weinen. Aber das wäre ein zu idiotisches Benehmen: einsam in einer kleinen Montmartre-Bar sitzen, diese gemeine Musik hören und Tränen vergießen [...] (ebd. 92f.)

Das Hören beliebter Musikstücke kennzeichnet auch Benjamin Abels Auseinandersetzung mit Exilbedingungen und führt bei ihm einerseits zu Gefühlen wie Rührung und Nostalgie, andererseits zum Nachdenken über seine finanzielle bzw. soziale Lage. Aus diesem Grund ist gerade Musik das Element, das sein Weiterleben im Exil beeinflusst, weil er nach diesem kurzen melancholischen Moment entscheidet, sich ans Leben zu klammern. Auf symbolische Weise verzichtet er auf die Aufführung seiner Lieblingsoper Mozarts in Amsterdam, scheinbar um Geld zu sparen und öffentliches Aufsehen zu vermeiden, in Wahrheit aber, um sich von seiner alten Existenz als deutscher Professor zu verabschieden:

Es gab eine festliche Opernaufführung, Mozart, Abel hatte Lust gehabt, hinzugehen. Es wäre hübsch gewesen, den »Figaro« einmal wieder zu hören, warum habe ich mir eigentlich kein Billet besorgt – dachte er. Aber dann: Nein, ich muß sparen; Gala-Abende in der Oper zu frequentieren, das entspricht keineswegs meinen Verhältnissen. [...] In Wirklichkeit hinderten ihn andere Gefühle an einem Theaterbesuch, wie an jeder geselligen Veranstaltung. Er wagte sich nicht unter Menschen. Die Idee, sich unter festlich geputzten Leuten bewegen zu müssen, war ihm unerträglich. »Ich passe nicht in diese Gesellschaft [...]. ich bin gezeichnet, ich trage das Mal. Man hat mich nicht haben wollen in meiner Heimat, hat mich zum Paria degradiert. Ich bin kein Vergnügensreisender, sondern ein Flüchtling. [...]« Vor der »Stadsschouwburg« war es still geworden: drinnen hatte wohl die Ouvertüre begonnen. Wie gerne wäre Abel dabei. »Figaro« war seine Lieblingsoper... (ebd. 114f.)

Es ist die dritte musikalische Erscheinung und die lyrischste Romanstelle neben Tillys Selbstmord, die am deutlichsten Ergriffenheit beim Leser erweckt und den verlorenen seelischen Kontakt mit dem fernen Vaterland evoziert. Diese Passage wird zum Hauptpunkt einer Rückblende, die von einer täglichen Szene im Exilleben Benjamin Abels erzählt, er befindet sich nämlich in New York und lässt sich von einem Coiffeur behandeln. Musik erlaubt an dieser Stelle, dass Abels Erinnerungen an die »Mutter-Heimat« ans Licht kommen, woraus ein scharfer Kontrast zu seinem aktuellen Einsamkeitsgefühl entsteht. Die Wichtigkeit dieser Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wird übrigens durch Abels Tränen bewiesen, die er im Gegensatz zu Martin wirklich vergießt, wobei sich der Professor nicht der Verzweiflung überlässt, sondern seinen emotiven Zusammenbruch ausnutzt, um sich von Deutschland bzw. den extremen Folgen seiner dunklen Romantik ein für alle Mal zu distanzieren und ein völlig neues Leben in Amerika zu beginnen. Abel behauptet, man kann aktiv gegen die

faschistische Barbarei wirken, jedoch nur, wenn man am Leben bleibt und das Böse übersteht – Benjamin pflegt oft unter Anlehnung an Rilke zu sagen „Wer spricht von Siegen? Übersteht ist alles“ (V 511). In der folgenden Stelle wird dieser Übergang klar dargestellt, und zwar anhand der Beschreibung einer neuen musikalischen Erfahrung:

Aber was für Töne ließen sich nun vernehmen? Beethovens »Mondscheinsonate«: Benjamin erkannte sie gleich, obwohl die erlauchte Melodie halb zudeckt und verdorben war durch Jazz-Rhythmen, die ihr im Aether Konkurrenz machten. Indessen verstand es jemand, den Apparat so zu stellen, daß die ordinäre Tanzmusik verstummte und nur noch das Herrliche klang: das Herrliche füllte den Friseur-Salon mit wunderbarer, magisch starker Gegenwart. Welche Gnade! [...] Er erschauert, tausend Erinnerungen kommen mit den vertrauten Tönen: seine Heimat [...]. Ein Heimweh ohnegleichen bewegt Benjamins Herz [...]. Ein Gefühl der Einsamkeit, so stark vorher niemals empfunden; Verlassenheit ohne Grenzen [...], und da kommt plötzlich die Melodie, mit welcher die Mutter ruft –: aber aus was für Fernen! [...] »Alter Narr, der ich bin! Sentimentaler, deutscher alter Narr! [...] ein sentimentaler Professor, vielleicht auch schon etwas verkalkt, und hoffnungslos europäisch. [...] Statt Amerika kennen zu lernen, lieben zu lernen, sitze ich hier, und vergieße dumme Tränen über alte deutsche Romantik – als ob ich nicht wüßte, wohin diese Romantik führt, welcher Art ihre Konsequenzen sind, wenn sie sich politisch manifestiert! [...] Kopf hoch, alter Benjamin! [...] Spiele nicht den Einsamen, Feinen! [...] Die Depression sei definitiv überwunden. Das Leben in Amerika fange an.« (ebd. 398ff.)

Zum Schluss bemerkt man, dass sich Abel an dieser Stelle zur kritischen Konfrontation mit der eigenen Kultur fähig zeigt, da er die Vorzüge und Mängel der deutschen Tradition bzw. Geschichte erkennt. Dieser Aspekt erlaubt ihm, neue Lebensmöglichkeiten in einem fremden Land anzunehmen, in dem er sich als Vertreter der verlorenen Heimat sowie ihrer überlegenen Traditionslinie präsentieren kann, denn gerade „die großen Werte bleiben nur lebendig, wenn wir sie immer wieder in Frage stellen, sie immer wieder prüfen, revidieren, mit neuem Leben füllen. [...] Wir verteidigen sie am besten, wenn wir sie befestigen, sie neu unterbauen.“ (ebd. 447). Dieses Ziel versucht er vor allem durch intellektuelle Leistungen und den »Sieg der Vernunft« zu erreichen, wodurch man Hass, Angst und Vorurteile definitiv überwinden kann. Insgesamt fungiert der Professor im *Vulkan* trotz seines manchmal pedantischen Verhaltens als Fürsprecher des »sozialistischen Humanismus«, weil die humanistische Dimension in seinem Konzept Vorrang hat gegenüber der sozialistischen, sodass der allerletzte Zweck dieser Gesinnung eben in der „totale[n] Wiederherstellung, d[er] totale[n] Erneuerung, d[er] Steigerung und Erhöhung der Menschenwürde – vom Ökonomischen bis zum Religiösen“ (ebd. 452) gesehen werden kann. Überdies setzt Abel, ohne Zweifel „ein Mann des Konkreten“,⁶⁰¹ sein Vertrauen in die Menschheit sowie

⁶⁰¹ Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 281.

sein moralisches Bewusstsein in die Praxis um, indem er unermüdlich arbeitet, um ein antifaschistisches Bild des deutschen Geistes zu verbreiten. Dafür widmet er sich zuerst einer kulturgeschichtlichen Studie, dem Essay *Das Jahr 1948 und die deutsche Literatur*. Danach, und zwar im amerikanischen Exil, verbindet er die intellektuelle Arbeit mit sozialer Arbeit, weil er zusammen mit Marion SOS-Rufe aus Europa empfängt. Abel hat also von der „harte[n] Schule der Emigration“⁶⁰² gelernt, dass Isolation und Einsamkeit zu nichts führen, im Gegenteil soll der Rückzug in die Innerlichkeit in die Entwicklung eines starken Bewusstseins der eigenen sozialen Verantwortung münden. Abschließend stellt der Professor ein positives Muster des Aktivismus dar, weil er sich genauso wie Kikjou aus seiner Lage als Außenseiter löst, und sich, anstatt weiterhin am Rande der Gesellschaft zu handeln, für Ehe und Vaterschaft entscheidet, zwei Lebensereignisse, die von seiner Hoffnung auf eine bessere Zukunft zeugen.

Zusammenfassend kann hervorgehoben werden, dass Klaus Mann Kunst in seinem Emigrationsroman unmittelbar als Instrument der antifaschistischen Sache präsentiert, wobei diese immer als ethischer Diskurs verstanden werden soll. Die These, Aktivismus habe im Buch den Vorrang vor künstlerischem Ausdruck, scheint jedoch eher irreführend, vielmehr sind beide Aspekte im Hinblick auf den Toleranzgedanken des Schriftstellers sowie auf sein sozialhumanistisches Kredo unauflösbar miteinander verknüpft, sodass künstlerische Phänomene zur Zeit von großen soziopolitischen Ungerechtigkeiten notwendigerweise auch politische Aktionen darstellen und ihre Aktivität auf eine stark moralische Intention richten. Außerdem wird Kunst, die sich im Roman hauptsächlich mit Literatur verquickt, als „das letztlich einzig adäquate Reflexionsmedium der krisenhaften gesellschaftlichen Verhältnisse, ja [als] die kritische Instanz schlechthin“⁶⁰³ dargestellt. Im Besonderen wird Sprachkunst zum eigentlichen Mittel dieser allgemeinen Konfrontation des Einzelnen mit seiner eigenen Herkunft, Tradition, Kultur, Sprache, Identität und Heimat. Dieser Prämisse folgend, soll auch unterstrichen werden, dass die Abfassung von *Der Vulkan* Klaus Mann Anlass gab, über sein Selbstverständnis als Schriftsteller zu reflektieren, sowie über die ästhetische Daseinsberechtigung der Literatur im Vergleich zum aktiven Kampf: Da „die Dichtung [...] ein Mittel zur Erkenntnis“ (V 155) repräsentiert, fühlte sich der Autor dazu

⁶⁰² Klaus Mann: A Family against a Dictatorship. In: Ders.: Das Wunder von Madrid, S. 247-261, hier S. 260.

⁶⁰³ Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler, S. 88.

angespornt, geeignete literarische Techniken und Lösungen für die Niederschrift seines Romans zu entwickeln, damit der Text für seine Leser verwendbar und zugleich der Zeit angemessen erscheinen konnte. Dafür beschloss er, seine Chronik vor allem »polyphon« und »kinematographisch« zu gestalten, da er so ein möglichst breites Spektrum von Exilerfahrungen und -orten schildern und zugleich das Exilthema in einen viel weiteren Diskurs über Weltliteratur bzw. deutschsprachiges Literaturerbe einbetten konnte.

5.3 Das Exilmotiv in der Vortragskunst Marion von Kammers

Die junge Künstlerin Marion von Kammer ist mit ihrer Kraft, ihren politischen Überzeugungen sowie ihrem Liebeswunsch sicherlich die Hauptfigur des Romans *Der Vulkan* und gleichzeitig die narrative Triebkraft der gesamten Handlung. Wenn auch diese als chaotisch und zentrifugal erscheinen mag, erlaubt die Präsenz des energievollen und charmanten Mädchens den narrativen Kern des Buchs immer wieder zu erkennen und die Beziehung unter den verschiedenen Erzählsträngen bzw. Figuren mit Sicherheit zu etablieren. Marion ist außerdem jene fiktionale Instanz, über deren Engagement und Haltung die Leserschaft nie im Zweifel ist, weil sie sich noch vor Beginn der Handlung schon als Unterstützerin der »guten Sache« erweist. Dass die junge Frau im Text immer positiv dargestellt wird, kann dadurch erklärt werden, dass Klaus Mann sie in erster Linie am Beispiel seiner Schwester Erika porträtiert, der er zu dieser Zeit noch sehr nahe stand. Direkt mit Erika oder dank ihrer Hilfe hielt er während der Entstehungszeit des Romans viele Vorträge in zahlreichen amerikanischen Bundesstaaten. Hier wird an die beiden Reden *Deutsche in Amerika* (1937) und *A Family against a Dictatorship* (auch 1937) erinnert, durch die Klaus Mann im Besonderen versuchte, ein »korrektes« Bild Deutschlands in der Neuen Welt zu verbreiten, was sich auch im zeitgenössischen Bericht *Escape to life* widerspiegelt.⁶⁰⁴ Überdies teilte er mit Erika dramatische Erfahrungen, wie den kurzen Aufenthalt in Spanien während des Bürgerkriegs oder die Verschärfung jener selbstmörderischen Welle, die in den Jahren 1935 bis 1939 unter den deutschsprachigen Emigrierten ausbrach. Dazu waren sich Klaus und Erika, „Zwillinge im Geiste“,⁶⁰⁵ auch

⁶⁰⁴ Vgl. Klaus Mann: *Deutsche in Amerika*. In: Ders.: *Das Wunder von Madrid*, S. 198-202; Ders.: *A Family against a Dictatorship*. In: ebd.

⁶⁰⁵ Manfred Flügge: *Weltbürger wider Willen*. Ausstellung zu Erika und Klaus Mann. In: *Der Tagesspiegel* (1.11.2016), <http://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/ausstellung-zu-erika-und-klaus-mann-weltbuerger-wider-willen/14763720.html> (letzter Abruf am 21.12.2016).

bei der gescheiterten Versetzung der 1933 zusammen gegründeten Kabaretttruppe *Pfeffermühle* in die USA nah, fernerhin erlebten sie zusammen den Schock der Aufteilung der Tschechoslowakischen Republik infolge des Münchner Abkommens (1938) sowie den »Anschluss« Österreichs im selben Jahr.⁶⁰⁶ Es wundert daher nicht, dass der Schriftsteller sich gerade seine Schwester zum Vorbild der Hauptgestalt seines anspruchsvollsten Romanprojektes nahm und sie dadurch auch würdigte, genauso wie er es schon durch die Charakterisierung der fiktionalen Schauspielerin Sonja in *Treffpunkt im Unendlichen* getan hatte. Dennoch ist Marion im Vergleich zu Sonja eine viel selbstbewusstere Künstlerin, die unter keinen Selbstzweifeln leidet und genau weiß, wie sie ihren Beitrag zur Verteidigung der Freiheit, der Toleranz und der humanistischen Kultur leisten kann. In dieser Hinsicht wirkt Marion als eine psychologische, emotive und ästhetische Steigerung ihrer Vorläuferin, gleichzeitig spielt sie eine zentrale Rolle im Roman hinsichtlich der gesamten Entfaltung des Exilmotivs, da es auch im Zentrum ihrer künstlerischen Darbietungen steht.

Vom künstlerischen Standpunkt aus vertritt Marion eine besondere Form des Schauspielertums, weil sie im *Vulkan* weitgehend als »Vortragskünstlerin« bezeichnet wird, weniger als Schauspielerin. Der Unterschied zwischen beiden Schauspielkünsten besteht hauptsächlich darin, dass ein Vortragskünstler ein sprachliches Kunstwerk deklamiert und daher keine Rolle interpretiert, sondern damit beschäftigt ist, ein bestimmtes Werk durch Stimme und Körper »lebendig« zu machen. Sein performativer Akt identifiziert sich daher nicht mit einer einzelnen Rolle, sondern mit dem ganzen ausgewählten Stück, das der Vortragskünstler häufig frei wählt, was mitunter als soziale, aber auch politische Geste verstanden werden kann. Folglich stellt Sprechkunst eine Unterkategorie der Bühnenkunst dar, die Literatur und Theater verbindet und als solche im *Vulkan* als die Kunstform *par excellence* erscheint. Vortragskunst repräsentiert nämlich im Emigrationsroman eine Überwindung strenger Abgrenzungen unterschiedlicher Kunstmanifestationen; deshalb basiert ihr Hauptmerkmal gerade auf ihrem Mischcharakter, weil Deklamation als ein Beispiel von Plurimedialität bzw. von Medienkombination im *Vulkan* behandelt wird. Insbesondere versteht man mit dem Begriff »plurimediale Medien« „Einzelmedien, die sich ihrerseits verschiedener Zeichensysteme bedienen, also [...] mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene

⁶⁰⁶ Es wird hier daran erinnert, dass Klaus Mann sowie Heinrich, Thomas und Katia Mann zwischen 1936 und 1937 die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft erlangten.

mediale Systeme miteinander kombinieren“,⁶⁰⁷ wobei sie vom Rezipienten als eigenständige Medien aufgefasst werden, so wie bei der Oper bzw. der Klangkunst.

Diesen kombinatorischen Aspekt findet man mehrmals in der Charakterisierung Marion von Kammers: Sie ist die Figur im Roman, die nicht nur die deutschen Klassiker mit der Gegenwart verquickt, sondern auch Künstler mit Rezipienten. Gleichzeitig verknüpft sie durch ihre performativen Akte ästhetische Gestaltung mit deutlich politisch-moralischen Elementen, weil sie die Künstlerin im Buch ist, die am meisten politisch wirken will und darin ihre Sendung sieht.⁶⁰⁸ Dies wird hauptsächlich vom Umstand ermöglicht, dass sie das Exil mit einem allgemeinen Gefühl des Außenseitertums verbindet und dieses immer politisch interpretiert. Dieses Merkmal taucht etwa in ihren Entscheidungen bezüglich ihres literarischen Repertoires auf, weil Marion innerhalb des von ihr ausgewählten dichterischen Bestandes Intellektuelle wie Heinrich Heine bevorzugt, d.h. Persönlichkeiten, die genauso wie sie das Exil emotional, psychologisch, sozial und vor allem politisch erleben mussten.

Diese Betrachtungen führen zur Erkenntnis, dass die Vortragskünstlerin ein sehr starker Charakter ist, was auch von der Semantik des Textes bezeugt wird: Marion wird mit einer Löwin (vgl. V 228) verglichen und oft als „die antifaschistische Jungfrau von Orléans“ (ebd. 227) bezeichnet, oder als „die Überlebende“ (ebd. 357). Dennoch besteht ihr wesentlicher Charakterzug wohl in ihrem seherischen Vermögen, weil sie allerorts die Präsenz einer ständigen, tiefen, geheimen Drohung wahrnimmt, sei es in Europa oder in Amerika. Marion wird daher auch als Prophetin charakterisiert, genauer gesagt, als die Prophetin schlechthin, Cassandra, und als solche sieht sie vor ihren Augen auch das mythische Bild des Vulkans:

Glich sie nicht einer Prophetin, mit dem bewegten Purpur-Schmuck ihres Haares? Solche Züge, solche Blicke hatte Cassandra – Königstochter und Priesterin –: das bestürzte Volk von Troja durfte die fürchterliche Schönheit seiner Seherin erst in allerletzter Stunde kennen lernen. [...] Es züngelten schon die Flammen ... Muß man eine Seherin sein, um das Feuer zu sehen? ›Prag wird fallen. [...] Auch die Spanische Republik wird untergehen [...]. tschechische Flüchtlinge, spanische Flüchtlinge; auch französische und Schweizer Flüchtlinge könnte es noch geben [...]. Die Chinesen sterben, anstatt zu fliehen. Millionen sterben. In Wien wütet der Selbstmord wie eine Epidemie. Das neue Barbarentum, die Faschisten [...] ... Man läßt das Scheußliche rasen, zerstören, sich austoben – als wäre es eine Naturkatastrophe! Als lebten wir auf einem Vulkan, der Feuer speit! [...] (V 507)

⁶⁰⁷ Rajewsky: Intermedialität, S. 201.

⁶⁰⁸ Vgl. Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler, S. 103; siehe V 227.

In diesem Zusammenhang ist interessant zu beobachten, dass Marion-Kassandra sich trotz der Angst vor der anscheinend unvermeidbaren Niederlage nicht mit dieser abfindet, sondern – auch dank der Unterstützung Abels – versucht, aktiv zu reagieren, indem sie ein Hilfskomitee für europäische Emigranten bzw. Flüchtlinge in Amerika gründet.⁶⁰⁹ Diese Aktivität gilt außerdem als Höhepunkt ihrer Sozialgesinnung, da Marion ein ständiger Bezugspunkt für deutsche Emigrierten ist, erst in Paris, dann in Amerika, oft auch auf Kosten ihrer eigenen Gesundheit und ihres psychologischen Zustandes. Deshalb kann behauptet werden, dass sie nicht nur künstlerisch begabt ist, sondern dass sie auch durch deutliche mütterliche bzw. madonnenhafte Züge gekennzeichnet wird.⁶¹⁰ Es wird daher festgestellt, dass Marion im *Vulkan* als eine ideale Frauenfigur porträtiert wird, wozu nicht nur ihre künstlerisch-politische Tätigkeit beiträgt, sondern gerade auch ihr altruistisches Verständnis sowie ihr Opfergeist. Vom ästhetischen Standpunkt aus repräsentiert sie einen Höhepunkt in der Narrationswelt Klaus Manns, denn normalerweise wird die Hauptrolle in den Erzählwerken Klaus Manns männlichen Figuren übertragen, und nur zu einem geringen Teil werden sie Frauen verliehen; ein treffendes Beispiel wäre hier die Figur der Kunigunde Hoffmann aus der Früherzählung *Der Vater lacht* oder die junge Kommunistin Johanna aus *Flucht in den Norden*, d.h. Klaus Manns erstem Emigrationsroman, mit dem *Der Vulkan* häufig in Zusammenhang gebracht wurde.⁶¹¹ Mit Ausnahme von Sonja, die in *Treffpunkt im Unendlichen* als zweite Hauptdarstellerin auftritt, stellt Marion gewissermaßen einen neuen Figurentyp dar, der über das für Klaus Mann übliche selbst-identifikatorische Kalkül hinausgeht: Obwohl sie auch androgyne Züge besitzt – im dritten Romanteil erscheint sie als ein verführerischer,

⁶⁰⁹ Es scheint besonders wichtig in diesem Rahmen daran zu erinnern, dass die Manns, vor allem Thomas und Katia Mann, seit ihrem Umzug erst nach Princeton (1938), danach nach Pacific Palisades (1941) auch ähnliche Initiativen förderten, sodass sie oft als Vermittler der vielen Zufluchtsuchenden fungierten. Thomas Mann war z.B. Mitglied mehrerer Ausschüsse, die europäische Emigranten in den USA unterstützten, wie das *American Committee for Christian German Refugees* oder das *Unitarian Service Committee*, dem sogar Heinrich und Golo Mann ihr Entkommen in die USA verdanken mussten. Literarische Zeugnisse dieser humanitären Aktivität findet man hauptsächlich in: Thomas Mann: *Gesammelte Werke* in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Bd. 18: *An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil*. Frankfurt am Main: Fischer 1986 (vgl. insbesondere die Aufsätze: *Tischrede beim Bankett des »American Committee for Christian German Refugees« zu Ehren Thomas Manns*, S. 243-252; *Vor dem »American Rescue Committee«*, S. 420-426; *An das Jewish Labour Committee*, S. 888). Zur Vertiefung von Thomas Manns Beziehungen zum amerikanischen Leben siehe Hans Rudolf Vaget: *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952*. Frankfurt am Main: Fischer 2011.

⁶¹⁰ Vgl. Kroll: *Traum Amerika*, S.127f.

⁶¹¹ Vgl. Schmidt: *Exilwelten der 30er Jahre*, S. 7-44; Lindeiner-Stráský: *Sammlung zur heiligsten Aufgabe*, S. 124-151.

unruhiger Pierrot –, ⁶¹² tritt sie als eine sehr autonome literarische Gestalt auf, was ein Beweis für Klaus Manns Erzähltreue ist, sodass sie sich nur marginal an sein eigenes Erleben, sei es im professionellen bzw. persönlichen Bereich, anlehnt.

Diesen Faktor beobachtet man schließlich auch bei Marions künstlerischer Entwicklung, die im Hinblick auf die dichterische Gestaltung des Romans von zentraler Bedeutung ist: Die Künstlerin beginnt ihre Theaterkarriere schon in der Heimat, obwohl sie sich hier eher wegen einiger literarischen Matinee-Aufführungen einen Namen machen kann, als wegen ihrer Berliner Erfahrungen, die sich im Gegenteil als ziemlich unergiebig erweisen. Die junge Frau aus guter Familie zeigt damit, dass sie ihr wahrhaftiges Schauspieltalent am besten entfaltet, wenn sie ihr Programm frei gestaltet. Aus diesem Grund erreicht sie erst im Exil großen Erfolg, und zwar nicht zusammen mit einer Theatertruppe, die sie auf jeden Fall trotz aller Schwierigkeiten zu gründen versucht, sondern allein und selbstständig, d.h. als Einzelkünstlerin auf der Bühne.

Im Roman werden drei ihrer Deklamationsdarbietungen geschildert, durch welche die Erzählinstanz Marions professionelle Entwicklung in den verschiedenen Romanteilen gliedert und darstellt. Das gemeinsame Element der Rezitationsabende besteht, wie schon hervorgehoben wurde, in ihrem politischen Charakter, weil alle deklamierten Stücke „einen direkt politischen Inhalt haben“ (V 169) bzw. in Beziehung gebracht werden sollen „zu unseren Kämpfen und Problemen“ (ebd. 169f.). Folglich wählt Marion Autoren wie Goethe, Lessing, Heine, Hölderlin oder Nietzsche aus, sowie »die Neuen«, denn „alles[,] was uns auf den Nägeln brennt, ist eigentlich schon gesagt und ausgedrückt worden – mit welcher Macht, welcher Schönheit!“ (ebd. 170). Mit kreativem Geist, Munterkeit und Originalität beabsichtigt die Rezitatorin daher, sich als Vermittlerin einer vornehmen Vergangenheit bzw. eines »besseren« Deutschlands zu geben, indem sie Kunstwerke aus der deutschsprachigen Tradition aufführt. Damit möchte sie das historische Material aber auch mit einer modernen Interpretation verquicken, mit dem Zweck, dass die „inhaltliche-formale[] Harmonie der »klassischen« Werke durch Sprache, Mimik und Gestik“ ⁶¹³ neuen Ausdruck finden kann und somit vergegenwärtigt wird.

⁶¹² „Sie trug einen schwarzen Pyjama, eng anliegend, dem Kostüm eines Pierrots ähnlich. [...] Der große Mund leuchtete fast erschreckend in der Bläßheit ihrer erschöpften Miene. Sie bewegte sich lässig durchs Zimmer –: ein nicht mehr junger Page, parfümiert und mager, mit einem überanstrengten Zug zwischen den Augenbrauen.“ (V 456).

⁶¹³ Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler, S. 105.

Bemerkenswerterweise sind Marions verschiedene Vorträge gerade durch eine präzise Verwendung von körperlichen Mitteln bzw. Stimmeeffekten gekennzeichnet, die ein Dichter wie Klaus Mann literarisch eindrucksvoll darstellen konnte, da er selbst seit seiner Jugend zahlreiche Erfahrungen im Theaterbereich gesammelt hatte und mit dem Kabarettmilieu besonders vertraut war. Somit entsteht aus dem *Vulkans* eine Art neue intermediale Koppelung, wobei Literatur und Theater verschmelzen und woraus sich eine besondere »dramatische bzw. szenische Ekphrasis« entsteht. Diese Technik taucht schon bei der Schilderung von Marions erstem Pariser Abend am 30. Juni 1934 vor, dessen Programm unter dem Motto »Zeitgemäße Klassik« steht. Zu diesem Anlass werden Marions künstlerische Fähigkeiten insbesondere bei der Deklamation von Schillers Gedicht *An die Freunde* hervorgehoben, das sie neben Stücke von Lessing, Goethe, Heine (*Deutschland, ein Wintermärchen*), Keller (*Die öffentlichen Verleumder*), Nietzsche, sowie Hugo und Whitman (*Ob Demokratie, ma femme!*) vorträgt. Der Erzähler fokussiert in diesem Rahmen das beängstigende und zugleich bezaubernde Leuchten von Marions Blick, dennoch verweilt er vor allem bei der Beobachtung ihrer abwechslungsreichen Stimme, die „die schönsten, überraschendsten Töne her[gibt]“ (ebd. 186) und zugleich droht, lockt, grollt, jubelt, jammert, singt, wehklagt, triumphiert, leuchtet, blendet, rührt, verführt und erschreckt. Ziel dieses besonderen sprachlich-poetischen Duktus, der durch Akkumulation sowie Verwendung von besonderen Verbpaarungen erreicht wird, ist hauptsächlich die sprachliche Intensivierung der ausgewählten Texte, die emphatisch deklamiert werden, wozu Marion mehrere Ausdrucksnuancen gebraucht, wie die Beschleunigung des Tempos oder auch schauerliche Formeln des Fluches. Darüber hinaus bemerkt man, dass aus dem Zauber von Marions Stimme gegensätzliche Stimmungen entspringen, wobei die Rezitatorin gerade durch diese Polarität darauf hinzielt, zum einen „die Hoffnung der Zuschauer auf eine zukunftsweisende Perspektive zu wecken“,⁶¹⁴ zum anderen ihr antifaschistisches Bewusstsein zu fördern und schärfen.

Auch im zweiten Romanteil insistiert die Erzählinstanz auf die Bravour der Schauspielerin, die das Publikum hauptsächlich mit ihrer Stimme fasziniert, aber auch mit ihrer »elektrischen« Körperhaltung. Es wird im Roman wiederholt betont, dass Marion auch Mimik und Gestik auszunutzen weiß, um ihr Publikum zu gewinnen: Zu ihren schauspielerischen Eigenschaften gehören im Besonderen ihre „grausam [...] schräg

⁶¹⁴ Ebd., S. 104.

gestellten Katzenaugen“ (ebd. 229) sowie ihre „mageren, nervösen und kraftvollen Hände“ (ebd.). Darüber hinaus basiert Marions Begabung auch auf ihrer tiefen Sensibilität den allgemeinen ästhetischen Veränderungen gegenüber, weil sie frühzeitig versteht, dass die Zuschauer Theaterinstitutionen nur noch selten besuchen, seitdem das Kino die Vorherrschaft über andere Kunstformen erlangte. Einen ähnlichen Vergleich stellt übrigens auch Kikjou mit der Literatur an. Doch auch diesen Faktor nimmt sie als positive Herausforderung wahr und beginnt so, ihr Repertoire nach einer kurzen Zeit in einem Straßburger literarischen Kabarett europaweit zu präsentieren: 1935 tourt Marion durch europäische Bühnen, was zugleich den Höhepunkt ihrer Laufbahn darstellt. Interessanterweise chiffriert die Erzählinstanz ihre erfolgreichen Leistungen vor allem im Heinrich-Heine-Abend, bei dem die Künstlerin einen besonderen Vortragsstil unter Beweis stellt, der bald berühmt und sogar von jungen Debütantinnen nachgeahmt wird:

Junge Schauspielerinnen begannen, ihre stürmischen und zärtlichen, zornigen und schmelzenden, aufrührerischen und süßen Akzente zu kopieren. [...] In den Witzblättern von Berlin und München erschien ihre Karikatur: das kurze Gesicht unter dem wilden Haar, die gespreizten Hände, die mageren Glieder im eng anliegenden schwarzen Kleid. Hatte man Angst vor ihr und vor ihrer Stimme, daß man sich so viel und zornig mit ihr beschäftigte? Die Nazi-Regierung entzog ihr die deutsche Staatsbürgerschaft: sie ward 'ausgebürgert' – was wiederum nur eine Reklame für sie bedeutete. (ebd. 229)

Der Hinweis auf den Dichter Heinrich Heine, der schon zu Klaus Manns frühem Dichter-Pantheon gehörte, und zwar vor allem wegen seiner ästhetischen Position „zwischen germanischer und gallischer Kultur, zwischen Aufklärung und Romantik, christlich-jüdischer und heidnischer Philosophie“ (WP 152), ist in diesem Kontext sehr relevant, weil er sowohl in Klaus Manns autobiografischen bzw. essayistischen Schriften als auch im *Vulkan* selbst als der Intellektuelle dargestellt wird, der unter einem marternden Exilerlebnis leiden musste, weswegen er das ganze Phänomen der Emigration gewissermaßen im Voraus erleben konnte.⁶¹⁵ Genauso wie Heine als der Repräsentant der

⁶¹⁵ Im *Wendepunkt* findet man z.B. eine sehr rührende Passage, in der der Schriftsteller seinen Sinn des Unheimlichen wegen des Exils mit Heinrich Heines ähnlicher Erfahrung verquickt und sie durch wehmütige Nacht- bzw. Schmerzbildern darstellt: „Unheimlich, ja, so wurde einem zumute, wenn man an die Heimat dachte. Der Gedanke kam in der Nacht zu uns, wie er zu dem Emigranten Heinrich Heine gekommen war und, wie ihn, brachte er auch uns wohl manchmal um den Schlaf. Er war beladen mit Schmerz und Bangigkeit, der Nachtgedanke. Er mahnte uns an die Greuel, die im entfremdeten Vaterland täglich Ereignis wurden, und an die anderen, die noch kommen sollten. Diese würden die schlimmeren sein. Elend und Zerstörung von ungekanntem Ausmaß standen bevor; wir wußten es und konnten nicht umhin, uns darüber Gedanken zu machen in der schlaflosen Nacht. Tagsüber versuchten wir wohl, der Welt von unseren Ahnungen und unserem Wissen etwas mitzuteilen. Aber niemand hörte uns zu. Wir waren nur Emigranten.“ (WP 461).

Exilierten in der Vergangenheit betrachtet werden kann, so dient Marion, die Heine in der Jetztzeit vergegenwärtigt, der antifaschistischen Emigration als Vorbild, und genau aus diesem Grund wird sie unmittelbar für die Vertreterin eines »besseren Deutschlands« gehalten. Diese wichtige Rolle erfüllt sie übrigens dank ihrer schwesterlichen Nähe zu den »großen Toten«, weil diese durch ihre Vortragskunst nicht nur verlebendigt werden, sondern innerhalb des humanistischen Protestes auch eine neue Daseinsberechtigung erlangen: Aufgrund des tiefen Gefühls für historische Prozesse zeigt Marion die brisante Aktualität der ewigen Meister. Zugleich kann sie ihr Publikum davon überzeugen, dass ein besseres Deutschland erst denkbar ist, wenn man von der stets bedeutenden Lehre der Vorläufer zu profitieren weiß.

Zum Schluss kann man unterstreichen, dass die erfolgreiche Verquickung von Jetzt und Damals in der Vortragskunst Marions auch mit ihrem Verhältnis zur Zukunft eng verbunden ist, weil die »reaktionäre Hexe« die Gestalt im Roman ist, die immer mit der Zeit geht und Zeitangemessenheit auch auf ihre Deklamationskunst übertragen will. Besonders im letzten Teil des *Vulkans*, der in den USA spielt, wird ihre positive Haltung im Vergleich mit dem amerikanischen raschen und avantgardistischen Lebensstil geschildert, weil sie im Gegensatz zu Professor Abel gar keine Angst vor diesem unbekanntem Milieu hat, sondern sich von der Neuen Welt völlig bezaubert zeigt. Aus diesem Grund kann sie sich „fieberhaft auf die neuen Eindrücke, auf die neuen Menschen [stürzen]. Alles interessiert[] sie, alles macht[] Spaß: die rasende Fahrt im Lift, die Wolkenkratzer empor, [...] die Jazzmusik und [...] sogar das Wetter“ (V 404). In Amerika, ihrer letzten Lebensstation, entfaltet sie daher eine weitere Qualität, die Klaus Mann auch eigen war, nämlich eine besondere Anpassungsfähigkeit, durch welche die Heldin ihre neuen Lebensmöglichkeiten konstruktiv und produktiv betrachten kann. In den USA setzt sie, eine der vielen „Vagabunden, Zigeuner, total entwurzelt, heimatlos, sans patrie“ (ebd. 425), erstens ihre Vortragstour fort und scheint sich somit der amerikanischen Form des *lecturer*, d.h. des Wanderredners, anzupassen. In dieser Eigenschaft bringt sie ein neues Programm hervor, das sie auf die vergangenen Dichterstimmen bzw. den Werken zeitgenössischer Dichter im Exil abstellt, da viele neue Schriftsteller Verse sowie »politische Manifeste in ›freien Rhythmen« verfassen. Marions amerikanisches Schauspiel heißt nicht mehr »Das andere Deutschland«, wie es in Europa betitelt war, sondern »Deutschland von gestern – und morgen«, und spiegelt ihre endgültige künstlerische Reife wider, nicht nur, weil sie dank ihrer Persönlichkeit, ihres Muts sowie ihrer entzückenden,

rührenden und erregenden Stimme immer noch imponiert, sondern vor allem, weil sie sich ihrem neuen Publikum auch sprachlich anpasst, und zwar durch englische Rezitationen, die sie mit einer amerikanischen Schauspielerin lernt, sowie durch Vorträge in der neuen Sprache, auf die sie sich gewissenhaft vorbereitet. Demzufolge erklärt sie sich bereit, auch ihr Repertoire auf die neuen Rezeptionsumstände umzustellen, weswegen sie die Deklamation deutscher Verse einschränkt, um der begleitenden, erläuternden Rede einen wichtigeren Platz einzuräumen.

Der daraus resultierende Übergang ihres Rezitationsprogramms von der reinen Vortragskunst zur Illustration scheint nötig, damit die politisch-moralische Schlussfolgerung immer im Zentrum ihrer Aufführung bleiben kann. Es soll daher betont werden, dass Marion frei entscheidet, ihre Karriere sowie die Anerkennung als Künstlerin zugunsten der antifaschistischen Aufklärungsarbeit zurückzustellen, wobei Kunst und Politik bei ihr untrennbare und tief interdependente Dimensionen sind, da sich Marion Kunst ohne politische Wirkung nicht vorstellen kann, genauso wie ihr Politik ohne künstlerische Darstellungsmittel unmöglich scheint. Die tiefe Verquickung von Rezitation und Politik führt zu wichtigen ästhetischen Folgen: Marion wird einem agitatorischen Deklamationsstil bzw. einer agitatorischen Geste beschuldigt, weil sie sich, so Benjamin Abel, der Ausdrucksmittel der Propaganda bedient, um am intensivsten zu wirken. Dennoch kann dieser Vorwurf unter Betracht der Tatsache relativiert werden, dass Benjamin im Vergleich zu Marion ein sehr konservatives, manchmal pedantisches Verständnis hat, sodass er gegenüber aller Art Innovation oft in Vorurteilen befangen ist. In der Tat opfert Marion keinen großen »Wert« bzw. »Namen«, weil sie sich die ganze Handlung hindurch der Notwendigkeit der Opposition bewusst ist. Vielmehr verdeutlicht sie mit diesen Veränderungen in ihrer Aufführung, auf der Suche nach den geeignetsten Ausdrucksmöglichkeiten für ihr antifaschistisches Programm zu sein. Deswegen erwidert sie auf Abels Kritik, dass die Frage des »schönen Menschlichen« in ihrer Situation eher unzeitgemäß ist, weil dieses Ideal im Vergleich zum Faschismus bzw. der barbarischen Realität durchaus unversöhnlich sei. Und gerade aus diesem Grund soll man in kriegesischen Zeiten „nicht ganz zu wählerisch sein“ (V 446), da die Dinge sich allgemein vereinfachen, nicht zuletzt Kunst.

Zusammenfassend beweist Marion ein vollkommenes Bewusstsein – nicht nur der historischen Verhältnisse, sondern auch der Kunst –, sodass sie trotz der Vereinfachung ihres Rezitationspotenzials vor dem amerikanischen Publikum immer noch ihre

Hauptaufgabe verfolgen kann, nämlich die großen Meister als Zeugen „für unseren Zorn und für unsere Hoffnung“ (ebd. 447) anzurufen sowie ihre Worte zur Verteidigung des Unvergänglichen, des Unverlierbaren und des »schönen Menschlichen« klingen zu lassen. Allerdings ist auch zu bemerken, dass bis zum Romanende eine gewisse Diskrepanz zwischen der Autorintention und der Konkretion von Marions politischem Programm besteht, weil die Umsetzung eines »sozialhumanistischen« Verständnisses nur durch ein rhetorisches Pathos realisiert wird. Dieses Merkmal zeigt, dass die Chiffre des Problematischen bei der Darstellung dieser erfolgreichen Künstlerin nicht ganz verschwindet, sondern, dass sie auch in Klaus Manns Spätwerk heimlich präsent ist, was ein deutlicher Beweis dafür ist, dass seine Erzählproduktion immer wieder Zeichen der Krise und der Spaltung aufzeigt.

5.4 Gescheiterte und zweideutige Kunstversuche: Martin, Marcel, David

Der Exilroman *Der Vulkan* präsentiert aufgrund der hohen Anzahl der darin dargestellten Künstlerfiguren gemeinsame Züge mit der Gattung des Künstlerromans, obwohl sein eigentlicher Fokus nicht in der Schilderung der künstlerisch-ästhetischen Entwicklung eines bestimmten Helden besteht, sondern in der Veranschaulichung der kritischen Lebensbedingungen der Exilanten, vor allem ihrer Pass-Probleme, ihres Nomadendaseins, ihres prekären psychologischen Gleichgewichtes sowie ihrer politischen Unternehmungen. Die Tatsache jedoch, dass die Mehrheit dieser Gestalten auf einer künstlerisch hohen Leistungsstufe angelangt ist, erlaubt, den Roman auch als ein mosaikartiges Konglomerat des politisch engagierten Künstlerideals Klaus Manns zu interpretieren. Relevant ist, dass sich all diese Figuren um Marion von Kammer drehen, mit der Folge, dass sie nicht nur als die eigentliche Heldin erscheint, sondern auch als Orientierungspunkt bzw. als Vorbild in Sachen Kunst dient. Es ist daher zu beachten, dass ihre Aktionen die vollkommene Verbindung zwischen Politik und Kunst darstellen, wobei Marion als eine politische Künstlerin bezeichnet werden kann, weniger als eine künstlerisch begabte Politikerin. Dies wird in erster Linie von der Tatsache belegt, dass sie vorwiegend in linksorientierten Kreisen wirkt, doch nie explizit als Kommunistin bezeichnet wird: Aus ästhetischer Perspektive betrachtet, dient sie also als weiblicher Ausgleich zu Otto Ulrichs aus *Mephisto*, welcher im Gegensatz zu ihr ein überzeugter Kommunist ist und sich hauptsächlich als Schauspieler tarnt, um der politischen Sache

besser dienen zu können. Wenn man nun berücksichtigt, dass es im *Vulkan* männliche Künstlerfiguren häufiger als weibliche auftreten, scheint es nötig, auch ein männliches Künstlervorbild zu identifizieren, das gewissermaßen als Marions geistiger Bruder auf dem Gebiet der engagierten Kunst spielen kann. Der junge Katholik Kikjou ist der einschlägige Fall: Für ihn bedeutet das Exil eine Art Einweihungsritual, weil er gerade in den Emigrationsjahren nicht nur von der Adoleszenz zur Reife gelangt, sondern auch seine Begabung für Literatur produktiv zu machen weiß, mit der Folge, dass er aus den „recht schöne[n] Gedichte[n]“ (ebd. 30), die er im Jugendalter nur aus Vergnügen schreibt, ein präzises ästhetisches Programm entwickelt, weil er hauptsächlich *handeln* will. Diese Aufgabe beabsichtigt Kikjou durch Sprachkunst zu erfüllen, da er, der nun seine christliche Sendung im Diesseits sieht, und zwar im Dienst an der Menschheit, das Leben bzw. die Erfahrungen der Heimatlosen dank der Fortsetzung von Martins literarischem Vorhaben dokumentieren möchte.

In diesem Zusammenhang scheinen die Randfiguren Martin Korella, Marcel Poiret und David Deutsch von besonderem Interesse. Vor allem die ersten sind mit Marion eng verbunden, Martin ist nämlich ihr Jugendfreund, Marcel ihr Geliebter und dann Mann, während der Soziologe innerhalb der Handlung eher mit groben Zügen charakterisiert wird. Wichtig an ihm ist aber die Tatsache, dass er Martin im Moment des Todes am nächsten ist. Ausgehend von dem jungen Korella, einem sehr talentierten und extrem unbeständigen, dandyhaften und verantwortungslosen Schriftsteller, wird im Roman erläutert, wie Kunst verfällt und ihre Daseinsberechtigung bzw. ihre gesellschaftliche Rolle verlieren kann. Im *Roman unter Emigranten* wird er nämlich als „ein begnadeter Dichter“ (ebd. 19) bezeichnet, dessen Talent jedoch vergeudet ist: Mit 25 hat er noch nichts Seriöses veröffentlicht, mit Ausnahme von einigen „Gedichten und kurzen Stücken lyrischer oder essayistischer Prosa, in Zeitschriften und Anthologien“ (ebd.). Allerdings zeigen schon diese wenigen Beispiele „eine solche Schönheit der Form, eine so innig-seltene Dichtigkeit und Lauterkeit des Gefühls“ (ebd.), sodass sie ihm einen gewissen Ruhm einbringen. In Martin verbirgt sich also ein Genie, dessen Kraft auf einer großen Sensibilität basiert: Genauso wie Marion kann er die Präsenz drohender Elemente spüren, wobei er sie im Gegensatz zur Vortragskünstlerin nur vorausahnen, aber nicht in literarische Form übertragen kann. Diese Unfähigkeit zeigt sich vor allem in Bezug auf sein großes Prosaprojekt, das er außer dem Vorwort nicht vorantreiben kann, obwohl er

sowohl die unmittelbar bevorstehende Drohung des Zweiten Weltkriegs erkennt, als auch dessen Schluss und sogar die Rückkehr einer Friedenszeit:

Die Horizonte unseres Daseins sind verfinstert. Die drohend geballten Wolken künden schon lange das Gewitter an. Es könnte ein Gewitter ohnegleichen werden. Die Katastrophen aber sind kein Dauerzustand. Die Himmel, die wir heute so tief verschattet sehen, erhellen sich wieder. Werden wir, die wir jetzt kämpfen und leiden, von diesem neuen Licht noch beschienen werden? (ebd. 191)

Im Laufe der Handlung wird schrittweise erklärt, dass Martin dieses schöpferische Potenzial für den antifaschistischen Kampf nicht ausnutzt, vielmehr gibt ihm der geistige Verfall der Heimat Anlass zu Selbstzweifeln. Außerdem steigert sich seine tiefe Zerrissenheit mit der Zunahme seines Drogenkonsums, weswegen sein Antifaschismus im definitiven Zusammenbruch des Ichs mündet. Selbsterstörerische Tendenzen, psychologische Fragilität sowie Untauglichkeit im Hinblick aufs Exilleben bilden somit das Pendant zu einer destruktiven Vorstellung der Realität, die Martin im zweiten Romanteil unter einer aggressiv nihilistischen Perspektive interpretiert: Der Schriftsteller ist nicht mehr imstande, seiner anfänglichen Wahrnehmung eines möglichen positiven Nachkriegslebens zu glauben, weil er auf das Ende der Barbarei in Deutschland nicht mehr hoffen kann; folglich zeigt er sich auch nicht mehr bereit, seine Leistung innerhalb des antifaschistischen Aktivismus zu vollbringen.

Bemerkenswerterweise wird dieser seelische Übergang durch den Bezug auf Gottfried Benns Gedicht *Sieh die Sterne, die Fänge* (1927) markiert, von dem Martin sich wegen „seine[r] schaurig exakt formulierte[n] Todes-Mystik“ (ebd. 244) sehr fasziniert fühlt. An dieser Stelle wird sicherlich an die scharfe Kontroverse zwischen Klaus Mann und dem »infamen Lieblings-Poeten« erinnert, weil der Schriftsteller hier Benns Nihilismus und »Verrat« an den humanistischen Prinzipien durch seine Unterstützung des nationalsozialistischen Regimes heftig kritisiert, und zwar anhand des Porträts dieser fiktionalen Figur als Förderers der Auflösungstendenzen ihrer Zeit: Durch die fürchterliche und zugleich betäubend schöne Lektüre von Benns *Ausgewählten Gedichten* wird Korella dazu gebracht, seine positiven Pläne unter einem fatalistischen Licht zu sehen, und bald beginnt er auch Selbstmordgedanken zu entwickeln. Die Entstehung dieses Todestrieb wird im Text im Besonderen durch die Interpunktion gezeigt: Martin denkt, weiterleben zu wollen, aber dann stellt er diese Idee unmittelbar infrage:

Ich muß leiden, um gesund zu werden. Ich muß gesund werden –: erstens, um ein paar gute Sachen schreiben zu können. Es ist in der Tat meine Absicht, noch ein paar vorzügliche Sachen zu schreiben, sowohl in Versen als auch in einer strengen, rhythmisch präzisen, tadellosen Prosa. Zweitens muß ich gesund werden, um mit Kikjou leben zu können [...] – drittens: weil ich das Ende der großen Schweinerei in Deutschland erleben möchte, und sogar mein kleines Teil dazu beitragen will, daß sie endigt. [...] Um der Liebe willen und um des Hasses willen, lohnt es sich, zu leben. – ... Lohnt es sich, zu leben? [...] Mein verruchter Lieblingsdichter sagt: Nein. [...] Übrigens hat er recht: Wir sind an einem Ende. Eine große Periode ist abgelaufen. Kommt eine neue? Es ist nicht die unsere – die meine ist es nicht mehr. (ebd. 243ff.)

In diesem Abschnitt ist evident, dass Martin als egozentrischer »letzter Bürger« charakterisiert wird, der sich gar nicht bemüht, die veränderten gesellschaftlichen und politischen Umstände zu begreifen, weil er den endgültigen Ablauf seiner Zeit spürt. Aus diesem Grund vertritt er im *Vulkan* auch ein „Sozialisationstypus, der zur Kommunikation mit anderen unfähig ist“,⁶¹⁶ und zwar weder auf sozialer Ebene, noch auf künstlerischer. Dieser Widerwille zu sozialem Kontakt spiegelt nicht nur seine Aberkennung des Zukunftsbewusstseins wider, sondern auch seine Abkehr von ziviler Verantwortung, die zuerst durch seine körperliche Vernachlässigung nachgewiesen wird: Marion wirft ihm nicht nur Passivität und Nachlässigkeit seinen Verpflichtungen als Antifaschist gegenüber vor, sondern tadelt ihren Jugendfreund auch wegen seines schlechten Gesundheitszustandes, da Martins Körper durch Drogenexzesse ganz verdorben wurde. Das widerspricht aber der eigenen Pflicht und Moral, denn alle Emigranten „repräsentieren etwas –: die Opposition gegen die Barbarei“, weswegen sie sich „in guter Form halten [müssen], um kämpfen zu können“. (ebd. 255).

Aus diesen Betrachtungen wird klar, dass hier physische Zerbrechlichkeit mit einer komplexen Themenkonstellation verbunden wird, vor allem, weil sie die Konsequenz eines intentionellen Missbrauches des eigenen Körpers darstellt: Körperlichkeit steht im *Vulkan* sowohl für die Chiffre des politischen Kampfes – Martin stirbt auf dem Schlachtfeld und wird mit all seinem vergossenen Blut und seinen Wunden zum Heroen der Kollektivität –, als auch für das Symbol der tiefsten Selbstzweifel. Gerade dieser zweite Weg kennzeichnet Martins physischen (und moralischen!) Zerfall: Im Gegensatz zu Tilly, deren Körper wegen der Unfähigkeit des schweizerischen falschen Arztes gemartert wird, verliert Martin jede Kraft infolge seines andauernden Drogenmissbrauchs, also eines freiwilligen Aktes, auf den er nicht einmal nach wiederholten Entziehungskuren verzichten kann. Diese Haltung wird von den anderen Figuren, vor allem Marion und

⁶¹⁶ Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 174.

Kikjou, streng kritisiert und sogar als ein bourgeoises Privileg bezeichnet, kurz, Martins „morbide[s] kleine[s] Amusement[]“ sei „so feige, so langweilig, so kleinbürgerlich“ (ebd.). Aus diesem Grund symbolisiert die Flucht in die »künstlichen Paradiese« nicht nur die letzte Station eines selbstzerstörerischen Prozesses, sondern auch Martins totale Verantwortungslosigkeit im Vergleich zu seiner eigenen ursprünglichen geistigen Rolle. Seine eskapistische Lösung verbirgt daher eine allgemeine Unfähigkeit, der Wirklichkeit entgegenzutreten, sowie die definitive Distanzierung von den humanistischen Werten.

Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Martins Verfall auch ästhetisch bestimmt wird, weil er vom Schriftsteller zum Komödianten herabsinkt, dessen ganze Existenz nur noch auf einem Lügensystem basiert: Je mehr er seine Drogenabhängigkeit abstreitet, desto negativer wird er auf psychologischer bzw. künstlerischer Ebene geschildert, weil sein insistierendes Lügen als existentielle Kapitulation gedeutet wird. Martin lügt Marion, Kikjou und vor allem sich selbst an, indem er seine steigende Drogensucht – nicht ohne eine gewisse Koketterie – leugnet, mit der Folge, dass er Illusion von Faktizität nicht mehr unterscheiden kann. Zum Schluss kann Martins Schicksal als Veranschaulichung eines tiefen Selbstbetrugs verstanden werden, was in Bezug auf Klaus Manns Vorstellung einer einheitlichen Volksfront vor allem geistige Verschwendung bedeutet, weil Selbstzerstörung letztendlich die Förderung der sich rasch verbreitenden faschistischen Ideologie impliziert, denn (möglichst gesundes) Leben im Exil wird im Wesentlichen als notwendiges Mittel zum antifaschistischen Kampf betrachtet.

Unter dieser Voraussetzung erscheint der französische Dichter Marcel Poiret, eine Hommage an den 1935 gestorbenen Schriftsteller René Crevel, als die perfekte Kontrastfolie im Vergleich zum drogensüchtigen Schriftsteller. Im Gegensatz zu ihm ist er kontaktfreudig, hat ein hohes antifaschistisches Verständnis und unterstützt im Namen der Menschenrechte sowohl die Emigranten, als auch das spanische Volk gegen den Faschismus. Schon diese wenigen Elemente charakterisieren den Helden, wobei er zugleich auch als zweideutig erscheint, da Marcel durchaus für Liebe, Freiheit und Menschenwürde kämpft, doch opfert er seine künstlerische Begabung gerade für diese Werte: Marcel vertritt im *Vulkan* die problematische Position eines künstlerischen Außenseitertums, das in der ausweglosen Frage der Sprachenkrise steckt; aber vor allem wird sein Fall von einer besonderen Synthese von Denken und Handeln bestimmt, bei der er nur durch tätiges Handeln zur endgültigen kollektiven Anerkennung gelangen wird.

Auch seine ästhetische Auffassung kann als zweideutig bezeichnet werden, da sie in seinem Künstlerkreis aus der Verquickung eines „konsequenten, aggressiven Marxismus mit einem extremen Romantizismus“ (V 24) resultiert, sodass diese Gruppe junger französischer Künstler – Dichter, Maler und Komponisten – für „die totale Veränderung des Weltzustandes“ (ebd.) mithilfe der Revolution plädiert. Dennoch scheint dieses Projekt recht fern dessen zu sein, was die Erzählinstanz im Roman für positiv hält, mit der Folge, dass der negative Ton, mit dem das ästhetische Programm der Gruppe geschildert wird, einen Schatten auf Poirets Person und Produktion wirft. In diesem exzentrischen Intellektuellenkreis ist nämlich die Rede von einem „Kult des Häßlichen, Schockierenden und Grauenhaften [...] – eine[r] Art von pervertiertem Ästhetizismus, dem es jedoch an moralischem Pathos nicht fehlte“ (ebd.). Auch Marcells Frühwerk, das hauptsächlich aus „traurige[n], reine[n] Dichtungen“ (ebd. 23) besteht, ist von dieser seltsamen Themenvermischung geprägt, weil seine ganze literarische Entwicklung von einem großen Hass gegen die französische Bourgeoisie sowie gegen seine eigene Familie beeinflusst wird, wie auch der tief verachtende Ton seines ersten Romans beweist. Trotz der Extravaganz seiner politischen Gesinnung, in deren „dogmatischen Materialismus [...] sich zuviel lyrisch-überschwengliche [*sic*] Elemente“ (ebd. 155) mischen, wird sein Charakter ständig mit einem Märtyrerbild verglichen, da Marcel ein Mensch ist, der stets einen schmerzlichen Ruf zur Pflicht bzw. eine Aufforderung zur Tat fühlt.

Dieses Bedürfnis nach Aktivität wird durch beinahe mystische Konturen ausgedrückt, und als Konsequenz wird die von ihm tief gehasste religiöse Dimension eng verbunden mit seiner progressiven Heroisierung im Roman, sodass sein Tod am Ende fast eine mythische Bedeutung annimmt. Obwohl die Klaus-Mann-Forschung häufig betonte, dass diese Art Verklärung vor allem nach seinem Tod im Spanischen Bürgerkrieg zur Sprache gebracht wird, muss man bemerken, dass sie tatsächlich schon im ersten Buchteil angedeutet wird:⁶¹⁷ In der Tat behauptet der Erzähler ziemlich früh in der Handlung nicht nur, dass Marcel sich „für den neuen wissenschaftlichen Geist wie für eine Religion“ (ebd.) begeistert, sondern auch, dass er „nach Licht, nach Erleuchtung, nach Helligkeit [giert], wie der Kranke nach Sonne. Das Dunkle im tiefsten Grunde seines eigenen Wesens mußte wohl mächtig sein, sonst hätte er nicht mit so gereizter Heftigkeit nach dem Hellen verlangt“. (ebd.). Die chromatische Metapher weist hier auf eine tiefe

⁶¹⁷ Vgl. Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler, S. 96-101; Winckler: Artist und Aktivist, S. 82f. Siehe Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 298-316.

seelische Qual hin, was die eigentliche Lesenaufgabe der Figur beschreibt: Gewissermaßen scheinen ihr Kunst und Politik unvereinbar, sodass eine Lösung die andere ausschließt, besonders zu kriegerischen Zeiten. Eine tiefe Krise sieht Marcel nicht nur hinsichtlich der Ausdrucksmittel, sondern auch die Funktion des Künstlers betreffend. Er fragt sich daher, „was sollen wir Schriftsteller, während die großen Entscheidungen fallen? Wo sollen wir hin?“ (ebd. 156), und glaubt eine freie, unschuldige Wiederkehr zur künstlerischen bzw. literarischen Arbeit erst nach Erfüllung der Revolution möglich. Außerdem betrachtet er den künstlerischen Gebrauch von Sprache als eine unzeitgemäße Geste, weil Worte das Ausdruckszeichen des 19. Jahrhunderts waren, nicht mehr aber dasjenige der Gegenwart. Somit identifiziert die Figur die Krise ihres Jahrhunderts mit der „Krise der großen Worte“ (ebd. 257), die sogar den Verfall der demokratischen Prinzipien bestimmt hat, da die Demokratie sich eben „an die verbrauchten, großen Worte klammert[e]“ (ebd.). Sprache wird also intensiv verleugnet; ihre abstrakte Dimension hält Marcel für nutzlos, ekelhaft und tödlich, sodass Kunst ihm allein als ein Vorrecht für wenige erscheint, bzw. als ein Zeichen für nun abgelaufene Lebensbedingungen:

Worte Worte Worte –: sie verwirren sich, steigern sich, überschlagen sich; sie jammern, prahlen, untersuchen; sie klagen an, spotten, verdammen; sie wollen nicht aufhören, können nicht verstummen. [...] Alles ist schon gesagt, alles ist schon verbraucht. Das Neunzehnte Jahrhundert war enorm redselig, durchaus rhetorisch, ins Wort verliebt, ihm vertrauend wie einem Fetisch. Nun ist alles entleert. [...] Wir müssen blind und stumm werden und bereit zum Untergang. Nur so sühnen wir die Schuld unserer Väter ... [...] Ich ersticke an meinen Worten ... (ebd. 256f.)

An dieser Stelle wird betont, dass der Kunstdiskurs im *Vulkan* durch die Figur des „esoterische[n] Agitator[s]“⁶¹⁸ Poiret zu einer tiefen Aporie kommt, wodurch die künstlerische Unbrauchbarkeit im Vergleich zum Kampf und Aktivismus verdeutlicht wird. Marcells Perspektive stellt sich derjenigen einer Marion von Kammer völlig entgegen: Wenn diese eine Vereinfachung der Darstellungsmittel zugunsten politischer Wirkung zulässt, würde sie doch politisches Handeln ohne die Unterstützung der Dichtung als unmöglich betrachten, was auch die Hauptthese des *Vulkans* repräsentiert. Marcells aktivistische Erfahrung wird also wie ein Prozess der Selbstentfremdung gestaltet, die den Künstler nur zu „eine[r] unüberwindbare[n] geistige[n] und soziale[n] Isolation“⁶¹⁹

⁶¹⁸ Ebd., S. 302.

⁶¹⁹ Schaenzler: Klaus Mann als Erzähler, S. 97.

führt. Deswegen kennzeichnet sich die Selbstwerdung des französischen Dichters durch eine gefährliche Distanzierung zur Kunst: MarceIs persönliche Suche nach Lebenssinn manifestiert sich als ein Überdruß an Worten, weswegen die Kunst durch die Tat ohne jede geistige Führung ersetzt wird:

Wir müssen eine neue Unschuld lernen. Zu der kommen wir nicht durch Worte; nur durch die Tat. Die großen Worte hängen an uns wie Schmutz, machen unsere Stirnen klebrig und unsre Hände. Nur eine Flüssigkeit wäscht dies ab: Blut. Soll es unser Blut sein? Dann müssen wir es vergießen! [...] Wir sollen töten und leiden; nicht mehr reden und schreiben. Genug geredet! Genug geschrieben! Genug gedacht! (ebd. 257)

In diesem Zusammenhang muss man hervorheben, dass das (Selbst-)Opfer, das Marcel im Namen des Allgemeinwohls bzw. der Gemeinschaft bringt und durch welches er als ein Märtyrer dargestellt wird, mit einem unechten Ruhm belohnt wird, weil seine Opferbereitschaft der Freiheit zuliebe von den »Soldaten der Revolution« hauptsächlich als eine politisch-militärische Aktion begriffen wird, und nicht als Folge eines präzisen existentiellen bzw. ästhetischen Verständnisses. Was der Dichter vergeblich in der Literatur suchte, einen authentischen Kontakt zu seinem angestrebten Publikum, dem Proletariat, erreicht er auch im Tode nicht, weil ihm seine lyrische Überhöhung des sozialistischen Kredos im Grunde fern bleibt. Folglich kann er postum zu einer öffentlich anerkannten sozialen Rolle gelangen, doch lediglich infolge des kathartischen Massenerlebnisses des Sterbens, nicht durch seine literarische Produktion. Kurz, er wird als Soldat berühmt, aber nicht als Dichter:

In einem Hörsaal der zerschossenen Universität von Madrid stirbt Marcel Poiret, ein Soldat. Er wollte das Opfer bringen; er hat sich geopfert. Er wollte Blut vergießen; aus einer kleinen Wunde über dem Herzen sickert sein Blut. Er war müde der Worte, gierig nach Taten und Leiden; er hat gehandelt, hat gekämpft, hat gelitten – er schweigt. [...] Marcel Poiret, ein Soldat –, er gehört zum Ganzen, zum Kollektiv: dies hat er sich immer gewünscht, es ist seine Sehnsucht gewesen, erst im Tode soll sie sich erfüllen. (ebd. 353f.)

Abschließend kann man feststellen, dass Poiret ähnlich wie Korella seinem antibourgeois Radikalismus zum Trotz ein »verlorenes Kind des Bürgertums« ist, das mit der „*permanent-akute[n]* Krise der bürgerlichen Außen- und Innenwelt der dreißiger Jahre“⁶²⁰ nicht mehr umgehen kann und daher daran scheitert. Für beide Schriftsteller führt die unmögliche Vereinigung von moralischer und ästhetischer Haltung nicht nur zu

⁶²⁰ Winckler: Artist und Aktivist, S. 81.

einem fragwürdigen Künstlertum – sowohl Martin als auch Marcel vertreten letztendlich eine anachronistische Kunstgesinnung, die die Folgen einer verbrauchten Romantik reflektiert –, sondern sie hindert sie auch daran, auf eine erlöste soziale Welt zu hoffen, weil sich am Ende beide von einem falschen Rausch des Glücks täuschen lassen – sei es durch Drogen oder die Selbstgleichschaltung durch Tod im Krieg –, anstatt an ein neues Leben zu denken, wie Marion und Abel.⁶²¹ Ein letzter Beweis dafür ist Marcells Behauptung gegenüber den künftigen Generationen, mit denen er nichts Gemeinsames zu haben fühlt, genauso wie vor ihm Martin Korella: „Vielleicht werden andere Generationen wieder Freude und Gewinn von den Worten und Gedanken haben. Nicht wir – nicht mehr wir! Wir sollen gegen die Raserei des Rückschrittes nicht mehr Argumente setzen, sondern ein anderes Rasen, eine neue Besessenheit.“ (ebd. 257).

Das Künstlerproblem sowie die Ambiguität geistiger Positionen werden schließlich durch die Randfigur David Deutsch bereichert, einen Soziologen, der seine Identität als Intellektueller mit der Existenz eines Handwerkers tauscht, um „zu den primitiven Formen des Lebens“ (ebd. 482) heimzukehren.⁶²² Obwohl David kein Künstler ist, ist sein Fall im Rahmen der an Kunst orientierten Untersuchung des *Vulkans* hoch bedeutungsvoll, weil der Sozialforscher eine neue eskapistische Lösung entwickelt, die die Fluchtperspektive eines Korella bzw. eines Poiret ergänzt. Diese Figur tritt hauptsächlich in Szenen mit Martin auf, weil sie ihn sehr bewundert und ihn in der Stunde des Todes alleine pflegt. Dies macht evident, dass Davids Schicksal mit demjenigen des deutschen Dichters eng verbunden ist, wobei der Wissenschaftler im Gegensatz zu ihm – und zu Marcel – nicht den Weg des (Frei-)Todes verfolgt. Dies würde nicht mit seinem ziemlich pedantischen Benehmen übereinstimmen, da David jenen intellektuellen Typus darstellt, der seine authentischen Gefühle allzu gern hinter philosophischer Abstraktion verbirgt. Der junge Philosoph, dessen Studien den Gedanken der Vorsokratiker sowie die Philosophie von Kierkegaard, Nietzsche und Marx umfassen, zeigt im Exil, seinen tiefen, manchmal übertrieben analytischen Geist nicht loswerden zu können, sodass die Emigrationserfahrung für ihn hauptsächlich ein neues menschliches Phänomen darstellt, das man unbedingt unter soziologischer Perspektive erforschen soll, aber am eigenen

⁶²¹ Ders.: Die Krise und die Intellektuellen. Klaus Mann zwischen ästhetischer Opposition und republikanischem Schriftstellerethos. In: Thomas Koebner/Gert Sautermeister/Sigrid Schneider (Hg.): Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939-1949. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 49-61, hier S. 55.

⁶²² Vgl. Winckler: Artist und Aktivist, S. 82.

Leib, d.h. psychologisch und emotional, gar nicht erleben muss. Aus diesem Grund fehlt beim Doktor eine Phase des Wahrnehmens sowie der psychologischen Krisenarbeit. Der allwissende Erzähler pointiert diesen besonderen Aspekt mit einem ironischen Ton und verbindet ihn mit der Idee der deutschen Macht, deren wichtigste Qualität in der Sorgfalt bzw. Genauigkeit des deutschen Volks besteht:

Nicht umsonst, nicht zufälliger oder ungerechtfertigter Weise haben die Deutschen den Ruf, das gründlichste Volk der Erde zu sein. Ihre Emigration dauerte erst ein paar Monate lang, [...] da gingen exilierte deutsche Intellektuelle schon daran, sich über die ›Soziologie der Emigration‹ zu unterhalten. David Deutsch – Kulturkritiker und Nationalökonom – erklärte, daß er eine größere Arbeit über diesen Gegenstand vorbereite. ›Ein sehr faszinierendes Thema‹, behauptete er. ›Faszinierend gerade deshalb, weil die Menschengruppe, um die es sich hier handelt, durchaus kein einheitliches Gebilde, keine Gruppe also im eigentlichen Sinn des Wortes darstellt; vielmehr ein höchst zufälliges Gemisch von Individuen, denen durch sehr verschiedenartige Umstände ein ähnliches Schicksal aufgezwungen wurde.‹ (V 99)

Davids geistige Neigung zur Klassifizierung und Taxonomie entspricht aber keinem hohen humanitären Gefühl, sondern erweist sich vielmehr als sterile Frucht einer rein rhetorischen Ausübung der Wissenschaft. Seine beinahe antisemitische Behauptung, es gebe Emigranten »erster« und »zweiter« Klasse, steht in krassem Widerspruch zur sozialhumanistischen Botschaft des Romans, die hingegen vor allem Marion und Kikjou vollkommen achten. Wenn Marion allen Exilanten hilft, die nach ihrer Unterstützung fragen, verteidigt der Soziologe mit pedantisch-geschwätzigem Ton die These, dass die Emigration kompliziert bzw. korrumpiert wird „durch den Umstand, daß ein erheblicher Teil unserer Leidensgenossen nicht aus Überzeugung, sondern nur durch Zwang ins Exil gekommen ist“ (ebd. 102), womit er hauptsächlich die Juden meint. Durch diese soziologische Unterscheidung, die persönliche Entscheidungen bzw. Einzelfälle nicht berücksichtigt, gelangt David Deutsch zu einer Dimension der Falschheit, die sich an Martins Komödiantentum knüpft und ihm einen „servilen, verkrampten, gequälten Habitus“⁶²³ verleiht. Dieser komödiantische Zug wird daher David zugeschrieben, vor allem wegen der fortschreitenden Verfälschung seiner Realitätsvorstellung. Ein erstes Zeichen für diese ständige Tendenz zur intellektuellen Konstruktion erkennt man in seiner Begeisterung für den Spanischen Bürgerkrieg, an dem er sich beteiligen will, obwohl seine Erklärung über diesen eigenen Vorsatz zweideutig und unsicher klingt:

Ich bin etwas neidisch, Marcell! Wie gerne möchte ich mitkommen. Meine soziologischen Arbeiten freuen mich fast nicht mehr, seitdem in Spanien der Entscheidungskampf begonnen hat –: denn es ist ein Entscheidungskampf, das spüren wir alle. Ich fürchte nur,

⁶²³ Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 193.

man könnte mich kaum gebrauchen; ich wäre kein guter Soldat ... [...] Aber vielleicht komme ich nach! (V 282f.)

Dauids Zögern hinsichtlich aktivistischer Aktivitäten markiert seine langsame Ausgrenzung aus der gesellschaftlichen Entscheidungsebene, die also von einem freiwilligen Rückzug aus der Welt und der Geistigkeit bestimmt wird. In der Klaus-Mann-Forschung wird Dauids spirituelle Krise als ein Prozess der Selbstdestruktion bezeichnet, weil seine Entscheidung für ein einfaches Leben zur definitiven Trennung von intellektueller Arbeit und gesellschaftlicher Verwicklung führt. Außerdem löst sich sein Vorwand, mit dem Geist nichts mehr zu tun haben zu wollen, weil dieser durch den Nationalsozialismus ein für alle Mal verzerrt wurde, in eine neue Verfälschung auf, nämlich in die Vorstellung einer künstlichen Naivität.⁶²⁴ Dauids Absicht, nach Dänemark, und zwar in eine geschlossene jüdische Gemeinschaft zu fliehen, um dort Schreiner zu werden, entpuppt sich daher als ein tragikomischer Wunsch: Seine abgrundtiefe Erkenntniskepsis, die an diejenige eines Marcel Poiret erinnert, endet in einer literarisch geübten Darstellung der Handarbeit, die mit der Idee eines unschuldigen »Goldenen Zeitalters« verschmilzt, kurz, David jagt nur einer Schimäre nach:

Ich kann nicht mehr denken und nicht mehr schreiben ... [...] Wenn eine Gesellschaft in Krämpfen liegt; wenn alle ihre ökonomischen, moralischen, intellektuellen Gesetze plötzlich fragwürdig werden und vor unseren Augen zerbrechen –: dann scheint es mir sinnlos – schlimmer als das: frivol –, sich mit Theorien über Herkunft und wahrscheinlichen Ausgang der Katastrophe wichtig machen zu wollen. [...] Ich ertrage es einfach nicht mehr –: dieses Monologisieren; dieses In-den-luftleeren-Raum-Sprechen ... Denn wir sprechen doch ins Leere, niemand hört uns zu, das ist so – beschämend [...]. Oft fühle ich mich so entfremdet der Wirklichkeit; so ausgestoßen vom echten Leben; isoliert, vereinsamt ... [...] Das einfache Leben wird die Rettung sein. Auf den geistigen Hochmut verzichten; sich einordnen; arbeiten – mit den Fäusten arbeiten –: das ist die Rettung! Das ist die Erlösung. (ebd. 480f.)

Die Welt, in der Deutsch die Rettung zu finden hofft, konzipiert er als „das idyllisch-wackere Leben“ bzw. „die paradiesisch unberührte Landschaft“ (ebd. 484), in der man „Weib und Kind ernähren [kann], für die Familie schaffen, wie der Bauer, wie der Handwerksmann im Dorf“ (ebd. 482). Wenn dieses Bild einerseits mit dem Mythos des Urwaldes verbunden ist, greift es andererseits auf eine konservative bzw. klischeehafte Vorstellung der ländlichen »Unschuld und Stille« zurück, die der nationalsozialistischen Ideologie selbst nicht fremd war.⁶²⁵ Deswegen kann die Erzählstimme Dauids Versuch,

⁶²⁴ Vgl. ebd., S. 190.

⁶²⁵ Vgl. ebd., S. 194f.

aus einer für ihn ausweglos gewordenen Situation zu fliehen, nicht befürworten, sondern bewertet ihn als einen tiefen Verrat am Geist sowie der Menschlichkeit. Der Grund dafür besteht im Umstand, dass der junge Gelehrte auf den Verlust der Heimat bzw. der eigenen Intellektuellenrolle nicht mit Mut, in Form von authentischem Widerstandsgeist, reagiert, sondern einfach in die ästhetisch-ideale Welt des »einfachen Lebens« flieht, wofür er letztendlich nicht geeignet ist: Zum Romanende verlässt er Europa und versucht die französischen Kolonien zu erreichen, um dort als Uhrmacher zu arbeiten. Zu einem Beruf, für den man „mehr Intelligenz und weniger Muskeln als zur Schreinerei“ (ebd. 531) braucht, so kommentiert der Erzähler ironisch, reichten ihm die Kräfte gar nicht aus. Abschließend kann man bemerken, dass Davids Klage über »den totalen Krieg« sowie den Untergang der Zivilisation zu keiner geistig-moralischen Anstrengung führt und so in keine geistige Aktion übergeht, sondern zur beinahe unwürdigen „Flucht vor jeglichem Kontakt und Konflikt“⁶²⁶ wird, denn ihm fehlen Temperament sowie ein wahrhaftiger Opfergeist.

Zusammenfassend dienen die drei analysierten männlichen Figuren der Problematisierung des Intellektuellen bzw. der intellektuellen Rolle in der Emigration. Die drei Helden werden durch einen deutlichen Verlust gekennzeichnet, der nicht nur mit demjenigen des Vaterlandes gekoppelt wird, sondern vor allem mit einem inneren Mangel an konstruktivem Tatendrang hinsichtlich des neuen gesellschaftlichen Gefüges, weswegen sie sich mit keinem festen Publikum mehr auseinandersetzen können. Aus diesem Grund repräsentiert die Emigration für sie – ideologisch betrachtet auch für Marcel – ein doppeltes Exilerlebnis: Auf der einen Seite werden sie aus ihrer Heimat – Deutschland für Korella und Deutsch, das solide französische Bürgertum für Poiret – vertrieben und mit den alltäglichen Schwierigkeiten und politischen Konflikten der Emigration konfrontiert. Auf der anderen sind sie die letzten Vertreter einer untergehenden Welt, deren kulturelle Werte und politische Normen sich als unzulänglich erwiesen und deshalb der wachsenden Gefahr der Diktatur sowie ihrer menschenfeindlichen Ideologie nicht wirklich Einhalt gebieten konnten.⁶²⁷ Die Erzählinstanz sympathisiert mit diesen Gestalten sehr wenig und drückt sich über sie recht scharf und ironisch aus, mit der Folge, dass oft eine moralische bzw. geistige Missbilligung mitgeteilt wird. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass dagegen Marion,

⁶²⁶ Ebd., S. 191.

⁶²⁷ Vgl. Winckler: Artist und Aktivist, S. 81.

Kikjou und Abel als Förderer des Weiterlebens und somit auch der »guten« abendländischen Kulturtradition charakterisiert werden, kann verstanden werden, dass Martin, Marcel und David dagegen meistens »fehlerhafte« Helden sind, weil ihre Auswegperspektiven als Konsequenz eines inneren Verfälschungsprozesses dargestellt werden: Martin wird ein drogensüchtiger Lügner, Marcel ein verzweifelter Extremist, David ein plumper Handwerker. Warum diese eskapistischen Lösungen als Selbstverrat verstanden werden können, begreift man in Anbetracht des Romanendes, in dem die ästhetisch-politische Auffassung des Autors zum Ausdruck kommt. Im als Epilog fungierenden Schlussbrief des jungen Dieters wird nämlich behauptet, dass die Emigranten – Vagabunden und Heimatlose – trotz aller Not auch im Exil einen bestimmten Lebenszweck verfolgen und erfüllen müssen, denn „man geht nicht kaputt – wenn man noch eine Aufgabe hat“ (ebd. 554), insbesondere eine ethische und künstlerische. Zum Schluss entspricht diese persönliche Sendung jenem »kategorischen Imperativ« des »Engels der Heimatlosen«, durch den diese überirdische Instanz die Exilanten zur Selbstverwirklichung, Freiheit und Selbstständigkeit auffordert. Mit diesem Appell plädiert der Engel daher für „die Realisierung von Individualität, Würde und Verantwortung als prinzipielle menschliche Möglichkeiten“,⁶²⁸ wozu nicht nur die Pflicht zur Selbstpflege sowie die Bewahrung eines möglichst guten Gesundheitszustandes beitragen kann, sondern auch die Entfaltung eines ausgeprägten Unternehmungsgeistes: Die abschließende Ermahnung „Steht auf eigenen Füßen!“ (ebd. 550) bedeutet letztendlich, dass man der eigenen ursprünglichen Berufung mit Überzeugung, Autonomie, Hoffnung und Schöpfungskraft treu bleiben muss.

⁶²⁸ Schmidt: Exilwelten der 30er Jahre, S. 175.

III. Schlusswort

Klaus Manns ästhetische Richtung bestimmte sich seit seinem Debüt in der Mitte der 1920er Jahre als »literarischer Treffpunkt« der Haupttendenzen dieses Zeitalters. Allerdings wird die definitive Profilierung seiner eigenen künstlerischen Rolle hauptsächlich von der Exilerfahrung geprägt, die nun nicht nur die Chiffre eines emotionalen Außenseitertums darstellte, sondern auch ein konkretes, politisch aufgeladenes Erlebnis. Durch das Exil wurde der Schriftsteller mit der Unzeitgemäßigkeit einer elitären Kunstauffassung im Sinne von *L'art pour l'art* konfrontiert und kam zum Ergebnis, dass eine Legitimation der Kunst nach 1933 nur möglich war, wenn man sie mit Politik koppelte. Seit dem Beginn der Emigration hat das antifaschistische Engagement daher für den Autor eine moralische Bedeutung und wirkt als die einzige Möglichkeit für Menschen, damit sie auf eine bessere Zukunft hoffen und zugleich einen Zukunftsgedanken entwickeln können. In dieser Hinsicht scheint das Mannsche Werk eine positive Botschaft mitzuteilen, weil der Schriftsteller vor allem in seinem letzten Roman *Der Vulkan* durch die Vorlieben der Erzählstimme den vielen Intellektuellenfiguren gegenüber zeigt, dass eine zukunftsorientierte Lebenshaltung die notwendige Voraussetzung ist für einen erfolgreichen Kampf gegen jede Diktatur bzw. jede barbarische Manifestation gegen den Geist und die Menschheitsrechte. Die politisch-ideologische Idee des sozialistischen Humanismus, die nicht nur das Essaywerk, sondern auch die Erzählproduktion Klaus Manns tief beeinflusst, stellt sich also als ein wahrhaftes Programm zur Verteidigung der abendländischen Kultur vor, deren Vertreter der Schriftsteller sich fühlte, insbesondere als Vermittler linksorientierter Gesinnungen und der Vorstellung von »Weltliteratur«.

Bemerkenswerterweise koppelte Klaus Mann diese Vermittlungsaufgabe mit der geistig-moralischen Sendung der Intellektuellenschicht, die vom soziologischen Blickwinkel aus hauptsächlich aus jenem Groß- und Bildungsbürgertum bestand, das er sehr gut kannte, was seine tiefe Beziehung zur Weltanschauung des »schönen, verlorenen Landes« des 19. Jahrhunderts beweist. Unter dieser Perspektive kann behauptet werden, Klaus Manns Werk sei eher traditionell und als Fortsetzung der spätromantischen, oft auch bohémehaften Tendenzen zu betrachten, kurz, sein Leben und Schaffen seien Kinder der großbürgerlichen Tradition, aber auch deren Verfall. Die Stimmung des (späten) 19. Jahrhunderts lässt sich in erster Linie in der Figurencharakterisierung

beobachten: Obwohl seine Hauptgestalten sich durch ihre politischen Stellungnahmen voneinander unterscheiden, stammen sie meistens aus der gleichen sozialen Schicht und zeigen häufig ein dandyhaftes Verhalten, sodass die Konzipierung eines Andreas Magnus nicht so verschieden ist als diejenige eines Martin Korella. Trotzdem ist die poetische Welt Klaus Manns nicht identisch mit der großbürgerlichen Vorstellung der Generation von seinem Vater bzw. seinem Onkel, sodass sein Werk im Besonderen durch die Chiffre des Fragmentarischen sowie des suchenden Ichs gekennzeichnet wird. Diese Dimension wird mit einem ästhetischen Horizont verquickt, der zur bürgerlichen Gesellschaftskonstruktion im Widerspruch steht und sich als typisches Zeichen der »permanenten Krise« des 20. Jahrhunderts lesen lässt. Demzufolge müssen die Mannschen Helden ihre psychologische Fragilität, die Prekarität ihrer sozialen, beruflichen und emotionalen Lage, schließlich ihre Suche nach Kompensationsstrategien und Fluchtmitteln nicht verbergen, vielmehr wird ihre Aussichtslosigkeit zum wichtigen Merkmal des Erzählwerks Klaus Manns, das seinem oft als bruchstückhaft, elliptisch und instabil wirkenden Stil entspricht.

Aus der Nähe betrachtet zeigt seine Produktion eine poetologische Besonderheit: In seinem Werk bestehen zwei verschiedene Richtungen nebeneinander, und zwar eine erste, mit der humanistischen Tradition tief verbundene Gedankenlinie, neben einer zweiten, die besonders modern erscheint und zum Experimentieren neuer narrativer Lösungen neigt, woraus oft eine dokumentarische und kommunikative Schreibweise entsteht; dieser innovative Stil ist zugleich das Produkt der Verschmelzung von Erzählmitteln und der Nachahmung anderer Medien in der Literatur. Diese zweifache Komponente spiegelt sich außerdem in der Koexistenz zwei weiterer Dimensionen wider, d.h. in der Verschmelzung von einer mit großem Pathos aufgeladenen »Seele« mit einem scharfen Kritikgeist. Aus diesem Grund befinden sich in den Mannschen Werken sowohl höchst lyrische Passagen als auch Stellen, in denen eine offene Kritik am Nazi-Regime sowie an jenen Künstlern geübt wird, die ihr Talent in den Dienst seiner menschenfeindlichen Macht stellen und sich selbst somit betrügen. Dies erklärt auch, dass Künstlertum für Klaus Mann, vor allem nach der »Machtergreifung«, politisch und ethisch bedingt ist, weil die Qualität bzw. die Authentizität eines Kunstwerks hauptsächlich von seinem gesellschaftlichen Ziel bestimmt wird: So kann Höfgen kein guter Schauspieler sein, sondern allein ein Fälscher, ein Komödiant, weil er wegen seiner skrupellosen Karriere- und Machtssucht gegenüber echten Menschengefühlen blind bleibt. Im

Gegensatz zu ihm tritt eine Figur wie Tschaikowsky als ein beispielhafter Künstler auf, nicht nur, weil dieser vor der menschlichen Emotionswelt volle Achtung hat, sondern auch, weil er seine künstlerische Aufgabe fast mit religiöser Hingabe erfüllt und sie zum Lebenszweck macht, sodass seine ästhetische Signatur eigentlich mit dem künstlerischen Ausdruck seiner besonderen psychologischen Veranlagung übereinstimmt: Der Komponist trägt keine Maske und ist daher kein Komödiant, weil er seinem Inneren immer treu bleibt.

In diesem Zusammenhang scheint wichtig, dass Künstlertum für Klaus Mann immer als ein dynamischer Begriff gedeutet werden soll. Dieser Aspekt zeigt sich zuerst anhand der intermedialen Verflechtungen in seinem Werk, die damit von einer offenen Konzipierung der Literatur zeugen, weil seine Schrift am Beispiel des Tanzes, der Malerei, der Musik, des Kinos oder des Theaters sowohl auf der Ebene des Signifikats, als auch auf derjenigen des Signifikanten »modelliert« wird. Der intermediale Ansatz stellt sich daher als die passende Methode zur Auslotung des künstlerischen Diskurses im Werk Klaus Manns vor, da man vor allem durch diese Betrachtungsweise die vielfältigen medialen Einflüsse auf seine Schreibweise, aber auch auf seine poetische Entwicklung am bedeutendsten untersuchen kann.

Ein treffendes Beispiel für die intermediale Analyse ist die Erforschung von Klaus Manns Figurencharakterisierung, denn, wer sich in seinem Werk explizit als Künstler bekennt – Gregor Gregori, Dr. Massis oder Hendrik Höfgen –, der ist doch keiner, weil diese Erklärung als pure Imitation, sprich als reines Nachäffen wirkt. Im Text wird diese Fälschung z.B. unter Anlehnung an dramatische Strategien signalisiert, durch die das psychologische Spiel dieser Gestalten als Theater – im Sinne von Heuchelei – entlarvt wird. Im Gegensatz dazu sind Persönlichkeiten wie Andreas Magnus im *Frommen Tanz*, Sonja und Sebastian in *Treffpunkt im Unendlichen*, Peter Iljitsch Tschaikowsky in *Symphonie Pathétique*, Sebastian und Barbara Bruckner in *Mephisto* und noch Marion von Kammer, aber auch Martin Korella und Marcel Poiret im *Vulkan* die richtigen Vertreter der Kunst- sowie Identitätssuche, weil sich im Vergleich zu den »falschen« Künstlern zur Selbstreflexion und zur authentischen Selbstentwicklung fähig sind. Auf diese Weise entsteht eine interessante Parallele zwischen Inhalt und Form, denn, genauso wie intermediale Verhältnisse die Gelegenheit zur ästhetischen Überlegung schaffen, so ist die professionelle Unbestimmtheit von Manns Protagonisten im Bereich Kunst nicht nur als Chiffre des Problematischen in seinem Werk zu lesen, sondern auch als Zeichen eines

kontinuierlichen Prozesses der Identitätskonstruktion und der künstlerischen Selbstentfaltung. Unter dieser Voraussetzung sollen das Unvollendete und Ungesagte als positiv betrachtet werden, weil sie zeigen, dass die Definition des Künstlertums bei Klaus Mann immer *in fieri* ist und sich den verschiedenen Epochen neu anpassen muss.

Obwohl man diese kritische Komponente unter der ästhetischen Perspektive produktiv aufwerten kann, sollte das Problematische in seinem Schaffen auch als solches analysiert werden, weil Ungewissheit, persönliche Krise, Selbstzweifel und Richtungslosigkeit Merkmale sind, die sowohl seine Helden kennzeichnen, als auch die eigene Darstellung in den vielen autobiografischen Schriften. Folglich muss man Klaus Mann tatsächlich für einen problematischen Schriftsteller halten, weil er seinem Publikum häufig paradoxe Lösungen anbietet, wozu noch hinzukommt, dass die Kluft zwischen Autorintention und literarischem Effekt oft zu kritischen Ergebnissen führt. Das ist z.B. evident bei der literarischen Bearbeitung seines sozial-humanistischen Programms innerhalb der Emigrationsepik *Der Vulkan*: Marion von Kammer, die fiktionale Förderin dieser ideologisch-politischen Orientierung, plant ihre literarischen Soireen nach den Prinzipien des antifaschistischen Kampfes durch Kultur, trotzdem wird im Roman nie explizit geschildert, inwiefern sie die Gesinnung des sozialistischen Humanismus in die Tat umsetzt, obgleich sie im Namen der (literarischen) humanistischen Tradition immer wieder handelt. Eine ähnliche programmatische Unbestimmtheit charakterisiert den Vor-Exil-Roman *Treffpunkt im Unendlichen*, in dem die »Melodie der Jugend« anscheinend mit der intermedialen Verschmelzung von Wort- und Tonkunst identifiziert wird, d.h. mit der Erfindung einer neuen, märchenhaften Sprache, die wie Musik als universal verstanden werden soll. Allerdings kontrastiert diese Stilentwicklung Sylvester Marschalks mit seiner eigenen, aber auch Sebastians Entscheidung, aus dem Vaterland – und symbolisch auch aus dem Schriftstellertum – zu fliehen, weswegen man dieses eskapistische Verhalten mit der Flucht Andreas Magnus' aus der Berliner ausschweifenden Theaterszene und allgemein aus der Kultur der Alten Welt verbinden kann.

Ob diese Verhaltensweisen als Zeichen eines definitiven Scheiterns künstlerischer (Selbst-)Legitimation zu interpretieren sind, scheint trotzdem immer noch fragwürdig. Vielmehr zeigt der Durst dieser jungen Künstlerfiguren nach Freiheit, kulturellen Neuheiten und soziopolitischer Toleranz, dass sich die jüngste Schriftstellergeneration in der Weimarer-Republik-Zeit tief nach der Durchsetzung einer modernen Lebens- und Kunstauffassung sehnte, die möglicherweise eher im jungen und innovativen Amerika

statt in Europa gefunden werden konnte, denn gerade aus der Neuen Welt kamen neue Musik, neue Tänze sowie eine allgemeine Beschleunigung des Lebenstempos. Dennoch knüpft sich das Motiv der Suche auch an eine romantisch geprägte Weltanschauung, der Klaus Mann in Sachen Kunst lebenslang schuldig bleibt, wodurch auch erklärt werden kann, dass es für den Autor wichtiger schien, den Prozess der Selbstbestimmung zu betonen, als die Ergebnisse dieser Recherche. Nicht zufällig sind seine Künstlergestalten oft auch Reisende, die konkrete, aber auch symbolische Reisen weg von Europa unternehmen, d.h. weg von einer Kultur und einem Erdteil am Rande des Zusammenbruchs. Trotzdem muss man auch hervorheben, dass Klaus Mann an die Verteidigung der europäischen Tradition glaubte, demzufolge übertrug er auch seinen Figuren dieses Vertrauen, vor allem in seiner europäischen Exilphase, was durch das Engagement des Pariser Emigrationskreises in *Mephisto* sowie den antifaschistischen Geist eines Marcel Poirer und Tullio Rossi im *Vulkan* klar gemacht wird.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass die vielen Figuren, die sich entweder mit Kunst oder Politik befassen, einen wesentlichen Zug gemeinsam haben, was an das ästhetische Erbe des 19. Jahrhunderts denken lässt: Ihre professionelle Berufung bezieht sich mit wenigen Ausnahmen auf das Intellektuellenmilieu bzw. das Großbürgertum, mit der Folge, dass es letztendlich eben Künstler und nicht »Zahnärzte« die Verantwortlichen sind für soziale Gerechtigkeit, Zivilisationsfortschritt und die Verbreitung des Toleranzgedankens. Diese Idee, so idealistisch sie auch scheinen mag, zeigt zunächst, dass Klaus Mann Intellektuelle als »geistige Seismografen« hinsichtlich der Geschichtswendung konzipiert und ihnen aus diesem Grund einen gesellschaftlichen Auftrag erteilt, der besonders durch Sprachmittel realisiert werden kann. Dieses Detail ist äußerst wichtig, weil die Mannschen Texte von der Thematisierung einer gewissen Sprachskepsis nicht frei sind. Wenn man nun die literarische Entwicklung des Autors von seinem Erstlingsroman bis zur Exilchronik *Der Vulkan* berücksichtigt, ist evident, dass sich seine Suche nach adäquaten sprachlichen Ausdrucksmitteln vor allem durch die Konfrontation mit anderen Kunstformen bereicherte; am Ende schien ihm aber gerade die Wortkunst das geeignetste Medium, um Kunst, Moral und Politik miteinander in Einklang zu bringen. Mit diesem Ergebnis kam der Schriftsteller auch jenem Kindheitswunsch nach, sich durch Schriftstellertum zu etablieren, weil er am Ende der 1930er Jahre eine künstlerische Harmonie zwischen geistiger Tätigkeit und politischer Beschäftigung erreicht hatte.

Ob er dieses Gleichgewicht auch nach dem Ausbruch des »Vulkans« bzw. nach seiner Wiederkehr nach Europa anfangs 1944 halten konnte, soll in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Da meine Dissertation sich hauptsächlich auf Manns Produktion der 1920er und 1930er Jahre konzentriert, kommen die Themen seines späteren Schaffens sowie sein Verständnis als US-Bürger und -Soldat in meiner Arbeit nicht explizit ans Licht. Ein Hinweis auf Klaus Manns amerikanische Exilphase ist hier daher nötig: In den Kriegsjahren 1939 bis 1945 wechselte der Schriftsteller allmählich vom fiktionalen Schreiben zum essayistischen und autobiografischen über, sowie von der deutschen zur englischen Sprache. Die Künstlerthematik wird in diesem Zeitraum eher am Rande behandelt, und zwar als ein allgemeiner poetologischer Impuls in der Selbstbiografie *The Turning Point* (1942), in der Monografie *André Gide and the Crisis of Modern Thought* (1943), in machen Novellen wie *Hennesy mit drei Sternen* (Original auf Engl., 1941/42) und *Der Mönch* (Original auf Engl., 1943), oder im Romanfragment *The Last Day* (1949), in dem einer der Protagonisten ein deutscher kommunistischer Schriftsteller sein sollte; die einzige Ausnahme besteht in diesem Panorama in der Überarbeitung des Musikerromans *Pathetic Symphony* (1948) für das amerikanische Publikum.

Diese partielle Aufopferung des Kunstmotivs ist das Zeichen der Verschärfung der kritischen Position des Künstlertums in und nach den Kriegsjahren, das Klaus Mann zu dieser Zeit tief infrage stellte. Es muss beachtet werden, dass diese Auseinandersetzung von einigen wichtigen Lebensereignissen beeinflusst wurde, wie z.B. von der verspäteten Erlangung der amerikanischen Staatsbürgerschaft im September 1943, die der Schriftsteller aber benötigte, um als amerikanischer Soldat in Europa zu kämpfen und als »Befreier« nach Deutschland zurückzukehren. Bemerkenswerterweise schien er in dieser Weise, das Schicksal des fiktionalen Dichters Marcel Poiret nachzuahmen, weil er genauso wie diese Figur die Literatur verließ, um zu den Waffen zu greifen. Dieser besondere Entschluss wirkt im Vergleich zur Gesamtpoetik Klaus Manns ziemlich widersprüchlich, nicht nur, weil er einen tiefen Zweifel am künstlerischen Potenzial symbolisiert, sondern auch, weil die Kriegserfahrung eine extreme Konsequenz des Aktivismus repräsentiert, welche die Fortsetzung geistiger Arbeit nur unter sehr schwierigen Bedingungen weiter ermöglicht. Durch die tatsächliche Beteiligung am Krieg scheint Klaus Mann daher ausdrücken zu wollen, dass Worte der nationalsozialistischen Diktatur gegenüber nun unzulänglich sind.

Diese Bewusstwerdung verursachte eine unheilbare Wunde in Klaus Manns Ästhetik, denn gegen die Gräueltaten der Konzentrationslager, die unaufhörlichen Bombenangriffe und die Massenzerstörung schien ihm die Möglichkeit des sozialistischen Humanismus sowie das Vertrauen in eine friedliche Zukunft völlig undurchführbar. Aus diesem Grund fühlte er in den frühen Nachkriegsjahren, dass er keinen engen Kontakt mehr zum europäischen Publikum herstellen konnte, wozu noch seine tiefe Enttäuschung für Amerika hinzukam, ein Land, das sich nun auf den Kalten Krieg vorbereitete und ihn vor der Verleihung der US-Staatsbürgerschaft kommunistischer Spionage verdächtigte. Deswegen blieb der Autor nach der Entlassung aus der amerikanischen Armee am 28.09.1945 ohne Vaterland, ohne Publikum und ohne Ressourcen, sodass ihm der einzige Weg der Rebellion schien, für eine einzigartige universale Selbstmordwelle zu plädieren, womit man sich »des tödlichen Ernstes der Heimsuchung« endlich bewusst werden konnte.⁶²⁹

Zum Schluss kann man bemerken, dass diese Lebens- bzw. Kunstaporie einige Forschungsfragen innerhalb der Klaus-Mann-Kritik offenlässt, die hauptsächlich die Darstellung von Klaus Manns geistiger Haltung in seinem Spätwerk betreffen, sowie das Spezifikum seiner Produktion in englischer Sprache. Zugleich sollte man den Kriegsdiskurs mit der utopisch-apokalyptischen Stimmung am Ende der Weimarer Republik verbinden, sowie mit der mystischen Dimension, mit der sich Klaus Mann sofort nach Kriegsende hauptsächlich im misslungenen Theaterstück *Der siebente Engel* (1945-46) auseinandersetzte. Darüber hinaus wäre ein weiteres Forschungsdesiderat sowohl eine ausführliche Darlegung der weiblichen Rollen in seinem Gesamtwerk, am Beispiel bedeutender Frauenfiguren wie Sonja in *Treffpunkt im Unendlichen*, Barbara Bruckner und Juliette Martens in *Mephisto* und natürlich der Schwestern Marion und Tilly von Kammer im *Vulkan*, als auch eine erschöpfende Untersuchung über das Thema der Antike in seiner Erzähl- und Theaterproduktion.

Abschließend sollte man die von Lindeiner-Stráský initiierte Forschungslinie der Literatur-und-Film-Studien in intermedialer Sicht produktiv machen, weil die intermediale Perspektive sich nicht nur auf die Verfilmung von Szabó stützen kann, sondern auch auf jüngere Filmadaptionen von Klaus Manns Prosatexten sowie auf sein persönliches Interesse fürs Kino, das gerade in den 1940er Jahren dank des *Paisà*-Projektes und

⁶²⁹ Vgl. Klaus Mann: Die Heimsuchung des europäischen Geistes, S. 542.

verschiedener anderer Filmpläne, wie eines Mozart-Films unter Mitarbeit von Bruno Walter, einer *Zauberberg*-Verfilmung sowie eines Films über den Kunstfälscher Han van Meegeren, entscheidend wuchs.

IV. Abstract

Nella tesi di dottorato *Kunst und Künstler im Erzählwerk Klaus Manns. Intermediale Forschungsperspektiven auf Musik, Tanz, Theater und bildende Kunst* è stata indagata la tematica dell'arte e dell'artista nei principali romanzi di Klaus Mann (1906-1949), ed è stata altresì dedicata particolare attenzione a quei fenomeni intermediali, che rendono lo stile dell'autore particolarmente moderno e dinamico. Tramite quest'orizzonte di ricerca, ci si è anche voluti discostare dall'indirizzo di analisi predominante all'interno della *Klaus-Mann-Forschung*, che si concentra invece per lo più sugli aspetti biografici e di genere.

La tesi ricerca, secondo un'ottica cronologica, lo sviluppo del discorso artistico ed estetico in Klaus Mann, a partire dalla produzione giovanile, con il romanzo d'esordio *Der fromme Tanz* (1925), sino alla produzione più matura, con *Treffpunkt im Unendlichen* (1932), e ancora l'opera dell'esilio (*Symphonie Pathétique*, 1935; *Mephisto*, 1936; *Der Vulkan*, 1939), che corrisponde anche al raggiungimento della piena consapevolezza poetica dell'intellettuale. In particolare, ci si sofferma soprattutto sulle dinamiche e le tecniche proprie degli *Intermedial studies*, secondo i quali varie forme d'arte tendono ad imitarsi ed influenzarsi reciprocamente. Sono state perciò analizzate le rappresentazioni letterarie di manifestazioni e fenomeni artistici, quali la danza negli anni '20, la pittura – in particolare espressionista –, l'avvento del cinema sonoro, la scrittura documentaristica e il reportage – che mostrano una certa influenza della *Neue Sachlichkeit* sull'autore –, ma anche la musica, il teatro, il cabaret, la fotografia e, naturalmente, la letteratura stessa.

L'analisi operata sui testi, volta a valorizzare la posizione di Klaus Mann rispetto alla storia letteraria del '900, tiene conto non solo dei suoi romanzi più famosi, bensì anche dei testi precedenti l'esilio e poco noti al pubblico; nel contempo, queste opere vengono messe in relazione con la coeva produzione saggistica dello scrittore, ma anche con i modelli letterari della tradizione europea che emergono con forza nella sua scrittura.

Nel complesso, la tesi segue la seguente scansione: il romanzo d'esordio viene indagato alla luce dei principali sviluppi artistici nella Berlino degli anni '20, quali il cabaret, le musiche, nonché i balli afro-americani; con *Treffpunkt im Unendlichen* si focalizza soprattutto la scrittura giornalistica, che indica anche un primo interesse da parte di Klaus Mann per le questioni politiche e sociali; lo stile si configura qui come filiazione della *Neue Sachlichkeit*, a cui si combina un tessuto narrativo di tipo cinematografico, fotografico, ma anche visionario. Lo snodo intermediale del terzo capitolo, dedicato alla biografia fittizia

di Peter Iljitsch Tschaikowsky, si concentra invece sulle relazioni strutturali e tematiche che fondono insieme letteratura e musica, mentre nel quarto capitolo si esplora soprattutto la teatralizzazione della prosa, mediante il confronto con la drammaturgia e la resa »scenica« del romanzo *Mephisto*. Infine, nell'ultimo capitolo, dedicato all'ultimo romanzo dell'autore pubblicato in vita, vengono presi in esame il concetto di polifonia intertestuale, l'influsso del cabaret e del teatro sulla prosa, nonché una nuova visionarietà del linguaggio, che trasforma la parola in »arma«.

In conclusione, l'analisi dei vari capitoli permette di arricchire la prospettiva intermediale tramite il confronto fra la scrittura di Klaus Mann e molteplici altre forme artistiche, spesso praticate dall'autore stesso, ovvero il teatro, la danza, la pittura, la musica, il cinema e la fotografia.

V. Bibliografie

1. Primärliteratur

1.1 Werke Klaus Manns

Alexander. Roman der Utopie. Mit einem Vorwort von Jean Cocteau und einem Nachwort von Dirk Heißerer. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006.

André Gide und die Krise des modernen Denkens. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1984.

Auf der Suche nach einem Weg. Aufsätze. Berlin: Transmare 1931.

Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Interviews 1942-1949. Hrsg. von Uwe Naumann u. Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1994.

Briefe und Antworten 1922-1949. Hrsg. und mit einem Vorwort von Martin Gregor-Dellin. Golo Mann: Erinnerungen an meinen Bruder Klaus. Neubearbeitung des Anhangs von Joachim Heimannsberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1991.

Das Buch von der Riviera. Was nicht im »Baedeker« steht. (Zusammen mit Erika Mann). München: Piper 1931.

Das Wunder von Madrid. Aufsätze, Reden, Kritiken 1936-1938. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1993.

Das zwölfhundertste Hotelzimmer. Ein Lesebuch. Ausgewählt von Barbara Hoffmeister. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006.

Decision. A Review of Free Culture. Ed. By Klaus Mann. New York: Decision Incorporated Jan. 1941 – Febr. 1942.

Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend. Mit einem Nachwort von Detlef Grumbach. Erweiterte Neuauflage. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010.

Der siebente Engel. Die Theaterstücke. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1989.

Der Vulkan. Roman unter Emigranten. Mit einem Nachwort von Michael Töteberg. Üb. und erweiterte Neuausgabe. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010.

Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Mit unbekanntem Texten aus dem Nachlass. Mit Textvarianten und Entwürfen im Anhang. Hrsg. und mit einem Nachwort von Fredric Kroll. Erweiterte Neuausgabe. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008.

Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992.

Die Sammlung. Literarische Monatsschrift. Unter dem Patronat von André Gide, Aldous Huxley und Heinrich Mann. Hrsg. von Klaus Mann. Amsterdam: Querido Sept. 1933 – Aug. 1935.

Die zerbrochenen Spiegel. Eine Tanzpantomime. Hrsg. von Nele Lipp und Uwe Naumann. München: Peniope 2010 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe-Fundstücke 5).

Distinguished Visitors. Der amerikanische Traum. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Heribert Hoven. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1996.

Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil. (Zusammen mit Erika Mann). Hrsg. u. mit einem Nachwort von Heribert Hoven. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009.

Fluch und Segen. Fragment einer Kantate aus dem Nachlaß. Hrsg. von Uwe Naumann. Schriesheim: Edition Frank Albert 1997.

Flucht in den Norden. Roman. Mit einem Nachwort von Uwe Naumann. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2003.

Gedichte und Chansons. Hrsg. von Uwe Naumann u. Fredric Kroll. Mit Radierungen von Inge Jastram. Schriesheim: Edition Frank Albrecht 1999.

Gottfried Benn. Geschichte einer Verirrung. In: *Das Wort* (1937), Heft 9, S. 35-42.

»Ich glaube, wir verstehn uns«. Klaus Mann und Kurt Hiller: Weggefährten im Exil. Briefwechsel 1933-1948. Hrsg. von Rüdiger Schütt. München: Edition Text + Kritik 2011.

Kind dieser Zeit. Mit einem Nachwort von Uwe Naumann. Erweiterte Neuausgabe. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010.

Maskenscherz. Die frühen Erzählungen. Hrsg. von Uwe Naumann. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007.

Mephisto. Roman einer Karriere. Mit einem Nachwort von Michael Töteberg. 16. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2011.

Pathetic Symphony. A Novel about Tschaikowsky. New York: Allen, Town & Heath 1948.

Rundherum. Abenteuer einer Weltreise. (Zusammen mit Erika Mann). Mit Originalfotos. Nachwort von Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1996.

Speed. Die Erzählungen aus dem Exil. Hrsg. von Uwe Naumann. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2003.

Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman. Mit einem Nachwort von Fredric Kroll. Erweiterte Neuauflage. 17. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2010.

Tagebücher 1931-1949. 6 Bände. Hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmler, Wilfried F. Schoeller. Neuauflage des Anhangs unter Mitarbeit von Fredric Kroll und Roger Perret. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1995.

The Turning Point. Thirty-five Years in this Century. New York: L.B. Fischer 1942.

Treffpunkt im Unendlichen. Roman. Mit einem Nachwort von Fredric Kroll. Neuauflage. 11. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007.

Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1993.

Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken 1938-1942. Hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1994.

1.2 Quellen aus dem Literaturarchiv der Stadtbibliothek Monacensia

Unter freundlicher Genehmigung des Klaus-Mann-Archivs (Urheberrecht: Prof. Dr. Frido Mann)

KM B 154

KM B 182

KM B 468

KM M 20

KM M 648

Pressest 282 (S.P. Dok)

1.3 Werke anderer Autoren

Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Agamben, Giorgio: *Signatura Rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri 2008.

Bang, Herman: *Michael. Anhang: Gedanken zum Sexualitätsproblem*. Nachwort von Wolfram Setz. Hamburg: Männerschwarm Verlag 2012.

Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes. Texte établie, présenté et annoté par Claude Pichois*. Bd. II: *Critique littéraire. Critique d'art. Critique musicale. Sur la Belgique. Œuvres en collaboration. Journalisme littéraire et politique*. Paris: Gallimard 1976.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Bd. I/2: *Abhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Döblin, Alfred: *Briefe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988.

- *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten u. Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1989.

Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausg. in Verbindung mit Ilse Benn. Bd. III: *Prosa 1*. Hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.

- *Sämtliche Werke*. Bd. VII/1: *Szenen/Dialoge/Das Unaufhörliche/Gespräche und Interviews/Nachträge/Medizinische Schriften*. Hg. von Holger Hof. Stuttgart: Klett-Cotta 2003.

Bloch, Ernst: *Gesamtausgabe*. Bd. 3: *Geist der Utopie*. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. In Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

- *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Frankfurt am Main/Berlin/Weimar: Suhrkamp/Aufbau-Verlag 1988-2000.

Deleuze, Gilles: Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze sur ›L'Image-Temps‹. In: Cahier du cinéma Nr. 381 (mars 1986), S. 25-32.

George, Stefan: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. 2: Hymnen. Pilgerfahrten. Algalab. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. I. Abteilung: Sämtliche Werke Bd. 7/I: Faust. Texte. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Hirschfeld, Magnus (Hg.): Die Sittengeschichte des Weltkrieges. 2 Bde. Leipzig/Wien: Verlag für Sexualwissenschaft Schneider & Co. 1930.

Kracauer, Siegfried: Werke. Hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke unter Mitarbeit von Sabine Biebl u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006-2012.

Langer, Susanne K.: Feeling and Form. A theory of art developed from *Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons 1953.

Lombroso, Cesare: Delitto, genio, follia. Scritti scelti. A cura di Delia Frigessi et al. Torino: Bollati Boringhieri 1995.

Mann, Erika: Briefe und Antworten. Hrsg. von Anna Zanco Prestel. München: Ed. Spangenberg im Ellermann Verlag 1984-1985.

Mann, Thomas: Briefe. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main: S. Fischer 1961-1965.

- Essays. 6 Bände. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993-1997.
- Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main/Oldenburg: S. Fischer 1960-1974.
- Gesammelte Werke in Einzelbände. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Bd. 18: An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil. Frankfurt am Main: Fischer 1986.
- Tagebücher. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: S. Fischer 1977-1995.
- Werke – Briefe – Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich u.a. in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002-.

Mann, Thomas u.a.: Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration. Dortmund: Druckschriften-Vertriebsdienst 1946.

Mnouchkine, Ariane: Mephisto. Geschrieben für das Théâtre du Soleil nach Klaus Mann »Mephisto, Roman einer Karriere«. Mit 50 Abbildungen. Redaktion und dt. Übersetzung von Lorenz Knauer. München: Verlag Heinrich Ellermann 1980.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter 1988.

Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienbd. und einem Erg.-Bd. mit dem dichterischen Jugendlachlaß und weiteren neu aufgetauchten Handschriften. Hrsg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Darmstadt/Stuttgart: Wissenschaftliche Buchgesellschaft/W. Kohlhammer 1960-1988.

Reinhardt, Max: Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin: Henschel 1974.

Santayana, George: *The Life of Reason. The Phases of Human Progress. Vol. 1: Reason in Common Sense.* New York: Scribner's 1905.

Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 5 Bänden.* Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke und Handschriften. Bd. V: Philosophische Schriften/Vermischte Schriften. Mit Anmerkungen von Helmut Koopmann. München: Winkler Verlag 1975.

Simmel, Georg: Gesamtausgabe. Hrsg. von Otthein Rammstedt. 2. Aufl. Bd. 6: Philosophie des Geldes. Hrsg. von David P. Frisby u. Klaus Christian Köhnke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1991.

Stanislawskij, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst.* Tagebuch eines Schülers. 2 Bde. 5. Aufl. Berlin: Henschel 1999.

Sternheim, Carl: Gesamtwerk. Bd. 6: Zeitkritik. Neuwied am Rhein/Berlin: Hermann Luchterhand 1966.

Süskind, Wilhelm Emanuel: Die tänzerische Generation. In: Der neue Merkur 8 (1924/1925), H. 7 (April 1925), S. 586-597.

Valéry, Paul: Philosophie de la danse (1936). In: Ders.: Œuvres I. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 1390-1403.

Versch. Aut.: Ein Geschenk an die Jugend. Die ersten Entscheidungen der Preisrichter. In: Die literarische Welt 3 (1927), H. 5 (04.02.1927).

Wolf, Christa: *Kassandra. Erzählung*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag 1986.

2. Sekundärliteratur

2.1 Handbücher, Enzyklopädien und Lexika

Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. 19., völlig neu bearbeitete Aufl. Mannheim: F.A. Brockhaus 1988.

Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearbeitete Aufl. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006.

Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 4., üb. und akt. Aufl. Gütersloh/München: F.A. Brockhaus 2010.

Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache. Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Bearbeitet von Günther Drosdowski u. Werner Scholze-Stubenrecht. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1992.

Der Literatur-Brockhaus. Hrsg. und bearbeitet von Werner Habicht u.a Mannheim: F.A. Brockhaus 1988.

Fakten und Fiktionen. Werklexikon der deutschsprachigen Schlüsselliteratur. 1900 – 2010. Hrsg. von Gertrud Maria Rösch. Stuttgart: Anton Hiersemann 2013 (= Hiersemanns Bibliographische Handbücher 21).

Metzler Lexikon Avantgarde. Hrsg. von Hubert van den Berg/Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 5. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2013.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990.

Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J.B. Metzler 1984.

Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992.

2.2 Studien zu Klaus Mann

Albrecht, Friedrich: Klaus Mann der Mittler. Studien aus vier Jahrzehnten. Bern u.a.: Peter Lang 2009.

Amthor, Wiebke/Lühe, Irmela von der (Hg.): Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008 (= Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte 4).

Anonym: Es sind Typen. In: Der Spiegel 11. Jg., Nr. 1 (2. Januar 1957), S. 40f.

Berger, Renate: Tanz auf dem Vulkan. Gustaf Gründgens und Klaus Mann. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2016.

Casaretto, Alexa-Désirée: Heimatsuche, Todessehnsucht und Narzißmus in Leben und Werk Klaus Manns. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2002.

Conter, Claude D./Schubeck, Birgit (Hg.): »Habe das Theater immer geliebt – wie fast alle geistigen Deutschen«. Klaus Mann und das Theater. Hannover: Wehrhahn 2015.

Dirschauer, Wilfried: Klaus Mann und das Exil. Deutsches Exil 1933-1945. Eine Schriftenreihe. Hrsg. von Georg Heintz. Worms: G. Heintz 1973.

Fitzsimmons, Lorna: »Scathe me with less fire: Disciplining the African German »Black Venus« in *Mephisto*. In: The Germanic Review 76 (Winter 2001), Issue 1, S. 15-40.

Frank, Bruno: Symphonie Pathétique. In: Das Neue Tage-Buch 4.1 (1936), H. 13, S. 309.

Giese, Carmen: Das Ich im literarischen Werk von Grete Weil und Klaus Mann. Zwei autobiographische Gesamtkonzepte. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1997.

Grote, Maik: Schreiben im Exil. Die Schriftsteller Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Joseph Roth, Klaus Mann und ihr Verleger Fritz Landshoff 1933-1935. Norderstedt: Books on Demand 2015.

Grumbach, Detlef (Hg.): Treffpunkt im Unendlichen. Fredric Kroll – ein Leben für Klaus Mann. Enthält aus dem Nachlass von Klaus Mann: *The Chaplain – Windy Night, Rainy Morrow – The Last Day*. Hamburg: Männerschwarm Verlag 2015.

Grunewald, Michel: Klaus Mann. 1906-1949. Eine Bibliographie; Verzeichnis des Werks und des Nachlasses von Klaus Mann mit Inhaltsbeschreibung der unveröffentlichten Schriften, Namenregister und Titelverzeichnis. München: Ed. Spangenberg 1984.

Härle, Gerhard: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

Hesse, Hermann: Beim Lesen eines Romans. In: Die Neue Rundschau. XLIV. Jahrgang der Freien Bühne (1933), Bd. 1, S. 698-702.

Hummel, Ursula/Chrumbach, Eva: Erika und Klaus Mann. Bilder und Dokumenten. Katalogbuch zur Ausstellung des Erika und Klaus Mann-Archivs der Handschriften-Abteilung der Münchner Stadtbibliotheken am Gasteig. München: Ed. Spangenberg 1990.

Heckner, Nadine/Walter, Michael: Erläuterungen zu Klaus Mann: *Mephisto. Roman einer Karriere*. 4. Aufl. Hollfeld: Bange 2007 (= Königs Erläuterungen und Materialien 437).

Hühnerfeld, Paul: Das Phänomen der Familie Mann. Gedanken anlässlich zweier neuer Bücher von Klaus und Monika Mann. In: Die Zeit 11. Jg., Nr. 34 (23.8.1956), S. 4.

Jenny, Urs: »Mephisto«. Die Wiederkehr des Verdrängten. In: Der Spiegel 7 (9.02.1981), S. 182ff.

Kaiser, Thomas O.H.: Klaus Mann. Ein Schriftsteller in den Fluten der Zeit. Bestandsaufnahme und kritische Würdigung von Leben und Werk. Mit einem »Who is Who« bei Klaus Mann. Norderstedt: Books on Demand 2015.

Keller, James Robert: The Role of Political and Sexual Identity in the Works of Klaus Mann. New York u.a.: Peter Lang 2001.

Kerker, Elke: Weltbürgertum – Exil –Heimatlosigkeit. Die Entwicklung der politischen Dimension im Werk Klaus Manns von 1924-1936. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1977.

Kesten, Hermann: Mephisto. In: Das neue Tage-Buch 5.1 (Januar-Juni 1937), H. 5 (30.01.1937), S. 114ff.

Kreutzer, Leo: Theater und Karriere. Klaus Manns *Mephisto im Lichte von Wilhelm Meisters Lehrjahre am Theater*. *Der Deutschunterricht* 35 (1983), H. 1, S. 31-35.

Kroll, Fredric/Täubert, Klaus (Hg.): Klaus-Mann-Schriftenreihe. Wiesbaden/Hamburg: Edition Klaus Blahak/Männerschwarm 1979-2006.

Lindeiner-Stráský, Karina von: Die Mehrfarbigkeit der Vergangenheit. István Szabós Adaption von Klaus Manns Roman *Mephisto*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

- Klaus Mann's *Die Sammlung*. An attempt at an international journal. In: German Life and Letters 60 (April 2007), Issue 2, S. 212-224.

- Sammlung zur heiligsten Aufgabe. Politische Künstler und Intellektuelle in Klaus Manns Exilwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften 583).
- Maltzan, Carlotta von: Masochismus und Macht. Eine kritische Untersuchung am Beispiel von Klaus Manns *Mephisto. Roman einer Karriere*. Stuttgart: Heinz 2001.
- Marcuse, Ludwig: Fünf Blicke auf Deutschland. In: Das Wort. Literarische Monatsschrift 2 (1937), H. 7 (Juni 1937), S. 81-89.
- Marx, Friedhelm: Väter und Söhne. Literarische Familienentwürfe in Thomas Manns *Unordnung und frühes Leid* und Klaus Manns *Kindernovelle*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch. Bd. 17. Frankfurt am Main: Klostermann 2004, S. 83-103.
- Mann, Erika (Hg.): Klaus Mann zum Gedächtnis. Amsterdam: Querido 1950.
- Mann, Klaus: Klaus Mann. München: Ed. Text + Kritik, Heft 93/94 (1987).
- Mattenklott, Gert: Die Wunde Homosexualität. Klaus Mann. In: Das Argument. Studienheft 42 (1980), S. 12-21.
- Meder, Thomas: Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische ›Neorealismus‹, Rossellinis *Paisà* und Klaus Mann. München: Trickster 1993.
- Naumann, Uwe (Hg.): Klaus Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.
- ›Ruhe gibt es nicht, bis zum Schluß. Klaus Mann (1906-1949). Bilder und Dokumente. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.
- Neumann, Harald: Klaus Mann. Eine Psychobiographie. Stuttgart: W. Kohlhammer 1995.
- Nieradka, Magali Laure (Hg.): Wendepunkte – Tournants. Beiträge zur Klaus-Mann-Tagung aus Anlass seines 100. Geburtstages, Sanary-sur-Mer 2006. Bern u.a.: Peter Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte 91).
- Panagl, Oswald: Der Künstlerroman als psychohygienisches Verfahren. *Symphonie Pathétique* von Klaus Mann. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur. Bern u.a.: Verlag Paul Haupt 1995, S. 171-197.
- Plachta, Bodo: Das Amsterdam des Klaus Mann. Berlin: A.B. Fischer 2011.
- Klaus Mann. *Mephisto*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 16060).
- (Hg.): Klaus Mann. *Mephisto. Roman einer Karriere*. Text und Dokumentation. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013.

Reich-Ranicki, Marcel: Thomas Mann und die Seinen. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1987.

Resch, Stephan: Rauschblüten. Literatur und Drogen von Anders bis Zuckmayer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Rieck, Werner: Hendrik Höfgen. Zur Genesis einer Romanfigur Klaus Manns. In: Klaus Mann: Treffpunkt im Unendlichen. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1981, S. 7-21.

Savietto, Valentina: Auf der Suche nach Emanzipation. Die literarischen Anfänge Klaus Manns. In: Text & Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Nr. 36 (2014), S. 124-150.

- Das (un)heim(at)liche Gefühl bei Klaus Mann. In: Florian Lehmann (Hg.): *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= Konnex. Studien im Schnittbereich von Literatur, Kultur und Natur Bd. 15), S. 133-147.

Schachner, Rainer: Im Schatten der Titanen. Familie und Selbstmord in Klaus Manns erster Autobiografie ›Kind dieser Zeit‹. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Schaenzler, Nicole: Klaus Mann als Erzähler. Studien zu seinen Romanen *Der fromme Tanz* und *Der Vulkan*. Paderborn: Igel 1995.

Schmidinger, Veit Johannes: Klaus Mann und Frankreich. Eine Untersuchung dieser Beziehung. Marburg: Tectum 2005.

- ›Wo freilich ich ganz daheim sein werde...‹ Klaus Mann und Frankreich. Essay. Hamburg: Männerschwarm 2006.

Schmidt, Arwed: Exilwelten der 30er Jahre. Untersuchungen zu Klaus Manns Emigrationsromanen *Flucht in den Norden* und *Der Vulkan*. Roman unter Emigranten. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften – Literaturwissenschaft Bd. 460).

Schröder, Peter: Klaus Mann zur Einführung. Hamburg: Junius 2002.

Schwarz, Michael Viktor: Beckmann, Klaus Mann, Thomas Mann. Weltbilder im Gegenlicht. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 25 (1998), S. 165-181.

Spangenberg, Eberhard: Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981. München: Ed. Spangenberg im Ellermann-Verl. 1982.

- Zur Neuausgabe des *Mephisto*. Geschichte eines Verbots 1966-1980. In: Klaus Mann: *Mephisto*. Roman einer Karriere. München: Verlag Heinrich Ellermann 1981, S. 11-29.

Spiller, Karin: Zwischen Europa und Deutschland. Der Fall Klaus Mann. In: Fausto Cercignani (a cura di): *Studia Theodisca*, Vol. XI (2004), S. 183-197.

Sprengel, Peter: Teufels-Künstler. Faschismus- und Ästhetizismus-Kritik in Exilromanen Heinrich, Thomas und Klaus Manns. In: *Sprache im technischen Zeitalter. Politik und Poetik*, Autorenporträts 79 (Juli-Sept. 1981), S. 181-195.

Strohmeyer, Armin: Klaus Mann. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2000.

- Klaus und Erika Mann. *Les enfants terribles*. Berlin: Rowohlt Berlin Verlag 2000.

Thiel, Marlis: Klaus Mann. Die Sucht, die Kunst und die Politik. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlag-Gesellschaft 1998.

Utsch, Susanne: Sprachwechsel im Exil. Die ›linguistische Metamorphose‹ von Klaus Mann. Köln u.a.: Böhlau 2007.

Versch. Aut.: Tanz auf dem Vulkan. In: *Der Spiegel* 40 (28.9.1981), S. 228-238.

Volz, Gunter: Sehnsucht nach dem ganz anderen. Religion und Ich-Suche am Beispiel von Klaus Mann. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.

Weiss, Andrea: Flucht ins Leben. Die Erika und Klaus Mann-Story. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000.

Winckler, Lutz: Die Krise und die Intellektuellen. Klaus Mann zwischen ästhetischer Opposition und republikanischem Schriftstellerethos. In: Thomas Koebner/Gert Sautermeister/Sigrid Schneider (Hg.): *Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939-1949*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 49-61.

- Klaus Mann: *Mephisto*. Schlüsselroman und Gesellschaftssatire. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung. Bd. 1: Stalin und die Intellektuellen und andere Themen. München: Edition Text + Kritik 1983, S. 322-342.

- Klaus Manns *Mephisto*. Von der Selbstkritik in antifaschistischer Satire. In: *Kürbiskern. Literatur, Kritik, Klassenkampf* 2 (März 1983), S. 103-120.

Winter, Ralph: Generation als Strategie. Zwei Autorengruppen im literarischen Feld der 1920er Jahre. Ein deutsch-französischer Vergleich. Göttingen: Wallstein Verlag 2012.

Wohlfahrt, Annette: Die Vater-Sohn-Problematik im Leben von Thomas und Klaus Manns. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1989.

Wolff, Rudolf (Hg.): Klaus Mann. Werk und Wirkung. Bonn: Bouvier Verlag 1984 (= Sammlung Profile 11).

Yang, Rong: ›Ich kann einfach das Leben nicht mehr ertragen‹. Studien zu den Tagebüchern von Klaus Mann (1931-1949). Marburg: Tectum 1996.

Zynda, Stefan: Sexualität bei Klaus Mann. Bonn: Bouvier Verlag 1986.

2.3 Studien zur Künstler- und Intermedialitätsforschung

Blasius, Dirk: Weimars Ende. Bürgerkrieg und Politik 1930-1933. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.

Bohnenkamp-Renken, Anne (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005.

Brössel, Stephan: Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin/Boston: De Gruyter 2014 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory 40).

Calzoni, Raul/Kofler, Peter/Savietto, Valentina: Intermedialität – Multimedialität. Literatur und Musik in Deutschland von 1900 bis heute. Göttingen: V & R Unipress 2015.

Dörr, Volker C./Kurwinkel, Tobias (Hg.): Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Terminologie der musikalischen Komposition. Stuttgart: Franz Steiner 1996.

Feulner, Gabriele: Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts. Berlin: Schmidt 2010.

Gier, Albert/Gruber, Gerold W. (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 1995.

Grage, Joachim (Hg.): Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien. Würzburg: Ergon Verlag 2006.

Grein, Marion/Souza, Miguel/Völkel Svenja (Hg.): Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität. Ein interdisziplinäres Forschungsfeld. Aachen: Shaker Verlag 2010.

Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Erich Schmidt: Berlin 1998.

Kolago, Lech: Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Anif u.a.: Müller-Speiser 1997.

Kopřiva, Roman (Hg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Wien: Praesens-Verlag 2005 (= 2. bilaterales germanistisches Symposium Österreich-Tschechien, Brünn, Tschechien, Dezember 2003).

Lagerroth, Ulla-Britta u.a. (Hg.): Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1997.

Marcuse, Herbert: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Mertens, Mathias: Forschungsüberblick ›Intermedialität‹. Kommentierungen und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000.

Meuthen, Erich: Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans. Tübingen: Max Niemeyer 2001.

Nickel, Beatrice: Texte inmitten der Künste. Intermedialität in romanischen, englischen und deutschen Gedichten nach 1945. Köln u.a.: Böhlau 2015.

Petri, Horst: Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen: Sachse & Pohl 1964.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: A. Francke 2002.

- Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermedialités* Nr. 6 (2005), Automne, S. 43-64.

Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2014.

Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Scher, Steven Paul (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984.

- Notes toward a Theory of Verbal Music. In: *Comparative Literature* (Special Number on Music and Literature) 22 (Spring, 1970), N. 2, S. 147-156.

Schnitzler, Günter/Spaude, Edelgard (Hg.): Intermedialität. Studien Zur Wechselwirkung zwischen den Künsten. Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag. Freiburg im Breisgau: Rombach 2004 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 126).

Sichelstiel, Andreas: Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsauteuren. Essen: Die blaue Eule 2004.

Simonis, Annette (Hg.): Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien. Bielefeld: Transcript 2009.

Vratz, Christoph: Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Wiele, Jan: Poetologische Fiktion. Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2010.

Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The String Quartet*. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik (AAA) 21 (1996), Heft 1, S. 85-116.

- (Inter)mediality and the Study of Literature. In: CLCWeb. Comparative Literature and Culture 13 (2011), Issue 3, Article 2, S. 2-9.
- Musicalized fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies. In: Word and Music Studies. Defining the Field. Hrsg. von Walter Bernhart/Steven Paul Scher/Werner Wolf. Rodopi: Amsterdam/Atlanta 1999, S. 37-58.
- The musicalization of fiction. A study in the theory and history of Intermediality. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999.

Zima, Peter V.: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmoderne Parodie. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2008.

2.4 Sonstige Sekundärliteratur

19th Century Music 35 (2011), Nr. 2.

Baßler, Moritz (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin: De Gruyter 2013.

Bauschinger, Sigrid (Hg.): Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999. Die freche Muse. Tübingen/Basel: A. Francke 2000.

Becht, Hans-Peter u.a. (Hg.): Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik. Heidelberg u.a.: Verlag Regionalkultur 2009 (= Pforzheimer Gespräche zur Sozial-, Wirtschafts- und Stadtgeschichte Bd. 4).

Berberova, Nina N.: Tschaikowsky. Geschichte eines einsamen Lebens. Aus dem Russischen übertragen u. bearbeitet von Leo Borchard. Berlin: G. Kiepenheuer 1938.

Bezzola, Tobia/Homburg, Cornelia (Hg.): Max Beckmann und Paris. Matisse – Picasso – Braque – Léger – Rouault. Köln: Benedikt Taschen 1998.

Block, Katharina: Sozialutopie. Darstellung und Analyse der Chancen zur Verwirklichung einer Utopie. Berlin: WVB Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2011.

Bloom, Harald: The Anxiety of Influence. A theory of poetry. New York/Oxford: Oxford University Press 1973.

Bluhm, Lothar/Rölleke, Heinz (Hg.): »weil ich finde, daß man sich nicht ‚entziehen‘ sollk. Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001.

Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.

- Tanz. In: Sabine Haupt/Stefan Bodo Würffel (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. 583-600.

Buderer, Hans-Jürgen: Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Anlässlich der Ausstellung »Neue Sachlichkeit« der Städtischen Kunsthalle Mannheim und Ausstellungs-GmbH vom 9. Oktober 1994 bis 29. Januar 1995. Hrsg. u. mit einem Vorwort von Manfred Fath. München: Prestel 1994.

Bühren, Ralf van: Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2008.

Čajkovskij, Modest I.: Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys. In zwei Bänden. Neuausg. des Erstdr. (Moskau/Leipzig: 1900-1903). Hrsg. von Alexander Erhard u. Thomas Kohlhasse. Dt. Üb. von Paul Juon. Mainz: Schott 2011 (= Čajkovskij-Studien 13/II).

Collas, Philippe: Maurice Dekobra. Gentleman entre deux mondes. Paris: Séguier Editions 2002.

Decker, Gunnar: Gottfried Benn – Genie und Barbar. Biographie. Berlin: Aufbau-Verlag 2006.

Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte: 1933-1945. Düsseldorf: Droste Verlag 1983.

Dussel, Konrad: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz. Bonn: Bouvier 1988.

Düsterberg, Rolf: Hanns Johst: »Der Barde der SS«. Karrieren eines deutschen Dichters. Paderborn u.a.: Schöningh 2004.

Eicher, Thomas/Panse, Barbara/Rischbieter, Henning: Theater im »Dritten Reich«. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Hrsg. von Henning Rischbieter. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000.

Englhart, Andreas: Einführung in das Werk Friedrich Schillers. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.

Fedderson, Peter: Čajkovskij in Hamburg. In: Mitteilungen 11 (2004), S. 180-191.

Fiedler, Leonhard M.: Max Reinhardt. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.

Fliedl, Konstanze/Oberreither, Bernhard/Serles, Katharina: Gemälderedereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern. Berlin: Erich Schmidt 2013.

Floros, Constantin: Peter Tschaikowsky. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006.

Frigessi, Delia: Cesare Lombroso. Torino: Einaudi 2003; Andrea Rondini: Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 2001.

Funke, Christoph: Max Reinhardt. Berlin: Morgenbuch-Verlag 1996.

Gaillard, Ottofritz: Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawskisystem. Mit e. Anh. über Laienspiel v. Otto Lang. Berlin: Aufbau-Verlag 1946.

Génette, Gérard: Figures III. Paris: Édition du Seuil 1972.

Ginzburg, Carlo: Clues. Roots of a Scientific Paradigm. In: Theorie and Society. Vol. 7 (Mai 1979), No. 3, S. 273-288.

Grönke, Kadja: Čajkovskijs Liza (*Pikovaja dama*). Eine Projektionsfigur. In: Archiv für Musikwissenschaft 59 (2002), H. 3, S. 167-185.

- Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit. Mainz u.a.: Schott 2002 (= Čajkovskij-Studien 5).

Gutjahr, Ortrud: Einführung in den Bildungsroman. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2007.

Hepp, Michael: Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger 1933-45 nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen. 3 Bde. München u.a.: Saur 1985-88.

Hermund, Jost/Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik. Mit 70 Fotos und 11 Textillustrationen. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978.

Hippen, Reinhard: Satire gegen Hitler. Kabarett im Exil. Zürich: Pendo-Verlag 1986.

Huß-Michel, Angela: Literarische und politische Zeitschriften des Exils 1933-1945. Stuttgart: J.B. Metzler 1987 (= Sammlung Metzler Literaturgeschichte 238).

Jellonnek, Burkhard: Homosexuelle unter dem Hakenkreuz. Die Verfolgung von Homosexuellen im Dritten Reich. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1990.

Jellonnek, Burkhard/Lautmann, Rüdiger (Hg.): Nationalsozialistischer Terror gegen Homosexuelle. Verdrängt und ungesühnt. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2002.

Junker, Ida: Le monde de Nina Berberova. Paris u.a.: Harmattan 2012.

Keiser-Hayne, Helga: Beteiligt euch, es geht um eure Erde. Erika Mann und ihr politisches Kabarett die »Pfeffermühle«. 1933-1937. München: Ed. Spangenberg 1990.

Kick, Hermes A./Dietz, Günter (Hg.): Verzweiflung als kreative Herausforderung. Psychopathologie, Psychotherapie und künstlerische Lösungsgestalt in Literatur, Musik, Film. Berlin: Lit Verlag 2008.

Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert. München: Beck 2004.

Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart u.a.: Metzler 2009.

Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp BasisBiographie 16).

Koebner, Thomas/Grob, Norbert/Kiefer, Bernd (Hg.): Diesseits der »Dämonischen Leinwand«. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München: Edition Text + Kritik 2003.

Korte, Helmut: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.

Kotowski, Elke-Vera /Schoeps, Julius H. (Hg.): Magnus Hirschfeld. Ein Leben im Spannungsfeld von Wissenschaft, Politik und Gesellschaft. Berlin: Be.bra Wissenschaft 2004.

Krause, Ernst: Richard Strauss. Gestalt und Werk. Mit 30 Abbildungen. Überarbeitete Neuauflage. München/Zürich: Piper 1988.

Krüll, Marianne: Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann. Frankfurt am Main: Fischer 1993.

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler 1991.

Landweer, Hilge/Renz, Ursula (Hg.): Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein. Berlin: Walter de Gruyter 2008.

Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique. Paris: Editions du Seuil 1975.

Lennig, Walter: Gottfried Benn. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1962.

Loesch, Heinz von: Tschaikowskys *Pathétique*. Lebenssymphonie oder schwules Bekenntniswerk? Ein kurzer kommentierter Literaturbericht. In: Cordula Heymann-Wentzel/Johannes Laas (Hg.): Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 344-351.

Loquai, Franz: Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1993.

Löschnigg, Martin: Die englische fiktionale Autobiographie. Erzähltheoretische Grundlagen und historische Prägnanzformen von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006.

Lukács, Georg: ›Größe und Verfall‹ des Expressionismus. In: Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden. Hrsg. von Fritz J. Raddatz. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1969, S. 7-42.

Lühe, Irmela von der: Erika Mann. Eine Biographie. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 1993.

Lühe, Irmela von der/Krohn, Claus-Dieter (Hg.): Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945. Göttingen: Wallstein 2005.

Lüthi, Max: Märchen. Bearb. von Heinz Rölleke. 10., aktualisierte Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2004.

Maierhofer, Waltraud: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und der Roman des Nebeneinander. Bielefeld: Aisthesis 1990.

McNally, Joanne/Sprengel, Peter (Hg.): Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*. Mit 15 farbigen Abbildungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003.

Meyer-Cording, Ulrich: Das literarische Portrait und die Freiheit der Kunst. In: *Juristenzeitung* Jg. 31, Nr. 23/24 (10. Dezember 1976), S. 737-745.

Moretti, Franco: *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti 1986.

Mosse, George L.: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Aus dem Amerikanischen von Tatjana Kruse. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997.

Motte-Haber, Helga de la (Hg.): *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste 1999.

Mühr, Alfred: *Mephisto ohne Maske*. Gustaf Gründgens: *Legende und Wahrheit*. 2. Aufl. München/Wien: Langen Müller 1981.

Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Müller-Salget, Klaus: *Zum Beispiel*. Heinz Liepmann. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 3: *Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen*. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Thomas Koebner u.a. München: Edition Text + Kritik 1985, S. 286-312.

Patka, Marcus G.: *Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors*. Wien u.a.: Böhlau 1997 (= *Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur* Bd. 41).

Pätzold, Kurt: *Zur politischen Biografie Thomas Manns (1933)*. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie* 21 (1975), H. 9, S. 178-182.

Pfann, Walter: »Hat er es denn beschlossen ...«. Anmerkungen zu einem neuen Verständnis von Čajkovskijs *Symphonie Pathétique*. In: *Die Musikforschung* 51, H. 2 (April–Juni 1998), S. 191-209.

Pikulik, Lothar: *Schiller und das Theater. Über die Entwicklung der Schaubühne zur theatralen Kunstform*. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2007.

Plant, Richard: Rosa Winkel. Der Krieg der Nazis gegen die Homosexuellen. Aus dem Engl. von Danny Lee u. Thomas Plaichinger. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 1991.

Pöge-Alder, Kathrin: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. 2., überarb. Aufl. Tübingen: Narr 2011.

Presler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Köln: DuMont 1992 (= DuMont-Taschenbücher 285).

Pretzel, Andreas: Weimarer Wertedebatten um Homosexualität im Kulturkampf zwischen Konservativismus, Liberalismus und sittlich-nationaler Erneuerung. In: Hans-Peter Becht u.a. (Hg.): Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik. Heidelberg u.a.: Verlag Regionalkultur 2009, S. 51-70.

Prince, Gerald J.: Guide du Roman de Langue Française (1901-1950). Lanham: University Press of America 2002.

Reuther, Manfred (Hg.): Emil Nolde. Köln: DuMont 2010.

- (Hg.): Emil Nolde. Meine biblischen und Legendenbilder. Hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. Köln: DuMont 2002.

Rothe, Wolfgang (Hg.): Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1973.

- Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt am Main: Klostermann 1979.

Sauder, Gerhard (Hg.): Die Bücherverbrennung. Zum 10. Mai 1933. München/Wien: Carl Hanser 1983.

Schär, Christian: Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik. Zürich: Chronos 1991.

Schilling, Karsten: Das zerstörte Erbe. Berliner Zeitungen der Weimarer Republik im Portrait. Norderstedt: Books on Demand 2011.

Schleifstein, Josef: Die ›Sozialfaschismus‹-These zu ihrem geschichtlichen Hintergrund. Frankfurt am Main: Verlag Marxistische Blätter 1980.

Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin/New York: De Gruyter 1998.

Schneede, Uwe M.: Max Beckmann. Der Maler seiner Zeit. München: C.H. Beck 2009.

Schoeps, Karl-Heinz: *Literatur im Dritten Reich*. 2., überarb. und erg. Aufl. Berlin: Weidler 2000.

Schröter, Susanne (Hg.): *Körper und Identität. Ethnologische Ansätze zur Konstruktion von Geschlecht*. Hamburg: Lit 1998.

Segeberg, Harro: *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

Selbmann, Rolf: *Der deutsche Bildungsroman*. 2. überarbeitete u. erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1994.

Sorg, Reto/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München: Wilhelm Fink 2010.

Sprecher, Thomas (Hg.): *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2005 (= *Thomas-Mann-Studien* 33).

- (Hg.): *Literatur und Krankheit im Fin-de-siècle (1890-1914). Thomas Mann im europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2002 (= *Thomas-Mann-Studien* 26).
- *Literatur und Verbrechen. Kunst und Kriminalität in der europäischen Erzählprosa um 1900*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2011 (= *Das Abendland/Neue Folge. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens* 36).

Strauss, Dieter: *Oh Mann, oh Manns. Exilerfahrungen einer berühmten deutschen Schriftstellerfamilie*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011.

Theile, Wolfgang (Hg.): *Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1997 (= *GRATIA. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung* 30).

Tschiltschke, Christian von: *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr 2000 (= *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* Bd. 46).

Turner, Henry Ashby: *Hitlers Weg zur Macht. Der Januar 1933. Aus dem Amerikanischen von Enrico Heinemann u. Thomas Pfeiffer*. München: Luchterhand 1997.

Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952*. Frankfurt am Main: Fischer 2011.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2013.

Waldmann, Günter: Autobiographisches als literarisches Schreiben. Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000.

Weiser, Jutta: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013.

Wißkirchen, Hans: Die Familie Mann. 7. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012.

Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Bern/München: A. Francke 1982.

3. Web

http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf

<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

<https://klausmannberlin.wordpress.com/veranstaltungen/chronik/>

<http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/industrie/wirtschaftskrise/>

<http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst/>

<http://www.dhm.de/lemo/objekte/statistik/wa19303/index.html>

[https://www.felix-bloch-](https://www.felix-bloch-erben.de/index.php5/pid/1168/stueck/Liselott/Action/showPlay/fbe/vkspjr7i28qijue)

<erben.de/index.php5/pid/1168/stueck/Liselott/Action/showPlay/fbe/vkspjr7i28qijue>

<tghtl5pmsu3/>

<http://www.gutenberg.org/files/15000/15000-h/vol1.html>

<http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/30485>

<http://www.schwulesmuseum.de/ausstellungen/view/es-ist-also-ein-maedchen->

<hommage-an-erika-und-klaus-mann/>

<http://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/ausstellung-zu-erika-und-klaus-mann->

<weltbuenger-wider-willen/14763720.html>

<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/uebersichthefte.htm>

www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Danksagung

Zunächst möchte ich mich an dieser Stelle bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Doktorarbeit unterstützt und motiviert haben.

Zuerst gebührt mein Dank Frau Prof. Dr. Isolde Schiffermüller und Herrn Prof. Dr. Friedhelm Marx, die meine Arbeit und somit auch mich betreut haben. Für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik bei der Erstellung dieser Dissertationsarbeit möchte ich mich herzlich bedanken. Sie haben mich dazu gebracht, über meine Grenzen hinaus zu denken. Vielen Dank für die Geduld und Mühen.

Ganz besonders gilt mein Dank auch Herrn Prof. Dr. Walter Busch, der mich im Herbst 2011 mit Wohlwollen in Verona aufnahm und mein Forschungsvorhaben von Anfang an unterstützte. Für seine moralische Unterstützung hat er einen großen Teil zur Durchführung dieser Arbeit beigetragen. Sie wurde daher auch zu seinem Andenken verfasst.

Dem Leiter sowie allen Mitarbeitern des Literaturarchivs der Stadtbibliothek Monacensia (München) danke ich für die Hilfe bei meiner frühen Archiv- und Bibliotheksrecherche.

Daneben gilt mein Dank Dr. Martin Mann, welcher in zahlreichen Stunden Korrektur gelesen hat. Er wies auf Schwächen hin und konnte als Fachfremder immer wieder zeigen, wo noch Erklärungsbedarf bestand.

Ebenfalls möchte ich mich bei meinen Kommilitonen und Freunden Elena, Alessia, Giulia, Alessandro, Sabrina und Chiara bedanken, die mir mit viel Geduld, Interesse und Hilfsbereitschaft zur Seite standen. Bedanken möchte ich mich für die kontinuierliche Motivation und die interessanten Ideen, die maßgeblich dazu beigetragen haben, dass diese Doktorarbeit in dieser Form vorliegt.

Meinem Lebenspartner und meiner Familie danke ich besonders für den starken emotionalen Rückhalt über die Dauer meiner gesamten Promotion.

Abschließend möchte ich mich bei Andrea Bönig, Alexandra Wolf, Eva-Maria Rüb und Anja Felber bedanken, die mich während meiner häufigen Forschungsaufenthalte in Bamberg unterstützt und motiviert haben, sowie auch bei Dr. Fredric Kroll, Dr. Tim Lörke und allen »Mitstreitern« der Klaus-Mann-Initiative Berlin e.V., die mir immer wieder durch kritisches Hinterfragen wertvolle Hinweise gaben und neben denen ich in Berlin wiederholt vortragen durfte.