**(24) Texte 11: Gegen das Dritte Reich: „Gegenbilder“**

Nach der Formierung eines eigenen Verlagssystems verlagerte sich die Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich zunehmend in den Bereich der Literatur. Auf die nationalsozialistische Diffamierung der Emigranten als „Vaterlandsverräter“, „Bolschewisten“ oder „jüdische Ausbeuter“ antwortete das Schriftstellerexil mit Texten, die das Dritte Reich einer kritischen Analyse unterzogen: mit Porträts typischer Nationalsozialisten und ihrer Sympathisanten oder mit Darstellungen des innerdeutschen Widerstandskampfes.

Dieser Entwicklung lag ein mehr oder weniger unausweichlicher Polarisierungszwang zugrunde. Die Politik des Drittem Reiches zielte darauf ab, die Opposition zuerst mundtot zu machen, dann zu vernichten: ihr Namen, Andenken und Gestalt zu nehmen. Wenn es für die Verfolgten überhaupt eine Chance gab, sich diesem Angriff zu entziehen, dann mussten sie sich wehren. Kompromisse bzw. indifferentes Verhalten waren nicht möglich. Die Auseinandersetzung wurde mit ungleichen Waffen geführt. Das Exil konnte den politischen Gegner im besten Falle bloßstellen und dessen Infamie offenlegen. Das Dritte Reich aber verfügte über die Machtmittel, den Gegner tödlich zu treffen.

Der Kampf vollzog sich vor den Augen der europäischen und außereuropäischen Öffentlichkeit. Dem „schönen Schein der Diktatur“, dem verklärenden Selbstbild des Machtstaates, stellte das Exil Gegenbilder in Form von entlarvenden Porträts oder polemischen Karikaturen gegenüber: Texte, in deren Zentrum der kleine Funktionär, der „Sachwalter“, oder der scheinbar unpolitische „Mitläufer“ stand. Die Romane waren Instrumente der Anklage, aber auch der Identitätsbestimmung. Es wurden die Verhaltensformen und Mentalitäten dargestellt, die den Alltag und das Leben in der Diktatur bestimmten, zugleich aber auch die politischen und ethischen Vorstellungen, die die Basis des Kampfes gegen die Diktatur waren.

Das bekannteste Beispiel dieses literarischen Typus ist Klaus Manns *Mephisto*-Roman.[[1]](#footnote-1) Der *Mephisto* wird gemeinhin als Gründgens-Roman, als Schlüsselroman, verstanden. Diese Sichtweise engt das Verständnis ein. Es handelt sich, wie der Untertitel signalisiert, vielmehr um den „Roman einer Karriere“. Der Held ist ein talentierter Künstler, der, ohne dass er im eigentlichen Sinne ein Nationalsozialist ist, die Gunst der Stunde für einen rasanten Aufstieg nutzt. Dass Gründgens hier porträtiert wird, ist interessant, aber keineswegs entscheidend. Statt Gründgens‘ hätten auch andere Repräsentanten des Dritten Reichs dargestellt werden können. Die Kultur der Weimarer Republik war politisch links ausgerichtet gewesen; die Annäherung an den Nationalsozialismus, die Gründgens vorgeworfen wird, haben auch andere Vertreter von Wissenschaft, Politik und Kultur vollzogen, die sich vor 1933 als „Sozialisten“ verstanden hatten.

Die Entstehung des Romans geht auf das Jahr 1935 zurück. Auslösendes Moment war die aus finanziellen Gründen erforderliche Einstellung von Klaus Manns Zeitschrift *Die Sammlung*.Um einen Ausgleich zu schaffen, stellte Fritz Landshoff, der Mitinhaber des Querido Verlages, in dem *Die* Sammlung erschien, Klaus Mann ein monatliches Fixum zur Verfügung. Das Geld für die Niederschrift eines Romans war also vorhanden; bezüglich des Sujets war Klaus Mann jedoch unsicher. – In dieser Situation wandte sich Landshoff an Hermann Kesten. Kesten wusste Rat. In einem Brief an Klaus Mann vom 15. November formulierte er seine Überlegungen. Nach einer etwas umständlichen Einleitung kommt er sofort zum Thema:

„Sie sollten den Roman eines homosexuellen Karrieristen im dritten Reich schreiben, und zwar schwebte mir die Figur des von Ihnen künstlerisch […] schon bedachten Herrn Staatstheaterintendanten Gründgens[[2]](#footnote-2) vor. (Titel: ‚Der Intendant‘) Dabei denke ich nicht daran, dass Sie eine hochpolitische Satire schrieben, sondern – fast – einen unpolitischen Roman, Vorbild der ewige ‚Bel-Ami‘ vom Maupassant […]. Also keine Hitler und Göring und Goebbels als Romanfiguren, […] aber doch – etwa – auch die Ermordung dieses Berliner Schauspielers, dessen Namen mir jetzt gerade nicht einfällt [i.e. Hans Otto]. 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.“[[3]](#footnote-3)

Der Vorschlag hat den Charakter einer Schreibanleitung. Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Anregung, der vorgeschlagene Roman solle in der Nachfolge des längst als klassisch geltenden *Bel-Ami* stehen.

 Maupassants *Bel-Ami* ist ein Aufsteiger-, ein Karrieristen-Roman. Der Held: ein gutaussehender junger Mann aus der Provinz, ein „Nobody“ von gewinnendem Wesen, geschickt im Umgang mit Frauen, zielstrebig, ehrgeizig, aber ohne besondere intellektuelle Veranlagung, kommt in die Metropole und wird protegiert von einem der „Medientykoone“. Er beginnt ein Verhältnis mit der Frau seines Chefs, was für sein Fortkommen nicht von Nachteil ist, gelangt mit Hilfe dieser Beziehungen allmählich „nach oben“, so dass er zuerst seinen Gönner, dann seine Geliebte fallenlassen kann, bis er selber an der Spitze der Gesellschaft steht: jetzt mit der Möglichkeit ausgestattet, andere zu protegieren und sich unter den jungen Frauen diejenige auszusuchen, die seinen Interessen am weitesten entgegen kommt.

 Kesten erinnert Klaus Mann daran, dass bereits Heinrich Mann sich dieses Modells für den *Schlaraffenland*-Roman bedient habe. Maupassants wie Heinrich Manns Helden sind karriereorientierte Opportunisten*.* Der opportunistische Karrierist, der an die Spitze der Gesellschaft aufsteigen kann, *entlarvt die Gesellschaft*: ihre Hohlheit, ihre Prinzipienlosigkeit, das Fehlen moralischer und sittlicher Maßstäbe, denn wäre die Gesellschaft *nicht* hohl, *nicht* prinzipienlos, könnte ein durchschnittlich begabter junger Mann nicht eine derartige Karriere machen. Der „Roman eines Karrieristen“ wird von Kesten also im Grunde als ein Sittenbild der speziellen Verschränkung von Kultur und Politik im Dritten Reich verstanden. *Darin* – und nicht in der Entschlüsselung persönlich-privater Beziehungen – liegt die politische Bedeutung des *Mephisto*-Romans.

 Mit der Überlegung, einen „Karrieristen“ ins Zentrum des geplanten Romans zu stellen, fällt Kestens Blick nahezu automatisch auf Gründgens. Der Anlass liegt in Klaus Manns Biografie, aber auch in der Stellung von Gründgens im Dritten Reich. Er war kurz zuvor zum Preußischen Staatsrat und Intendanten des Berliner Staatstheaters aufgestiegen. Zwangsläufig rückte damit nicht nur Gründgens als Einzelperson ins Zentrum, sondern zugleich auch das Theatermilieu und mit ihm die philosophisch-anthropologische Motivik des „Schauspielers“.

Das Theatermilieu und sein Umfeld waren Klaus Mann bekannt, ebenso die Person von Gründgens. Erika Mann war eine Zeitlang mit Gründgens verheiratet gewesen. In den 20er Jahren waren Klaus Mann, seine Schwester Erika, Gustaf Gründgens und Pamela Wedekind in zwei von Klaus Mann verfassten Schauspielen: in *Anja und Esther* und in der *Revue zu Vieren*, gemeinsam auf der Bühne aufgetreten. Die Tournee dieser vier jungen Leute, von denen drei Kinder berühmter Schriftsteller waren, hatte seinerzeit in der Presse für erhebliche Aufmerksamkeit gesorgt.Erika wie Klaus Mann hatten anschließend die berufliche Entwicklung, die Gründgens genommen hatte, genau beobachtet. Wer dem zu dieser Zeit noch wenig bekannten Schauspieler Chancen eröffnet hatte, ihm vor allem den Wechsel von den Hamburger Kammerspielen nach Berlin, in die Metropole, geebnet hatte – darüber wusste Klaus Mann bestens Bescheid.

 Hinter Kestens Vorschlag, in einem Roman den Weg zu beschreiben, den Gründgens durchschritten hatte, bevor er in Berlin Intendant und Staatsrat geworden war, verbarg sich aber noch ein weiterer Gedanke, der Kesten und allen Emigranten präsent war. Die nationalsozialistische Machtergreifung, insbesondere die Entlassungswelle im Zusammenhang des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, hatte mehrere Tausend Künstler beschäftigungslos werden lassen und zur Emigration gezwungen. Es gab aber auch eine Anzahl von Künstlern wie z.B. den Dirigenten Fritz Busch, die sich trotz lukrativer Angebote seitens der Machthaber zur Emigration entschlossen hatten, weil sie dem Publikum *nicht* durchein Verbleiben, also durch die Fortführung ihrer künstlerischen Arbeit, den Eindruck vermitteln wollten, in Deutschland herrsche „Recht und Ordnung“. Sie wollten dem Dritten Reich nicht durch erfolgreiche künstlerische Arbeit zu kulturellem Prestige verhelfen.

 Kulturelles Prestige ist bekanntlich eines der Mittel, mit dem sich Diktaturen den Anschein von Legitimität zu geben versuchen. Das gilt speziell für das Theater, das „Schaufenster der Diktatur“ (Hans Daiber). Diesem Sachverhalt kann sich niemand entziehen – es sei denn, der Künstler protestierte öffentlich und mit Nachdruck gegen das System der politischen Repression. Bei diesem Problem war es nach 1933 zu Konflikten gekommen. Das Exil hatte insbesondere Wilhelm Furtwängler als dem Leiter der Berliner Philharmoniker vorgeworfen, er habe sich nicht entschieden genug gegen die Entlassung jüdischer Orchestermitglieder zur Wehr gesetzt. Ähnliche Vorwürfe waren gegen Richard Strauss erhoben worden, gegen Schauspieler wie Heinrich George oder Werner Krauss. Natürlich verfügten weder Furtwängler noch Strauss über den Einfluss, Entlassungen und Schikanen jüdischer oder aus politischen Gründen missliebiger Kollegen zu verhindern. Doch bereits der Protest hätte Wirkung gehabt; vor allem aber wäre es ein Beweis der Solidarität gegenüber den Exilanten gewesen.

 Auch der umgekehrte Aspekt ist von Bedeutung. Durch die Entlassungen im Zuge des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ bzw. der antisemitischen Ausschreitungen von Anfang 1933 waren im Kulturleben zahlreiche Spitzenpositionen frei geworden. Auf diese Positionen rückten jetzt Künstler aus dem zweiten Glied nach – teilweise solche, die ohne den Fortgang bzw. die Entlassung des bisherigen Führungspersonals nie eine entsprechende Chance gehabt hätten. Das war nach Auffassung von Klaus Mann wie von Kesten auch bei Gustaf Gründgens der Fall. Gründgens war in ihren Augen einer der prominenten Nutznießer der von den Nazis durchgeführten Gleichschaltung des deutschen Theaters. Er war aufgestiegen, während prominente Theaterkünstler, die ihn gefördert hatten: Gustav Hartung, Elisabeth Bergner, allen voran Max Reinhardt, entlassen wurden und ins Exil geflohen waren. Andere, so Mirjam Horwitz und Erich Ziegel, die in Gründgens‘ Hamburger Zeit seine Direktoren gewesen waren, hatten Berufsverbot erhalten.

Das Los der Theateremigranten war erbärmlich. Fritz Kortner war im amerikanischen Exil fast die gesamte Zeit beschäftigungslos; Leopold Jessner brachte in den USA eine einzige Inszenierung heraus, finanziell ein Fiasko. Tilla Durieux, vor 1933 eine der prominentesten Protagonistinnen der deutschen Bühne, immer wieder von den berühmtesten Malern ihrer Zeit porträtiert, arbeitete, um zu überleben, 1945 als Kostümnäherin für ein Puppentheater im jugoslawischen Zagreb. Es liegt auf der Hand, dass durch diese völlig unterschiedlichen, gegenläufigen Entwicklungen Freundschaften zerbrachen und bitterste Feindschaften entstanden. Die erhoffte Solidarität wurde verweigert. Zwischen Personen, die sich menschlich, politisch oder künstlerisch jahrzehntelang nahegestanden hatten, tat sich plötzlich ein tiefer Riss auf.

 Diese Problemlage macht erkennbar, welche Sachverhalte sich hinter Kestens Formulierung verbergen, Klaus Mann solle – „der Hauptstadt erzählt, wie man Intendant wird“ – den „Roman eines Karrieristen“ schreiben. Aus der Sicht der Exilanten war gegenüber den vermeintlichen oder tatsächlichen Karrieristen mehr als nur eine Rechnung offen. Das erklärt die zum Teil ungewöhnliche, persönlich gefärbte Schärfe, die den *Mephisto*-Roman auszeichnet. Sie ist ein Resultat von Verletzungen. Hier wurde ein Gegenüber bloßgestellt, weil die betreffende Person aufgrund ihres persönlichen Verhaltens, so meinte man, dies verdient habe. Ausschlaggebend war also nicht nur die Betroffenheit eines früheren Freundes – obwohl diese Komponente sicherlich von Bedeutung ist –, sondern eine Enttäuschung*, die das Resultat grundlegend unterschiedlicher Entwicklungen und Verhaltensweisen war.* Dirigenten wie Furtwängler, Schauspieler wie Gründgens oder Komponisten wie Richard Strauss betrieben nichts Geringeres als „Kulturpropaganda für das Dritte Reich“. So hat Thomas Mann – und nicht nur er – die Auftritte prominenter deutscher Künstler im Ausland bezeichnet. [[4]](#footnote-4) Selbstverständlich handelte es sich hier nicht um ‚normale‘ Gastspielreisen. Auslandsauftritte erfolgten in Absprache mit dem Reichspropagandaministerium und mit einer entsprechenden Genehmigung. Sie wurde Künstlern, die dem Dritten Reich nicht genehm waren, verweigert.

 Es ist aus diesem Grund einseitig, den *Mephisto* als „Schlüsselroman“ zu verstehen. Das ist der Vorwurf, der in den gerichtlichen Urteilen nach 1945, die zum Verbot des Romans führten, formuliert wurde.[[5]](#footnote-5) Ein Schlüsselroman war *Treffpunkt im* *Unendlichen*, der bereits *vor* dem Exil entstandene erste Gründgens-Roman. Er war die persönliche Abrechnung Klaus Manns mit Gründgens und dem Theatermilieu. Der *Mephisto* ist eine politische Abrechnung mit der NS-Diktatur, mit den Strukturen, die dieses System ermöglichten, und den Künstlern, die es auch dann noch mittrugen, als der repressive Charakter der Diktatur längst zutage getreten war. Der Roman will demaskieren, aufklären, das gegnerische System schwächen, indem er ihm die Überzeugungskraft raubt – der *Mephisto* ist ein Kampf- und Propagandainstrument.

 Ein literarischer Text, der den Nerv der Zeit trifft, beginnt relativ bald sich zu verselbständigen. Die Realität kann sich aus dem Bild, das der Autor entwickelt hat, nicht mehr lösen. Der Held des *Mephisto*-Romans, Hendrik Höfgen, ‚ist‘ von diesem Moment an Gründgens; Gründgens selber und sein Tun erscheinen nur noch im Lichte der Roman-Gestalt. Das Publikum vereinnahmt die literarische Gestalt für das eigene Verständnis der Wirklichkeit. Es sieht in der Fiktion entweder eine *Stütze* für die eigene Überzeugung – oder es lehnt den Roman ab, weil die in dem Roman dargestellte Wirklichkeit dem eigenen künstlerischen oder politischen Urteil eben nicht entspricht. *Der Roman polarisiert.*

 Im Exil hat man den Funktionswandel nicht erkannt. Die *Pariser Tageszeitung* annoncierte den *Mephisto* anfänglich als Schlüsselroman über Gründgens und das Dritte Reich. Fritz Landshoff, der eine Klage und damit das Verbot des Romans befürchtete, protestierte[[6]](#footnote-6), ebenso Klaus Mann.[[7]](#footnote-7) Er hob hervor, dass es nicht seine Absicht gewesen sei, „die Geschichte eines bestimmten Menschen zu erzählen“, sondern „einen *Typus* darzustellen“. – So berechtigt dieser Einspruch auch ist – der Bezug auf ein identifizierbares Vorbild ist trotzdem nicht zu übersehen. Man erkennt anhand der Rollen die Identität des dargestellten Schauspielers; man identifiziert frühere Kollegen. Der Blick des Lesers wird gezielt auf die äußere Erscheinung der Hauptperson gelenkt: auf die unvorteilhaften dicken Hüften, ebenso auf andere private Details, die hier decouvrierend wirken: auf Höfgens persönliche Unsicherheit und seine verletzliche Schwäche. Es sind fragwürdige, illegitime Kunstgriffe, die auch in der politischen Auseinandersetzung nicht eingesetzt werden dürfen, weil sie die Privatsphäre verletzen. Das trifft vor allem auf die Darstellung von Höfgens masochistischer Abhängigkeit von der farbigen Domina, von der „Prinzessin Tebab“, zu. Zwar denunziert Klaus Mann Höfgen nicht als Homosexuellen, aber er bringt ein gesellschaftlich ähnlich tabuisiertes Sexualverhalten ins Spiel. Homosexualität wurde im Dritten Reich mit KZ-Haft geahndet.

 Das Bild, das der Roman von Gründgens und seiner Karriere zeichnet, wird in Bezug auf die Strukturen des Theaterbetriebs, auch auf seine Funktion, das makabre Bild der Diktatur durch den „schönen Schein der Kunst“ (Peter Reichel) zu überdecken, gerecht, der Persönlichkeit von Gründgens und seiner Tätigkeit im Dritten Reich jedoch nur bedingt. Gründgens hat differenzierter gehandelt, als es der Roman darstellt, vor allem: er hat mutiger gehandelt. [[8]](#footnote-8) Im Rahmen der Möglichkeiten, die er hatte, hat er sich für eine Reihe von Verfolgten mit Nachdruck eingesetzt – bei manchen mit dem Ergebnis, dass sie wieder beruflich tätig werden konnten, bei anderen sogar dadurch, dass er ihnen in letzter Minute die rettende Flucht ins Exil ermöglichte.

 Kestens Hinweis auf die Person und den Werdegang von Gründgens und der Vorschlag, einen Roman in der Nachfolge des *Bel Ami* zu entwerfen, impliziert jedoch noch einen weiteren Sachverhalt. Der Held des *Bel Ami* ist ein Komödiant, ein Poseur. Er ‚spielt‘ eine Rolle, der er im Grunde nicht gewachsen ist. Dass dieser Tatbestand nicht entdeckt wird, hat den Grund darin, dass die Gesellschaft, in der er sich bewegt und in der er aufsteigt, ebenfalls eine „Schauspieler“-Gesellschaft ist. Das ist auch in Heinrich Manns *Schlaraffenland-*Roman der Fall. Auch bei Heinrich Mann ist die „angemaßte Rolle“, das „schlechte Theater“, das die Figuren der Gesellschaft spielen, das zentrales Thema.

Diese spezielle Bedeutung der Schauspieler-Motivik verleiht dem *Mephisto*-Roman eine ethisch-reflektorische Bezugsebene. Klaus Mann signalisiert dem Leser diese Bezugsebene durch das Motto, das er dem Roman voranstellt, ein Zitat aus Goethes *Wilhelm Meister*:

„Alle Fehler des Menschen verzeih ich dem Schauspieler, *keine* Fehler des Schauspielers verzeih ich dem *Menschen*.“

Der Schauspieler wird hier als umfassendes Abbild des Menschen verstanden ist: der menschlichen Größe wie der menschlichen Niedrigkeit. Der Schauspieler reproduziert Glanz und Ausstrahlung des überragenden Individuums. Er reproduziert aber auch die Intrige, den Neid oder die Eifersucht des Menschen. Der Schauspieler zeigt amüsante wie problematische Aspekte menschlicher Verstellungskunst: die Kunst, andere zu unterhalten, wie auch die beängstigende Fähigkeit, sich zu verstellen und zu heucheln. – Kehrt man diesen Satz um, dann wird erkennbar, dass das, was der Schauspieler auf der Bühne in großartiger Manier zur Anschauung bringt, bei einem *anderen*, der„wie ein Schauspielerhandelt“, Ausdruck *absoluter Niedrigkeit* ist.

 Besonders Nietzsche hat die Schauspielermotivik zu einem zentralen, den Intellektuellen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert geläufigen Thema gemacht. Klaus Mann war dieser Sachverhalt bekannt. Die „Künstler“-Gestalten im Werk seines Vaters und die „Dilettanten“ im Werk seines Onkels Heinrich gehen auf Nietzsches Analysen des „Schauspielers“ zurück. - Ein Beispiel für Nietzsches Analyse des „Schauspielers“ ist der 361. Aphorismus aus *Die fröhliche* *Wissenschaft:*

„Das Problem des Schauspielers hat mich am längsten beunruhigt […]. *Die Falschheit mit gutem Gewissen*; die Lust an der Verstellung als Macht herausbrechend, *den sogenannten ‚Charakter‘ beiseite schiebend*, überflutend, mitunter auslöschend; das innere Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen *Schein* hinein; ein Überschuß von Anpassungs-Fähigkeiten aller Art, welche sich nicht mehr im Dienste des nächsten engsten Nutzens zu befriedigen wissen: Alles das ist vielleicht nicht *nur* der Schauspieler an sich ... Ein solcher Instinkt wird sich am leichtesten *bei Familien des niederen Volkes* ausgebildet haben, die unter wechselndem Druck und Zwang, in tiefer Abhängigkeit ihr Leben durchsetzen mußten, welche sich *geschmeidig nach ihrer Decke zu strecken*, auf neue Umstände immer neu einzurichten, immer wieder anders zu geben und zu stellen hatten, befähigt allmählich, den Mantel nach *jedem* Winde zu hängen und dadurch fast zum Mantel werdend, als Meister jener einverleibten und eingefleischten Kunst des ewigen Verstecken-Spielens, das man bei Tieren *Mimikry* nennt: bis zum Schluß dieses ganze von Geschlecht zu Geschlecht aufgespeicherte Vermögen herrisch, unvernünftig unbändig wird, als Instinkt andere Instinkte kommandieren lernt und den Schauspieler, den ‚Künstler‘ erzeugt (den Possenreißer, Lügenerzähler, Hanswurst, Narren, Clown zunächst, auch den klassischen Bedienten, den Gil Blas: denn an solchen Typen hat man die Vorgeschichte des Künstlers und oft genug sogar des ‚Genies‘. [...]“[[9]](#footnote-9)

Nietzsche beschreibt im Bild des „Schauspielers“ die psychische Konstitution des modernen Menschen. Sein Blick fällt dabei zunächst auf die *Herkunft* des Schauspielers. Der Typus des Schauspielers entsteht für Nietzsche „im niederen Volk“, und zwar aufgrund der Notwendigkeit, „sich an die Decke zu strecken“, sich der erdrückenden Umstände der Abstammung „durch Mimikry“, also durch „geschmeidige“ Verstellung“, entziehen. Der Herrenmensch, das Gegenbild des Schauspielers, hat diese Anpassung nicht nötig, denn er unterliegt aufgrund der sozialen Stellung, in die er hineingeboren ist, nicht dieser Notwendigkeit.

Die Schauspielerei des schauspielerischen „Komödianten“ wird speziell durch die „niederen Instinkte“ erzeugt, durch die ethisch unwerten Kräfte: durch Ressentiments und Minderwertigkeitskomplexe. Der Urgrund des Schauspielens ist, so Nietzsche, Possenreißerei und Clownerie. Der Schauspieler versucht, durch opportunistische Verstellung und forciertes Selbstbewusstsein der Lage zu entkommen, in die er hineingeboren ist. Er „spielt“ Honorigkeit; er „spielt“ Selbstsicherheit und Intellektualität, aber ist in Wahrheit *weder* selbstsicher *noch* honorig. Er ist auch kein Intellektueller. Er ist, so ließe sich Nietzsches Argumentation zusammenfassen, ein auf Imitation dressierter „Affe“.

 An dieser bösen, verletzenden Charakteristik wird erkennbar, dass dem *Mephisto*-Roman eine absichtsvoll hämische Polemik unterlegt ist. Sie fügt bestimmte Persönlichkeitsmerkmale des Protagonisten zu einem geschlossenen Bild zusammen: dem des „Schmierenkomödianten“. Klaus Mann *will* denunzieren; und der Grund, der ihn dazu veranlasst, liegt auf der Hand: Er fühlte sich im Tiefsten verletzt, *er fühlte sich durch seinen Freund Gründgens verraten*. Er hatte vom ihm ein Mindestmaß an „Anstand“, an „Gesinnung“, erwartet. Stattdessen trifft er auf Opportunismus, speziell auf komödiantische Anpassungsbereitschaft. Klaus Mann hatte sicherlich *nicht* erwartet, dass Gründgens ins Exil ginge: dazu, das wusste Klaus Mann, waren die Existenzbedingungen für Schauspieler im Exil zu hart. Aber er hätte erwartet, dass Gründgens gegenüber den Machthabern des Dritten Reichs zumindest eine gewisse Distanz wahren würde: auf keinem Fall aber, dass Gründgens sein Talent anbiedernd-opportunistisch dem Regime zur Verfügung stellen würde. Klaus Mann empfand gegenüber Gründgens Ekel.

 Im *Mephisto* wird die Psychologie des opportunistischen „Schauspielers“ anhand der emotionalen Struktur Hendrik Höfgens entwickelt: anhand seiner verdeckten Sehnsüchte wie seiner geheimen Anlage zu Empfindlichkeit und Angst. Darüber hinaus wird die spezielle Dialektik der schauspielerischen Begabung anhand von zwei Rollen entfaltet, mit denen sich Hendrik Höfgen auseinandersetzt: der Rolle des Mephisto und der Rolle des Hamlet. Der Mephisto ist dieRolle, die Höfgens Naturell, dem verführerischen, schlauen Opportunismus, am meisten entgegenkommt. Mephisto ist der aus niedriger Perspektive, mit Blick auf die Begehrlichkeiten der Triebe agierende, *betrügerische Geist*. Mephisto ist als Akteur virtuos, witzig, verschlagen, aber er ist nicht „groß“. Er kennt die Verführungskraft der Illusion, der Selbsttäuschung. Er kennt das Verlangen des Intellektuellen nach Selbstbetrug. Das Streben nach Erkenntnis, dem Faust unterliegt, nach der „Tat“, nach der „Liebe“, stellt für ihn eine dermaßen hohe und mit Schmerzen wie mit Enttäuschungen verbundene Anforderung dar, dass er sie nur als illusionäre Selbsttäuschung, als Selbstbetrug, interpretieren kann. Faust, der Intellektuelle, ist Mephisto daher fremd. In der Rolle des Mephisto feiert Höfgen deshalb seine Triumphe. Hier orientiert sich der Roman stark an der tatsächlichen Karriere von Gründgens und an den Bühnenrollen, die Gründgens berühmt gemacht haben. Der Rolle des Hamlet, des „wissenden“, zweifelnden Prinzen, steht Höfgen jedoch fern. Er versucht sich in dieser Rolle, kann sie aber von seiner Statur her nicht ausfüllen. Höfgen *ist* seinem Typus nach nicht der skeptische, zweifelnde Dänenprinz, dem es vor dem schuldbedeckten Opportunismus graut, mit dem er sich innerhalb seiner Umgebung konfrontiert sieht, der vor dem Handeln zurückschreckt, und der, als er endlich doch handelt, neues Unrecht hervorruft. Hamlet ist für Höfgen daher eine „angemaßte“, *nicht* adäquate Rolle, die ihm entsprechend missglückt.

 Im Roman treten mehrere berühmte Künstler auf: die Schauspielerin Dora Martin, in der man Elisabeth Bergner erkennen kann, oder der „Professor“, den man als Max Reinhardt identifiziert. Beide stehen Höfgen aufgrund seines schauspielerischen Talents überaus wohlwollend gegenüber. Sie sind bereit, Höfgens unbändigen Wunsch, Karriere zu machen, zu unterstützen. Sie handeln dabei völlig uneigennützig – nur, weil sie Höfgens Begabung erkennen. – Genau *diese* absichtslose Freundlichkeit geht Höfgen ab. Er handelt immer zweckbestimmt. Im Sinne der Nietzscheschen Psychologie sind Dora Martin oder der Professor „freie“ Menschen. Für solche „freien Menschen“ steht es fest, dass sie in einem Staat, in dem Andersdenkende verfolgt werden, rassistische Gesetze zur Anwendung kommen, Demokraten verfolgt werden, nicht bleiben können. Das ist – so die klare Aussage des Romans – nicht eine Frage der politischen Überzeugung, sondern eine Frage des „natürlichen Anstands“.

 Höfgen dagegen handelt aus niederen Motiven, er übt Mimikry. In Hamburg und auch noch zu Beginn seiner Berliner Periode hatte er sich als „Linker“ profiliert: als revolutionärer, „kommunistischer“ Künstler. 1933, nach der „Machtergreifung“, verbietet sich eine solche Haltung. Er gerät infolgedessen ins Abseits – ein Tatbestand, den psychisch nicht verkraftet. Sein Wiederaufstieg wird dadurch ermöglicht, dass eine frühere Kollegin, Lotte Lindenthal, sich bei Preußischen Ministerpräsidenten für ihn einsetzt. Lotte Lindenthal ist die Geliebte des Ministerpräsidenten.

Die Konstellation Höfgen-Lindenthal bildete die reale Beziehung nach, die seinerzeit hinlänglich bekannt war: die Liaison zwischen Hermann Göring und der Schauspielerin Emmy Sonnemann, später Emmy Göring. Gründgens hat in dieser Konstellation einen klar erkennbaren Platz. 1934 erschien in der Münchner *Illustrierten Presse[[10]](#footnote-10)* ein mit Fotos ausführlich dokumentierter Bericht über ein Gastspiel des Preußischen Staatstheaters mit Hermann Bahrs Schauspiel *Konzert*. Gründgens wie Emmy Sonnemann waren hier abgebildet. Wer Gründgens kannte, sah auf den Fotos genau, wie Gründgens sich um seine einflussreiche Kollegin bemühte. Er umschmeichelte sie, er „spielte sie in den Vordergrund“. – Auch hier nähert sich also das Psychogramm des opportunistischen „Schauspielers“ der historischen Realität an. Klaus Mann hatte übrigens seinerzeit auf die spektakuläre Hochzeit von Emmy Sonnemann und Göring politisch reagiert: durch einen „Offenen Brief an die Staatsschauspielerin Emmy Sonnemann-Göring“. Dieser Offene Brief, eine Anklageschrift, wurde u.a. in der Tarnschrift *Deutsch für Deutsche* verbreitet.

 Die Gegenfigur zum Opportunisten und Karrieristen Höfgen ist im *Mephisto*-Roman der Schauspieler Otto Ulrichs. In Hamburg hatten Höfgen und Ulrichs in sozialistischen Schauspielerkollektiven zusammengearbeitet. Während Höfgen den politischen Standort wechselt und sich an das NS-System anpasst, geht Ulrichs in den Widerstand. – Vom schauspielerischen Typus her trägt Otto Ulrichs die Züge Gustav von Wangenheims, mit dem Gründgens in Hamburg in proletarischen Schauspielerkollektiven zusammengearbeitet hatte. Historisch-politisch rekapituliert die Gestalt das Schicksal Hans Ottos, eines prominenten Schauspielers am Berliner Staatstheater und kommunistischen Funktionärs, der als Illegaler nach dem Verbot der KPD die Parteiarbeit fortgeführt hatte, festgenommen und gefoltert wurde, dann, um einen Selbstmord vorzutäuschen, von den Polizeiorganen aus dem Fenster der Polizeikaserne in der Berliner Voßstraße gestürzt worden war. Dieser Mord war im Exil mit Erschütterung registriert worden: Brecht hatte mit einem offenen Brief an Heinrich George geantwortet; Kesten erwähnt in seinem Brief Ottos Ermordung.

 Die Erstauflage des Romans von 1936 betrug rd. 2.500 Exemplare. In der Bundesrepublik konnte der *Mephisto* zu Lebzeiten von Gründgens *nicht* erscheinen. Gründgens wusste Mittel und Wege, dies zu verhindern. Nach Gründgens‘ Tod schien der Weg zu einer Neuauflage frei zu sein. Doch es gab erneut Hindernisse. Der Adoptivsohn von Gründgens klagte gegen das Erscheinen des Romans. Dieser Streit gelangte bis vor den Bundesgerichtshof. Der Verlag beantragte eine Revision des Verbotes, ihr wurde jedoch mit Urteil vom 20. März 1968 nicht stattgegeben. Eine daraufhin eingereichte Verfassungsbeschwerde wurde im Februar 1971 abgewiesen. In der DDR konnte der Roman jedoch erscheinen; hier war er seit 1956 verfügbar. – In Frankreich entstand währenddessen eine Bühnenversion, ihr folgte ein Raubdruck. 1981 erschien dann auch der Roman – toleriert, ohne öffentliche Sanktion.

 1937, ein Jahr nach der Veröffentlichung des *Mephisto,* erscheint in Wieland Herzfeldes Prager Malik Verlag Oskar Maria Grafs Roman *Anton Sittinger.* Beide Romane sind in ihrer politischen Funktion eng miteinander verwandt. Der thematisch-kompositorische Unterschied könnte jedoch nicht größer sein.

 Im Titel von Grafs Roman steht ein Name: Anton Sittinger. Es werden ein vermeintlich identifizierbares Individuum, Werdegang und Verhaltensweisen der Person beschrieben. Trotzdem entzieht sich diese Figur auf eine eigentümliche Art und Weise jedweder exakten Bestimmung. Oskar Maria Graf formuliert die Absichten, die er mit der Gestalt seines Sittinger verfolgt, in einem Kommentar, der das 15. Kapitel einleitet:

„Menschen wie Sittinger gibt es in allen Ländern Abertausende. Ihre Zahl ist Legion. Alle Gescheitheit und List, aller Unglaube und alle Erbärmlichkeit einer untergehenden Schicht ist in ihnen vereinigt. In manchen Zeiten heißen sie ‚du‘ und ‚ich‘. Dennoch wird niemand glauben, daß er auch zu ihnen gehört. Er würde sich schämen und belächelt sie verächtlich. Er weiß nicht, daß diese Verachtung ihn selber trifft. Sie erscheinen harmlos, und ihr giftiger Egoismus gibt sich stets bieder. Sie sind die plumpsten und verheerendsten Nihilisten unter der Sonne. […] Instinktiv hassen sie den sozial Benachteiligten, den Arbeiter und Armen, und ihr tückischer Haß wird sofort zur unversöhnlichsten Feindschaft, sobald sie merken, daß sie bei einer sozialen Umwälzung etwas einzubüßen hätten. Deswegen ist ihnen die wirkliche Demokratie ein Greuel. Darum sind sie so schrullig konservativ, so stockreaktionär […]. Sie leisten der Diktatur nur Gefolgschaft, wenn sie meinen, daß ihre Gewohnheiten und ihr Besitz dabei unangetastet blieben.“[[11]](#footnote-11)

Sittinger ist eine Gestalt, die aufgrund ihrer Unauffälligkeit und ihrer Wandlungsfähigkeit nicht greifbar ist – ein menschliches Chamäleon, das sich seiner Umgebung und den entsprechenden Verhaltensweisen perfekt anpasst, das seine Ansichten und Attitüden wie Kleider wechselt und dabei den Triumph über seine Mitmenschen, den eigenen Vorteil und die Freude am Schaden der anderen als Ziele verfolgt. Sittinger ist Egoist und Nihilist zugleich. Die Gestalt bietet dem Betrachter auf den ersten Blick klare Konturen an. Auf den zweiten Blick tritt jedoch die Widersprüchlichkeit zutage – die Gestalt entzieht sich der Kategorisierung.

 Grafs Held ist ein unscheinbarer Postsekretär: ein bösartiger Exzentriker und Spießbürger, ein Philosoph auf Kleingärtnerniveau, ein bajuwarisches Unikum, ein Denunziant, ein Feigling, der jeder Konfrontation ausweicht, um zum Schluss immer recht haben zu können.[[12]](#footnote-12) Aus historischer Perspektive ist der Blick des Autors auf die Umstände gerichtet, die 1933 in der bayerisch-ländlichen Provinz die Machtergreifung der NSDAP ermöglicht hatten. Vor allem bürgerlich-konservative Kreise hatten Anfang 1933 ihre Hoffnung auf die traditionelle Eigenständigkeit Bayerns und seiner Regierungen gegenüber der Zentralregierung in Berlin, also gegenüber „Preußen“, gesetzt. Bayern war die letzte Bastion gegen die befürchtete Gleichschaltung der Länder. Diese Hoffnungen hatten sich am 9. März 1933 mit der Einsetzung von Franz Ritter von Epp als Reichskommissar zerschlagen.

Die Handlung setzt kurz vor Ende des Ersten Weltkrieges ein. Der Schauplatz ist München. Sittinger, der „invalid“, aber nicht ernsthaft krank ist, geschweige denn militäruntauglich, bleibt vom Chauvinismus, dem seine Frau anheimfällt, unberührt. Dahinter verbirgt sich jedoch keine Überzeugung, sondern Opportunismus: „Zwar hielt er es in dieser Zeit manchmal für ratsam, patriotische Floskeln von sich zu geben, aber was kümmerte ihn der Krieg? Er war ihm zuwider wie alles, was in sein bequemes Privatleben eingriff.“[[13]](#footnote-13) Für ihn ist das Wohlbefinden, speziell das gute Essen, das Wichtigste und dafür sorgt trotz der sich rapide verschlechterten Versorgungslage seine Frau Malwine. Die anwachsende Streikbewegung, schließlich der Zusammenbruch der Monarchie berühren ihn nur marginal, dafür umso mehr die kurze, aber „schreckliche“ Zeit der Räterepublik. Doch mit der Niederschlagung der Räterepublik und der sich anschließenden allmählichen Konsolidierung des staatlichen Lebens, der Rückkehr von „Ruhe und Ordnung“, schwindet auch diese Irritation. Die nachfolgenden Jahre der Republik, vor allem die Inflation, übersteht Sittinger, indem er sich ganz und gar darauf konzentriert, seine schnelle Pensionierung zu erlangen. 1929 ist es soweit. Sittinger und Malwine verlassen München und ziehen nach Aubichl, ein Dorf in der bayerischen Voralpenlandschaft.

 Es wird ein vielfältiges Ensemble von Klein- und Großbauern beschrieben, von Pensionären, Krämern, Handwerkern, Gastwirten, Touristen, einzelnen Anhängern der politischen Rechten wie der Linken und sonstigen Gestalten – von Personen, die üblicherweise ein Dorf, das in nicht zu weiter Entfernung von der Großstadt gelegen ist, bevölkern – das von der Großstadt aus bequem zu erreichen ist, aber trotzdem alle Vorteile des ländlichen Raums bietet. In einem solchen Dorf vermischen sich agrarisch traditionelle und moderne Lebensformen. – Auf den ersten Blick scheinen diese Details nur der erzählerischen Funktion zu dienen, den Blick des Lesers für die beiden Hauptgestalten zu schärfen: für Sittinger und seine Frau Malwine, die sich in ihren Ansichten und in ihrem Verhalten auf nahezu groteske Art und Weise unterscheiden. Malwine versucht, „ihrem Anton“ nach Möglichkeit alles recht zu machen; sie bekocht ihn, respektiert seine Launen und Exzentrizitäten, pflegt ihn liebevoll, wenn er sich wieder einmal in seine „Krankheit“ zurückzieht. Sittinger seinerseits negiert und missachtet seine Frau. Beide streiten in einem vertrackten, von Seiten Sittingers intriganten, verletzenden Fingerhakeln um die Herrschaft im Haus und in der Ehe. Der Beginn des neuen Lebens auf dem Lande ist mit Problemen bei der Eingewöhnung verbunden. Sowohl Malwine als auch Sittinger haben zunächst Schwierigkeiten, im Dorf Kontakte zu knüpfen. Aber allmählich stellt sich das normale, geregelte Leben wieder ein, vor allem, nachdem Sittinger Trinkkumpanen gefunden hat.

Die Übersiedlung Sittingers und seiner Frau ist Teil eines Veränderungsprozesses, der sich im Bereich der Mentalitäten und Verhaltensweisen der dörflichen Bevölkerung in der bayerischen Provinz vollzieht. Die traditionellen Strukturen verändern sich dadurch, dass sich Angehörige der städtischen Bevölkerung auf dem Land angesiedelt haben. Sie sind innerhalb der dörflichen Bevölkerung Außenseiter. Einige wie der Baron von Ravél, ein Alkoholiker, sind harmlos, andere wie der Hauptmann Schlicht gefährlich. Schlicht ist Hitler-Anhänger; er organisiert Wehrsportkampfgruppen unter den jungen Dorfburschen; er baut ein System von Einschüchterung und Überwachung auf. – Mit den Neuankömmlingen wandelt sich das soziale Klima im Dorf. Die Toleranz schwindet; traditionelle Konflikte: also Feindschaften zwischen benachbarten Dörfern oder Wirtshausschlägereien zwischen rivalisierenden Gruppen innerhalb des Dorfes, verlieren ihren bislang unpolitischen Charakter und werden zu politischen Kämpfen. Herkömmliche Interessenskonflikte, so zwischen den Bauern und den jüdischen Viehhändlern, nehmen rassistischen Charakter an. Die Eigenständigkeit des Dorfes, seine Resistenz gegenüber Außeneinflüssen, schwindet.

Die Veränderungen gehen Hand in Hand mit dem nahezu lautlosen, unmerklichen Aufmarsch des Nationalsozialismus und seines Anhangs. Dies wird nur möglich aufgrund des Versagens der republikanischen Parteien. Graf schildert subtil, unprätentiös, scharfsichtig und kenntnisreich die Gründe. Die demokratischen Parteien als typische Großstadtparteien kennen das Dorf und seine Probleme nicht. Sie machen sich nicht die Mühe, sich mit der bäuerlichen Mentalität und der Denkweise von Bauern auseinanderzusetzen. Sie sparen in ihrer Politik die agrarische Provinz aus. Für sie vollzieht sich Politik nur im städtischen Milieu. Gelegentlich, aber völlig unsystematisch werden Kampagnen in Szene gesetzt. Dann fährt ein Lastwagen, der mit Fahnen geschmückt ist, aufs Land. Seine Insassen versuchen, die Dorfbewohner zu agitieren. In Teilbereichen wird dabei die Interessenlage einzelner Gruppen der dörflichen Gesellschaft angesprochen; insgesamt aber fehlt der Aktion jede Systematik. Letztendlich sind die kampagnenartigen Agitationsformen ein Fehlschlag. Sie befriedigen allenfalls das schlechte Gewissen der Handelnden. Man setzt in der Argumentation nicht bei den bestehenden, durchaus verbesserungswürdigen Sozialstrukturen an, sondern trägt ein abstraktes Politikverständnis ins Dorf hinein. Wenn überhaupt Wirkung erzielt wird, ist sie nur von kurzer Dauer.

Wesentlich erfolgreicher sind dagegen Widerstandsaktionen einzelner, sofern sie an sinnfälligen, jedermann klar erkennbaren Sachverhalten anknüpfen: bei der Zwangsversteigerung von Höfen, deren Besitzer aufgrund der Krise unverschuldet in Not geraten sind, oder bei Übergriffen von ortsfremden Gruppen, die gewaltsam wie die Wehrorganisationen der NSDAP in die dörfliche Gemeinschaft eindringen.

Normalerweise würde das noch nicht ausreichen, um auf dem Lande eine Machtergreifung des Nationalsozialismus vorzubereiten. Die herkömmliche, traditionelle Sozialstruktur des Dorfes ist jedoch nicht mehr intakt; ihre Selbstregulierungskräfte sind durch die Wirtschaftskrise geschwächt. Der Boden ist also bereits unterminiert. Es kommt hinzu, dass die Bastionen, an denen sich die ländliche Bevölkerung im bayerischen Raum vor allem orientiert: die Kirche und die Bayerische Volkspartei, inzwischen bereit sind, mit dem Nationalsozialismus zu kooperieren. Es fehlt den Gegnern des Nationalsozialismus also an Rückhalt.

Sittinger ist eine charakteristische Gestalt des Mentalitätswandels, der sich in der agrarischen Provinz vollzieht. Es wäre falsch, ihn als Nationalisten, gar als Nationalsozialisten zu bezeichnen. Er hat keine Überzeugung, sondern täuscht Überzeugungen vor. Er ist ein Großmaul, ein Phrasendrescher. Während der Brüning-Regierung wettert er noch lauthals gegen die NSDAP. Er bezeichnet sie als „Pestwind“:

„‚Aber dieser Landstrich bleibt rein‘, meinte Sittinger unberührt. ‚Ich dank meinem Schöpfer, daß ich auf dieser Insel hock … Da kommt kein solcher Pestwind her.‘“[[14]](#footnote-14)

Er legt sich sogar mit dem Hauptmann Schlicht, dem Führer der örtlichen Nationalsozialisten an. Dass das überaus riskant ist, weiß er sofort. Er reagiert mit Angstträumen, meint, Schlicht habe „ihn brutal in die Politik gestoßen“.[[15]](#footnote-15) In Wahrheit war es jedoch nichts anderes als Großtuerei vor seinem Saufkumpan, dem Baron von Ravél, gewesen, die ihn zu der Attacke veranlasst hatte. Um den „Fehler“ auszugleichen, denunziert Sittinger nach dem Machtantritt Hitlers den Maler Köstler, einen überzeugten, aktiven Gegner der NSDAP, bei Schlicht:

„‚Einen Moment, Herr Hauptmann, ich hab auch noch eine sehr wichtige Meldung‘ […]. ‚Alles geht von diesem Maler Köstler aus …. Der hat seinerzeit schon die Dorfschlacht inszeniert, ich kann es beschwören …‘“[[16]](#footnote-16)

Hinter diesem Verhalten verbirgt sich eine krude Mischung aus Furcht und Wichtigtuerei. Graf charakterisiert das Verhalten an früherer Stelle mit den Worten:

„Er war nur ein bissiger Feigling, der stets allem Direkten auswich, um zum Schluß immer recht zu haben.“[[17]](#footnote-17)

Sittinger wagt es einmal, eine sozialdemokratische Zeitung zu kaufen. Er benötigt sie, weil sie Informationen über einen Jugendfreund seiner Frau und Eheverfehlungen seiner Schwägerin enthält. Er hasst die Verwandten, deshalb stürzt er sich gierig auf die Neuigkeiten. Aber er wagt es nicht, ein zweites Mal die Zeitung zu kaufen. Er fürchtet, als „Roter“ ins Gerede des Dorfes zu kommen.

Der Roman gipfelt in der Pointe, dass sich Sittinger bei den letzten freien Wahlen, also *nach* der Machtergreifung, aus Übervorsicht entscheidet, die Bayerische Volkspartei zu wählen – *und nicht die NSDAP*. Ein derartiges Wahlverhalten ist in der augenblicklichen Situation aber fast schon eine Widerstandshandlung. Das wird Sittinger durchaus bewusst, aber einen Augenblick zu spät – der Wahlzettel ist schon ausgefüllt:

„Sittinger stand in der Wahlzelle im Nebenzimmer des Gasthauses zur Post in Bibloch. Furchtsam zögerte er, hielt den Atem an, schielte nach rechts und links, lauschte – dann wählte er die katholische ‚Bayerische Volkspartei‘. Doch schon im nächsten Augenblick bereute er es. Am liebsten wäre er aus dem Verschlag gerannt, um sich einen neuen Wahlschein geben zu lassen und für Hitler zu stimmen. Aber das Unglück war schon geschehen und konnte nicht mehr rückgängig gemacht werden. Jeder hätte ihn ausgelacht und wäre neugierig geworden. Er hätte sich selber verraten. Und das Blatt zerreißen, unauffällig verschwinden lassen? Einfach ein leeres Kuvert abgeben? Das war auch unmöglich in der Schnelligkeit.“[[18]](#footnote-18)

Deutlich karikaturistisch wird hier Sittingers Konflikt zwischen aktuellem und eher traditionellem Opportunismus geschildert: Traditioneller Opportunismus ist die Stimmabgabe für die Bayerische Volkspartei, aktueller Opportunismus wäre es, die NSDAP zu wählen. Sittinger reagiert auf diesen für ihn schwerwiegenden Konflikt erneut auf seine Weise: Er flieht in die Krankheit. Die Anonymität wird zum Schutzschild des „Mitläufers“ gegen die Zumutungen, die die Diktatur an ihn stellt.

Schaden entsteht aus diesem Fehlverhalten nicht. Malwine, seine Frau, ist schon seit Langem eingeschriebenes Mitglied der NSDAP. Sie hat ihren Mann heimlich und aus eigener Initiative als „passives“ Mitglied eintragen lassen. Trotz seines problematischen Wahlverhaltens steht Sittinger damit also auf der „richtigen Seite“, auf der Seiter der Sieger.

1. Klaus Mann: *Mephisto.* Roman einer Karriere. Amsterdam: Querido Verlag 1936. – Der Roman wird nach der in der DDR erschienenen Ausgabe (4. Aufl. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1971) zitiert. – Die Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans wird vorzüglich von Eberhard Spangenberg dokumentiert (*Karriere eines Romans.* Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-191. München 1982. [↑](#footnote-ref-1)
2. Kesten bezieht sich hier auf Klaus Manns Roman *Treffpunkt im Unendlichen*, in dem eine an Gründgens angelehnte Figur bereits auftaucht. [↑](#footnote-ref-2)
3. Abgedruckt bei Spangenberg: *Roman eines Romans*, a.a.O., S. 67. [↑](#footnote-ref-3)
4. Brief Thomas Manns an Walter von Molo vom 7. September 1945 (in: Thomas Mann: *Briefe II*. 1937 – 1947. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt a.M. 1979, S. 443. [↑](#footnote-ref-4)
5. Vgl. Spangenberg: *Karriere,* S. 161-190. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ebd., S. 89 f. [↑](#footnote-ref-6)
7. Vgl. Spangenberg: *Karriere, S. 89-95.* [↑](#footnote-ref-7)
8. Vgl. Thomas Blubacher: *Gustaf Gründgens.* Berlin 1999, S. 62 f. [↑](#footnote-ref-8)
9. Spangenberg weist – allerdings ohne Kommentar – bereits auf dieses Nietzsche-Zitat hin; Spangenberg: *Karriere,* S. 101. [↑](#footnote-ref-9)
10. Nr. 33, reproduziert bei Spangenberg: *Karriere*, S. 62. [↑](#footnote-ref-10)
11. Oskar Maria Graf: *Anton Sittinger.* München, Wien, Basel 1969, S. 186. [↑](#footnote-ref-11)
12. Oskar Maria Graf: *Sittinger,* a.a.O., S. 26. [↑](#footnote-ref-12)
13. Graf: *Sittinger,* a.a.O., S. 8 f. [↑](#footnote-ref-13)
14. S. 178. [↑](#footnote-ref-14)
15. S. 115. [↑](#footnote-ref-15)
16. S. 293. [↑](#footnote-ref-16)
17. S. 26. [↑](#footnote-ref-17)
18. S. 309. [↑](#footnote-ref-18)