

# Eine komparative Analyse des Romans Mephisto von Klaus Mann und der Verfilmung von István Szabó

---

Papec, Franjo

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:283606>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-14**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universität in Zagreb  
Philosophische Fakultät  
Abteilung für Germanistik

## Diplomarbeit

Eine komparative Analyse des Romans *Mephisto* von Klaus Mann und der  
Verfilmung von István Szabó

Student: Franjo Papec

Mentorin: Prof. Dr. Milka Car

Dezember 2023

## Danksagung

Hiermit möchte ich mich für all die Hilfe bedanken, die ich während des Schreibens meiner Arbeit bekommen. Wie Hendrik Höfgen habe ich das vielen Frauen zu verdanken. Erstens muss ich meiner Mentorin, Professorin Car. danken, die mich durch den ganzen Prozess unterstützt hat. Zweitens muss ich auch meiner Freundin Gabi danken, die mich in allen schweren Zeiten motiviert hat, weiterzumachen, was zur fertigen Diplomarbeit geführt hat. Danke noch einmal vom Herzen!

## Gliederung

1. Einleitung
  - 1.2 Literatur im Exil: 1933 – 1945
  - 1.3 Die Rolle der Figur Mephistos bei Klaus Mann
  - 1.4 Theorie der Literaturverfilmung
  - 1.5 Figurenanalyse nach Pfisters Dramentheorie
2. Literaturverfilmung und die Analyse des Handlungsverlaufs
  - 2.1 Kurze Vorbereitung für die Analyse der Handlung
  - 2.2 Die Analyse der Handlungsstruktur
    - 2.2.1 Hamburger Künstlertheater (H.K.) und Das Vorspiel
    - 2.2.2 Die Tanzstunde
    - 2.2.3 Barbara und Knorke
    - 2.2.4 Hamburg, Berlin und Der Ehemann, „Es ist doch nicht zu schildern...“
    - 2.2.5. Der Pakt mit dem Teufel
    - 2.2.6 Über Leichen und Intendant des Staatstheaters
    - 2.2.7. Paris, In vielen Städten und Die Drohung
3. Analyse der männlichen Figuren
  - 3.1 Hendrik Höfgen: Im Film und im Roman
  - 3.2. Der Ministerpräsident oder der General
  - 3.3 Otto Urlichs und Hans Miklas
    - 3.3.1 Otto Urlichs
    - 3.3.2 Hans Miklas
  - 3.4 Zusammenfassung der Analyse der männlichen Figuren
4. Komparativer Vergleich der Frauenfiguren
  - 4.1 Barbara Bruckner
  - 4.2 Nicolette von Niebuhr
  - 4.3 Juliette Martens
  - 4.4 Wichtigste Frauenfiguren für Hendrik Höfgen.
5. Schlussfolgerung
6. Literaturverzeichnis

## 1. Einleitung

Mephisto oder der Teufel ist ein fiktionales Wesen, das sowohl Angst und Schrecken aber auch Faszination hervorruft. Folglich befassen sich zahlreiche Kunstwerke mit diesem Thema. In der vorliegenden Arbeit werden Klaus Manns Roman *Mephisto* und István Szabós Film *Mephisto* bearbeitet und komparativ verglichen. Manns Roman stellt den Höhepunkt seines satirischen Erzählens im Exil dar (K. von Lindeiner-Strasky 2017, S.16). István Szabós Film wurde mit einem Oscar für den besten internationalen Film im Jahr 1982 ausgezeichnet. Die beiden Werke wurden mehrmals miteinander verglichen, weil es sich beim Film um eine Literaturverfilmung des Romans handelt, und er von den Romanmotiven inspiriert wurde (Szabó, 1981). Von Lindeiner-Strasky und Petrović beschäftigen sich mit diesem Thema in ihren Arbeiten. Sie fokussieren den Vergleich der Handlung basiert und bearbeiten die Werke primär aus dieser Perspektive. In ihren Vergleichen wurden Änderungen und Ähnlichkeiten analysiert. Dazu beziehen sie noch die Übertragung des Erzählens aus dem Roman in den Film durch die Kameraperspektiven, Film- und Montagetechniken ein. Der Aspekt der filmischen Techniken wird bei Petrović stärker bearbeitet. Beide analysieren in ihren Arbeiten auch die Figuren, jedoch wurden sie nur im Vergleich näher unter die Lupe genommen. Petrović teilt den Vergleich in mehrere Tabellen auf, und zwar auf der Basis von Faulstichs Filmanalyse der Physiognomie und Charakteristiken. (Petrović 2013, S.41). Von Lindeiner-Strasky analysiert die Hauptfiguren, wobei den Frauenfiguren nur wenige Seiten gewidmet werden. Von den beiden Autorinnen setzt sich nur Petrović mit einer charakteranalytischen Theorie auseinander. Die beiden Verfasser bearbeiten die Figurenanalyse als einen Teil der Filmanalyse bearbeitet, sie wird jedoch nicht ins Zentrum der Analyse gesetzt. Daher besteht der Bedarf, die komparative Analyse der Werke nicht nur auf der Handlung zu basieren, sondern sie auch auf die Charaktere zu lenken und sie detailliert zu analysieren.

Die Leitfragen der Diplomarbeit sind daher, ob die Figuren im Roman und im Film miteinander vergleichbar sind, nur den Namen oder mehrere Charakteristiken teilen. Welche Ähnlichkeiten und Unterschiede sind nach Pfister bei diesen Figuren feststellbar? Welche Bedeutung haben die einzelnen Frauenfiguren im Roman und Film? Tragen die Frauenfiguren in den Werken dasselbe Gewicht in Bezug auf den Verlauf der Geschichte oder wurde der Einfluss der Frauenfiguren auf die Handlung reduziert? Welche von den Frauenfiguren hat den wichtigsten Einfluss auf die Handlung? Wurde die Hauptfigur Hendrik Höfgen als Karrierist in beiden Werken dargestellt oder ist eine Veränderung der Motivation sichtbar? Nach einer kurzen Präsentation seiner Theorie beschäftigt sich die Arbeit auch mit der Frage welcher

Literaturverfilmungskategorie dieser Film nach Kreuzer gehört, wobei seine Theorie auch kurz präsentiert wird. Des Weiteren ist die Arbeit mit der Frage beschäftigt, ob der Film nach Bohnenkamp als Übersetzung betrachtet werden kann, denn in ihrer Typologie handelt es sich um eine besondere Form?

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist von Lindeiner-Straskys Monografie *Die Mehrfarbigkeit der Vergangenheit*, auf die die Analyse basiert wird. Die Grundlage für die Figurenanalyse ist Manfred Pfisters Werk *Das Drama*. Die Monografie von Pfister ist für Dramentexte geschrieben, ist jedoch wegen der Ähnlichkeit der Medien auch auf Figuren im Roman und Film anwendbar. Diesen Gedanken teilt auch Bohnenkamp: „Einerseits ist das Medium Film – aufgrund der gemeinsamen Eigenschaften der Plurimedialität und der Kollektivität von Produktion und Rezeption – dem Theater strukturell eng verwandt“ (Bohnenkamp 2005, S.6).

Die Diplomarbeit hat die folgende Struktur: Zuerst wird der geschichtliche Kontext dargestellt. Danach werden die Theorien der Literaturverfilmung und der Figurenanalyse erklärt. Folgend auf die theoretische Grundlage wird der Verlauf der Handlung beider Werke analysiert und verglichen. Darauf folgt der Hauptteil der Arbeit mit der Figurenanalyse und die Schlussfolgerung.

## **1.2 Literatur im Exil: 1933–1945**

In diesem Teil der Arbeit wird der geschichtliche Kontext, in welchem der Roman geschrieben wurde, und die erzählte Zeit der Werke, näher dargestellt, um ein Bild dieser Thematik zu entfalten: „Wenn nämlich von der Vergangenheit die Rede ist, dann ist der Nationalsozialismus als eine Epoche gemeint, die allen anderen gegenüber einen besonderen Status einzunehmen scheint und diese dabei ihres Vergangenheitscharakters enteignet, sie geradezu aufsaugt“ (Diner 1987, S.153). Der Nationalsozialismus hat tiefe Spuren in der Geschichte Deutschlands hinterlassen, und zwar nicht nur in der deutschen, sondern auch in der Weltgeschichte nimmt diese politische Bewegung einen Sonderplatz ein (Diner 1987, S. 153-154). Die Bedrohung des Nationalsozialismus ist retrospektiv sichtbar, was auch den Menschen dieser Zeit bewusst war. Um sich einen kurzen Überblick über diese Zeit zu verschaffen, ist Thomas Mann zu zitieren, der in der ersten Ausgabe von „Maß und Wert“, seiner Zeitschrift, die er im Exil publiziert hat, sein Programm folgendermaßen beschrieben hat:

Künstler wollen wir sein und Anti-Barbaren, das Maß verehren, den Wert verteidigen, das Frei und Kühne lieben und das Spießige, den Gesinnungsschund verachten – ihn am besten und tiefsten verachten, wo er sich in pöbelhafter Verlogenheit als Revolution gebärdet. Weit entfernt von der Meinung gewisser Sozial-Intellektueller, die Kunst haben ausgespielt auf Erden, ihre belletristische Müßigkeit sei erwiesen, sie gestalte bloß nach, sie verändert, das Kunst als Gesinnung und menschliche Haltung nie beispielhafteren, nie hilfreicheren, ja rettenderen Berufes gewesen ist, als eben heute. (Mann nach Žmegač 1984, S. 198).

Hier ruft Thomas Mann zu einem Kampf gegen die Nazis auf, die er als Barbaren bezeichnet, welche 1933 an die politische Macht gekommen sind. Der Grund für diesen Kampf ist das Verhältnis der Nazis gegenüber den Schriftstellern in Deutschland, das folgendermaßen beschrieben wird: „das Politische als eine brutale und diktatorische Macht ist so in das Leben des Geistes eingegriffen, dass es zum Gehorsam gezwungen oder zum Schweigen verurteilt [wird]“ (Martini 1968, S. 591). Der Kampf gegen die Macht wird u.a. durch die Kunst und den kreativen Geist des Einzelnen geführt:

Jeder Schriftsteller hat zu entscheiden, wie er in diesen Umständen reagiert. Nicht der Rang des Dichters Begabung entschied 1933 über das Schicksal des Schriftstellers, sondern eine „Verfemung“ im rassistischen oder politischen Sinne: sei es der Zwang der Umstände, die ihm die Flucht aufnötigen, sei es als eigene freiwillige Entscheidung“ (Martini 1968, S. 592).

Es handelt sich um einen Kampf, durch den eine deutsche Alternative dem Nationalsozialismus gezeigt werden soll (Žmegač 1984, S.191). Die Alternative zeigt eine deutsche Realität, die nicht vom Nazismus beeinflusst wird. Der Widerstand wird von Autoren geführt, die sich gegen die herrschende politische Szene aufrichten. Es geht nicht nur um die literarische Produktion in der deutschen Sprache, sondern darum, die deutsche Identität mithilfe der Kunst zu schützen. Diese Eigenschaft des Kampfes und Protests des anderen Deutschlands außerhalb von Deutschland, ist die Gemeinsamkeit der Exilautoren (Žmegač 1984, S.187). Diese Charakteristik ist für diese Thematik wichtig. Der Roman „Mephisto“ ist im Exil 1936 entstanden. Klaus Mann kommentiert zeitgleich mit seinem satirischen Exilwerk die damalige Situation. Manns Handlung wird von Szabó aufgenommen und zu einem Film adaptiert. In den Werken wird die Lage im NS-Deutschland wie auch die Stimmen gegen den Nationalsozialismus bearbeitet. Es werden dafür Charaktere dargestellt, die den Status quo befürworten, weil sie vom Nazismus zum Schweigen oder Gehorsam gezwungen werden. Ihnen gegenüber stehen die Figuren, die für ihre Ideale gegen den Nationalsozialismus kämpfen. Damit sind beide Werke eine Darstellung des Nazismus in Deutschland, gesehen durch die Feder eines Exilautors, der für das alternative Deutschland kämpft.

### 1.3 Die Rolle der Figur Mephisto bei Klaus Mann

In Metzlers *Goethe Lexikon* wird Mephisto als abgrundtief böse und ein gerissener Versucher innerhalb des göttlichen Weltplans beschrieben (Jeßing 2004, S.289). Er wird als ein übernatürliches Wesen gesehen: „Er ist die Verkörperung des absoluten Bösen. Er erscheint in zahllosen Formen und auf verschiedenen Weisen, aber in seinem Kern ist er die Verkörperung des Bösen.“ (Rubinstein 2014, S.4). Diese Verkörperung wird mit den Nazis in Zusammenhang gebracht. Man sagt auch „der Nazi Teufel“ (Rubinstein 2014, S. 1 ). Wie der Teufel werden die Nazis mit der Verkörperung des Bösen verbunden. Klaus Mann ging in seinem *Mephisto* einen anderen Weg: „Klaus Mann hat entschieden von dem traditionellen Sehen des übernatürlichen Teufels wegzugehen. Er präsentierte den Teufel als etwas Unfassbares als ein Attribut des Menschen. Damit ist Mephisto verinnerlicht und wird Teil der menschlichen Seele.“ (Rubinstein 2014, S.7). Weiter wird der geistige Aspekt betont: „Der verinnerlichte Mephisto ist der der Seele. Das Teuflische ist aus zwei Charakteristiken zusammengesetzt. Zuerst die Innerlichkeit, eine Tendenz die objektive Realität als Spiegelung der Wünsche und Gefühle zu sehen. Zweitens ist die skrupellose Ambition.“ (Rubinstein 2014, S.5 ). Im Roman wird dieser Umstand direkt angesprochen: „Steckt nicht in jedem rechten Deutschen ein Stück Mephistopheles.“ (Mann 2019, S.289). Mit dieser Einsicht wird die Personifikation des Bösen als universell angesehen. Somit wird der Teufel als eine duale Charakteristik dargestellt, die jeder Mensch innehat, welche als Kulturerbe von Generation zu Generation weitergeleitet wird. Die verinnerlichte Dualität des Mephistos, verbunden mit dem deutschen Kulturerbe wird als Begründung für den Aufstieg des Nazismus genommen: „Mann zieht eine Verbindung zwischen dem deutschen Kulturerbe, welches von Faust definiert wurde, und dem Nazismus. Seiner Meinung nach spiele dieses Erbe eine wichtige Rolle in der Geburt und der Entwicklung des Phänomens Nazismus“ (Rubinstein 2014, S.22). Wie wird die Verbindung mit dem Kulturerbe begründet? Rubinstein schreibt darüber:

Die Erklärung ist in dem Deutschen Kulturerbe. Mann sieht eine direkte Verbindung zwischen Goethes Faust und der damaligen Deutschen. Diese waren der Teil der Nazi Bewegung. Sie haben diese entweder unterstützt oder haben sich nicht gegen gewährt. Die daraus folgende Entscheidung führt zum Kulturerbe. Damit wird eine neue Interpretation zwischen dem Pakt von Faust und Mephisto ermöglicht. (Rubinstein 2014, S. 20-21)

Bei Rubinstein werden alle drei Aspekte wie Faust, Mephisto und Pakt zum kollektiven Erbe. Klaus Mann sieht diesen Umstand als einen der Gründe, warum die Nazis an die Macht gekommen sind. Davon geht jedenfalls Klaus Mann in seinem Roman *Mephisto*.



## 1.4 Theorie der Literaturverfilmung

In diesem Teil der Arbeit wird die literaturtheoretische Vorlage bearbeitet, auf welcher der Vergleich der Werke basiert wird. Zumal muss betont werden, dass es viele solcher Vorlagen gibt. Von Lindeiner-Strasky hat diese zwei Werke den Roman und den Film in ihrer Arbeit „die Mehrfarbigkeit der Vergangenheit“ als Hyper- und Hypotaxte angesehen (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.10). Obwohl dieses Konzept bei der Analyse nicht benutzt wird, stützt es sich auf zwei andere Theoretiker, um den Vergleich der Geschichten und die Rahmenstruktur der Arbeit aufbauen zu können. Anne Bohnenkamp benutzt in ihrem Werk *Literaturverfilmungen* eine andere Theorie, die die Literaturverfilmung als eine Übersetzung ansieht. Sie bedient sich des Konzepts der, Behältertheorie:

Die Behältertheorie geht davon aus, dass beim Vorgang der interlingualen oder intermedialen-Übersetzung der Inhalt aus seiner einzelsprachlichen bzw. spezifischen medialen „Verpackung“ herauszulösen und dann wieder neu- in das Gewand einer neuen Sprache oder eines neuen Mediums einzukleiden ist“ (Bohnenkamp 2005, S.24).

Zwar wird Bohnenkamps Theorie in Betracht gezogen, aber im Vordergrund dieser Arbeit steht Kreuzers Literaturverfilmungstheorie, welche im Sammelwerk von Gast publiziert wurde. Nach Kreuzer gibt es fünf Arten, wie ein literarisches Werk in einen Film verwandelt werden kann. Diese werden folgend aufgeteilt: Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff; Illustration; Transformation; transformierende Bearbeitung und Dokumentation. Zuerst kommt die Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff (Kreuzer 1993, S.27). Nach Kreuzer werden in einer Adaption nur Elemente aus der literarischen Vorlage benutzt. Der so entstandene Film wird nur als Film und keine Literaturverfilmung angesehen, weil er eine kleine Anzahl an Motiven aus dem Originaltext benutzt. Die zweite Adaptionsart ist die Illustration (Kreuzer 1993, S.27). Die Illustration benutzt alle Elemente aus dem Originaltext und überträgt sie auf die Leinwand. Kreuzer sieht ein bei dieser Kategorie der Literaturverfilmung Problem, weil die Treue zum Original irreführen kann. Dialoge und Passagen aus dem Text werden einbezogen, ohne dass sie davor auf das neue Medium adaptiert werden. (Kreuzer 1993, S. 27). Bei einer Literaturverfilmung muss auf die Unterschiede der Medien Film und Buch aufgepasst werden, sodass eine analoge Anpassung des gewählten Materials gemacht werden kann. Die Transformation beinhaltet die Übernahme des Rohstoffes aus dem literarischen Text, jedoch wird er dem neuen Medium angepasst, um ein möglichst

analoges Werk zu schaffen (Kreuzer 1993, S. 28). Hier wird hervorgehoben, dass die Verfilmung eines Textes ein neues Werk erschafft. In diesem neu erschaffenen Werk wird die Struktur gemäß dem neuen Medium behandelt und ihm angepasst. Damit wird diese Umsetzung semiotisch, ästhetisch und soziologisch adäquat (Kreuzer 1993, S. 28). Nach Kreuzer ist der Begriff der Werktreue in der Transformation enthalten. Daher kann man sagen, dass der Regisseur den Sinn des Werkes übertragen will: „Man muss sich darüber im Klaren sein, dass selbst eine gelungene Verfilmung immer einer doppelten Kritik ausgesetzt ist. Der Film wird in einem ersten Schritt selbst kritisiert und er wird zusätzlich auch immer an der Vorlage oder an bereits bestehenden Adaptionen gemessen.“ (Cermenek 2010, S.54). Die vierte Adaptionierungsart, die den Künstlern mehr Freiheit bei der Verwandlung gibt, ist die transformierende Bearbeitung. Sie ist sehr ähnlich der Transformation, wenn von generellen Charakteristiken gesprochen wird, und deswegen ist die Grenze zwischen diesen zwei Arten sehr dünn (Cermenek 2010, S.54):

Bei einer transformierenden Bearbeitung wurde in einem ersten Schritt der Sinn der Vorlage erfasst, jedoch vom Regisseur für den Film umgearbeitet. Dies kann der Fall sein, wenn ein Filmemacher Interesse an einer Geschichte bekundet, aber feststellt, dass der Sinn hinter dieser Geschichte nicht mehr zeitgemäß ist. (Cermenek 2010, S.54).

Daher sieht der Filmemacher einen Bedarf, den Stoff zu modernisieren und den Sinn der Vorlage der Zeit anzupassen. Wie auch bei einer Transformationsart entsteht ein neues Werk, jedoch wegen des Dranges zur Anpassung kann dieses sehr weit von Originaltext entfernt sein. Die letzte Art, die Kreuzer in seiner Arbeit definiert, ist die Dokumentation (Kreuzer 1993, S. 30). Bei dieser Adaptionierungsart werden Theateraufnahmen gemacht. Damit will man das Bühnengeschehen in einen Film umwandeln. Kreuzer nennt dies auch verfilmtes Theater. Kreuzers und Bohnenkamps Adaptionierungsarten werden die nötige Grundlage geben, um den ersten Teil der Analyse bearbeiten zu können. Danach wird festgestellt, welcher der fünf Adaptionierungsarten nach Kreuzer der Film *Mephisto* zugeordnet werden kann. Die Frage ist: Kann man den Film als eine Übersetzung nach der Behältertheorie betrachten?

### **1.5 Figurenanalyse nach Pfisters Dramentheorie**

Im letzten theoretischen Teil der Arbeit wird Pfisters Monografie *Das Drama* und die einbezogene Charakteranalyse dargestellt. Man wird die Aspekte der Figuren auflisten und diese kurz beschreiben, worauf die Figurenanalyse im Film? basieren wird. Pfister hat mehrere

Kategorien benannt, welche für einzelne Figuren wichtig sind. Demnach kann ein Schnittpunkt für den Vergleich von Roman- und Filmversion herausgearbeitet werden. Nach diesen Punkten sind die Figuren einzuteilen, sodass ein vollständiges Bild der Figuren aus Film und Roman entsteht, um somit eine gesamte Figurenanalyse zu schaffen. Pfister teilt diese Kategorien in die folgenden fünf auf: Dynamik, Dimensionalität, Einteilung in Typ, Personifikation und Individuum, Offenheit und Verhältnis der Figuren zu ihren Emotionen und Affekten. Der erste Punkt ist die Dynamik der Charaktere. Pfister teilt die Figuren in statische und dynamische auf (Pfister 2001, S.241). Die statischen Figuren sind vordeterminiert, d.h. von soziologischen, biologischen und psychologischen Faktoren bestimmt (Pfister 2001, S.241), sodass sie keinen Raum für eine Entwicklung haben. Die dynamischen Figuren bestimmen ihr Schicksal selbst. Sie entwickeln sich und handeln nach ihrem autonomen Bewusstsein. Die Entwicklung kann, nach Pfister, entweder kontinuierlich oder sprunghaft sein. Beim kontinuierlichen Wachstum erfolgt eine konstante Entwicklung und es kann genau verfolgt werden, wo, wann und wie welche Entwicklung des Charakters geschehen ist, oder welches Ereignis diesen beeinflusst hat. Eine sprunghafte Entwicklung hat keine solche Präzision, sie bringt jedoch eine schnelle Raffung in die Geschichte hinein. Ein Charakter wird beim Veränderungsprozess beobachtet. Die Begründung für diese Veränderung wird erst später oder überhaupt nicht geliefert. Dies wird auch *plothole* genannt.

Das zweite Merkmal ist die Mehrdimensionalität der Charaktere. Bei dieser Kategorie handelt es sich um die Einteilung in eindimensionale und mehrdimensionale Charaktere. Eindimensionale Charaktere sind Charaktere, die nur eine Dimension und wenige homogene Charakterzüge haben (Pfister 2001, S.243). Wegen der begrenzten Anzahl der Charakteristiken können solche Figuren zu Karikaturen werden (Pfister 2001, S.243). Im Gegenteil dazu variiert das Verhalten der mehrdimensionalen Figuren jeweils nach Situation oder der gegenüberstehenden Figur. Jede neue Situation ist eine Möglichkeit, neue Perspektiven oder Facetten ans Licht zu bringen.

Die nächste Kategorie bezieht sich darauf, ob es sich bei der Figur um eine Personifikation, einen Typ oder ein Individuum handelt. Die Personifikation enthält einen kleinen Satz an Charakteristiken und Merkmalen, welche nur eine hervorgehobene Charakteristik betonen. Dabei kann von einer totalitären Darstellung eines personifizierten Begriffes gesprochen werden (Pfister 2001, S.244). Dieser Begriff kann entweder das Böse oder die Macht sein. Der Typ ist komplexer als die Personifikation, hat eine tiefere psychologische und soziologische Struktur und komplexere Merkmale (Pfister 2001, S.245). Die Vorlage des Typus kann nach einem von zwei Kriterien bestimmt werden. Man wählt dabei

zwischen Typen, die entweder synchron aus der zeitgenössischen Sozialtypologie kommen oder schon eine existierende Vorlage sind. Die zweite Einteilung der Typen nennt Pfister *stock figures* (Pfister 2001, S.245). Wenn man das erste Kriterium aus einem weiteren Blickwinkel betrachtet, kann man es mit Klaus Manns Aussage beziehend auf den Schlüsselroman verbinden. Klaus Mann behauptet, dass sein Werk nur ein Typenroman ist und er Typen darstellen will, die er zu seiner Zeit erlebt hat. Das stellt er im folgenden Zitat vor:

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, nur mit ihm die verschiedenen Milieus [...] die soziologischen und geistigen Voraussetzungen, die seinen Aufstieg erst möglich machten [...] Nein, mein Mephisto ist nicht dieser oder jener. In ihm fließen vielerlei „Züge“ zusammen. Hier handelt es sich um kein „Porträt“, sondern um einen symbolischen Typus [...]. Der Leser [...] würde [...] auch ohne diesen meine „Erklärung festgestellt haben, dass meine erzählerische Arbeit mit der Bezeichnung „Ein Schlüsselroman“ unzutreffend charakterisiert ist. (Mann nach Spangenberg 1986, S.113)

Die Kategorie des Individuums ist durch zahlreiche Details beschrieben und mehrdimensional strukturiert, sodass dieser Figurentypus stark individualisiert ist (Pfister 2001, S.245). Diese Figur repräsentiert sich selbst und die Realität ihrer Vielschichtigkeit und Kontingenz (Pfister 2001, S.245).

Die Offenheit der Charaktere ist die nächste Kategorie der Analyse. Sie kann entweder offen oder geschlossen konstruiert werden. Die offenen Figuren sind auch *fully explained* (Pfister 2001, S.246). Jeder Aspekt dieses Charakters wird in der Geschichte erklärt und damit ist der Charakter dem Publikum von allen Dimensionen dargestellt worden. Das Gegenteil davon sind die geschlossenen oder die *enigmatic characters* (Pfister 2001, S.246). Bei ihnen gibt es immer etwas Neues zu erfahren; man kann sie nicht vollständig analysieren, weil sie vielsichtig sind, oder in der Handlung gibt es nicht genug indirekte oder direkte Erklärungen.

Behandelt wird auch das Verhältnis der Figuren zu ihren Emotionen und Affekten. Es wird in transpsychologische und psychologische Figurenkonzeption aufgeteilt. Eine transpsychologische Figur ist die Figur, deren Selbstverständnis aus dem Bereich des Plausiblen hinaus geht. Sie wirkt, als ob erzählerische Instanzen durch sie hindurch die Figuren kommentieren würden (Pfister 2001, S.248). Dabei wissen diese Charaktere, wieso sie etwas machen. Die zweite Möglichkeit bilden psychologischen Charaktere, die realistisch die Mehrdimensionalität der Figuren darstellen (Pfister 2001, S.249). Diese Art der Charaktere hebt das unbewusste Verhalten der Figuren hervor. Diese Aufteilung ist für die vergleichende Analyse sehr wichtig, weil man in beiden Werken aus einer großen Anzahl von verschiedenen Momenten wählen kann, die diese Aspekte darstellen.

Dazu gibt es noch die Ausnahmezustände bei der Unterteilung auf psychologische und transpsychologische. Pfister definiert diese Zustände als diejenigen, in welchen die Autonomie des Bewusstseins eingeschränkt oder auch gering ist (Pfister 2001, S.251). Manische Zustände oder Zustände der Trunkenheit sind nur einige Beispiele, die in der Analyse gebraucht werden können. Der vielleicht wichtigste Aspekt für diese Analyse ist eine besonders betonte Ausnahmesituation, in der sich die Identität der Figur auflöst. Die Rede ist vom Identitätsverlust. Dabei gibt es zwei mögliche Situationen, in denen dieser Sonderfall geschehen kann. Entweder werden viele Figuren zu einer Figur oder eine Figur wird zu vielen und es kann nicht mehr festgestellt werden, welche von denen die Ausgangsfigur war. Da in diesen Beispielen primär von Schauspielern die Rede ist, kommt gerade diesem Aspekt eine enorme Wichtigkeit zu. Im Film *Mephisto* wird die Erfahrung der Verschmelzung vom Hauptcharakter, Schauspieler Hendrik Höfgen folgendermaßen beschrieben: „Meine Augen sind nicht meine Augen, meine Beine sind nicht meine Beine, mein Gesicht ist nicht mein Gesicht und mein Name ist nicht mein Name, weil ich ein Schauspieler bin.“ (Szabó, 1981). In diesem Zitat ist zu erkennen, dass man als Schauspieler alle seine Merkmale verlieren muss, d.h. man muss seine Identität verlieren, um Schauspieler zu sein. Dieser Umstand kann gut an Höfgen beobachtet werden, wenn er die Rolle des Mephisto spielt. Danach wird er in allen darauffolgenden Interaktionen mit dem Generalsekretär nur noch Mephisto genannt. Jedoch wird dieses Beispiel in der späteren Analyse näher betrachtet, weil es ausschlaggebend für beide Figuren ist, und einen wichtigen Wendepunkt in der Geschichte beider Werke darstellt. Um eine kurze Zusammenfassung der Punkte der Figurenanalyse zu geben, werden diese in eine Tabelle gesetzt, um sie damit übersichtbarer zu machen.

Punkte der Figurenanalyse nach Pfister		
dynamische		statische
eindimensionale		mehrdimensionale
Personifikationen	Typen	Individuum
offene		geschlossene
psychologische		transpsychologische

## **2. Literaturverfilmung und die Analyse des Laufes der Geschichte**

### **2.1 Kurze Vorbereitung für die Analyse der Handlung**

Nachdem die theoretischen Grundlagen für die Arbeit dargestellt wurden, werden die Handlungen der beiden Werke – des Romans und des Films – miteinander verglichen, um zu sehen, zu welchen Veränderungen es bei der Übertragung des Stoffes aus dem Roman in den Film gekommen ist. Für einen Vergleich der Werke wird die Analyse der Autorin von Lindeiner-Strasky herangezogen, welche den Handlungsablauf des Filmes in mehrere Sequenzen und Teilsequenzen teilt. Damit ist es möglich, sich einen besseren Überblick über den Handlungsstrang beider Werke zu verschaffen. Die Handlung wird in einer Tabelle dargestellt. Um die Analyse theoretisch untermauern zu können, werden schon vorherexistierende Filmanalysen benutzt.

In der Analyse von Petrović werden die Handlungen beider Werke schon verglichen und die jeweiligen Szenen theoretisch erklärt. Sie sieht in der Literaturverfilmung von Szabó vier sich wiederholende Figuren. Diese sind Ellipse, Raffung, Hinzufügung und Variation. Von diesen Kategorien muss nur kurz die Ellipse erklärt werden, weil sie die Bedeutung der anderen in ihren Namen beinhaltet. Die Ellipse ist die Auslassung von Satzteilen. In diesem Fall werden Teile der Handlung aus dem Roman ausgelassen. Dazu wird noch die Analyse von Kreuzer und Bohnenkamp benutzt. Danach wird jede Szene mit dem entsprechenden Romankapitel verglichen. Es muss noch betont werden, dass dabei nicht die ganze Handlung erzählt werden muss. Es werden eher die wichtigen Unterschiede fokussiert, um sie auf Basis der oben genannten Analysen zu bearbeiten. In der Handlung geht es um den Schauspieler Hendrik Höfgen und seine Karriere, dessen Aufstieg verfolgt wird. Er steigt von der Position eines Provinzschauspielers bis zum Intendanten im Berliner/Preußischen Staatstheater während des Dritten Reichs auf. Bevor der Verlauf der Werke näher verglichen und die einzelnen Änderungen analysiert werden, muss betont werden, dass der Film nicht jedes Detail im Roman einbeziehen kann. Thomas Mann hat diese Thematik mit folgenden Worten beschrieben:

Der Roman ist genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer als das Drama, in allem, was die Erkenntnis der Menschen als Leib und Charakter betrifft, und im Gegensatz zu der Anschauung, als sei das Drama das eigentlich plastische Dichtwerk, bekenne ich, dass ich es vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde.“ (Mann nach Pfister 2001, S.223)

Manns Beispiel kann auf den Film übertragen werden. Das ist wegen der Ähnlichkeit von Film und Drama möglich. Der Film, wie das Drama, hat eine begrenzte Zeitspanne, in der die Handlung dargestellt wird. Deswegen kann der Film nicht jedes Element aus der Vorlage übernehmen. Dabei muss noch beachtet werden, dass es sich um zwei verschiedene Medien handelt, welche unterschiedliche Mittel benutzen, um das Geschehene darstellen zu können. Diese beiden Medien unterscheiden sich sehr stark voneinander. Während im Roman die Handlung mit der Hilfe des Erzählers dargestellt wird, der die Aufmerksamkeit der Leserschaft auf sie lenkt, tritt die Präsenz der Erzählinstanz bei einem Film in den Hintergrund (Cermenek 2010, S.19). Bei der ersten Analyse der Handlungen der Werke muss auch beachtet werden, dass es sich beim Film um eine Interpretation von Szabó handelt. Als Filmmacher hat Szabó das künstlerische Recht darauf, die Vorlage auf seine ganz persönliche Art und Weise zu interpretieren und umzusetzen (Cermenek 2010, S.17). Dies kann schon im Vorspann des Filmes bemerkt werden, in welchem betont wird, dass dieser Film von den Motiven des Romans inspiriert wurde.

## 2.2 Die Analyse der Handlungsstruktur

Sequenzen im Film	Kapitel im Roman
H.K.	H.K.
Die Tanzstunde	Die Tanzstunde
Barbara	Knorke, Barbara
Hamburg	Ehemann
Berlin	„Es ist doch nicht zu schildern...“
Der Pakt mit dem Teufel	Der Pakt mit dem Teufel und Teil eins von „Es ist doch nicht zu schildern“
Über Leichen, Intendant des Staatstheaters	Über Leichen
Paris	In vielen Städten
Die Drohung	Die Drohung und Teil des Vorspieles

(K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 162-165)

### **2.2.1 Hamburger Künstlertheater (H.K.) und Das Vorspiel**

Der Roman fängt mit dem Geburtstagsfest des Generals an, welches Hendrik Höfgen organisiert. In diesem Moment befindet sich Höfgen schon am Höhepunkt seiner Karriere und arbeitet als Intendant. Der Film fängt mit dem zweiten Kapitel an, mit dem Auftritt von Dora Martins, welche den späteren Lauf der Geschichte noch beeinflussen wird. In dieser Szene wird die psychotische Darstellung von Hendrik präsentiert, welche seinen Neid und seine inneren Probleme darstellt. Dabei wurde der Rest des zweiten Kapitels in der ersten Szene des Filmes beibehalten und der Dialog aus dem Roman wurde auch übernommen. Das ist ein Trend, dem Szabó folgt und welchen wir durch diese Analyse mehrmals betrachten können. In dieser Szene wird Raffung und Variation benutzt (Petrović 2013, S.21). Weil die Dialoge aus dem Roman übernommen werden, kann man in dieser Szene auch von einer Illustration sprechen.

### **2.2.2 Die Tanzstunde**

Die zweite Szene im Film und das dritte Kapitel im Buch ist die Tanzstunde mit Juliette. In dieser Szene gibt es viele Veränderungen, welche die Charaktere Juliette und Hendrik, den Aufbau der Szene wie auch kleine Details betreffen. Die Charaktere werden in den individuellen Analysen bearbeitet. In der Tanzstunde im Roman ist Juliette eine Prostituierte, blond, schwarzheutig und Steptänzerin. Im Film sieht man erstens am Outfit von Juliette, dass sie vom Beruf Tänzerin ist, welche sich mehr auf einen modernen Tanz fokussiert. Der größte Unterschied in den Szenen besteht im Aufbau. Wo es im Film eine Tanzstunde ist, die zu einem Akt voller Lust umgewandelt wird, ist es im Roman von Anfang an eine sadomasochistische Session, die Elemente einer Tanzstunde hat. In dieser Session wird Hendrik ausgepeitscht und verbal erniedrigt, während im Film diese Beschimpfungen, welche Teil des Spiels sind, nur nebenbei gezeigt werden. Man kann daher sehen, dass sich die Thematik der Szene verändert hat. Hinzu kommt noch ein wichtiger Moment, in welchem Juliette Hendrik peitscht und fast sein Gesicht verletzt. In diesem Moment sieht man die sadomasochistische Tendenz dieses Aktes, in dem Hendrik, der Erniedrigte in dieser Szene, das Spiel beendet, weil er sieht, dass es zu viel für ihn gewesen ist. Dieser Moment sagt viel über Hendriks und auch Juliettes Charakter aus. Szabó verwendet Raffung, Ellipse und Hinzufügung (Petrović 2013, S.24). Die Tanzstunde wird kürzer dargestellt als im Roman, einige Teile werden nicht beibehalten und die Szene endet mit Höfgens Monolog. Weil ganze Stücke aus dem Roman übernommen werden, aber



auch das Konzept der Szene verändert ist, ist diese Szene eine Kombination von Illustration und Bearbeitung.

### **2.2.3 Barbara und Knorke**

In der nächsten Szene, in der Hendrik Barbara und Nicoletta kennenlernt, werden die aus dem Roman übernommenen Elemente stark reduziert. Erstens wird nicht erwähnt, in welchem Stück Nicoletta einen Gastauftritt hat. Dabei wird auch die Figur Theophile Mader nicht genannt. Er bringt ein besonderes Gewicht in die Handlung des Romans. Zuerst ist er der Autor des Stücks *Knorke*, durch das Hendrik und Nicoletta bekannt wurden, und hilft durch seinen Einfluss Hendriks Karriere weiter. Ein gutes Beispiel dafür wäre, wenn Hendrik nach Wien wegen eines Gastspiels geht und anhand Maders Meinung, er sei ein Mensch, der sich ins Theater versteht, (Mann 2019, S.201), die Hauptrolle bekommt. Nicht nur für Hendrik ist Mader wichtig, sondern auch für Nicoletta, welche Mader später auch heiratet und die ihre Karriere seinetwegen aufgibt.

Im Film nimmt das Liebesdreieck von Hendrik, Nicoletta und Barbara einen anderen Weg. Die Erfolgsgeschichte des Stückes wird sprunghaft und das revolutionäre Theater kurz dargestellt, jedoch verliebt sich Hendrik, wie im Roman, in Barbara und gesteht es Juliette. Im Roman verlässt er danach Juliette, worauf Hendrik und Barbara heiraten. Beide Werke zeigen, dass Hendrik Barbara heiratet, um den Einfluss ihrer Familie zu nutzen. Dieser wurde doch ausführlicher im Roman beschrieben, weil Mann die Figuren des Geheimrates, Barbaras Vater und der Generalin, Barbaras Oma, sehr detailliert beschreibt und ihren Einfluss auf die intellektuelle Welt erklärt. Die filmische Version zeigt schon durch das Ambient während des Kennenlernens gezeigt, dass es sich um eine reiche Familie handelt. Dabei wird ihr Einfluss nicht dargestellt, welcher später Hendriks Karriere als Absprungbrett dient. Den weiteren Verlauf der Ehe nimmt der Roman näher auf. Streitigkeiten wegen der Differenz zwischen den Klein- und Großbürgertum werden sowohl im Film als auch im Roman erfasst, wie auch Barbaras Beziehung zu Miklas. Diese ist auch in den Film eingeführt worden, nachdem Miklas Barbara zum Essen einlädt. Szabó übernimmt die Konfliktszene zwischen Hendrik und Miklas aus dem Roman. Nach Miklas' Entlassung zeigt Barbara während der Tanzprobe verschiedene Reaktionen auf Hendriks Verhalten. Im Film ist sie erstaunt (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.156) und im Roman wird sie von Hendriks Tyrannei abgestoßen (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.151). In dieser Szene werden in der Verfilmung einige Ellipsen, Variationen und Raffungen benutzt (Petrović 2013, S.25). Zwar übernimmt Szabó einige Dialoge aus diesem Kapitel direkt, aber er lässt vieles aus dem Roman aus. Die Handlung wird beschleunigt und

daher ist dieser Teil eine Bearbeitung mit einigen Elementen der Übernahmen des Rohstoffes und der Illustration.

#### **2.2.4 Hamburg, Berlin und Der Ehemann, „Es ist doch nicht zu schildern...“**

In den nächsten Szenen wird zuerst die filmische Darstellung nacherzählt, weil diese aus dem Kontext des Romanes herausgenommen wird. Die Szene beginnt mit Hendriks Gastspiel mit Dora Martins in Berlin, unter der Leitung des derzeitigen Intendanten. Dieser hat Hendrik auf Grund der guten Worte von den Bruckners und Dora zur Vorstellung eingeladen. Der Kontext ist im Roman geschildert. Obwohl der Film eine eigene Realität behandelt, wird im Roman an einigen Stellen der Kontext erklärt. Das folgende Gespräch zwischen Hendrik und dem Professor wird im Film komplett übernommen. Es wird ein energischer Hendrik gezeigt, welcher die Sicherheit des H.K. abgeworfen hat, um Ruhm in Berlin zu erzielen (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.151). Beide Handlungen stellen Hendriks Danksagung mit gelben Rosen dar, welche die Dankbarkeit für die Unterstützung in schweren Zeiten repräsentieren (Verdissimo 2022). Beide beschreiben Hendriks Auftritte und seinen Aufstieg in der Berliner Schauspielszene. Im Film wird das durch die Montage vieler Auftritte präsentiert. Der Film fokussiert nur einen Teil der Karriere des Hauptcharakters, im Roman wird hingegen das ganze Spektrum seiner Laufbahn dargestellt. Hendrik konnte gut schauspielern, Filme drehen und Regie führen, was ihn zu einem besonderen Menschen machte, der gut Bösewichte spielt.

Während seines professionellen Aufstiegs behandelt Manns Werk noch dazu seine Beziehung zu Barbara und stellt dieses Verhältnis näher dar. Dieses wird vollständig zerbrochen und Barbara flieht aus Deutschland wegen der anstehenden Gefahr der neuen Regierung. Im Film wird dieser Teil später dargestellt, d.h. erst nachdem Hendrik die Rolle Mephistos spielt. Nach seinem Erfolg in *Faust I* gesteht er Barbara, dass er sie liebe und nicht nur ihren Vater oder ihre Familie (Szabó, 1981). Dora Martins besucht Hendrik nach seinem Auftritt in *Faust I* und erzählt ihm, dass sie aus dem Land fliehen wird, weil sie als Jüdin nicht sicher ist. Ihre Entscheidung erstaunt Hendrik sehr, weil er der Meinung ist, dass Schauspieler mit der politischen Situation nichts zu tun haben (Mann 2019, S.210). Hendrik fürchtet sich um Juliette, welche nicht mehr aus ihrer Wohnung heraus gehen und mit Hendrik gesehen werden darf. Dieser Zustand führt zur Eskalation zwischen Juliette und Hendrik. Szabós Interpretation stellt Hendriks Ignoranz für die politische Situation klarer dar, nachdem er sieht, wie NS-Uniformierte einen Juden auf der Straße verprügeln (Szabó, 1981).

Zwar ist er für die Brutalität der Nazisten taub, er tritt aber im kommunistischen und revolutionären Kabarett „Sturmvogel“ auf, welches von seinem Freund Otto Urlichs in Berlin eröffnet wurde. Hier gibt es einen wichtigen Unterschied in den Motivationen zwischen dem Film und Roman, welcher bei der Figurenanalyse näher bearbeitet wird. Als die Nazis an die Macht kommen, ist Hendrik je nach Version in einem anderen Land außerhalb Deutschlands. Unabhängig vom Ort dreht er dort einen Film. Im Film arbeitet er mit dem Professor an einem Projekt zusammen. Dort gesteht der Professor ihm auch, dass er ihn gerade deswegen gewollt hat, um aus Deutschland zu fliehen. Gleichzeitig erfährt er, dass Otto wegen des Brandes des Reichstages verhaftet wurde und Barbara aus dem Land geflohen ist. Hier rafft Szabó die Handlung und benutzt einige Ellipsen und man sieht auch Variation und Hinzufügung in der Handlung, da Szenen des Films anders dargestellt werden oder die Szene mit den Nazis auf der Straße hinzugefügt wird. (Petrović 2013, S.25 - S. 30). Diese Szene und dieses Kapitel sind komplizierter zu kategorisieren, weil mehrere Elemente beachtet werden müssen. Die Dialoge werden aus dem Roman eins zu eins übertragen, was einer Illustration entspricht, jedoch sieht man auch die Änderung der Kontexte und Raffung der Geschichte. Diese Unterschiede neigen zur Bearbeitung oder Transformation. Daher ist dieser Teil eine Kombination von Transformation und Illustration, weil einige Elemente kopiert und andere nach Szabós Inszenierung angepasst sind.

### **2.2.5. Der Pakt mit dem Teufel**

Die Frage, ob Hendrik ein Emigrant wird, oder zurück nach Deutschland kehrt, wird tiefer im Roman als im Film bearbeitet, wenn Höfgen aus Spanien nach Paris kommt. Dieselbe Entscheidung wird auch im Szabós Werk in Ungarn getroffen, wenn Hendrik Angelika Sieberts Brief bekommt, in welchem sie ihn nach Berlin ruft, weil ihre Freundin Lotte Lindenthal mit Hendrik auftreten will, und ihm dadurch Sicherheit garantiert, obwohl Hendrik auf der „schwarzen Liste“ der Nazis steht (Mann 2019, S.245). Lotte kann es machen, weil ihr Freund Fliegergeneral und zugleich einer der mächtigsten Menschen im neuen Deutschland ist.

Beide Werke schildern, wie Hendrik wieder nach Berlin ins Staatstheater kommt, wo er den neuen Intendanten Cesar von Muck kennen lernt. Er will Hendrik anfangs nicht ins Theater lassen, aber durch den Einfluss von Lotte und vom General, bekommt Hendrik eine neue Chance. Hendrik fängt mit den Proben mit Lotte an und hat das Ziel, sie zu gewinnen. Dieses Ziel setzt er sich, ohne daran zu denken, was mit Otto oder seinen anderen Bekannten geschehen ist (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.152). Im Lustspiel werden sie Freunde. Das bestätigte

der Moment, in dem Lotte Hendrik zuwinkt, wenn er sie nach Hause begleitet. Diesen Moment stellen beide Werke dar, wobei der Roman Hendriks Innenwesen dargestellt und der Film seine Freude auf sein Gesicht projiziert. Trotz des Erfolges bei Lotte, zeigen beide Werke Hendriks Besorgtheit, wenn er bemerkt, dass er die Faustrolle nicht bekommen hat. Diese Rolle, die Rolle seines Lebens, sein Meisterstück (Mann 2019, S.235), dient ihm dazu, die Protektion des Generals zu bekommen. Er hat seinen Einfluss über Lotte spielen lassen, um diese Rolle und die Chance zu bekommen, in der neuen Gesellschaft wieder aufzusteigen. Sie wird ihm auch gewährt, was der Intendant Cäsar von Muck bestätigt und als „verdient“ bezeichnet (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.159). Hendrik schickt auch einen Dankesbrief an Lotte mit einer gelben Rose. Während der Proben erkennt Hendrik Hans Miklas wieder, der die Rolle des Schülers bekommen hat. Im Roman wird verdeutlicht, dass er weiß, wie sehr Miklas Hendriks Ruhm mit einigen Worten zerstören kann. In Szabós Werk verachtet Hendrik Miklas und das zeigt er offen (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.160). Während der Pause in der Aufführung von *Faust I* wird Höfgen zur Loge des Ministerpräsidenten eingeladen. Im Film wird die Figur des Generals stärker betont. Das wird schon mit dem Eintritt des Generals ins Theater gezeigt, bei dem ihn alle betrachten. Das Gespräch zwischen Lotte, General und Hendrik wird dargestellt. Beide Handlungen haben diesen Teil fast identisch dargestellt. Nach dem Auftritt wird Hendrik als Mephistopheles bezeichnet, während er im Roman Hendrik geblieben ist. Hendrik gewinnt die Zustimmung des Ministerpräsidenten (Szabó, 1981). Die Handlung des Films geht einige Variationen, Ellipsen und Hinzufügungen durch (Petrović 2013, S.30- S.31). Diese Szenen sind eine Illustration. Trotz der kleinen Unterschiede und Anpassungen werden diese Teile der Handlungen meistens aus dem Roman komplett in den Film übertagen, was v.a. in dem Verlauf der Handlung und den Dialogen sichtbar wird.

### **2.2.6 Über Leichen und Intendant des Staatstheaters**

Von diesem Moment an unterscheiden sich die Handlungen stärker voneinander. Im Roman stellt die Hauptfigur einen jüdischen Sekretär ein. Im Film kommt Böck, sein Kollege aus dem H.K. nach Berlin. Der Roman verfolgt danach die Schicksale der Einzelnen, die in einem Moment mit Hendrik in Kontakt waren. Barbara ist in Paris. Zugleich leitet sie eine Zeitschrift, mit der sie gegen das neue Regime kämpft. Im Film wird diese Tatsache nur kurz vom Ministerpräsidenten erwähnt und weiter nicht ausgearbeitet. Juliette muss auch Berlin verlassen und nach Paris fliehen. Hendrik muss sich zwischen ihr und seiner Karriere entscheiden, weil er die sogenannte „Rassenschande“ begangen hat. Juliette wird von Hendrik an die Nazis

verraten hat. Zuletzt wird sie nach Paris geschickt, wo sie als Prostituierte und Tänzerin arbeitet. Hendrik sagt über Juliette: „Schade, dass ich sie verlieren muss.“ (Mann 2019, S.300). Von diesem Geschehen erfährt man nichts bei Szabó. Er hat sich primär auf die Beziehung zwischen dem Ministerpräsidenten und Hendrik fokussiert. Höfgen wird auch ins Haus des Generals eingeladen, um die neue Kunst zu besprechen. Hendrik gewinnt die Zuneigung des Generals und steigt durch die Ränge bis zur NS-Elite. In einem Moment wird ihm auch die Position des Intendanten gegeben. Davor muss er sich jedoch von Barbara scheiden lassen, was vom General verlangt wird. Im Roman wird die Scheidung schon vorher von Barbara selbst beantragt. Für Barbara ist Hendrik schon lange tot (Mann 2019, S.316). Die Frage, ob er Intendant wird, bespricht er mit Nicoletta von Niebuhr. Sie zieht nach Berlin und trifft Hendrik. Hendrik musste sich vor der Gefahr wegen Juliette schützen und hat aus diesem taktischen Grund Nicoletta geheiratet. Als Freundin und dann auch Frau hat sie Hendrik geholfen, sich für die Stelle des Intendanten zu entscheiden. Im Namen seiner neuen Stellung baut er Hendriks Hall. Im Hall wird auch Hendriks zweite Hochzeit gefeiert. Im Film wird nur der Moment der Hochzeit dargestellt. Das deutsche Paar, „die Gottheiten der Unterwelt“ (Mann 2019, S.354) wird vom General im Film besucht und damit wird die enge Beziehung von Höfgen und dem Ministerpräsidenten gezeigt.

Hendrik hat in beiden Werken seinen Einfluss spielen lassen, um seinen Freund Otto Urlichs zu befreien. Er wird im Roman festgenommen und gefoltert. Die Narben der Tortur werden im Film nicht dargestellt. Es wird nur gezeigt, dass Otto wieder frei ist. In beiden Werken bekommt Otto mithilfe Hendriks einen Platz im Staatstheater und gibt den Kampf für den Kommunismus nicht auf. Im Roman wird das jedoch näher beschrieben, wobei er auch den wahren Hendrik kennenlernt. Jedoch kann sich Otto nicht den neuen Regeln anpassen und seine Überzeugung verraten und wird deswegen ermordet. Hendrik erfährt davon.

In Szabós Version ist Hendrik deswegen schockiert. Im Roman will er reines Gewissen und bezahlt das Begräbnis für Otto. Hendrik ist schuld für Ottos Tod. Dazu ist er auch für den Tod von Hans Miklas verantwortlich. Miklas wollte nämlich Unterschriften sammeln, Hendrik war aber dagegen. Hendrik hat ihn dann an den General verraten und er hat ihn töten lassen. Der überzeugte Nazist wird vom Nazismus enttäuscht und will, wie Otto, für eine Überzeugung kämpfen, was zu seinem Ende führt. Dieser Teil ist von Ellipsen, Variationen, Hinzufügungen und Raffungen geprägt (Petrović 2013, S. 32-S.35). Das wird klar, weil Mann diesen Teil benutzt hat, um das Schicksal der Figuren darzustellen, wobei Szabó Hendrik fokussiert. Damit wäre dieser Teil eine Bearbeitung.

### 2.2.7. Paris, In vielen Städten und Die Drohung

Nach dem Tod von Otto und Miklas will sich Hendrik in seine Arbeit vertiefen und geht als deutscher Repräsentant nach Paris, wo er im Film *Barbara* und im Roman *Juliette* begegnet ist. In beiden Szenen steht er für das Deutsche Reich und will nicht fliehen, weil er sich in seiner Position und als Schauspieler sicher fühlt. Als Intendant will er viele ins deutsche Theater anziehen und daher entscheidet er sich dafür, Hamlet zu spielen. Die Handlung spaltet sich in diesem Teil. Im Roman bereitet er sich auf die Rolle des Hamlets vor. Hamlet erscheint vor ihm und redet mit Hendrik über die Tatsache, dass er nicht für diese Rolle geeignet ist. Hendrik hat bis dato nur Bösewichte gespielt und Hamlet passt nicht in dieses Schema hinein. Zwar hat er die Rolle schon zuvor gespielt, war jedoch mit seinem Schauspiel unzufrieden. Das kommentiert er in seinem Haus.

Danach ist ein Kommunist ans Fenster gekommen und hat ihn von Otto grüßen lassen. Der Junge spricht mit Hendrik über die Zukunft, in der Kommunisten regieren werden und gerade er einer der Ersten sein wird, der gehängt wird (Mann 2019, S.398). Der Junge verschwindet. Hendrik ist außer sich und will nur mit seiner Mutter sprechen. Sie legt seinen Kopf auf den Schoß und tröstet ihn. Der Roman endet mit dem Worten: „Was wollen sie von mir, ich bin doch nur ein gewöhnlicher Schauspieler“ (Mann 2019, S.399). Der Film bearbeitet die Szene des Hamlets anders. Dort muss Hendrik zuerst das Publikum davon überzeugen, dass Hamlet ein „germanischer Nationalheld“ (Szabó, 1981) ist. Er erklärt es auf dieselbe Weise, wie er das revolutionäre Theater dargestellt hat. Nach der Aufführung kommt die Szene mit der Geburtstagsfeier und dem Ball, in w der General Hendrik mitnimmt. Er wird zu einem Stadion gefahren, wo er von Scheinwerfern umzingelt wird und nicht mehr weiterkann. Der Film endet mit demselben Worten wie im Roman „Was wollen sie von mir, ich bin doch nur ein gewöhnlicher Schauspieler“ (Szabó, 1981). Das Ende der Handlung ist bei Szabó eine Variation (Petrović 2013, S. 36-S.37). Zwar sieht es so aus, als ob es zwei verschiedene Szenen sind, jedoch handelt es sich hier um eine Transformation. Hendrik wird in beiden Szenen entlarvt. Daher hat Szabó die Prämisse aus dem Ende des Romanes auch in seinem Werk filmisch dargestellt.

Die Handlung des Filmes wird der Raffung und Vereinfachung einzelner Begebenheiten unterzogen (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 77). Der größte Unterschied zwischen den Werken ist der Fokus auf die Hauptfigur (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.87 ). Wie K. von Lindeiner-Strasky erklärt: „Insgesamt lassen sich als die von Szabó selbst entwickelten Handlungsstränge meist durch seine Konzentration auf die Figur Höfgen sowie durch die (im

Vergleich zum Roman) vorgenommen Aufwertung des Generals und die Umwertung anderer Figuren erklären.“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.80). Szabós Verfilmung ist nach Kreuzer eine Kombination von mehreren Kategorien. Erstens ist es eine Illustration. Die Charaktere, Dialoge und Teile der Handlung werden direkt aus dem Roman verfilmt. Zugleich ist es auch eine transformierende Bearbeitung, denn Teile der Handlung und Figuren werden nicht dargestellt, oder sie werden anders bearbeitet. Dazu fügt Szabó noch einiges hinzu. Dazu ist es auch als ein Beispiel für Bohnenkamps Behältertheorie anzusehen. Der Stoff des Romanes wird in ein neues Medium eingewickelt, um in einer neuen Zeit wirken zu können.

### **3. Figurenanalyse**

In den nächsten Teilen werden die Figuren auf Basis von Pfisters Dramentheorie komparativ analysiert. Mit Hilfe dieser Theorie und der schon existierenden Analyse der Figuren, wird sichtbar, zu welchem Grad sich die Figuren aus Film und Roman decken und inwiefern Abweichungen von der Vorlage zu finden sind.

#### **3.1 Hendrik Höfgen: Im Film und im Roman**

Hendrik Höfgen ist „Schauspieler durch und durch“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.43). Jedoch ist er nicht nur Schauspieler. Er wird mehrdimensional dargestellt und seine Charakterzüge werden im Verlauf der Geschichte enthüllt. Hendrik hat mehrere Ebenen und damit könnte er nach Pfister als ein mehrdimensionaler Charakter bezeichnet werden, jedoch ist er in der Romanversion ein eindimensionaler Charakter, denn Hendrik folgt immer demselben Schema, passt sich der Umgebung an und inszeniert sich immer wieder von Anfang. In der Filmversion ist er ein mehrdimensionaler Charakter, welcher mehrere Rollen wechselt, um sein Ziel zu erreichen. Von Lindeiner-Strasky beschreibt beide Versionen als die eines Karrieristen (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.44 und S.85). Den Opportunismus kann man besonders gut im Roman erkennen, in dem Hendrik seinen Weg zum Ruhm näher beschreibt. Im Roman macht Hendrik einen ganzen Prozess durch, um aus seinem kleinbürgerlichen Milieu zu fliehen, er bestätigt das auch selbst: „Ich muss aus diesem Milieu raus. Ich muss dies alles weit, weit hinterlassen“ (Mann 2019, S.147). Die Flucht ermöglicht ihm, seine Karriere zu verfolgen. Ihm ist nur wichtig, dass er berühmt wird. Das ist seine Sucht, die Sucht nach Ruhm (Mann 2019, S.200). Nichts soll ihn auf seinem Weg zum Ruhm aufhalten. Er versteht nicht, warum jemand seine Karriere für etwas aufgeben würde. Die fehlende Empathie hat er zu Nicoletta gezeigt, welche diesen Schritt für Mader macht, (Mann 2019, S.166).

Nach und nach wird Hendrik als ein Karrierist von anderen Figuren enthüllt. In der Handlung wird sichtbar, dass Hendrik wegen seines Opportunismus alle ihm nahestehenden Personen verloren hat. Juliette, Prinzessin Tebab, beschreibt ihn folgendermaßen: „Du hast nichts ernst genommen, außer deiner Karriere.“ (Mann 2019, S.295). Otto Urlichs hat auch seine innere Sucht erkannt (Mann 2019, S.363). Im Film wird dieser Aspekt von Höfgen durch seine Handlungen als Schauspieler und Kulissen hervorgehoben. In Höfgens Umgebung



befinden sich oft Spiegel, in denen er sich ansieht, was seinen Egoismus und seine Selbstverliebtheit aus dem Roman in den Film überträgt (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 109). Bei Szabó ist Höfgen auf der Suche nach seiner Stimme und will gehört werden (Zoltán 2000, S. 56). Seine Stimme hat er als Junge verloren, als er im Chor gesungen hat, was Höfgen Barbara erklärt (Szabó, 1981). Er verliert sich in seinen Rollen mehr und mehr, um seine verlorene Stimme wieder zu erlangen (Zoltán 2000, S. 53-56). Die Stärke seiner Stimme steht in Verbindung mit seinem Status in der Gesellschaft; je höher oder auch lauter seine Stimme wird, in desto höheren Kreisen bewegt er sich. (Zoltán 2000, S. 56). Der Roman zeigt einen egoistischen, selbstverliebten, empathielosen Karrieristen, der nur seiner Schauspielkarriere nachgeht. Im Film wird ein selbstverliebter Schauspieler gezeigt, der seine Stimme sucht, was seine Karriere direkt fördert. Die Tanzstunden bei Juliette dienen als Basis für sein Schauspielern, sodass er eine gute Vorlage als Schauspieler hat. Die Heirat mit Barbara ist ein Absprungbrett, um den Segen der Bruckners für weitere Förderung seiner Karriere zu bekommen. Beim Professor kann Hendrik nur eine Rolle bekommen, weil ihn so viele Menschen loben.

Als die Nazis in Deutschland an die Macht gekommen sind, und er wieder nach Deutschland gekommen ist, weiß er sofort, dass Lotte ihn lieben müsste. (Mann 2019, S.258). Dies hat dann auch zur engen Verbindung mit dem Ministerpräsidenten und am Ende zu seinem Platz als Intendant am deutschen Staatstheater geführt. All das hat er verstanden, jedoch fragt er sich danach: „Warum mache ich das eigentlich? Weil es mir Spaß macht!“ (Szabó, 1981). Damit wird die Einsicht der Figur Höfgen unterdrückt und der Karrierist wieder betont. Trotzdem gibt Szabó dieser Figur eine neue Dimension. Nicht nur hier wird der Unterschied der Mehrdimensionalität präsentiert, sondern auch in der Änderung des Filmkonzepts. Im Roman wird der Karrierist dargestellt, der alles plant, um seine Karriere zu schützen. Das kann man im jüdischen Sekretär sehen, bei der Beerdigung von Otto oder als er Juliette verraten hat. Höfgen machte immer einen Schritt, sodass seine Karriere unter allen Umständen weitergehen kann. Er sichert sich ab. Mann zeigt den Karrieristen in vielen Situationen. Dieser wird auch Schauspieler oder Komödiant genannt, aber in seinem Kern bleibt er immer der Karrierist. Damit ist auch der Untertitel des Romans verbunden: „Roman einer Karriere“.

Szabó ändert die Situation. Er zeigt einen Opportunisten, der seiner Karriere folgen will, aber er wird zum Verführten, anstatt zum Verführer. Szabó will die Problematik der Verführung der Macht darstellen. Höfgen ist ein Charakter, der jedem nachgibt, der ihm schmeichelt oder Ruhm verspricht. (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 87). Das wird deutlich in seiner

Beziehung zum General, der ihn mit seiner Macht und Einfluss verführt. Dadurch wird noch eine Facette der Hauptfigur sichtbar, welche im Roman nicht zu finden ist.

Das führt zu einer anderen Kategorie nach Pfister. Hendrik geht im Roman eine konstante und schrittweise Entwicklung durch, bei der jeder Schritt seiner Karriere verfolgt werden kann. Er ist somit ein dynamischer Charakter, der sich durch die Geschichte neuen Situationen anpasst und eine allmähliche Entwicklung aufweist. Seine Alteration im Film ist auch dynamisch dargestellt, aber sehr sprunghaft. Obwohl man fast die gleiche Handlung verfolgt, kann man bei Szabós Version *Platholes* in der Geschichte sehen. Ein Beispiel ist Hendriks Entscheidung, mit dem Professor nach Berlin zu einem Gastspiel zu fahren. Man weiß nicht, wer der Professor ist, und wieso sich Hendrik gerade für Berlin entscheidet. Es stellt sich auch die Frage, wo seine Hochzeit mit Nicoletta gefeiert wird. Somit sieht man, dass Höfgen in beiden Versionen ein dynamischer Charakter ist, jedoch ist Manns Version eine verfolgbare Konstante und bei Szabó handelt es sich um eine sprunghafte Entwicklung.

Wenn man weiter Pfisters Analyse folgt, wird man der Frage der Offenheit bei den beiden Versionen begegnet. Diese Frage ist schwer zu beantworten, was auch den Charakteren im Film und Roman widerfahren ist. Hendrik Höfgen ist sowohl ein offener als auch ein geschlossener Charakter, abhängig von der Rolle, die er spielen, und der Situation, der er sich anpassen muss. Diese Charakteristik ist auch in beiden Versionen sichtbar. In der Interaktion mit anderen Figuren inszeniert er sich immer selbst. Die Inszenierung dient ihm immer dazu, Kontrolle zu behalten, was mit seinem Drang nach Ruhm verbunden werden kann. Dieses Merkmal hat Sebastian, ein guter Freund von Barbara und Hendriks Gegenteil, an ihm erkannt: „Er lügt immer und er lügt nie. Seine Falschheit ist seine Echtheit. Es klingt kompliziert, aber es ist völlig einfach.“ (Mann 2019, S.204) Sie wussten nicht, ob alles klar bei ihm ist oder er etwas verheimlicht. Er wirkt, als ob man ihn leicht durchschauen kann, wie bei einem offenen Charakter, jedoch trägt diese Offenheit. Hinter ihr befindet sich ein Enigma, welches man in all seinen Facetten nicht sehen kann. Das ist unterstützt durch seine Schauspielerei. Sein Handwerk ermöglicht ihm die Dualität zwischen einem offenen und enigmatischen Charakter. Nach Pfister sind beide Versionen von Höfgen unter beiden Kategorien einteilbar.

Wenn man die transpsychologische und psychologische Einteilung betrachtet, müssen beide Versionen von Hendrik näher betrachtet und die Geschichte analysiert werden. Dabei muss auf die manischen Zustände von Hendrik geachtet werden. Sie sind in beiden Werken vorhanden. Schon am Anfang des Filmes sehen wir seine Panikattacke, welche durch Doras Auftritt verursacht wurde. Das wird auch gut durch den Schauspieler dargestellt und zeigt vorab schon seinen psychischen Zustand. Im Roman sind auch mehrere solche Szenen beschrieben,

in denen Hendrik manisch reagiert, oder Weinkrämpfe hat. Das wird während seiner Zeit in Berlin dargestellt. Diese Phasen dienen ihm, sich vom hektischen Alltag zu erholen. Im Roman wird gezeigt, dass er sofort nach diesem kurzen Anfall, wie ein neuer Mensch und erfrischt wirkt. Der Figur Höfgen ist bewusst, was sie macht, und versteht den Grund dahinter. Er sieht das Ziel, welches seine Karriere ist. Die Filmfigur Höfgen hat einen Moment, in dem er sich seiner Tätigkeiten bewusst wird. Dieser Moment der kurzen Reflektion wird von einer egoistischen Feststellung unterbrochen. Nach Pfister handelt es sich um psychologisch dargestellte Charaktere, die sich ihrer Innenwelt nicht bewusst sind.

Noch ein Zustand muss hier hervorgehoben werden: der Zustand des Identitätsverlustes. Manns Version von Höfgen ist sich jedes Schrittes bewusst und jeder einzelne Schritt, den er vor und nach dem „Pakt mit dem Teufel“ macht, ist von ihm ein Zeichen seiner Vorstellung. Das kann man sehen, als er Hendriks Hall gebaut hat. Er lässt sich bewusst in das Verhältnis mit den Nazis hinein, um das Beste für ihn in dieser Situation zu machen. Szabós Höfgen hat sich selbst verraten. Er wird von der Macht verführt und hat sich im Pakt, den er gemacht hat, verloren. Erst am Ende des Filmes sieht Hendrik, wohin er geraten ist. In diesem Moment ist es für ihn zu spät.

Nach der letzten Kategorie Pfisters, muss entschieden werden, ob die beiden Versionen von Hendrik Typen, Individuen oder Personifikationen darstellen. Wenn man Manns Worten glauben will, ist Hendrik aus dem Roman, ein Typ. Dieser zeigt einen Karrieristen. Er folgt immer demselben Schema, nach welchem er seine Karriere sichern will. In diesem Schema hat er jedoch viele heterogene Dimensionen. Diese sind von Menschen aus Manns Umgebung inspiriert. Daher ist Manns Hendrik ein Typ eines Karrieristen. Im Film hat Szabós Hendrik mehrere Dimensionen, welche schon in der Arbeit dargestellt wurden. Dies zeigt, dass der Verführende zum Verführten wird, und seinen Aktionen kurz nachgeht. Mit dieser mehrdimensionalen Darstellung von Höfgen ist er ein Typ, welcher einen Karrieristen und einen Verführten zeigt. Um eine Übersicht der Analyse zu haben, werden die Feststellungen in eine Tabelle gesetzt.

<b>Hendrik im Roman</b>	<b>Hendrik im Film</b>
dynamisch, konstant	dynamisch sprunghaft
offen und geschlossen	offen und geschlossen
eindimensional	mehrdimensional
psychologische Darstellung	psychologische Darstellung

Typ	Typ
-----	-----

Dieser Vergleich zeigt, dass Hendrik bei Mann und Szabó zwei verschiedene Charaktere sind. Zwar sind sie Figuren in der Handlung und suchen denselben Weg zum Ruhm, jedoch sind die einzelnen Begebenheiten auf diesem Weg verschieden. Im Roman ist Hendrik ein Karrierist, der jeden charmiert, um seiner Karriere zu helfen. Er geht denselben Aktionen nach, um sich möglichen Änderungen im System anzupassen und dadurch seine Karriere zu schützen. Die Filmversion folgt demselben Schema, zwar durch eine Raffung, bis zum Moment des Paktes, bei dem Hendrik aus der Rolle des Verführers in die Rolle des Verführten wechselt, weil der Ministerpräsident ihm Ruhm durch die Nationalsozialisten versprochen hat. Wegen seiner Macht und seines Einflusses hat Szabós Hendrik seine Identität verloren, bis er nicht mehr als nur zu einer Marionette des Nazis geworden ist.

### **3.2. Der Ministerpräsident oder der General**

Die Figur des Fliegergenerals, Ministerpräsidenten, oder auch nur Generals ist der Schutzpatron im Film und Roman, der Hendrik seine Sicherheit garantiert, und ihn zur Position des Intendanten führt. Er wird im Roman auch der „Dicke“ genannt. Nach Pfister ist er damit auktorial und implizit beschrieben (Pfister 2001, S.252). Der „Dicke“ wird im Roman als eine riesige Person beschrieben: „Der kolossale Fliegeroffizier, den man gerade erst zum General gemacht hatte, gehörte zur allerobersten Spitze des autoritären und totalen Staates“ (Mann 2019, S.277). Die Macht und der Einfluss, die er ausstrahlt, werden durch sein Äußeres beschrieben. Manns Version ist damit ein Typ, der an die Personifikation der Macht nahe geht und als eine Karikatur dargestellt wird:

Die kolossalische Größe und Breite seiner monströsen Figur waren geeignet, Schrecken und Ehrfurcht, um sich zu verbreiten. Dem Kühnsten verging das Lachen, wenn er erwog, wieviel Blut schon auf den Wink des Speck-und-Fleisch-Riesen geflossen war und wie unermeßlich viel Blut vielleicht noch strömen würde zu seinen Ehren. Auf dem kurzen wulstigen Hals erschien sein massives Haupt wie übergossen von dem roten Saft. (Mann 2019, S.284).

In diesem Zitat sieht man, dass der „Dicke“ zugleich der Blutrünstige ist, und dass seine Gestalt sowohl seine Macht als auch seinen Status widerspiegelt. Die Darstellung bei Mann ist breit, was den Effekt der Karikatur und Satire verstärkt, jedoch muss hier beachtet werden, dass von keiner Personifikation eines Attributes die Rede ist. Das Böse oder das Teuflische ist ein Teil des Menschen und kein Mensch ist die pure Verkörperung des Bösen (Rubinstein 2014, S.24)

Szabós Fliegergeneral wird nicht der „Dicke“ genannt, weil Rolf Hoppes, der Schauspieler, der den General spielt, nicht die Statur des Vorbildes aus dem Roman hat. (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 88).

Szabó inszeniert den General anders. Er gibt ihm eine Tiefe, welche aus der originellen Karikatur einen mehrdimensionalen Charakter schafft. Dabei entstehen mehrere Unterschiede. Zwar wird auch im Film gezeigt, wie viel Macht diese Figur besitzt, aber die Machtdarstellung wird auf andere Arten dargestellt. Wenn er redet, benutzt er keine normalen Satzstrukturen, sondern den Imperativ. Auch seine Kleidung strahlt Autorität und Stärke aus. Er trägt seine Uniform im ganzen Film. Er trägt sie auch, wenn er zu Hause ist: „Dies wird auch in der körperlichen Präsenz sichtbar und der Gestik des Generales deutlich, wenn er etwas Höfgen wie einen Hund im Nacken schüttelt.“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.89). Der General zeigt, dass er der Stärkere in der Beziehung zwischen ihm und Höfgen ist, was ihn von einer Personifikation der Macht zu einem Typen erhebt, welcher aus heterogenen Charakteristiken besteht. Die Verwandlung wird in ihrer Komplexität sichtbar. Im Film ist die Figur des Generals mehrdimensional, wobei die Figur im Roman eindimensional ist, was besonders in den Präsentationen der beiden Figuren zu verfolgen ist. Im Film wird die Figur ambivalent dargestellt (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.90). Das ist wegen des Aussehens des Schauspielers möglich. Trotz seiner Macht und der Darstellung der gleichen, wirkt der General zerbrechlich und freundlich: „Gleichzeitig ist aber er gerissen, böseartig und unberechenbar. Die Gefahr, die von ihm ausgeht, ist stets präsent und wird dadurch besonders deutlich, bevor er sich zu einem durchaus ziehenden Lächeln entschließt.“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 90). Auch seine tolerante Seite wird betont, als er Hendrik seine „Rasenschande“ und seine politisch unzuverlässige Vergangenheit verzeiht.“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 89). Im Roman wird nur die eine Perspektive betont. Er wird als ein Riese beschrieben, der an der Macht ist. Zum Unterschied in der Komplexität der Figuren gehört auch die Veränderung der Verhältnisse. Bei Mann verführt Höfgen den General. Er wird der Rolle des Mephisto als einem Teufel, der verführt, gerecht. Der Fliegergeneral gibt ihm die Hand, jedoch weiß Hendrik, dass er sich in diesem Moment verkauft hat und spürt Angst und fast Ekel (Mann 2019, S. 276). Das zeigt, dass er diese Verführung machen muss, um am Leben zu bleiben.

Im Film ist gerade das Gegenteil geschehen. Zwar sieht es so aus, als ob Hendrik den General verführt, aber der General verführt Hendrik mit seinem Status und seiner Macht. Das gibt dem Verhältnis zwischen den Figuren eine neue Dimension, zeigt zugleich eine neue Tiefe, die Szabó der Figur gegeben hat. Dies ist mit der Offenheit der Charaktere verbunden. Wie schon beschrieben, Szabós Version des Generals ist unberechenbar und durch sein

vorgespieltes Lächeln ein Enigma. Das wird bei der letzten Szene, in welcher der General seine Macht gegenüber Hendrik präsentiert, dargestellt. Dieser Schritt der öffentlichen Bloßstellung kommt unerwartet, gleichermaßen für die Zuschauer des Filmes und für Hendrik. Bei Mann ist klar, dass es sich um einen unbarmherzigen Mörder handelt, der viel Blut vergossen hat und noch viel Blut vergießen wird. Weil man eine Konstante wegen des Status als Karikatur und der Eindimensionalität bei dem General aus dem Roman sieht, ist er eine statische Figur. Er durchlebt weder eine Veränderung noch eine Enthüllung von neuen Merkmalen. Der „Dicke“ wird im Text auf neue Art beschrieben und ist von seinem Anfang das Symbol der Macht. Die Version im Film hat eine sprunghafte Enthüllung. Zuerst wird er von Hans Miklas als nationalsozialistischer Held benannt. Danach wird der General im Brief von Angelika kurz beschrieben und seine Position wird genannt. Seine Facetten und seine Emotionen werden in der Interaktion mit Hendrik preisgegeben. Er zeigt, dass er nicht nur der Mächtige, sondern auch ein Mensch ist. Sichtbar wird das auf der Hochzeitfeier.

Daher kann man die Figur aus dem Film als eine dynamische und sprunghafte beschreiben, weil die Emotionen und die Vielfalt der Reaktionen sprunghaft dargestellt werden. Die psychologische Analyse der Figuren ist komplexer als die anderen Kategorien. Im Roman ist die Figur des Generals einfach strukturiert. Es gibt keine Einsicht in seine Gedanken. Daher muss man ihn auf Basis der bestehenden Fakten beschreiben. Er ist machtgierig und blutrünstig. Das wird aus den schon genannten Fakten sichtbar, jedoch ist er von der Kunst verführbar. Der General hat seine eigene Vision der „wahren deutschen Kunst“ und Ästhetik. Dadurch kann er von Höfgen durch sein Schauspiel als Mephisto und seiner Inszenierung verführt werden. Daher kann man sagen, dass er psychologisch dargestellt ist. Der komplexere Charakter aus dem Film ist ambivalent dargestellt. Dieser sieht freundlich und zerbrechlich aus, jedoch liegt unter diesem Gesicht ein Machthaber. Er hat die Kraft, andere durch seine Macht zu beeinflussen oder, wie im Hendriks Fall, zu verführen. Zwar ist er anders gestaltet als sein Gegenüber im Roman, er muss jedoch in dieselbe Kategorie als psychologischer Charakter eingeordnet werden, da man bei keiner der beiden Figuren des Generals eine Einsicht in die Innenwelt hat und keine von ihnen zeigt ein höheres Verständnis für die Aktionen, die die jeweilige Figur macht.

Die beiden repräsentieren die Macht, jedoch auf vollkommen verschiedene Arten. Die Romanfigur wird über die körperliche Beschreibung des Charakters repräsentiert. Er wird oft als Riese beschrieben. Diese Figur enthüllt sich nicht, sondern bleibt einfach konzipiert. Sie ist ein satirischer, eindimensionaler und statischer Typ, der die Macht repräsentiert. Szabó hat seinem Fliegergeneral eine Tiefe gegeben. Dieser ist tückisch und unvorhersehbar. Er zeigt

konstant seine Dominanz durch seine Sprache und Verhalten. Er bleibt enigmatisch durch das Schauspiel von Rolf Hoppe, aber zeigt an einigen Stellen neue Seiten dieser Figur. Er ist ein mehrdimensionaler Typ eines intelligenten Machthabers. Um diese Unterschiede übersichtlich zu machen, werden sie in eine Tabelle gesetzt.

<b>General im Roman</b>	<b>General im Film</b>
statisch	dynamisch/sprunghaft
offen	geschlossen
eindimensional	mehrdimensional
Typ	Typ
psychologisch dargestellt	psychologisch dargestellt

### **3.2 Otto Ulrichs und Hans Miklas**

Die beiden Figuren werden im gleichen Kapitel analysiert. „Die Nebenfiguren ragen durch ihre zentrale Rolle aus dem Panorama der Nebenfiguren heraus“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 54 ). Der Grund dafür ist, dass diese Figuren sehr ähnlich dargestellt werden. Beide Figuren haben fest verankerte politische Überzeugungen, für welche sie am Ende auch sterben. Sie werden ihre Überzeugungen nicht verraten: „Damit unterscheidet sich Hans Miklas, wie die spiegelbildlich angelegte Figur Otto Ulrichs, von den wirklichen Antifiguren des Romans, die ihre Überzeugungen jederzeit für den eigenen Vorteil verraten“ (K. von Lindeiner-Strasky 2017, S.12 ). Otto ist Miklas’ politischer Gegenpol in der Handlung (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.55). Die zwei spiegelbildlich dargestellten Figuren teilen auch die gleiche Wahl wie Hendrik: sie können benutzt oder verraten werden. Es gibt mehrere Aspekte, anhand deren die Figuren verglichen werden können. Zuerst wird die Figur des Otto Ulrichs und danach die Figur des Hans Miklas analysiert.

#### **3.3.1 Otto Ulrichs**

Er ist überzeugter Kommunist. Er ist der einzige Vertreter des aktiven Widerstandes in Deutschland (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.56). Im Roman ist er ein dynamischer Charakter, obwohl manche Züge statisch sind. Das Dynamische ist sichtbar im Moment, als er Hendrik als Komödianten in Hendriks Hall entlarvt. Damit zeigt er eine sprunghafte

Entwicklung, weil er lang von Hendriks Charm verführt wird. Das Statische ist bei seiner politischen Orientation sichtbar, welche er durch die Handlung noch vertieft. Im Film wird zwar angedeutet, dass Otto Hendrik durchschaut, aber dies wird nicht bestätigt. Szabós Figur ist eine statische Figur, die nur in einigen Dialogen kurz über das revolutionäre Theater spricht und am Ende stirbt. Beide Charaktere sind offene Charaktere, weil man klar voraussehen kann, wie sie handeln werden. Beide werden für den Kommunismus kämpfen. Dieser Aspekt ist gut sichtbar, als Otto aus dem KZ freigelassen wird. Zwar versucht Manns Figur, sich dem neuen Regime anzupassen, aber kämpfen im Untergrund weiter.

Nach Pfister kann Manns Otto anhand der Wiederkehr aus dem KZ und des Aufstiegs zu einer neuen Position im Staatstheater als ein mehrdimensionaler Charakter bezeichnet werden. Zuerst versucht er, sich anzupassen, aber als überzeugter Kommunist kann er diese Rolle doch nicht spielen. Er zeigt auch eine tiefere und intelligente Seite, als er Hendriks Spiel durchschaut. Ihm wird der Grund klar, warum er als Intendant bei Ottos Aktionen nicht mitmachen will, und wieso Hendrik Otto nicht zu Hendriks Hall einladen will. Im Film wird Hendriks Hall nicht dargestellt, was auch von Ottos Rolle für die originale Geschichte Gewicht nimmt. Dort ist er ein eindimensionaler Charakter. Auf der einen Seite kämpft er mit politischen Aktionen für den Kommunismus im Untergrund. Auf der anderen Seite, weder entlarvt er Hendrik in seinen Spielen noch trägt er zum Ende bei, weil die Geschichte verändert wurde. Beide Figuren zeigen eine Variante der moralisch guten Kunst über das „Revolutionäre Theater“ aus und zeigen neben der Kunst auch einen aktiven Widerstand gegenüber dem Regime (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 55). Nach Pfister sind beide Typen, trotz des Unterschieds in der Konstruktion und Darstellung der Figuren.

Die psychologische Präsentation der Charaktere ist jedoch anders. Wie schon gesagt, ist Szabós Figur einfacher strukturiert. Er zeigt nur wenige Facetten der Originalfigur. So ist auch Ottos Figur im Film einfacher psychologisch aufgebaut. Besonders betont ist dieser Unterschied, wenn Otto von seinen Erfahrungen im KZ spricht. Er zeigt, dass er dort vieles durchgemacht hat und eine Veränderung durchlebt hat, welche seinen Glauben an den Kommunismus gestärkt hat. Dazu zeigt er auch die Möglichkeit, andere Spiele zu durchschauen und die Wahrheit zu sehen. Nach Pfister sind beide Figuren trotz des genannten Unterschieds unter der Kategorie des psychologischen einzuordnen. Obwohl beide unter Pfisters Standards viele Ähnlichkeiten teilen, trägt Manns Otto für die Handlung ein größeres Gewicht: „Ulrichs Tod am Ende des Romans dient dazu, Höfgen moralisch den erzählerischen Todesstoß zu versetzen und ihn endgültig zu demaskieren“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.55). Diese Entfaltung im Roman bringt einen großen Unterschied zwischen den Figuren des Otto Ulrichs.



<b>Otto Urlich im Roman</b>	<b>Otto Urlich im Film</b>
dynamisch/sprunghaft	statisch
offen	offen
mehrdimensional	eindimensional
Typ	Typ
psychologisch dargestellt	psychologisch dargestellt

### 3.3.2 Hans Miklas

Miklas ist überzeugter Nationalsozialist, eine typische Figur in Klaus Manns Exilromanen, wenn nicht der Exilliteratur überhaupt (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 54). Wie Otto ist Miklas Hendriks Antagonist (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.54). Er kämpft gegen Hendrik, um seine Überzeugungen zu verteidigen. Zwar verliert er in beiden Konflikten mit ihm, weicht aber von seinem Glauben nicht ab. Im Grunde ist Miklas ein anständiger und gutgläubiger Knabe, der ein Ziel im Lebenszentrum hat. (Pasche 1993, S. 58-59). Das führt zur ersten Kategorisierung nach Pfister. Beide Charaktere sind mehrdimensional. Obwohl sie ein Zentrum im Leben haben, zeigen beide mehrere Seiten. Im Verhältnis mit Barbara zeigen sie eine weiche Seite. Sie kämpfen gegen Hendrik um die Ehre von Lotte Lindental. Am Ende kämpfen sie aus Unzufriedenheit gegenüber dem System gegen das Regime und beide Figuren finden dadurch ihr baldiges Ende. Beide Figuren sind offen. Sie werden von ihren Idealen nicht abweichen und werden für diese sterben; eine Charakteristik, welche sie mit Otto Urlichs teilen. Bei ihnen weiß man, welchen Weg sie gehen werden.

Im Roman und im Film wird eine dynamische Figur dargestellt, die eine sprunghafte Veränderung erlebt, weil das brutale Regime gegen ihre Überzeugungen wirkt. Durch ihre Feststellung wollen sie den Ruf des Nationalsozialismus retten und eine Petition starten. Miklas ist nicht der Einzige im Roman, der eine Unzufriedenheit äußert. Diese wird auch von dem Portier des H.K.s gezeigt. Die Enttäuschung vom Nationalsozialismus macht Miklas in beiden Werken zu einem Typen. Dieser repräsentiert eine ganze Bewegung von Menschen, welche zuerst von dem Nationalsozialismus überzeugt waren, und dann gegen ihn gekämpft haben, weil sie von dem Regime enttäuscht wurden:

Miklas kann aber insofern als typische Figur der frühen Exilliteratur gewertet werden, als sich in ihm die Hoffnung ausdrückt, die verführten (Klein-)Bürger, die aufgrund wirtschaftlicher Not auf den

Nationalsozialismus hereingefallen waren, würden sich enttäuscht von ihm abwenden, wenn sie die wahren Ziele der Ideologie und die Korruption seiner Führer erkannten (K. von Lindeiner-Strasky 2017, S.12).

Die Figur Miklas wird in beiden Versionen psychologisch dargestellt. Beide Figuren sind sich bewusst, dass ihre Aktionen von ihren Überzeugungen beeinflusst sind.

<b>Hans Miklas im Roman</b>	<b>Hans Miklas im Film</b>
dynamisch/sprunghaft	dynamisch/sprunghaft
offen	offen
mehrdimensional	mehrdimensional
Typ	Typ
psychologisch dargestellt	psychologisch dargestellt

Hans Miklas ist eine der wichtigsten Nebenfiguren in dieser Handlung. Er bildet mit seinem Verhalten und seiner Überzeugung einen Gegenpol zu Otto Urlichs, mit dem er seine Kategorisierung nach Pfister teilt. Er ist die einzige Figur, die vollkommen von Szabó übernommen wurde. Nur eine Szene wurde hinzugefügt. Es handelt sich um den Moment, in dem Miklas die Jungen trainiert, was seine Neigung zum Nationalsozialismus besonders verstärkt hat.

### **3.4 Zusammenfassung der Analyse der männlichen Figuren**

Die analysierten männlichen Figuren sind ein wichtiger Teil der Handlung. Im Roman gibt es mehrere andere Figuren, die nicht bearbeitet wurden, weil diese entweder nicht im Film dargestellt werden oder einen zu kleinen Einfluss auf die Handlung haben. Figuren wie Mader oder Dr. Ihrig werden in Szabós Werk nicht dargestellt und deswegen wurden sie auch nicht in die Analyse einbezogen. Anhand der verglichenen Figuren kann man sehen, dass Szabó viele Elemente aus dem Roman übernommen hat. Das kann besonders gut bei der Hauptfigur Hendrik oder auch bei Hans Miklas, der nach Pfister die gleiche Figur im Roman und Film ist, gesehen werden. Die anderen Figuren wurden verändert. Szabó konzentriert sich vollkommen auf Hendrik und andere analysierte Figuren werden dementsprechend diesem Monopol der Hauptfigur angepasst. Der Fliegergeneral bekommt eine neue Dimension und Otto verliert viel an seiner Wichtigkeit aus dem Roman.

## 4. Komparativer Vergleich der Frauenfiguren

Die Frauenfiguren tragen einen wichtigen Teil der Handlung des Romans *Mephisto*. Durch sie kann die Entwicklung der Haupt- und anderen Figuren näher betrachtet werden. Sie bringen eine besondere Dynamik in die Handlung hinein. In diesem Teil der Arbeit werden die Frauenfiguren Barbara Brucker, Lotte von Lindenthal, Juliette Martens, Nicoletta von Niebuhr, Bella Höfgen und Angelika Siebert im Roman und Film verglichen. Nach der Analyse soll die Frage vom Anfang, ob die Frauenfiguren im Roman und im Film dasselbe Gewicht für die Geschichte tragen, beantwortet werden.

### 4.1 Barbara Bruckner

Vor der Analyse von Barbara Bruckner muss betont werden, dass die auf sie bezogene Handlung in zwei Teile – vor und nach dem Machtergreif der Nazis – geteilt werden muss. Bei Barbara ist besonders der Wechsel der politischen Szene in Deutschland erkennbar, was zu vielen Änderungen bei ihrer Figur im Film führt. Barbara ist Hendrik Höfgens erste Ehefrau, die später zur Kämpferin gegen den Nationalsozialismus wird. In beiden Werken kämpft sie mit ihrer Zeitschrift. Sowohl die filmische als auch die romanhafte Version von Barbara erleben dieselben Ereignisse, jedoch gibt es Unterschiede, die in der Analyse festgestellt werden.

Generell wird Barbara als Hendriks Gegenteil dargestellt (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.50). Der diametrale Unterschied zwischen diesen zwei Figuren wird auf mehreren Ebenen gezeigt. Auf der einen Seite repräsentiert Barbara das Großbürgerliche, Aufständische und Tolerante. Auf der anderen Seite steht Hendrik für das Kleinbürgerliche und Ruchlose (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.51). Dieser Unterschied wird auch in beiden Versionen von Barbara begehalten und weiterentwickelt. Im Roman ist Barbara ein selbständiger und aktiver Charakter. Sie verlangt selbst die Scheidung von Hendrik und am Ende der Handlung wird sie auch zum politischen Gegenpol von Hendrik (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 51). Im Film wird Barbara passiver dargestellt. Sie wird zwar auch zu diesem Gegenpol, jedoch wird dies im Film nur durch einige Sätze angedeutet.

Das führt zur ersten Einteilung nach Pfister. Im Roman gibt es eine dynamische Figur, die sich sprunghaft der neuen Situation anpasst und gegen diese kämpft. Der Film stellt diese

Figur im ersten Teil der Handlung farblos, kühl und langweilig dar (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.95). In diesem Teil ist sie eine statische Figur. Der zweite Teil, nachdem die Nazis an die Macht gekommen sind, zeigt eine Veränderung. Barbara hat sich physisch, wie auch als Charakter verändert (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.94). Das wird in der letzten Konfrontation mit Hendrik im Caffè dargestellt. Zwar ist in dieser Szene meistens die Hauptfigur im Bild, aber auch Barbara wird dargestellt. Manns Barbara ist eine mehrdimensionale Figur. Das wird durch ihre Dialoge mit anderen Figuren außer Hendrik gezeigt. Ihre viele Interessen sind auch ein Indiz für die Mehrdimensionalität.

Dieser Charakterzug wird durch Barbaras Beschreibung in der Geschichte gezeigt. Im Film ist sie ein eindimensionaler Charakter, und zwar in beiden Teilen der Handlung. Zuerst ist sie eine passive Figur, die stumm bleibt, wenn Hendrik sie um ihre Hand bittet (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 93). Im zweiten Teil fürchtet sie sich um die Situation in Deutschland und wird zur aktiven Kämpferin, jedoch wird nur diese eine Dimension dargestellt. In beiden Versionen ist sie ein offener Charakter. Durch die Darstellung ihrer Charaktere kann man vorhersehen, was und warum sie das machen. Weil Barbara das Gegenteil von Hendrik und damit ein guter Mensch ist, fühlt sie die Pflicht, um Hendrik zu sorgen (Mann 2019, S. 133). Deswegen heiratet sie ihn aus Mitleid (Mann 2019, S. 130). Szabós Barbara ist zu flach dargestellt und es besteht keine tiefere Einsicht in ihr Innenleben, um eine präzisere Analyse der Offenheit darstellen zu können. Man kann sie der Vorlage nach als offen bezeichnen und als geschlossen, wenn man sie bei Szabó sieht. Wenn es um die Einteilung nach Personifikation, Typ und Individuum geht, sind sie in beiden Teilen ein Typ. Welchen Typ sie repräsentiert, hängt vom Teil der Handlung ab. Sie stellen das Großbürgerliche im ersten Teil dar und im zweiten Teil sind sie Beispiele des aktiven Künstlers unter Nazi-Regime, wie aus dem Zitat von Thomas Mann hervorgeht. Die psychologische Darstellung wird bei beiden Werken nicht detailliert durchgeführt. Zwar sieht man, was Barbara von Hendrik denkt oder was sie gegenüber anderen Charakteren fühlt, aber diese Feststellungen sind auch den Charakteren selbst klar und ermöglichen daher keine transpsychologische Kategorisierung. Nach Pfister sind beide psychologisch dargestellte Charaktere.

Zwar ist der Handlungsverlauf in beiden Werken ähnlich, jedoch sind die Figuren in ihrer Bedeutung für die Geschichten und Präsenz verschieden. Mann hat Barbara eine Tiefe gegeben. Wegen ihrer Interaktionen mit anderen Charakteren, ihrer Mehrdimensionalität und den Veränderungen, die sie durchgemacht haben, ist sie ein wichtiger Teil der Geschichte, vor und nach der Machtübernahme der Nazis. Weil Szabó nur Hendrik fokussiert, verliert seine

Version von Barbara viele Charakteristiken und wird flach dargestellt. Den Überblick der Charakteristiken kann man in der Tabelle unten sehen.

<b>Barbara Bruckner im Roman</b>	<b>Barbara Bruckner im Film</b>
dynamisch/sprunghaft	statisch
offen	offen/geschlossen
mehrdimensional	eindimensional
Typ	Typ
psychologisch dargestellt	psychologisch dargestellt

#### **4.2 Nicoletta von Niebuhr**

In der Handlung kommt zuerst Nicoletta mit Barbara vor. In beiden Werken wird sie als Schauspielerin dargestellt, die in H.K. eine Gastrolle spielen wird, was im Roman näher beschrieben wird, und das dritte Kapitel wird diesem Geschehen gewidmet. Im Film wird Nicoletta in einigen Szenen kurz gezeigt und kommt erst wieder vor, wenn sie Hendriks zweite Ehefrau wird. Ihre Geschichte zwischen der Zeit im H.K. bis zum Moment der Heirat wird im Film nicht dargestellt. Nicoletta als Figur erlebt dadurch eine Reduktion. In beiden Werken ist sie der Gegenpol von Barbara und die weibliche Version von Hendrik. Hendrik und Nicoletta sind mit einer Wesensverwandtschaft inszeniert (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S.96 ). Im Roman wird sie als ein mehrdimensionaler Charakter gezeigt. Sie ist wie Hendrik eine Karrieristin und Schauspielerin, was in ihrer Zeit im H.K. sichtbar ist. Trotz des Erfolges, welchen sie als Hendriks Partnerin in dieser Zeit hat, gibt sie ihre Karriere für Theophil Mader auf; ein Schritt, den Hendrik nicht versteht. Bei Szabó werden diese Teile nicht gezeigt. Damit ist Nicoletta im Film eindimensional dargestellt. Bei Mann zeigt sie durch diese Entwicklung, dass sie ein dynamischer Charakter ist, der sich konstant anpasst. Weil dieser Teil im anderen Werk nicht gezeigt wird, kann man sie im Film als statisch bezeichnen. Im Roman zeigt Nicoletta eine Geschlossenheit, welche ähnlich wie bei Hendrik ist. Man kann ihre Schritte nicht vorhersehen. Im Film verliert sie durch die Reduktion diesen Anteil an der Handlung und wird zu einer Nebenfigur, die einen kleinen Text spricht. Dadurch ist sie eine geschlossene Figur. Man weiß nicht, wie sie in der Zwischenzeit gelebt hat. Es ist ein Geheimnis, welches sie Hendrik nicht verraten will. Nach Pfister sind die beiden Nicolettas ein Typ. Sie sind,

genauso wie Hendrik, eine Darstellung eines Opportunisten und eines Karrieristen. Das kann man in der geplanten Heirat mit Hendrik sehen. Es ist eine Heirat, die nur durch den gegenseitigen Profit motiviert wird. Was die letzte Kategorie in der Analyse angeht, wird Nicoletta in beiden Werken psychologisch dargestellt. Da man keine Einsicht in die Psyche der Figuren bekommt und im Film diese Tatsache noch flacher präsentiert wird, kann man zu diesem Schluss kommen. Einen kurzen Überblick kann man in der Tabelle sehen:

<b>Nicoletta von Niebuhr im Roman</b>	<b>Nicoletta von Niebuhr im Film</b>
dynamisch	statisch
offen	geschlossen
mehrdimensional	eindimensional
Typ	Typ
psychologisch dargestellt	psychologisch dargestellt

### **4.3 Juliette Martins**

Juliette Martins ist Hendriks Geliebte und Tanzlehrerin. Schon bei der ersten Begegnung mit Juliette im Film sieht man einige Unterschiede im Vergleich zum Roman. Im Roman ist sie blond und eine Prostituierte, wobei sie im Film eine Tanzlehrerin ist. Das Verhältnis zwischen Hendrik und ihr wird in beiden Werken fast gleich dargestellt, jedoch gibt es zwei wichtige Momente, in denen sich die Handlungen unterscheiden. Im ersten Moment gesteht Juliette ihre Gefühle zu Hendrik (Szabó, 1981). Dieses Geständnis wird nur bei Szabó gezeigt. Der zweite Moment ist ihr Verrat an Hendrik (Mann 2019, S.297). Diesen Verrat gibt es im Film nicht. Dort redet der Ministerpräsident von einer Rassenschande (Szabó, 1981). Wenn man den ersten wichtigen Unterschied betrachtet, kann man sehen, dass Juliette im Film und Roman ein mehrdimensionaler Charakter ist. Bei Szabó zeigt Juliette ihre Stärken und auch Schwächen. Sie zeigt dadurch eine Tiefe. Bei Mann zeigt sie Stärken und redet darüber, wie sie die weiße Rasse dominieren will, wie sie auch Hendrik dominiert hat. In ihrer letzten Szene im Roman zeigt sie, dass sie Hendrik liebt, und dass ihre Verbindung für sie noch existiert. Sie verteidigt Hendrik vor Cäsar von Muck. In diesen Szenen wird bestätigt, dass bei Mann Juliette ein mehrdimensionaler Charakter ist. Sie lebt nicht nur für das sexuelle Verhältnis, welches sie mit Hendrik hat, sondern hegt auch Gefühle für ihn. Bei Szabó wird Juliette anstatt als Prostituierte als eine Tanzlehrerin dargestellt, welche sich dann auf ein sexuelles Verhältnis mit Hendrik

einlässt. Neben dieser dominanten Seite wird sie auch schwach dargestellt. In einem Moment erzählt sie Hendrik von ihren Träumen und Wünschen. Sie will ein Kind mit ihm haben (Szabó, 1981). Damit werden mehrere Facetten von ihr gezeigt, was Juliette zu einem mehrdimensionalen Charakter macht. Das führt auch dazu, dass Juliette ein offener Charakter ist. Im Film werden keine verblüffenden oder unerwarteten Momente mit Juliette gezeigt, dazu sagt sie offen, was ihre Träume sind. Im Roman sieht die Situation anders aus. Juliette wird detailliert beschrieben, jedoch wird ihre Innenwelt nicht dargestellt. Dies ist eine Grundlage für einen enigmatischen Charakter. Das wird dann auch durch die schon beschriebene Szene in Paris mit Cäsar von Muck bestätigt. Obwohl man erwarten würde, dass Juliette aus Rache Hendrik ausspielen wird, ist dies nicht der Fall, sondern sie reagiert auf die Anfrage von Muck völlig unerwartet. Folgend Pfisters Einteilung kommt man zur Frage, ob Juliette ein Individuum oder ein Typ ist. Weil sie im Roman nur aus mehreren Perspektiven und enigmatisch dargestellt ist, ist sie bei Mann ein Individuum, welches auch starke Gefühle hat. Weil Szabó sie tiefer dargestellt, und ihr eine schwache Seite gibt, ist sie im Film auch ein Individuum. Dadurch erkennt man, dass Juliette in beiden Versionen ein dynamischer Charakter ist. In einer Version zeigt sie Stärke, als sie Hendrik seinen Verrat vergeben hat und ihn geschützt hat. In der zweiten Version ist sie eine verliebte Liebhaberin, die offen über ihre Gefühle redet. Weil man keine direkten Einsichten in die Psyche der Figuren bekommt, sind beide psychologisch dargestellt. Zusammengefasst kann man die Kategorisierung in der folgenden Tabelle sehen:

<b>Juliette Martins im Roman</b>	<b>Juliette Martins im Film</b>
dynamisch	dynamisch
geschlossen	offen
mehrdimensional	mehrdimensional
Individuum	Individuum
psychologisch dargestellt	psychologisch dargestellt

#### **4.4 Die wichtigsten Frauen für Hendrik Höfgen**

In diesem Kapitel werden die Figuren der Lotte Lindenthal, Bela Höfgen und Angelika Siebert als das Thema der wichtigsten Frauenfiguren analysiert. Diese Figuren wurden in anderen Analysen von Petrović oder von Lindeiner-Strasky selten bearbeitet. Es gibt auch mehrere

Gründe dafür. Erstens sind diese Figuren in beiden Werken wenig präsent. Im Film sind diese Figuren in wenigen Szenen sichtbar. Die Ausnahme ist Lotte, welcher mehrere Szenen gewidmet werden. Im Roman werden alle drei Frauenfiguren kurz beschrieben. Zweitens wird in den Werken nur das Äußere der Figuren beschrieben. Man erlebt keine Einblicke in ihr Innenleben. Weil diese Figuren für eine Analyse unattraktiv scheinen, stellt sich die Frage, warum sie relevant sind.

Um diese Fragestellung beantworten zu können, wird zuerst Angelika Siebert analysiert. Wenn man diesen Charakter nach Pfister analysieren würde, ist sie ein eindimensionaler, statischer, offener Typ, der psychologisch dargestellt ist. Diese Charakteristiken sind in beiden Werken sichtbar, wobei im Film ein Teil der Handlung mit Angelika weggelassen wird, vor allem ihre Beziehung und spätere Verlobung mit einem Regisseur. Zwar ist Angelika ein einfacher Charakter, aber Hendrik denkt für einen Moment darüber nach, das Leben mit Angelika wäre bequem (Mann 2019, S. 86). Die nahe Beziehung zwischen Hendrik und Angelika wird auch in der Szene gezeigt, in der sie bis spät in der Nacht zusammen in der Taverne des H.K. zusammen sind (Szabó, 1981). Dadurch sieht man, dass sie eine enge Beziehung mit Hendrik hat, welche Hendrik ausnutzt. Angelika ist insofern für Hendrik und damit auch für seine Karriere wichtig, da sie ihm einen sicheren Weg ins Berliner Staatstheater ermöglicht, nachdem die Nazis die Macht in Deutschland übernommen haben. Diese Szene wird besonders im Film dargestellt, weil sie einen „szenischen Rückblick“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 83) darstellt. Ohne Angelika könnte Hendrik nicht den Schritt wagen, nach Deutschland wieder zurückzukehren, und die Karriere unseres Karrieristen wäre damit einen anderen Weg gegangen. Sie hat ihm den Aufstieg zum Ruhm in Deutschland ermöglicht.

Die zweite Figur, die man in diesem Teil bearbeiten wird, ist Lotte Lindenthal. Sie ist Angelika Siebert ähnlich. Sie wird in beiden Werken als ein eindimensionaler, offener, statischer, psychologischer Typ dargestellt. Sie wird schon vor der Machtübernahme der Nazis im Roman und Film genannt. Sie wird von Hendrik als eine „dumme Kuh“ (sowohl im Film als auch im Roman) bezeichnet, was zu einer Eskalation zwischen Hendrik und Hans Miklas führt. Ihre Figur wird erst wichtig, wenn die Nazis an die Macht kommen, weil sie die Freundin des Fliegergenerals ist. Daher kommt auch ihre Bedeutung für Hendrik. Er weiß, wie viel Einfluss sie hat. Er stellt sich das Ziel, sie zu erobern (Mann 2019, S.258), um sich den Weg für seine Karriere zu ermöglichen. Lottes Einfluss hat seine Karriere nicht nur in der Theaterwelt gestärkt, sondern auch in seinem privaten Leben, als er Gnade um seine Freude bat. Lotte hat dies ermöglicht, was zusätzlich seiner Karriere Sicherheit gab.



Lotte und Angelika sind damit von äußerster Bedeutung, wenn es um die Karriere von Hendrik geht. Sie haben Hendrik die Entscheidung erleichtert, ob er ein Emigrant wird, oder zurück nach Deutschland zurückkehrt. Sie geben ihm ein Absprungbrett für den neuen Ruhm in der neuen Umgebung. Sie sind in beiden Werken wichtig und geben der Handlung durch ihren Einfluss neue Wege.

Damit kommt man zur letzten Figur in diesem Kapitel, welche die größte Wichtigkeit im Roman trägt. Bella Höfgen ist die Mutter von Hendrik. Sie ist eine Rheinländerin, welche in der Mittelschicht lebt. Das Leben, welches sie Hendrik ermöglicht hat, ist einer der Gründe, warum Hendrik nach einer wichtigeren Position in der Gesellschaft ringt und danach auch dieses Milieu verlassen muss (Mann 2019, S.147). Obwohl sich Hendrik ihrer schämte, hat er sie zu seiner Hochzeit eingeladen und zeigte auch doch Zuneigung und Gefühle ihr gegenüber. Bis zu diesem Teil der Handlung ist der Verlauf in beiden Versionen gleich. Der wichtigste Unterschied zwischen den Werken ist das Ende, an dem Bella wieder auftritt. Am Ende des Romans erlebt Hendrik einen Zusammenbruch, Mann sagt auch einen „moralischen Todesstoss“ (K. von Lindeiner-Strasky 2012, S. 55), als er gesehen hat, dass erstens seine Karriere in der Zukunft nicht mehr sicher ist und zweitens, sein wahres Ich seine Schadtaten nicht mehr hinnehmen kann. Gerade dieser Moment ist von großer Bedeutung. Hendrik zeigt sein Inneres. Er lügt sich nicht mehr an und versteht, in welcher Situation er sich befindet. In diesem Moment des moralischen Todes liegt er in den Armen seiner Mutter Bella. Dieses Motiv zeigt, dass Hendrik nur vor seiner Mutter ehrlich und er selbst sein kann. Er zeigt nur seiner Mutter, dass er am Ende ist, was die Rolle dieser Figur Bella betont.

Wenn man zum Thema der wichtigen Frauenfiguren zurückkehrt, haben wir mehrere Figuren, die in dieser Kategorie sein können. Jede der analysierten Frauen könnte in diesem Teil auftauchen, weil jede Frauenfigur etwas Besonderes zu der Geschichte beigetragen hat. Barbara ermöglicht Hendrik den Sprung nach Berlin. Nicoletta hilft ihm seinen Ruhm in Hamburg aufzubauen und ihn in Berlin zu verfestigen. Juliette gibt Hendrik die sexuelle Befriedigung. Trotzdem haben ihm Angelika und Lotte einen Weg zur Nazi-Elite ermöglicht. Bella hält Hendrik in ihren Armen, als er am Ende ist. Weil die letzten drei Figuren einen großen Einfluss auf die Geschichte hatten, sind sie zu den wichtigen Frauenfiguren zu zählen und sind damit auch Figuren von äußerster Wichtigkeit für Hendrik und seine Karriere.

## 5. Schlussfolgerung

Der Film *Mephisto* von Istvan Szabó ist nach den Motiven der gleichnamigen Romanes von Klaus Manns Roman *Mephisto* entstanden. Die Handlung der Werke beschreibt den Anfang des Aufstieges des Nazismus in Deutschland und die gesellschaftlichen und individuellen Veränderungen, die damit gekommen sind. Sie geben einen neuen Blickwinkel in das Phänomen „Mephisto“. Anstatt ihn als das allgemeine Böse zu sehen, wird er als ein dualer Charakterzug jedes Menschen beschrieben. Die komparative Analyse der Werke und der Figuren stützt sich auf Pfisters Dramentheorie und Kreuzers Literaturverfilmungstheorie und versucht auch die Epoche zu beleuchten.

In der Analyse sind konnte zahlreiche Unterschiede in der Figurendarstellung feststellbar. Hendrik wird als Karrierist in beiden Werken dargestellt, jedoch ist seine Motivation unterschiedlich. Im Roman verführt Hendrik die Macht, um seine Karriere zu schützen und diese zu fördern. Im Film sucht er nach seiner Stimme und wird von der Macht verführt. Die Macht wird durch die Figur des Generals dargestellt. Im Film ist der General mehrdimensionaler dargestellt und wird stärker betont. Hendrik, der General und ihre Beziehung werden im Film stärker und detaillierter dargestellt. Weil der Fokus auf diese Beziehung und den Hauptcharakter gelenkt wird, haben die anderen Figuren an Bedeutung für die Geschichte verloren. Darunter leiden Figuren wie Otto, Babara und Nicoletta, die eine Reduktion im Film erleben. Die Figuren Juliette und Miklas sind keine Veränderung in dem neuen Medium durchgegangen. In der Konstellation der Frauenfiguren kommt es zur Reduktion der Bedeutung. Im Film sind die wichtigsten Frauenfiguren Juliette, Barbara, Angelika und Lotte. Im Roman zählen dazu noch Bella und Nicoletta. Die Unterscheide in der Handlung und der Bedeutung der Charaktere nehmen Einfluss auf ihre Kategorisierung. Nach Pfisters Figurentypologie ist der häufigste Unterschied zwischen den Figuren die Dynamik, die Offenheit und die Dimensionalität. Wenn man Kreuzer betrachtet, ist der Film eine Kombination zwischen einer transformierenden Bearbeitung, Illustration und Übernahme des Rohstoffes. Das wird durch den Vergleich der Geschichten festgestellt und mit der Analyse nach Pfisters Dramentheorie untermauert. Es ist auch zugleich eine Translation nach Bohnenkamp wegen des Wechsels aus dem einen Medium ins andere, da in diesem Beispiel einige Anpassungen geschehen sind. Es wird die Geschichte Hendrik Höfgens erzählt, jedoch wird durch die Veränderungen in der Handlung und in den Figurendarstellung eine neue Perspektive im Film gezeigt. Dadurch sind der Roman *Mephisto* und seine gleichnamige

Verfilmung zwei verschiedene Werke, mit sehr ähnlichen Handlungen und unterschiedlichen Figuren.

## 6. Literaturverzeichnis

- Bohnenkamp, Anne, and Tilman Lang, eds., Hrsg. *Literaturverfilmungen. No. 17527*. Reclam, 2005.
- Cermenek, Anja. *Literaturverfilmung: ein Forschungsbericht und eine exemplarische Analyse (Arcipelaghi)*. 2010.
- Diner, Dan. „Zwischen Aporie und Apologie—Über Grenzen der Historisierung des Nationalsozialismus.“ *Gewerkschaftliche Monatshefte*, 87. 3 1987: 153-159.
- Jeßing, Benedikt, et al. *Metzler Goethe Lexikon*. Stuttgart: JB Metzler, 2004.
- Kreuzer, Helmut. „Literaturverfilmung.“ Von Wolfgang (Hg.) Gast. Bamberg: C.C.Buchners, 1993.
- Mann, K. *Mephisto: Roman einer Karriere*. Rowohlt Verlag GmbH, 2019.
- Martini, Fritz. *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1968.
- Pasche, Wolfgang. „Interpretationshilfe Exilroman: Mann, "Mephisto"; Irmgrad Keun, "Nach Mitternacht"; Anna Seghers, "Das siebte Kreuz".“ Stuttgart-Dresden: Klett, 1993.
- Petrović, Nina. *Klaus Manns Roman "Mephisto" und István Szabós gleichnamige Verfilmung. Ein Vergleich. Diss.* Osijek: Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of German Language and Literature, 2013.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. utb GmbH, 2001.
- Rubinstein, Emanuela Barasch. *Mephisto in the Third Reich. "Mephisto in the Third Reich*. Oldenbourg: De Gruyter, 2014.
- Spangenberg, Eberhard. *"Karriere eines Romans." Mephisto, Klaus Mann und Gustav Gründgens*. Hamburg: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.
- Mephisto*. Regie: Istvan Szabó. 1981.
- Verdissimo*. 20.. 8. 2022. <https://www.verdissimo.com/de/nachrichten/die-bedeutung-gelber-rosen>.
- von Lindeiner-Strasky, K. *Die Mehrfarbigkeit der Vergangenheit: István Szabós Adaption von Klaus Manns Roman, Mephisto*. Königshausen & Neumann, 2012.
- von Lindeiner-Strasky, Karina. „. . . der harte Glanz des Hasses“: Satire und Humanismus im Exilwerk Klaus Manns.“ *Oxford German Studies*, 46(1) 2017: 106–120.
- Wulff, Hans J. „Semiotik der Filmanalyse: Ein Beitrag zur Methodologie und Kritik filmischer Werkanalyse.“ *Kodikas/Code*, 1998: 19-36.

Zoltán, Dragon. *The Spectral Body: Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szabó.*

Cambridge: Scholars Publishing, 2000.

Žmegač, Viktor, ed. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur*

*Gegenwart: 1918-1945. Vol. 2179. . Athenäum-Verlag., 1984.*