

„Dein Mephisto ist interessanter als der Wirkliche...“

Über *Mephisto* als Schlüsselroman

VON

GERTRUD MARIA RÖSCH

I. Fragestellung

Klaus Manns Buch *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936) stellt bis heute das bekannteste Beispiel für das Genre des Schlüsselromans im 20. Jahrhundert dar; in der Folge geriet der Streit um das Buch zum „bislang berühmtesten Literaturprozess der Bundesrepublik“. ¹ Schon allein deswegen verdient der Text Aufmerksamkeit, führt doch die gerichtliche Auseinandersetzung – beginnend mit der Entscheidung des Landgerichts Hamburg im August 1965 bis zum Urteil des Bundesverfassungsgerichts am 24. Februar 1971 – zu einer Begründung durch das Bundesverfassungsgericht, deren „konzise Überlegungen“ ² bis heute die „tragende Entscheidung zur Kunstfreiheit schlechthin“ darstellen. ³

Mit dem traditionsreichen Begriff Schlüsselliteratur ⁴ verbinden sich Fragen zum Verhältnis von Fiktionalität und Faktizität, die innerhalb der Erzählforschung auf hohem methodischem Niveau umkreist werden. ⁵ Ein verschlüsselter Text ist

¹ Henne, Thomas: Alles schon mal dagewesen? Parallelen zwischen den ‚Mephisto‘-Entscheidungen der deutschen Gerichte und der Debatte um Walsers ‚Tod eines Kritikers‘. In: Neue Juristische Wochenschrift 2003, H. 9, S. 639-641, hier S. 639.

² Henne: Alles schon mal dagewesen, S. 640 (wie Anm. 1).

³ Wirkner, Joachim: Das Bundesverfassungsgericht und die Freiheit der Kunst. München 1994, S. 49.

⁴ Der Begriff wurde in die Forschung eingeführt durch Drujon, Fernand: Les livres à clef. 2 Bde. Paris 1888. Eine umfassende Darstellung der verschlüsselten Werke des 17., 18., 19. und 20. Jahrhunderts lieferte nach Drujon erneut Georg Schneider mit seiner dreibändigen Studie und Bibliographie von 1951, die besonders schlüsselträchtige Situationen und Personen wie Verschlüsselungsverfahren zu systematisieren versuchte, vgl. Schneider, Georg: Die Schlüsselliteratur. 3 Bde. Stuttgart 1951.

⁵ Vgl. Blume, Peter: Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nicht-fiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur. Berlin 2004 (=Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 8). Das Verdienst der Wuppertaler Dissertation ist es, die Fragestellung vorzugsweise in der angelsächsischen Literaturwissenschaft identifiziert und deren neuere Arbeiten rezipiert zu haben. Innerhalb dieser Arbeit würde der *Mephisto*-Roman in die typologische Reihe jener Erzählwerke gehören, die nicht-fiktionale Konzepte von hohem und von niedrigem Konventionalisierungsgrad aufweisen, d.h. deren Realia sich auf einer Skala von leicht zu schwer identifizierbaren nicht-fiktionalen Elementen bewegen, und deren nicht-fiktionales Konzept nicht isoliert in die Handlung eingefügt ist, also nicht lokal isoliert, sondern global integriert ist und an so zentraler Stelle steht, dass eine Wegnahme die

demnach ein Text mit doppelter Struktur, der durch das Nebeneinander von fiktionalen und nicht-fiktionalen Referenzen, die als solche aber nicht kenntlich gemacht sind, dem Leser keine geringere, sondern eine höhere Verstehensleistung abfordert.

Die Vorbehalte, die der literarischen Verschlüsselung dennoch entgegen gebracht wurden und werden, lassen sich durch die Forschungsgeschichte erklären.⁶ Im Folgenden soll gerade der interpretatorische Ertrag des Konzepts der Schlüsselliteratur erwiesen werden, um weiterhin analytisch damit arbeiten zu können. Die Schlüsselliteratur gehört in eine Reihe von Genres mit referentialisierenden Anteilen, d.h. mit Wirklichkeitsbezügen, von denen die Literaturgeschichte ein umfangreiches Repertoire bereit hält. Bei der Satire liegt die Funktion in der größeren moralischen Wirkung eines Angriffs, wenn er sich gegen konkret identifizierbare Geschehnisse und Personen richtet. Im Fall des Pasquills baut der Verfasser auf die zielsichere Bloßstellung und Herabsetzung einer Person oder eines Vorfalles. Bei der historischen Erzählliteratur und bei der Dokumentarliteratur liegt der Gewinn in der größtmöglichen Wirklichkeitsbeteuerung des dargestellten Geschehens und seiner Akteure. Bei der Frage nach der Funktion solcher Wirklichkeitsbezüge weisen die literaturhistorische Beispielreihe wie der definitorische Kern der Schlüsselliteratur in eine bestimmte Richtung. Sie wird festgelegt auf Texte, „in denen ‚wirkliche‘ Personen und Begebenheiten mittels spezifischer Kodierungsverfahren verborgen und zugleich erkennbar gemacht sind.“⁷ Fiktionale Texte beziehen sich demnach – neben den internen Referenzfeldern, die sie selbst schaffen – auch auf externe Referenzfelder, die außerhalb des Textes durch die Realität bestimmt werden. Benjamin Harshaw nennt dies die „double-layered nature of literary reference“⁸ und betont, wie viel Hintergrund- bzw. Weltwissen in die Konstitution und in die Rezeption eines literarischen Textes eingehe.

Damit gelangt man für die Verschlüsselung zu einem *dynamischen Konzept*, bei dem es wesentlich von den narrativen Verfahren wie von rezeptionssteuernden

Gesamtaussage des Textes aufheben würde.

⁶ Vgl. dazu die ausführliche Einleitung zur Monographie der Verf.: Rösch, Gertrud Maria: *Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur*. Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 170), bes. S. 21-40. Das Zitat im Titel geht zurück auf einen Brief von Christa von Hatvany aus Salzburg: „Natürlich erkannte ich alle Figuren die Du angeblich nicht aus dem vollen Menschenleben gegriffen hast. (wie Du auf der letzten Seite behauptest). Dein Mephisto ist interessanter [sic] als der Wirkliche. Du dachtest ihm weit Bunteres an, als er von Haus aus hat. Er könnte sich bedanken bei Dir, was er wahrscheinlich nicht tut.“ (Christa von Hatvany an Klaus Mann, ohne Datum, Münchner Stadtbibliothek, Monacensia, Sign. 774/73. Teilabdruck bei Spangenberg, Eberhard: *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981*. München 1982, S. 102).

⁷ Kanzog, Klaus: Art. ‚Schlüsselliteratur‘. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York 2003, S. 380-383, hier S. 380.

⁸ Harshaw, Benjamin: *Fictionality and Fields of Reference*. In: *Poetics Today* 5 (1984), S. 227-251, hier S. 243; Blume: *Fiktion und Weltwissen*, S. 64 (wie Anm. 5).

Strategien – den „Kodierungsverfahren“ – abhängt, ob und wie ein Text das *Prinzip Schlüssel* einsetzt. Diese Strategien teilen sich in textinterne wie text-externe Verfahren und greifen zugleich stark ineinander. Die internen Verfahren umfassen alle Facetten der Verschiebung, d.h. Transposition, und der Permutation, ebenso die Selbstexplikation eines Textes und die Aktualisierung von Gattungsmerkmalen, die auf die Integration authentischer Wirklichkeit in die Fiktion verweisen. Externe Verfahren wären hingegen solche, die – wie die Paratexte – den Verstehenshorizont der Rezipienten herstellen und in diesen bewusst konturierend eingreifen. Deutlich ist zu beobachten, dass dieses Genre Schlüsselliteratur, das in der deutschen Literaturwissenschaft marginalisiert schien, in der Diskussion um *Factfiction*⁹ oder *Fact, Fiction and Fictionalism*¹⁰ jedoch immer – verdeckt – präsent war. Dennoch steht das Genre unter einem starken Generalverdacht: Es spielt mit der Realität, indem es die Fakten nicht ausspricht, sondern eine Spur von Indizien legt und die Aufdeckung dem Leser, der auch ein Staatsanwalt sein kann, überlässt. Der Autor schützt sich auf diese Weise und bedarf dieses Schutzes auch, aber er kokettiert zugleich damit, etwas meinen zu können, ohne es zu sagen. Von der Hand zu weisen ist dieser Generalverdacht nicht, bedenkt man den Ursprung der Verschlüsselung in der Steganographie und der Kryptographie. Beide Wissenschaften entwickelten Techniken der Verschiebung und spielerischen Neukombination, die als Modell für die literarische Verschlüsselung dienen können. Dem Ansehen der Gattung hat dieser Konnex zwischen dem referentialisierenden Erzählen und der Geheimnisaufdeckung eher geschadet.

Klaus Manns Roman ist für den Literaturhistoriker insofern einmalig, als er in der Geschichte dieses Genres eine unhintergehbare Rolle spielt. Die Skala der Referentialisierungen und Faktizitätsverweise, die Heftigkeit der Auseinandersetzung und schließlich die höchstrichterliche Klärung des rezeptionsgeschichtlichen Dilemmas – ob es besser sei, auf das Vergessen zu warten, oder dem Vergessen entgegenzuarbeiten, um stets die Differenz zwischen Fakten und Fiktion vor Augen zu haben – lassen ein interpretatorisches Zurück hinter diesen Roman nicht zu.

Diesen hinlänglich etablierten Funktionen der referentialisierenden Literatur lässt sich eine weitere an die Seite stellen – ihr Potential, Speicher kultureller Erinnerung zu sein. Die realen Figuren, Konstellationen und Ereignisse gehen selektiv in den fiktionalen Zusammenhang ein und erwerben dabei weitere Konnotationen. Ungeachtet dieser Umcodierung bleiben sie erhalten als Teile der referierten Wirklichkeit und können in die außertextuelle Realität zurückverfolgt werden. Getragen ist diese These von der im New Historicism aus-

⁹ Lenz, Bernd: *Factfiction – Agentenspiele wie in der Realität. Wirklichkeitsanspruch und Wirklichkeitsgehalt des Agentenromans*. Heidelberg 1987 (=Anglistische Forschungen 188).

¹⁰ Gabriel, Gottfried: *Fact, Fiction and Fictionalism*. Erich Auerbach's 'Mimesis' in Perspective. In: Scholz, Bernhard F. (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen 1998, S. 33-43.

formulierten Überzeugung, dass Textfragmente und knappe Episoden eine erhellende Kraft für einen Text als Ganzes und seine Kontexte besitzen. Dazu inaugurierte Stephen Greenblatt die Anekdote bzw. das Textfragment als den Ansatzpunkt der Analyse, um eine bestimmte „Konstellation von Umständen, Strukturen und Annahmen“ freizulegen, die die „Lebenswelt jenes Zeitpunkts“, d.h. bei der Textentstehung, festhält.¹¹

Einen der Anekdote vergleichbaren Rang haben die internen und externen Referenzen, die in einem Text „wie ein bizarrer, marginaler oder exzentrischer Text“¹² eigener, verstörender Provenienz erscheinen. Folgt eine Analyse diesen Spuren, so stößt sie zu den verdeckten Implikationen und damit zum Netz kultureller Erinnerung, das der Text an der Oberfläche verbirgt und erst dem entschlüsselnden Blick preisgibt.

II. Nagelprobe eines Theoriemodells: Prinzessin Tebab

Im Roman *Mephisto* kommen hierfür zahlreiche Figuren und Situationen in Frage, an denen die Lebenswelt und der Kontext des Textes festzumachen sind. Das Netz der Verweise um die Protagonisten ist gut ausgeleuchtet und legt zweifellos nahe, dass der Roman in großer Nähe zu realen Vorbildern begonnen wurde.¹³ Von allen Figuren hat jedoch besonders eine den von Greenblatt angesprochenen bizarren und exzentrischen Rang – die Figur der Prinzessin

¹¹ Greenblatt, Stephen: Erich Auerbach und der New Historicism. Bemerkungen zur Funktion der Anekdote in der Literaturgeschichtsschreibung. In: Greenblatt, Stephen: Was ist Literaturgeschichte? Frankfurt 2000, S. 73-100, hier S. 79: „Das Herausstellen eines Textfragmentes voller Resonanz, das unter dem Druck der Analyse allmählich preisgibt, dass es das ganze Werk und zugleich die spezifische Kultur repräsentiert, in der dieses Werk produziert und konsumiert wurde. Diese Kultur wiederum macht das Fragment ausdeutbar, und zwar sowohl als etwas, das nur in einem bestimmten Moment und in einer bestimmten Konstellation von Umständen, Strukturen und Annahmen geschrieben werden konnte, als auch als etwas, das die Lebenswelt jenes Zeitpunkts festhält.“

¹² Greenblatt: Erich Auerbach und der New Historicism, hier S. 80 (wie Anm. 11).

¹³ Spangenberg: Karriere eines Romans, S. 74ff. (wie Anm. 6). Manns explizit ausgesprochene Intentionen zielten auf große Nähe zu lebenden Vorbildern. So schrieb er am 4. Februar aus Amsterdam an Monika Mann: „es wird also wirklich der Hendrik Höfgen, und die Betroffenen werden nichts zu lachen haben.“ Auch in den Briefen, in denen er der Mutter von der weiteren Arbeit berichtete, war stets von dem „Hendrik Höfgen“ die Rede (vgl. An Katja Mann, 8.2.1936 und 12.4.1936, Klaus-Mann-Archiv (KMA). Monacensia. Literaturarchiv und Stadtbibliothek München). – Weder die Leugnung der biographischen Anspielungen noch ihre Überbewertung werde dem Roman gerecht, vgl. dazu auch Lohmeier, Anke-Marie: Es ist also doch ein sehr privates Buch. Über Klaus Manns ‚Mephisto‘, Gustaf Gründgens und die Nachgeborenen. In: text+kontext 93/94: Klaus Mann. München 1987, S. 100-128, hier S. 102.

Tebab, die ‚schwarze Venus‘, die mit bürgerlichem Namen Juliette Martens heißt.¹⁴ Die ‚Prinzessin‘ wird einmal ausführlich charakterisiert:

Negerin war sie nur von der Mutter her – ihr Vater war ein Hamburger Ingenieur gewesen – ; aber die dunkle Rasse hatte sich als stärker erwiesen als die helle: sie sah nicht nach ‚Halbblut‘ aus, sondern beinahe nach Vollblut. Die Farbe ihrer rauhen, stellenweise etwas rissigen Haut war dunkelbraun, an manchen Partien – zum Beispiel auf der niedrigen, gewölbten Stirne und auf den schmalen, sehnigen Handrücken – fast schwarz. [...] Für Juliettes höchst barbarisches Haupt hätte man sich als Hintergrund eine Urwaldlandschaft gewünscht, statt dieser bürgerlichen Stube mit ihren Plüschmöbeln, Nippesfiguren und seidenen Lampenschirmen. (91f.)

Dieser Erscheinung liegt ein explizit markierter Prätext¹⁵ zugrunde, denn Höfgen zitiert in der Tanzstunde die ‚Hymne à la Beauté‘ von Charles Baudelaire. Die in ihrer Brutalität und Wildheit gesteigerte Evokation einer Frauenfigur wird in zahlreichen Details aufgenommen und, nach signifikanten Verschiebungen, in den Text eingebaut. Wo der symbolistische Text von den Düften spricht – *Tu répands des parfums comme un soir orangeux*¹⁶ –, wird dieser Sinneseindruck ins Hässlich-Animalische gewendet: „die geblähten Nüstern schnupperten ein penetrant süßes und gemeines Parfüm, das sich mit einem anderen, noch wilderen, aber durchaus nicht süßen Geruch – der Ausdünstung eines Körpers – auf erregende und peinigende Art vermischte.“ (91) Anstelle der Schmuckstücke – „*tes plus chères breloques*“ – trägt Juliette „an den dunklen, sehnigen Handgelenken [...] breite Armbänder aus gemeinem Goldblech“ (95). Baudelaire's Gedicht, das die zwischen Schönheit und Grauen oszillierende Figur in den Mittelpunkt stellt, wird vom Text in eine Szene umgesetzt, in der Hendrik die Rolle des lyrischen Ich einnimmt und Juliette in die Rolle der grausamen Schönheit drängt. „*Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore*“, heißt es in dem Gedicht, während Juliette Hendrik gerade dann, als er daraus zitiert, zum Schweigen bringt: „ihr weit geöffneter, tierischer Mund mit den dunklen rissigen Lippen und der blutroten Zunge näherte sich langsam seinem gierigen, fahlen Mund“ (101).

Mit diesen expliziten Allusionen sind die Resonanzen dieser Figur nicht ausgeschöpft, vor allem nicht die widersprüchlich inszenierte Herkunft: Die Liaison zwischen der dunkelhäutigen Mutter und dem Hamburger Ingenieur bildet eine Replik auf die ungleiche Ehe von Tonio Krögers Eltern in der gleichnamigen Novelle: „sein Vater, ein langer, sorgfältig gekleideter Herr mit

¹⁴ Zitiert wird im fortlaufenden Text nach der Ausgabe: Mann, Klaus: *Mephisto. Roman einer Karriere*. Hamburg 1981.

¹⁵ Zur Terminologie vgl. Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985; Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg 1996.

¹⁶ Baudelaire, Charles: *Hymne à la Beauté*. In: ders.: *Les Fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*. Französisch/Deutsch. Stuttgart 1998, S. 46-49.

sinnenden blauen Augen“ tritt in Gegensatz zur „schönen, schwarhaarigen Mutter, die Consuelo mit Vornamen hieß und überhaupt so anders war als die übrigen Damen der Stadt, weil der Vater sie einstmals von ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt hatte.“¹⁷ Dort wird dieser Gegensatz von pikanter Exotik und Respektabilität zunächst in der Ehe sistiert und geht dann als Existenzmuster der Titelfigur in die Struktur der Erzählung ein. Eine derart strukturbildende Funktion fehlt in der kontrafaktorischen Wiederaufnahme in *Mephisto*. Stattdessen beherrschen hier Krankheit, Auflösung und Untergang die überaus suspekten Familiengeschichte:

Übrigens war Martens seit Jahren tot. Der arbeitsreiche Aufenthalt im Inneren Afrikas war ihm nicht bekommen. Geschwächt vom Malariafieber, das Herz ruiniert von Chininspritzen und von alkoholischen Exzessen, war er nach Hamburg zurückgekehrt, um dort, eilig und ohne viel Aufsehen zu erregen, zu sterben. Das Negermädchen, das seine Geliebte gewesen war, ließ er am Kongo, ebenso das dunkelhäutige kleine Geschöpf, dessen Vater er sein mochte. (92f.)

Durfte man ihren Angaben Glauben schenken, so war ihre verstorbene Mutter, die verlassene Geliebte des Hamburger Ingenieurs, von rein fürstlichem Blute gewesen: Tochter eines veritablen, unermesslich reichen, großmütigen und leider in relativ zartem Alter von seinen Feinden verspeisten Negerkönigs. (94)

Diese Familiengeschichte wirkt durch den Kontrast zwischen dem tragisch-tödlichen Ausgang und den saloppen Formulierungen ironisch gebrochen. Juliette wird darin isoliert und von jeglicher Herkunft getrennt, denn auch in der Figurenrede wird die Abstammung bewusst unterschlagen:

Er sprach weiter, immer mit demselben, melancholischen singenden Ton: ‚Du erzählst mir nie davon, wie du früher gelebt hast, Prinzessin Tebab. Ich meine: in deinem Erdteil...‘
 ‚Ich kann mich an nichts mehr erinnern‘, sagte sie kurz. (101)

Nimmt man diese Hinweise nun ernst, statt sie dem Kolportage-Charakter des Romans anzulasten, so wird mit Juliette auch eine Kreolin präsentiert, deren unklare Herkunft betont wird. Der Text verweigert aber nicht nur jegliche Auskunft, sondern zieht ihre Person in Zweifel. Hatte es anfangs noch geheißt, sie sei „nicht ‚Halbblut‘ [...], sondern beinahe Vollblut“ (92), so widerspricht ihr Gesicht dieser Aussage: Einerseits war es durch Schminke verändert, aber andererseits bleibt der barbarische Ursprung immer sichtbar:

[...] über den starken, brutal geformten Backenknochen lag das künstliche Hellrot wie ein hektischer Schimmer. Auch die Augenpartie war kosmetisch bearbeitet: die Brauen abrasiert und durch schmale Kohlestriche ersetzt; die Wimpern künstlich verlängert; die Schatten auf dem oberen Lid, und bis hinauf zu den schmalen Brauen, ins Rötlich-Blau vertieft. Hingegen hatte sie den wulstigen Lippen die natürliche Farbe gelassen. [...] In ihrem Gesicht, das von

¹⁷ Mann, Thomas: Tonio Kröger. In: ders.: Erzählungen. Frankfurt 1990 (GW 13, Bd. 8), hier S. 274f.

den beweglichen grausamen und gescheiten Augen und von den blitzenden Zähnen beherrscht war, bemerkte man zunächst gar nicht die Nase; [...] Diese Nase schien in der Tat so gut wie nicht vorhanden; wie wirkte nicht wie eine Erhöhung inmitten der wüsten und auf eine schlimme Art attraktiven Maske; eher wie eine Vertiefung. (91f.)

Diese Anachronismen setzen sich in der Behauptung fort: „Ein Glück für die junge Juliette, dass sie leidlich Steptanzen konnte: sie hatte es noch bei den Ihren gelernt“ (93). Glaubwürdig ist diese Erzähleraussage innerhalb der fiktionalen Figurenkonstitution kaum, stammt der Steptanz doch aus den amerikanischen Südstaaten und nicht aus dem „Inneren Afrikas“ (93).

Wohl aber bestätigt dieses Detail die Vermutung, dass es sich hier um eine hybride Figur handelt, deren Brüche nur schlecht unter der Oberfläche des Textes verborgen bleiben und zeigen, dass hier mehrere gegensätzliche authentische Vorbilder amalgamiert wurden. Beharrlich spricht der Erzähler sie entweder als ‚schwarze Venus‘ (z.B. 91, 94) oder als ‚Prinzessin Tebab‘ an. ~~‚Schwarze Venus‘ ist kein zufälliges Epitheton, sondern war auch die~~ Bezeichnung für Josephine Baker (1906-1975), die als Revuestar am 2. Oktober 1925 zum ersten Mal im Théâtre des Champs-Élysées in der Premiere der *Revue Nègre* auftrat. Aus einer armseligen Kindheit in St. Louis, wo ihre Mutter als Wäscherin arbeitete und der aus Spanien stammende Vater die Familie verließ, hatte sie sich über schlecht bezahlte Engagements in New York nach oben gearbeitet.¹⁸ In den dreißiger Jahren lebte sie in Frankreich und spielte u.a. die Hauptrolle in zwei sehr bekannten Filmen, *Zouzou* (1934) und *Princesse Tam-Tam* (1935). Vor allem aber trug Baker ihr Haar glänzend-glatt um den Kopf frisiert und machte diese Frisur zu ihrer Zeit berühmt. Eben dieses Detail wird im Text deutlich herausgestellt und stärker betont, als die Plausibilität der Figur es erfordert:

[...] das Haar. Es war keineswegs die krause schwarze Mähne, die man zu dieser Stirne, diesen Lippen passend gefunden hätte; vielmehr überraschte es durch Glattheit und eine mattblonde Färbung. Die Frisur war einfach; der Scheitel in der Mitte gezogen. Die dunkle Dame gefiel sich in der Behauptung, so seien ihre Haare immer gewesen, niemals habe sie etwas an ihnen verändert: ihre Farbe und Beschaffenheit habe sie vom Vater, dem Ingenieur Martens aus Hamburg, geerbt. (92)

Zu Bakers berühmten Revue-Kostümen gehörte nicht nur ihr legendärer Lendenschurz, der mit (aus Kautschuk gefertigten) Bananen behängt war, sondern auch ein Unterteil mit grünen Straußenfedern.¹⁹ Ebenso wird Juliette Martens zuerst nach Paris geführt und dort zum Revuestar gemacht:

¹⁸ Einzelheiten dazu in Kühn, Dieter: Josephine. Aus der öffentlichen Biographie der Josephine Baker. Frankfurt 1980, bes. 14, 22; grundsätzliche Daten finden sich auf den Netzseiten <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/josephine-baker/>; die von der FemBio Frauen-Biographieforschung e.V. bereit gestellt wird (Abruf: 10.10.2007).

¹⁹ Beide Kostüme sind in der Serie von Lithographien des Zeichners Paul Colin (1892-1985) zu sehen, die dieser 1927 herausbrachte (vgl. Josephine Baker and La Revue Nègre. Paul

Sie trat beinahe nackt auf, angetan nur mit einem kleinen Büstenhalter aus grünen Glasperlen, einem knappen dreieckigen Badehöschen aus grünem Atlas und mit sehr viel grünen Straußenfedern am Hinterteil. (327)

In dieser Figur kreuzen sich die Referenzen auf literarische Prätexte mit solchen auf authentische Vorlagen. Josephine Baker trat ebenso in Kostümen auf, bei denen Brüste und Scham lediglich von edelsteinbesetzten Flecken verhüllt wurden. Wenn also bei Baudelaire von den tanzenden Kleinodien die Rede ist, die den Bauch der übermächtigen Allegorie umspannen, dann wecken diese auch die Assoziation an die glitzernden Steine, die Baker während ihrer rasanten Auftritte auf ihrer Haut tanzen ließ.²⁰ Eine Figur, die zunächst nachlässig und kolportagehaft konstituiert wirkte, erweist sich durch diese dicht gefügte Kette von Text- und Realitätsreferenzen als spannungsreiches hybrides Konstrukt. Damit sind jedoch noch immer nicht alle Implikationen geklärt. Mit ebenso frappierender Beharrlichkeit wird Juliette ‚Fürstentochter‘ (126) oder ‚Königstochter‘ (176, 219) genannt; als ‚Königstochter vom Kongo‘ (295) lässt Hendrik sie von Berlin nach Paris abschieben, wogegen sie sich zunächst wehrt:

‚Ich will aber nicht nach Paris‘, sagte eigensinnig Prinzessin Tebab. ‚Mein Vater war ein Deutscher. Ich fühle mich ganz als Deutsche. Ich habe auch blonde Haare – wirklich, sie sind nicht gefärbt. Und überhaupt, ich kann kein Wort Französisch. Was soll ich denn in Paris?‘ (295)

Hinter „Juliette Martens, genannt Prinzessin Tebab, die Königstochter vom Kongo“ (326) erscheint eine zweite authentische Persönlichkeit, deren Eigenschaften und existenzielle Zusammenhänge die widersprüchliche Romanfigur abschließend erhellen helfen. Im Entwurf erscheint sie lediglich im knappen Blitzlicht: „Die Hure mit den Stiefeln – der er hörig ist“.²¹ Entschlüsselt hatte diese Figur Erika Mann in einem Brief.²² Es handelt sich um Andrea Manga Bell (1902-1985), die von 1931 bis 1936 mit Joseph Roth zusammen lebte. Ihre Biographie lässt sich keineswegs so dicht belegen wie die der anderen Referenzfiguren des Romans. Sie hatte Joseph Roth 1929 kennengelernt,²³ während sie

Colin's Lithographs of ‚Le Tumulte Noir‘ in Paris 1927. New York 1998, Tafel 21 und 22).

²⁰ Baudelaire, Charles: Hymne à la Beauté (wie Anm. 16): „Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques; / De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.“

²¹ Vgl. Skizze zu *Mephisto*, Klaus-Mann-Archiv (KMA). Monacensia. Literaturarchiv und Stadtbibliothek München.

²² Vgl. Spangenberg: Karriere eines Romans, hier S. 108 (wie Anm. 6). Fredric Kroll geht in seiner Darstellung des Romans, in der er zahllose intertextuelle Referenzen zu den Romanen *Der Untertan* und *Treffpunkt im Unendlichen* verfolgt, nicht auf diese möglichen Modelle für Juliette ein, vgl. Kroll Fredric; Täubert, Klaus: Im Zeichen der Volksfront. Hamburg 2006 (Klaus-Mann-Schriftenreihe Bd. 4.2), S. 693-716, bes. 704f.

²³ Roths Biograph Bronsen hat diese Begegnung nach den Auskünften von Andrea Manga Bell rekonstruiert und schildert sie ausführlich in der ersten (ungekürzten) Version seiner

in Berlin als Redakteurin der Kunstzeitschrift *Gebrauchsgraphik* arbeitete; von ihr existiert ein einziges Bild, das Franz Pfemfert 1929 aufnahm.²⁴ Verfolgt man die Briefe zwischen Fritz Landshoff, Hermann Kesten, Klaus Mann, Joseph Roth und Stefan Zweig und setzt sie zu dem dichten Mosaik von banalem Alltag und Überlebenssorgen im Exil zusammen, so müssen zahlreiche Menschen diese Frau gekannt haben. Dennoch führt sie lediglich eine marginalisierte Existenz, denn stets wird ihrer gedacht am Ende der Briefe, am Rande der jeweils zu erörternden Angelegenheiten.²⁵ Sie ist also stets präsent zu denken, auch wenn sie nicht namentlich erwähnt wird. Zuerst in Berlin und dann in Frankreich lebte sie mit Roth zusammen; aus ihrer Ehe mit Manga Bell, dem König von Duala (früher Deutsch-Kamerun), stammten ihre beiden Kinder, die ebenfalls im gemeinsamen Haushalt in Frankreich lebten.

Die wenigen Daten lassen sich bislang ebenso aus Briefen rekonstruieren wie aus den Interviews, die der Biograph von Joseph Roth mit ihr führte. Am 13. März 1934 sah Klaus Mann Roth im Café de Tournon und hielt im Tagebuch fest: später Roth sehr versoffen und niedergeschlagen²⁶ Von Paris übersiedelten die beiden im Frühsommer 1934 nach Marseille, wo sie von Juni bis Mitte Juli 1934 im Hotel Beauveau wohnten. Von dort richtete Roth am 24. Juni 1934 einen Brief an die Übersetzerin Blanche Gidon (1883-1974), die mit dem Arzt Ferdinand Gidon verheiratet war, und bat sie um ihre Hilfe, weil der Aufenthalt Andrea Manga Bells und ihrer Kinder zu regeln war.²⁷ Um die französische Staatsbürgerschaft zu erhalten, sei die Zustimmung des Vaters nötig. Es

Biographie (vgl. Bronsen, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln 1974, bes. S. 369-373.)

²⁴ Das Bild von Andrea Manga Bell findet sich bei Lunzer, Heinz/Lunzer-Talos, Victoria: *Joseph Roth. Leben und Werk in Bildern*. Köln 1994, S. 292; ebenso in: Bronsen, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Gekürzte Fassung. Köln 1993, Abb. 33.

²⁵ Am 27. Juli 1934 fügte Fritz Landshoff seinem Brief an Roth an: „Grüßen Sie bitte Frau Manga Bell.“ (vgl. Rietra, Madeleine/Siegel, Rainer-Joachim (Hg.): ‚Geschäft ist Geschäft. Seien Sie mir privat nicht böse. Ich brauche Geld.‘ Der Briefwechsel zwischen Joseph Roth und den Exilverlagen Allert de Lange und Querido 1933-1939. Köln 2005, Nr. 54). Ebenso schloss er den Brief am 1. August 1934 mit: „Grüßen Sie Frau Manga Bell herzlich von mir“ (vgl. Rietra/Siegel: *Geschäft ist Geschäft*, Nr. 56). – Ebenso erwähnt Roth seine Lebensgefährtin in den Briefen an Landshoff regelmäßig, so am 20. August 1934 aus Nizza: „Frau Manga Bell grüßt sie sehr“ (Rietra/Siegel: *Geschäft ist Geschäft*, Nr. 71). Entgegen aller Klagen Roths über die Last, die Andrea Manga Bell und ihre Familie für ihn darstelle, konnte er ihre Hilfe nicht wirklich entbehren; Roth diktierte ihr Briefe, von denen einer am 7. Februar 1936 an den Verlag Allert de Lange, mit ‚M.B.‘ unterzeichnet ist (vgl. Rietra/Siegel: *Geschäft ist Geschäft*, Nr. 165. Dazu auch Bronsen: *Joseph Roth* (1974), S. 465-468).

²⁶ Mann, Klaus: *Tagebücher 1936 bis 1937*. Hg. von Heimannsberg, Joachim/Peter Laemmle/Wilfried F. Schoeller. München 1990, hier S. 23.

²⁷ Die zwei Briefe von Roth und Andrea Manga Bell vom 24. Juni sowie vom 27. Juni 1934 finden sich bei Roth, Joseph: *Briefe 1911-1939*. Hg. v. Hermann Kesten. Köln 1970, S. 342-346. Ein Bild von Blanche Gidon bei Lunzer/Lunzer-Talos: *Joseph Roth*, S. 211 (wie Anm. 24). – Ihr Sohn José Manuel Manga Bell sei in Sèvres (Seine et Oise) am 11. Januar 1920 geboren worden; von der Tochter Andrea, Tüke genannt, konnten keine Daten ermittelt werden.

werde sehr schwierig sein, die notwendige Auskunft von Manga Bell zu erhalten, weil dieser Mann seit der Geburt seiner Kinder nichts bezahlt habe, seine Frau habe arbeiten lassen und sie vernachlässigte. Wenig freundlich fährt er fort:

Ce n'est pas un ‚sauvage‘ mais l'espèce la pire au monde: un prussien noir élevé en Allemagne du Nord et tout à fait une âme germanique dans une peau brune. Pendant la guerre il était hussard prussien. Après la guerre encore et déjà comme prince sous le protectorat français il n'a cessé d'écrire des telegrammes à Guillaume II. Il doit y avoir tout de même une issue quelconque de cette misère.²⁸

Er entwirft kein gutes Bild von dem Ehemann, der in Duala – heute Kamerun in Ostafrika – geboren sei, während dieses Land unter französischem Mandat stand. Dessen Vater, Rudolf Manga Bell, hatte in Deutschland studiert und deutsch denken gelernt.²⁹ Andrea Manga Bell schrieb am gleichen Tag selbst an Blanche Gidon und bestätigte diesen überragenden Eindruck: Ihr Schwiegervater, Rudolf Manga Bell, sei im September 1914 von den Deutschen im Alter von 42 Jahren ermordet worden, als ein Racheakt an diesem mutigen Mann, während die Engländer und Franzosen das Land eroberten. Sie habe einen Pass als ‚protégé français‘, als ‚französische Schutzbefohlene‘; mit diesem habe sie in Deutschland arbeiten können, nicht jedoch in Frankreich. Ebenso wenig könne sie reisen.

Andrea Manga Bell und Roth lebten, so David Bronsen, unter „schweren Spannungen [...], die mehrmals zu Trennungen geführt hatten.“³⁰ Er habe den Sohn in einer Schule und das Mädchen in einem Kloster unterbringen können, für je dreihundert Francs im Monat, so schrieb er an Stefan Zweig am 12. Oktober 1935, nachdem er im September heftig über das Zusammenleben geklagt hatte:

Ich kann auch nicht eine kleine stinkige 1 1/2 Zimmerwohnung nehmen, und mit dem ganzen Zirkus zusammen leben. Obwohl ich ganz genau weiß, dass Frau und Kinder mir niemals Dank wissen werden für alles, was ich für sie getan habe, kann ich sie doch nicht alle in dieser Not allein lassen. [...] ich trenne mich, gegen mein Gewissen, von den 3 armen Menschen, die von mir leben.³¹

Auch David Bronsen bestätigt, mit welch starken und schwankenden Gefühlen Roth an dieser Familie hing; an Blanche Gidon hatte er geschrieben: „Je suis

²⁸ An Blanche Gidon, 24.6.1934, in: Roth: Briefe 1911-1939, hier S. 342 (wie Anm. 27).

²⁹ Er gilt in Kamerun als Nationalheld, weil er sich gegen die Enteignungen und Vertreibungen zur Wehr setzte; sein Großneffe Jean Pierre Felix Eyoum lebt wiederum in Deutschland. Dieser Abschnitt der Kolonialgeschichte ist Gegenstand eines Dokumentarfilms: Manga-Bell – Verdammte Deutsche. Regie: Peter Heller und Sylvie Banuls. Deutschland 1997. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Madeleine Rietra, Amsterdam.

³⁰ Bronsen: Joseph Roth. S. 260-263 (wie Anm. 24); ausführlicher in: Bronsen: Joseph Roth (1974), S. 465-471 (wie Anm. 23).

³¹ An Stefan Zweig, 1.9.1935, in: Roth: Briefe 1911-1939, S. 427f. (wie Anm. 27).

résponsable pour la vie des enfants. [...] Le tout petit respect que j'ai pour moi même, je ne voudrais pas le perdre. A part de ça, j'aime les petits nègres."³² Im März 1936 trennten sie sich schließlich; Andrea Manga Bell blieb zunächst bei einer Freundin und fuhr dann in die Schweiz. In Amsterdam blieb Roth allein, geplagt von Schuldgefühlen und voller Vorwürfe gegen die Frau, der er gleichzeitig Geld schicken wollte.³³ An Stefan Zweig, dessen Briefe voll drängender Fürsorge sind, schrieb Roth am 4. Mai 1936: „Was soll ich mit dieser Frau machen? Wahrscheinlich liebt sie mich irrsinnig.“³⁴

Die Beziehung ist – nach allen Briefzeugnissen zu urteilen – bestimmt von heftiger emotionaler Ambivalenz; wirtschaftliche und politische Zwänge bestimmen ihr Zustandekommen und ihren Verlauf wie auch ihr freiwillig-unfreiwilliges Ende. Um diese Lebensverhältnisse Manga Bells und Joseph Roths wussten neben Stefan Zweig und Blanche Gidon auch Hermann Kesten, Heinrich Mann und Nelly Kroeger, die alle zwischen 1934 und 1935 in Nizza wohnten.³⁵ Auf diese Weise wurde auch Klaus Mann zum Mitwisser und gab der Beziehung in seinem Roman die gleiche Signatur von Abhängigkeit und Ambivalenz, die in der Realität für die Verbindung zwischen Manga Bell und Roth so charakteristisch war.

Mit dem Tod von Roth verliert sich die Spur von Andrea Manga Bell, die aufzunehmen eine gründliche archivalische Recherche verlangt. Sie verschwindet; metaphorisch nimmt der Roman hier ein Stück Literaturgeschichte vorweg, indem er Juliette „in dem Strom von Menschen, der sich von der Madeleine zur Place de la Concorde bewegte“ (32), an Barbara Bruckner vorbei führt. Deren Ärmel streift Juliette und grüßt sie murmelnd.

Als die Angeredete verwundert aufblickte, war die Negerin schon vorüber. Barbara sah nur noch ihren breiten Rücken, und auch der wurde schnell durch andere Rücken, andere Leiber zugedeckt. -- (329.)

III. Konklusion

Eine augenscheinlich bizarre Figur stand am Beginn der detektivischen Lektüre, mit der verschüttete Zusammenhänge aufgedeckt werden konnten, die jeweils einen Aspekt der Figur erklären helfen. Die Fokussierung auf die biographischen und literarhistorischen Details des Exils lenkt dabei nicht etwa von der

³² An Blanche Gidon, 27.6.1934, in: Roth: Briefe 1911-1939, S. 346 (wie Anm. 27).

³³ An Blanche Gidon, 26.5.1936, in: Roth: Briefe 1911-1939, S. 473f. (wie Anm. 27).

³⁴ An Stefan Zweig, 4.5.1936, in: Roth: Briefe 1911-1939, S. 468. (wie Anm. 27)

³⁵ Dazu Rietra/Siegel: Geschäft ist Geschäft, S. 356: „Mitte Juli 1934 zogen die beiden nach Nizza und blieben dort bis April 1935. Hermann Kesten hatte sie in die Villa Jeanne Rose, Promenade des Anglais 119, eingeladen; er hatte das Haus für den Sommer 1934 mit Heinrich Mann und Nelly Kroeger gemietet.“ Die gleichen Daten bestätigt Lunzer/Lunzer-Talos: Joseph Roth, S. 217 (wie Anm. 24).

politischen Stoßrichtung des Romans ab; vielmehr gibt er eine weitere, vermutlich nicht vorrangig intendierte Kritik preis. In diesem Fall sind es die Zusammenhänge zwischen der deutschen kolonialen Vergangenheit und der Marginalisierung der Weiblichkeit und des Fremden. Der Roman nimmt diese ausgegrenzten Zusammenhänge auf und lagert sie als Eigenschaften einer anachronistischen Figur in die Handlung ein, sie auf diesem Weg provokativ – absichtlich oder unabsichtlich, das bleibt unerheblich – der Entschlüsselung antragend. Nur wenn diese Hinweise ernst genommen und nicht als ästhetische Defizienz abgetan werden, ermöglichen sie das weitergehende Verständnis und die kritische Sicht auf eine ansonsten kolportagehaft vordergründige Figur. Allerdings ist diese Lektüre nur möglich, wenn die eingangs skizzierte Voraussetzung gelten darf, dass Literatur durch Signale auf Realität verweist und aus dem Zusammenspiel mit der Realität ihre Aussage bezieht.