universität wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Fakt und Fiktion im Roman. Eine Untersuchung anhand von Klaus Manns *Mephisto*, Thomas Bernhards *Holzfällen* und Maxim Billers *Esra*“

verfasst von / submitted by

Matthias Lindenberger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 190 333 299
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramtsstudium UF Deutsch und UF Psychologie und Philosophie
Betreut von / Supervisor:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 4
2 Faktizität und Fiktionalität 5
2.1 Theoretische Grundlagen und Konzepte 5
2.2 Fakt und Fiktion voneinander unterscheiden 7
2.2.1 Fiktionskompetenz 7
2.2.2 Ist der Inhalt eines Romans per se Fiktion? 8
3 Literarischer Umgang mit Fakten 10
3.1 Schlüsselroman 10
3.2 Historischer Roman 11
3.3 Biographie, Autobiographie und biographischer Roman 12
4 Grundlegendes zu Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht in Deutschland und Österreich 13
5 Der Fall *Mephisto* 15
5.1 Entstehungsgeschichte 16
5.2 Textanalyse *Mephisto* 20
5.2.1 Romanfiguren 22
5.2.1.1 Hendrik Höfgen 22
5.2.1.1.1 Parallelen in den Lebensläufen von Gründgens und Höfgen 22
5.2.1.1.2 Parallelen bei der Namensgebung Höfgens zu Gründgens 26
5.2.1.1.3 Parallelen in Kleidung, Bewegungen und Aussehen zwischen Höfgen und Gründgens 28
5.2.1.1.4 Parallelen in Eigenschaften, Motiven und Handlungen zwischen Höfgens und Gründgens 32
5.2.1.2 Weitere Figurenkonzepte in *Mephisto* 38
5.2.2 Setting 40
5.3 Resümee 41
6 Der Fall *Holzfällen* 43
6.1 Entstehungsgeschichte und gerichtliche Auseinandersetzung 44
6.2 Textanalyse 47
6.2.1 Romanfiguren 48
6.2.1.1 Der Erzähler 48

6.2.1.2 Das Ehepaar Auersberger ... 52
6.2.1.3 Joana und Fritz ... 54
6.2.1.4 Jeannie Billroth ... 56
6.2.1.5 Anna Schreker und ihr Mann ... 57
6.2.2 Setting ... 58
6.3 Resümee ... 59
7 Der Fall *Esra* ... 60
7.1 Entstehungsgeschichte und gerichtliche Auseinandersetzung ... 61
7.2 Textanalyse *Esra* ... 64
7.2.1 Romanfiguren ... 65
7.2.1.1 Adam ... 66
7.2.1.2 Esra ... 68
7.2.1.3 Lale ... 72
7.2.2 Setting ... 75
7.2.3 Meta-Ebene ... 76
7.3 Resümee ... 81
8 Ergebnisse ... 82
8.1 Grad der Fiktionalisierung ... 83
8.2 Schwere der Verletzung des Persönlichkeitsrechtes ... 86
8.3 Die Bedeutung der Fälle für den heutigen und zukünftigen Literaturbetrieb ... 87
8.4 Die Grenzen der Kunstfreiheit ... 89
9 Bibliographie ... 91
9.1 Primärliteratur ... 91
9.2 Sekundärliteratur ... 91
9.3 Internetquellen ... 95
10 Abstract ... 99

1 Einleitung

Die Freiheit der Kunst ist in Deutschland und Österreich zwar gesetzlich verankert, gerät sie jedoch in Konflikt mit dem Persönlichkeitsrecht, wird klar, dass auch ihr Grenzen gesetzt sind. Dies zeigt sich besonders anschaulich in den nicht nur prominenten sondern vor allem auch für die deutschsprachige Literatur wegweisenden Fällen der Werke *Mephisto. Roman einer Karriere* von Klaus Mann, Thomas Bernhards *Holzfällen. Eine Erregung* und Maxim Billers *Esra*. Ihnen allen sind langjährige Gerichtsprozesse, die sich mit der Verletzung von Persönlichkeitsrechten befassen, gemein. Dreh- und Angelpunkt dieser Auseinandersetzungen war stets der Grad der Fiktionalisierung von aus der Realität gegriffenen oder an ihr angelehnten Personen und den mit ihnen zusammenhängenden Taten und Ereignissen. Die Klägerinnen und Kläger meinten, in den Werken dargestellt zu werden und sahen sich in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt.

Was sich hier in Form von Rechtsstreiten äußert, führt schlussendlich auf eine Frage zurück, die so alt ist, wie die Literatur selbst: Ist das in der Literatur Geschilderte wahr, oder ist es erfunden? Die Kategorien *wahr* und *erfunden* stellen hierbei jedoch nicht die einzigen beiden Antwortmöglichkeiten auf die aufgetane Frage dar, sondern markieren den jeweils äußersten Punkt. Dazwischen spannt sich ein Feld auf, indem Fakt und Fiktion graduell in einander übergehen. Dass Autorinnen und Autoren stets von der Wirklichkeit beeinflusst sind, liegt auf der Hand. Ihnen das zum Vorwurf zu machen, wäre weder sinnvoll noch gerechtfertigt. In vielen literarischen Texten verschwimmt die Grenze zwischen Tatsachen und frei Erdichtetem. So werden oft Interpretationsmöglichkeiten, die Rückschlüsse auf reale Personen, Handlungen oder Geschehnisse beinhalten, nicht nur zulässig sondern liegen nahe.

Flechten Autorinnen und Autoren bewusst wahre Gegebenheiten in ihre Werke ein, so müssen sie darauf achten, diese soweit unkenntlich zu machen, dass die Autorinnen und Autoren für sich betroffen fühlende Personen rechtlich unangreifbar sind. Dies ist ein Tanz auf Messers Schneide, der schon zu manchem Buchverbot führte. Somit werden der Kunstfreiheit ihre Grenzen dort aufgezeigt, wo Reales soweit fiktionalisiert wurde, dass es rechtlich gerade noch nicht angefochten werden kann.

So unterschiedlich die die Romane betreffenden Urteile auch ausgingen und so umstritten sie heute noch sind, zeigten sie doch klar auf, wo für Autorinnen und Autoren die rote Linie verläuft, indem sie Orientierungspunkte für künftige Gerichtsprozesse schufen. In dieser Diplomarbeit sollen die drei genannten Fälle genau untersucht und miteinander verglichen werden. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Fiktionalisierung, auf die Schwere der

Verletzung der Persönlichkeitsrechte und die damit verbundenen Konsequenzen gelegt. Dem geht eine theoretische Einführung voran. Auch ein Überblick zu Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht soll zum besseren Verständnis der Auseinandersetzung beitragen.

2 Faktizität und Fiktionalität

Die Auseinandersetzung mit Fakt und Fiktion im Roman hat zur Voraussetzung, dass die zentralen Begriffe *Fakt* und *Fiktion* und die dazugehörigen Konzepte erläutert werden. Dies soll die theoretische Grundlage für die weiterführenden Untersuchungen liefern. In einem weiteren Schritt wird das Konzept der Fiktionskompetenz erklärt und speziell auf die Rolle von Fiktion im Roman eingegangen.

2.1 Theoretische Grundlagen und Konzepte

Betrachtet man die beiden Begriffe *Fakt* und *Fiktion* im Kontext von Literatur, zeigt sich hinsichtlich des ersteren eine klar definierbare Auffassung: „Faktuale Texte sind Teil einer realen Kommunikation, in der das reale Schreiben eines realen Autors einen Text produziert, der aus Sätzen besteht, die von einem realen Leser gelesen und als tatsächliche Behauptungen des Autors verstanden werden.“[1] Anders gesagt: Das, was die Autorin oder der Autor eines Textes verfasst, ist von den Leserinnen und Lesern auch als wörtlich zu nehmen. Der Text soll weder auf Erfundenes verweisen, noch soll sein Inhalt stellvertretend für etwas anderes stehen. Das Geschriebene ist genau so aufzufassen, wie es formuliert wurde.

Was die Fiktion betrifft, sieht die Lage etwas anders aus. Genauere Recherchen zeigen, dass diverse literatur- und kulturtheoretische Auffassungen unterschiedliche Definitionen des Begriffes haben. Diese divergierenden Konzepte zeigen sich im Verhältnis des Begriffes zu Literatur, beziehungsweise weist die Fiktion an sich eine von Literatur fast untrennbare Definition auf.

Die Wurzeln von Fiktion oder Fiktionalität liegen im lateinischen *fingere*, was soviel wie *bilden*, *erdichten* oder *vortäuschen* bedeutet. Konkret bezeichnet das Begriffspaar „den

[1] Martínez, Matías: *Einführung in die Erzähltheorie*. 10. überarb. Aufl. München: C. H. Beck 2016, S. 19.

erfundenen bzw. imaginären Charakter der in literar[ischen] Texten dargestellten Welten."[2] Barsch führt weiter aus, dass es sich dabei um das Operieren im Sinne eines ‚Als ob' handele, bei dem durchaus die Zuordnung zu einem außertextuellen Seinsbereich erfolge, der von den Sprachverwendern als gesetzt gedacht werde.[3]

Das bedeutet, dass Fiktion durchaus als plausibel und nachvollziehbar erscheint, aber nicht den Anspruch hat, wirklich passiert zu sein. Sprich, auch wenn ein literarischer Text erfunden ist, hält er sich dennoch an Konzepten der Realität fest, die ihn für den Leser oder die Leserin nachvollziehbar machen. Es ist vorstellbar, dass so etwas tatsächlich passiert ist, ohne dass es aber tatsächlich passiert sein muss.

Nach Harder ist die Fiktionalität das „Resultat einer sprachlichen Handlung, das weder als ‚wahr' noch als ‚falsch' bezeichnet werden kann."[4] Grund dafür sei, dass es eine Übereinkunft der Kommunikationspartnerinnen und -partner gäbe, der nach nicht der Maßstab der Realität und der Wahrheit angelegt werde.[5] Der Urheber oder die Urheberin habe keine Täuschungsabsichten und die Empfängerin oder der Empfänger unterstelle diese auch nicht.[6]

Hinsichtlich literarischer Texte zeigt sich das Konzept der Fiktion als besonders wichtig. Das liegt daran, dass der Inhalt von Literatur nicht für bare Münze genommen werden kann, sondern eine Sonderstellung einnimmt. „Die Auffassung, dass Aussagen in literar[ischen] Texten bezüglich eines Wahrheitsanspruches ein Sonderstatus zukommt, zieht sich mit unterschiedlichen Bewertungen durch die gesamte Geschichte lit[eratur]wissenschaftlicher Theoriebildung", schreibt Barsch.[7] Dementsprechend ist die Fiktion nicht nur ein wichtiger Teil künstlerischen Schaffens, die Literatur ist auch wesentlich an der Begriffsbildung von Fiktion beteiligt.

Für eine vertiefende Auseinandersetzung mit Fiktionalität sei auf Wolfgang Isers Buch *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*[8] hingewiesen.

---

[2] Barsch, Achim: *Fiktion/Fiktionalität*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B.. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd 347), S. 63.

[3] Ebda, S. 64.

[4] Harder, Matthias: *Fiktion/Fiktiv*. In: Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2006, S. 107.

[5] Ebda.

[6] Ebda.

[7] Barsch, Achim: *Fiktion/Fiktionalität*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktualisierte u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2013, S. 214.

[8] Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

2.2 Fakt und Fiktion voneinander unterscheiden

2.2.1 Fiktionskompetenz

„Fiktionskompetenz ist die sozialisatorisch erworbene Fähigkeit, an der Kommunikationsform […] der ‚Fiktion' teilzunehmen, sei es produktiv (als Autor/in) oder rezeptiv (als Leser/in)", schreiben Groeben und Dutt.[9] Als Teilkompetenz sei dafür die „Fähigkeit zum narrationsbezüglichen Als-Ob-Handeln" notwendig: „Man erzählt, als ob man von wirklichen Sachverhaltsabfolgen berichtet (Produktionsperspektive), und man liest (oder hört) entsprechend, indem man so tut, als ob man eine Erzählung von wirklichen Sachverhaltsabfolgen aufnimmt (Rezeptionsperspektive)."[10]

Fiktionskompetenz heißt somit, Fiktion selbst einsetzen und erkennen zu können. Dazu ist die Fähigkeit zur Durchführung und zum Nachvollziehen von Als-Ob-Handlungen – also das mentale Durchspielen von Handlungen, ohne sie tatsächlich umzusetzen – notwendig. Ist diese Fähigkeit nicht erworben, wird es schwierig, Signale, die Fiktionalität anzeigen, zu erkennen. In weiterer Folge kann Fiktion nicht von wirklich Geschehenem unterschieden werden.

Die Frage lautet nun: Wie sehen die Anzeichen von Fiktionalität aus und wie kann man sie erkennen? Zum einen gibt es Hinweise, die sich außerhalb des Textes selbst befinden: „Bereits vor der eigentlichen Lektüre kennzeichnen paratextuelle Informationen wie Gattungsbezeichnungen (‚Roman') oder andere Hinweise (‚Personen und Handlung dieses Buches sind frei erfunden') Texte […] als fiktional und die darin dargestellte Geschichte als fiktiv."[11] Zeichen wie diese machen die Identifikation von Fiktion sicher am Klarsten.

Zum anderen können auch textimmanente Signale auf den fiktiven Charakter hinweisen: „Die Fiktionalität eines Textes ist meist auch daran erkennbar, dass der Name und die Person des realen Autors (z. B. Thomas Mann) nicht mit dem übereinstimmen, was aus dem Text über den Erzähler (z.B. den Hochstapler Felix Krull) zu erschließen ist."[12] Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich die Interpretation hinsichtlich des Wirklichkeitsgehalts aus dem Text selbst erschließt. Dass das aber viel literaturspezifisches Wissen voraussetzt und nicht ohne Weiteres für die Leserinnen und Leser klar sein muss, ist verständlich. Auch Heller teilt

[9] Groeben, Norbert u. Carsten Dutt: *Fiktionskompetenz*. In: Martínez, Matías: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2011, S. 65.
[10] Ebda.
[11] Martínez, Matías: *Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktualen Texten. Eine Einleitung*. In: *Der Deutschunterricht* 2016/4, S. 4.
[12] Ebda.

die Ansicht, dass „Gattungswissen und Praxis in der Interpretation literarischer Fiktionssignale“ essentiell sind.[13]

Das Wissen darüber, was vonnöten ist, um einen adäquaten Umgang mit fiktionsgeladenen Formen gewährleisten zu können, baut also auf einem breiteren Fundament auf. Kenntnisse um Literatur und der praktische Umgang damit beschreiben einen Teil einer weiter gefassten Medienkompetenz, für welche die Unterscheidung in Fakten und Fiktion wesentlich ist:

> Insofern ist die Fähigkeit zu (möglichst) differenzierten Fiktions-Realitäts-Unterscheidungen zentraler Bestandteil einer kritisch-konstruktiven Medienkompetenz. Die Charakterisierung solcher Medienkompetenz als kritisch-konstruktiv soll verdeutlichen, dass damit nicht nur die Fähigkeit gemeint ist, ggf. auch kontraintentional. Z. B. autor(innen)seitig als Non-fiction ausgegebene, d.h. mit entsprechenden Realitätssignalen versehene Produkte auf Grund zugleich vorhandener konfligierender Fiktionssignale in Verbindung mit Medialitäts- bzw. Weltwissen als Fiktion zu dekuvrieren, d.h. korrekt zu diagnostizieren. Genauso gehört zur Medienkompetenz die Fähigkeit, das ggf. sehr sophistizierte Spiel mit (z. B. inkohärenten) Realitäts- und Fiktionssignalen […], die Kombination von fiktionalem Rahmen und realitätsnahen Inhalten […] zu genießen; diese Genussfähigkeit stellt die konstruktive Dynamik der kritischen Medienkompetenz dar.[14]

Doch auch eine gut ausgebildete Medienkompetenz ist kein Garant für die genaue Einordnung der in Literatur vermittelten Inhalte. Vor allem dann nicht, wenn von Autorinnen und Autoren bewusst die Grenzen zwischen Realem und Erfundenem verwischt werden. Im weiteren Verlauf wird diese Arbeit zeigen, dass dies keine Seltenheit ist und wie dieses Aufheben der Grenzen in der Tat aussieht.

2.2.2 Ist der Inhalt eines Romans per se Fiktion?

Wie zuvor festgestellt wurde, geben manchmal Hinweise auf die Gattung des zu betrachtenden literarischen Textes Aufschluss darüber, wie sein Verhältnis zu fiktionalen Elementen ist. In dieser Arbeit steht die Analyse dreier Romane im Mittelpunkt. Diesbezüglich ist die Frage angebracht, wie Romane hinsichtlich fiktionaler Mittel bewertet werden müssen.

---

[13] Heller, Vivien: *Fiktionalität und Non-Fiktionalität kontextualisieren. Eine Dimension von Diskurs- und Textkompetenz*. In: *Der Deutschunterricht* 2016/4 S. 41.

[14] Nickel-Bacon, Irmgard, Norbert Groeben u. Margrit Schreier*: Fiktionssignale Pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hg. v. Karlheinz Stierle. 2000/32. S. 298-299.

Gerade in der Literaturwissenschaft und von Seiten der behandelten Autoren scheint man sich einig zu sein.

Das zeigt zum Beispiel Blettenweger, die sich in ihrer Diplomarbeit mit den gerichtlichen Auseinandersetzungen über Bernhards *Holzfällen*, Billers *Esra* und Herbsts *Meere* beschäftigt. Sie schlägt mit ihrer Meinung in dieselbe Kerbe wie ein Gutteil des künstlerisch-literarischen Spektrums:

> In Romanen die Wirklichkeit herauszulesen bedeutet, sie auf eine Art zu lesen, die nicht vorgesehen, beziehungsweise sogar unangemessen ist. Häufig wird auch der Autor mit dem Erzähler gleichgesetzt, dies passierte sowohl im Roman *Holzfällen. Eine Erregung* als auch in den Romanen *Esra* und *Meere*. Eine solche Vorgehensweise ist literaturwissenschaftlich jedoch nicht tragbar.[15]

In der Literaturwissenschaft mag Blettenweger mit dieser Haltung kaum auf Widerstand stoßen. So haben zum Beispiel viele prominente Künstlerinnen und Künstler, darunter etwa Günter Grass und Elfriede Jelinek, eine Solidaritätserklärung für Maxim Biller unterzeichnet, der wegen seines Romans *Esra* aufgrund des Vorwurfs der Verletzung von Persönlichkeitsrechten vor Gericht stand. Dass gegenteilige Meinungen weit verbreitet sind, zeigt sich aber in der Rezeption der genannten Werke und letztlich auch in den diese betreffenden Gerichtsurteilen. Haben etwa Richterinnen und Richter oder Leserinnen und Leser, die Wahrheiten in Romanen vermuten, einfach keine ausgeprägte Fiktionskompetenz, oder handelt es sich vielmehr um Schutzbehauptungen der Künstlerinnen und Künstler samt ihrem ihnen wohlgesonnenen Umfeld?

Für Wittstock steht jedenfalls fest:

> Ein Gerichtssaal ist ein denkbar ungünstiger Ort, um Klarheit über beabsichtigte, vermutete, mögliche, unterstellte oder angeblich beweisbare Aussagen von Kunstwerken zu gewinnen. Die Terminologie der Juristen zählt nicht zu den hilfreichen Instrumenten, will man dem vertrackten Verhältnis zwischen Realität du Fiktion gerecht werden.[16]

---

[15] Blettenweger, Daniela: *Literatur zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht. Über die gerichtlichen Auseinandersetzungen von Thomas Bernhards* Holzfällen*, Maxim Billers* Esra *und Alban Nikolai Herbsts* Meere. Wien: Diplomarbeit Universität Wien 2008, S. 25.

[16] Wittstock, Uwe: *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit*. 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 2012, S. 12-13.

Wenngleich es verständlich ist, dass Wittstock kritisch gegenüber dem Beurteilungsvermögen von Richterinnen und Richtern ist – vor allem wenn die Stimme der literaturwissenschaftlichen Zunft in diesen Angelegenheiten oft überhört wird –, wird so die Frage aufgeworfen, ob man denn Literaturwissenschaftlerin oder -wissenschaftler sein muss, um Romane überhaupt lesen zu können, ohne sie misszuverstehen.

Die angestellten Überlegungen zeigen auf, dass diese Thematik sehr heikel und keinesfalls so einfach ist, wie sie möglicherweise auf den ersten Blick scheint. Wie vertrackt diese Angelegenheiten oft sein können, werden die anstehenden Analysen aufzeigen.

3 Literarischer Umgang mit Fakten

Aufbauend auf einer Auseinandersetzung mit Fakten und Fiktion in der Literatur, darf eine Betrachtung derjenigen literarischen Gattungen nicht fehlen, für die das Verhältnis von Wirklichkeit und Erfundenem eine große Rolle spielt. Es werden im Folgenden der Schlüsselroman, der historische Roman und die Formen der Biographie vorgestellt und definiert. So werden literarische Spielarten der Einbeziehung von Realität in einen künstlerischen Rahmen gezeigt, die zur Einordnung der später zu analysierenden Werke hilfreich sein werden.

3.1 Schlüsselroman

Unter Schlüsselliteratur versteht man die Sammelbezeichnung für literarische Werke, „in denen Personen oder Ereignisse der Gegenwart oder Vergangenheit im Kontext eines fiktiven Geschehens dargestellt werden, dessen Wirklichkeitsbezug für den Leser durch textimmanente Hinweise (‚Schlüssel') dechiffrierbar ist."[17] Erzählziel der Schlüsselliteratur sei die Kodierung eines realen Ereignisses. Eine über die episodenhafte Anspielung hinausgehende, verfremdende und zugleich dekuvrierende Kodierung sei dabei ein wesentliches Strukturelement.[18] Das heißt, dass Gegebenheiten aus der Wirklichkeit verfremdet dargestellt werden. Gleichzeitig ist diese Verfremdung aber so konzipiert, dass für die Leserschaft ersichtlich ist,

[17] Singh, Sikander: *Schlüsselliteratur*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 686.

[18] Ebda.

worauf sich außerliterarisch eigentlich bezogen wird. Der Verfremdungseffekt wird somit eigentlich zum Zweck der Entfremdung benutzt.

Beim Schlüsselroman handelt es sich konkret um eine spezielle Form des Romans, in dem Personen, Orte oder Vorkommnisse so weit „verschlüsselt" werden, „dass der Leser […] imstande ist, die Anspielung zu ‚entschlüsseln'". Grund dafür kann „Zensur […] oder Verletzung des Persönlichkeitsrechts durch Eindringen in Privatsphäre" sein.[19]

Das heißt, dass Personen, Orte und Handlungen zwar nicht namentlich genannt und klar als diese deklariert werden, dass aber die damit gemeinten dahinter stehenden Personen, Orte und Handlungen von den Leserinnen und Lesern erkannt werden können. Die Absicht des Schlüsselromans ist genau diese Möglichkeit des Identifizierens. Was das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Erfundenem angeht, so handelt es sich bei dieser literarischen Form um ein Vehikel zur Verbreitung von Wahrheiten in fingierter Form.

3.2 Historischer Roman

Im historischen Roman liefern historische Persönlichkeiten oder Geschehnisse den Hintergrund für fiktive Handlungen.[20] Fulda beschreibt den historischen Roman als einen Typus,

> in dem eine (partiell) fiktive Handlung als Teil eines als Geschichte bekannten Geschehens erzählt wird. Als fiktionale Großerzählung zeichnet sich der historische Roman meist durch die scheinbar bruchlose Integration von fiktiven und historischen Handlungsbestandteilen sowie lit[erarische] und historiographischen Darstellungstechniken, zunehmend aber auch durch deren Gegeneinanderführung und Problematisierung aus.[21]

Es handelt sich hier also um eine Form, in der Fakt und Fiktion stark ineinandergreifen. Der Wirklichkeitsanspruch ist hier aber nur so weit von Bedeutung, als er den Rahmen für den erzählten Inhalt schafft. Im Gegensatz zum Schlüsselroman geht es hierbei nicht um die Verbreitung von tatsächlich Passiertem unter dem Deckmantel der vermeintlichen Fiktion. Vielmehr hat die Einbettung in einen historischen Rahmen einen ästhetischen Effekt. Zweifel-

[19] Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S. 486.
[20] Ebda, S. 231.
[21] Fulda, Daniel: *Historischer Roman*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 318.

los wird so aber Wirklichkeit und Erfundenes teilweise so vermengt, dass es vom Leser oder der Leserin nicht mehr auseinandergehalten werden kann.

3.3 Biographie, Autobiographie und biographischer Roman

Der Begriff Biographie leitet sich aus dem griechischen Wort *bíos*, zu Deutsch *Leben*, und *gráphein*, was *schreiben* bedeutet, ab. Die Biographie als literarische Form nimmt „eine Zwischenstellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung bzw. Fiktion ein".[22] Best beschreibt die Biographie entweder als „Nachzeichnung des Lebenslaufs eines Menschen" und „Verbindung von Elementen der Geschichtsschreibung u[nd] der Dichtung" oder als „Sammelwerk, das kurze Lebensbeschreibungen mit biobibliograph[ischen] Angaben unterbaut."[23]

Bei der Autobiographie handelt es sich um eine spezielle Form der Biographie. Diese ist nämlich die „Erzählung des eigenen Lebens oder eines größeren Teils daraus und der Geschichte der eigenen Persönlichkeit".[24] Schwalm führt weiter aus, dass es sich hierbei meist um eine Form „der nicht-fiktionalen, rückblickenden Ich-Erzählung, die auf die Rekonstruktion der persönlichen Entwicklung unter bestimmten historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen zielt" handelt.[25] Es wird in der Biographie und der Autobiographie also darauf wert gelegt, tatsächlich Passiertes wiederzugeben, ohne dass dies in einen fiktiven Rahmen eingebettet wird. Weiters wird auch suggeriert, diese Texte mit einem bestimmten Wahrheitsanspruch zu lesen.

Der biographische Roman stellt hierbei eine Sonderform dar. Schwalm definiert ihn entweder als „[…] Erzählung des Lebens einer historischen Persönlichkeit in romanhafter, ästhetisch-fiktionaler Form", oder als „fiktionale Imitation der Biographie im Sinn der Lebensbeschreibung eines fiktiven Helden."[26] Unter dem biographischen Roman versteht man also zum einen die Darstellung einer historischen Person in der sprachlichen Ausführung ei-

[22] Schwalm, Helga: *Biographie*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 89.
[23] Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, S. 71.
[24] Schwalm, Helga: *Autobiographie*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 57.
[25] Ebda, S. 57-58.
[26] Schwalm, Helga: *Biographischer Roman*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 91.

nes Romans. Das heißt, dass die Aufbereitung des Stoffes in die Struktur und sprachliche Ausgestaltung einer Geschichte mit einem Spannungsverlauf gegossen wird. Andererseits kann unter einem biographischen Roman aber auch die literarische Darstellung einer fiktiven Figur mit dem Gestus des wirklich Geschehenen verstanden werden.

Was das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion angeht, so bleibt dieses dabei oft unauflösbar verworren:

> Ob eine Figur oder ein Geschehen historisch verbürgt oder fingiert ist, lässt sich aus dem Text selbst nicht unbedingt erschließen; gerade diese mögliche Unbestimmtheit der Gattungszugehörigkeit nutzt der biographische Roman bis zur (kalkulierten) Irreführung des Lesers […].[27]

4 Grundlegendes zu Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht in Deutschland und Österreich

In der vorliegenden Auseinandersetzung spielen sowohl die Kunstfreiheit als auch das Persönlichkeitsrecht eine wichtige Rolle. Wie die zu behandelnden Fälle zeigen werden, fußt der Konflikt der Einschränkung der Kunstfreiheit darauf, dass sich die Freiheit der Kunst und das Persönlichkeitsrecht gegenüberstehen. Konkret heißt das, dass in bestimmten Fällen die Kunst Persönlichkeitsrechte verletzt. So entsteht die Situation, dass sich zwei Rechte gegenseitig in die Quere kommen. Das eine kann in gewissen Situationen nicht ausgelebt werden, ohne das andere einzuschränken.

Juristisch werden diese Auseinandersetzungen so gelöst, dass ein Recht schwerer gewichtet wird als das andere, Sprich, dass ein Recht beschnitten wird, um das andere durchzusetzen. Es ist aber nicht so, dass immer das Persönlichkeitsrecht zu Gunsten der Kunstfreiheit eingeschränkt wird oder umgekehrt. Von Fall zu Fall wird die Situation beurteilt und folgend auch entschieden. Maßgebliche Gerichtsurteile, wie der Fall *Mephisto* oder *Esra*, können dabei natürlich andere rechtliche Auseinandersetzungen beeinflussen, weil ihr Urteil sozusagen als Präzedenzfall angesehen wird.

Da zwei Werke bundesdeutscher Autoren und das eines Österreichers untersucht werden, müssen nun die gesetzlichen Rahmenbedingungen in Deutschland und Österreich auseinandergesetzt werden. Grundsätzlich sind sich diese sehr ähnlich, der Genauigkeit halber werden sie an dieser Stelle nun differenziert betrachtet.

[27] Ebda.

Die Kunstfreiheit ist in Deutschland in Artikel fünf, Absatz drei der Grundrechte geregelt: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.“[28] Ebenso klar sieht die gesetzliche Regelung in Österreich aus: „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“[29] Verankert ist dieses Gesetz im Staatsgrundgesetz über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger, Artikel 17a. Inhaltlich wird in beiden Gesetzen klar, dass die Kunst frei ist.

Das Persönlichkeitsrecht erschließt sich nicht gleich auf den ersten Blick, wie es die Kunstfreiheit tut. Es lässt sich aber aus zwei Absätzen aus dem Deutschen Grundgesetz ableiten. Zum einen ist das der erste Paragraph des ersten Artikels: „Die Würde des Menschen ist unantastbar. Sie zu achten und zu schützen ist Verpflichtung aller staatlichen Gewalt.“[30] Zum anderen handelt es sich um den ersten Absatz des zweiten Artikels: „Jeder hat das Recht auf die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit, soweit er nicht die Rechte anderer verletzt und nicht gegen die verfassungsmäßige Ordnung oder das Sittengesetz verstößt.“[31]

Auch in Österreich lässt sich das Persönlichkeitsrecht aus zwei Paragraphen ableiten. Im Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch steht in Paragraph 16 geschrieben: „Jeder Mensch hat angeborne, schon durch die Vernunft einleuchtende Rechte, und ist daher als eine Person zu betrachten. Sclaverey oder Leibeigenschaft, und die Ausübung einer darauf sich beziehenden Macht, wird in diesen Ländern nicht gestattet.“[32]

Angesichts der Schreibweise und Orthographie wie auch des Bezugs auf „Sclaverey oder Leibeigenschaft“ und die Gültigkeit des Gesetzes in mehreren Ländern ist klar ersichtlich, dass dieses Gesetz vor langer Zeit verfasst wurde. Es trat im Jahr 1812 in Kraft. Ungeachtet der nicht mehr zeitgemäßen Formulierung ist der Inhalt dennoch klar ersichtlich und auf die heutige Zeit anwendbar. Dasselbe gilt für Paragraph 19 des Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuches, der ebenfalls 1812 in Kraft trat: „Jedem, der sich in seinem Rechte gekränkt zu seyn erachtet, steht es frey, seine Beschwerde vor der durch die Gesetze bestimmten Behörde

[28] Deutsche Grundrechte: https://www.bundestag.de/parlament/aufgaben/rechtsgrundlagen/grundgesetz/gg_01/245122 [Zugriff: 02. 03. 2018].
[29] Österreichisches Staatsgrundgesetz. Artikel 17a: https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Bundesnormen/NOR12010327/NOR12010327.pdf (Zugriff: 02. 03. 2018].
[30] Deutsche Grundrechte.
[31] Ebda.
[32] Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001622 [Zugriff: 02. 03. 2018].

anzubringen. Wer sich aber mit Hintansetzung derselben der eigenmächtigen Hülfe bedienet, oder, wer die Gränzen der Nothwehre überschreitet, ist dafür verantwortlich.“[33]

5 Der Fall *Mephisto*

Um eine gründliche Textanalyse bewerkstelligen zu können, ist es unerlässlich, die Entstehungsgeschichte über die Publikation bis zum Verbot von Klaus Manns Roman *Mephisto. Roman einer Karriere* kurz zu skizzieren. Nur so kann ein Verständnis für die Brisanz des Gerichtsprozesses und dessen Auswirkungen geschaffen werden. Auch werden so bereits einige Verschränkungen von Fakten und Fiktion, die sich im Roman wiederfinden, angedeutet, auf die im weiteren Verlauf zurückgegriffen wird. Als Textgrundlage berufe ich mich hierbei auf Spangenbergs dokumentarischen Bericht zu diesem Roman[34].

Er liefert darin neben interessanten Details zu involvierten Personen Informationen zu Geschehnissen und Hintergründen betreffend *Mephisto*. Wie er in der seinen Bericht abschließenden Danksagung schreibt, hat sein Vater, Berthold Spangenberg, sich sehr um das Werk von Klaus Mann bemüht. So ist er als sein Verleger tätig gewesen und hat für die Publikation von *Mephisto* gekämpft.

Das Archiv von Berthold Spangenberg hat Eberhard Spangenberg als Fundament für sein Buch gedient.[35] Es trägt wertvolle Informationen, die für die vorliegende Auseinandersetzung essentiell sind, zusammen und muss zweifelsohne als eines der grundlegenden Werke hinsichtlich der Beschäftigung mit *Mephisto* betrachtet werden.

Die Einbeziehung dieses Werkes ist auch deshalb unerlässlich, da so unveröffentlichte Briefe und Notizen an die Öffentlichkeit kommen. Viele Dokumente, die nicht zugänglich sind, werden von Spangenberg in seinem Buch einbezogen und nachvollziehbar dargestellt, die ansonsten im Verborgenen geblieben wären. Deshalb werden im Folgenden einige Quellen nach *Karriere eines Romans* zitiert, da sie anderweitig nur schwer oder gar nicht zugänglich sind.

[33] Ebda.
[34] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925 – 1981*. München: Ellermann 1982.
[35] Ebda, S. 238.

5.1 Entstehungsgeschichte

Bereits 1933 flüchtete Klaus Mann vor dem nationalsozialistischen Regime in die Schweiz. Mit seinen Arbeiten an *Mephisto* begann er im Jahr 1935 und beendete diese 1936. Die Idee für dieses Buch hatte er jedoch nicht selbst, sondern er bekam den Anstoß durch einen Brief von Hermann Kesten, einem befreundeten Lektor:

> Da mir Landshoff sagte, Sie suchten nach einem neuen Stoff für Ihren neuen Roman […], so überlegte ich mir – für mich – dieses und jenes und kam an eine Sache, von der ich glaube, dass ich sie sehr schlecht und Sie sie sehr gut machen könnten. Um es kurz zu machen, meine ich, Sie sollten den Roman eines homosexuellen Karrieristen im dritten Reich schreiben, und zwar schwebte mir die Figur des von Ihnen künstlerisch (wie man mir sagt) schon bedachten Herrn Staatstheaterintendanten Gründgens vor. (Titel: „Der Intendant") Dabei denke ich nicht daran, dass Sie eine hochpolitische Satire schrieben, sondern – fast – einen unpolitischen Roman […]. […] Keine politischen Darstellungen. Gesellschaftssatire. Satire auf gewisse homosexuelle Figuren. Satire auf den Streber, auf – vielleicht – viele Arten Streber. Im ganzen: der Hauptstadt erzählt, wie man Intendant wird.[36]

Dieser Brief wurde erst 1974 von Martin Gregor-Dellin gefunden. „Kesten selbst, der für den Prozess ein Gutachten über den *Mephisto* abgegeben hatte, erinnerte sich bis dahin nicht mehr, dass er es war, der die Anregung gab."[37] Nachdem Klaus Mann dem, wie er selbst, im *Querido Verlag* beschäftigten Landshoff einen eigenen Vorschlag präsentiert hatte, schrieb dieser: „Deine Zeilen mit dem Kleist Vorschlag bekam ich grad. Das ist ein sehr deutsches Thema – mach es im vierten Reich. […] Ich finde – trotz allem den Kestenschen Vorschlag *gut*. Lass den Mann nicht schwul sein – es muss ja kein Gründgens werden – sondern irgendein ‚Karrierist' […]."[38] Schließlich lenkte Klaus Mann ein und im Jänner 1936 begann er mit ersten Entwürfen.

Mitte 1936 wurde in der *Pariser Tageszeitung* die Veröffentlichung von *Mephisto* angekündigt. Der Roman sollte später darin erscheinen. Die Zeitung schrieb von einem Theaterroman und der „Figur eines Intendanten und braunen Staatsrates, der die Züge Gustav Gründ-

[36] Mann, Klaus: *Briefe und Antworten. 1922-1949*. Hg v. Martin Gregor-Dellin. München: Edition Spangenberg im Ellerman Verlag 1987, S. 238-239.
[37] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 67-68.
[38] Landshoff, Fritz H. an Klaus Mann. Unveröffentlichter Brief vom 28. 11. 1935. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. Zitiert nach Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 68.

gens trägt."[39] Weiters bezeichnete sie das Werk als Schlüsselroman. Sowohl Landshoff als auch Mann schrieben an die Zeitung, um gegen die Bezeichnung *Schlüsselroman* zu protestieren. So schrieb Mann:

> Wann hätte ein Schriftsteller, der solchen Namen irgend verdient, etwas hervorgebracht, was er mit dieser nicht gerade ehrenvollen Bezeichnung belegt sehen möchte? Ich muss protestieren […]. Ich bin genötigt, feierlich zu erklären: Mir lag *nicht* daran, die Geschichte eines bestimmten Menschen zu erzählen, als ich „Mephisto, Roman einer Karriere" schrieb. Mir lag daran: einen *Typus* darzustellen, und mit ihm die verschiedenen Milieus (mein Roman spielt keineswegs nur im „braunen"), die soziologischen und geistigen Voraussetzungen die seinen Aufstieg erst möglich machten.[40]

Betreffend Gustaf Gründgens schrieb er weiter:

> Ja, diesen Schauspieler habe ich in der Tat gekannt. […] Bin ich so tief gesunken, Romane um Privatpersonen zu schreiben? […] Mein Schmerz, mein Zorn, meine Entrüstung haben größere Gegenstände, als ein bestimmter Schauspieler es sein könnte, und sei er selbst zum Intendanten aufgestiegen. […] 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 wird beurteilen, ob auch um einen lebensvollen, dichterisch geschauten und gestalteten Menschen.[41]

Daraufhin druckte die Pariser Tageszeitung eine Zusammenfassung dieses Schreiben auf Seite Eins. Um einen Skandal zu vermeiden überredete Landshoff Mann noch zur Streichung diverser pikanter Stellen.[42]

Als Buch kam *Mephisto* zum ersten Mal im Oktober 1936 auf den Markt. In Klaus Manns Selbstanzeige zu seinem Buch betonte er die Rolle seiner Hauptfigur, Hendrik Höfgen, als Typen, keinesfalls als konkrete Person: „Dieses Buch ist *nicht* gegen einen Bestimmten geschrieben; vielmehr: gegen *den* Karrieristen; gegen *den* deutschen Intellektuellen, der den Geist verkauft und verraten hat. […] Höfgen – der *Typ* Höfgen, das *Symbol* Höfgen – stellt der ruchlosen, blutbefleckten Macht ein großes Talent zur Verfügung."[43]

---

[39] Abbildung eines Ausschnitts der Pariser Tageszeitung vom 19. 6. 1936. In: Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 89.

[40] Mann, Klaus: *Kein Schlüsselroman. Eine notwendige Erklärung*. Abschrift des Telegramms an die Pariser Tageszeitung. Undatiert. http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/31259 [Zugriff: 8. 1. 2018].

[41] Ebda.

[42] Landshoff, Fritz H. an Klaus Mann. Unveröffentlichter Brief vom 24. 6. 1936. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. Zitiert nach *Spangenberg: Karriere eines Romans*, S. 93.

[43] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 94.

Interessanterweise schrieb derselbe Kesten, der Mann die Idee für sein Buch mitsamt dem Vorschlag, Gustaf Gründgens als Vorbild für seine Hauptfigur zu nehmen, unterbreitete, in seiner Rezension über das Buch, dass Höfgen für ihn keine Portraitierung, sondern den „Typus des Mitläufers" darstelle.[44] Skurril wird es spätestens, wenn er über die Beweggründe des Autors hinsichtlich der Verfassung *Mephistos* vermeintlich spekuliert: „Vielleicht wollte er (der Autor) dem Schauerstück blutiger Dilettanten das Portrait des echten Komödianten gegenüberstellen."[45]

Noch im selben Jahr der Erscheinung von *Mephisto* emigrierte Klaus Mann nach Amerika, wo er auch für die Armee tätig war. Nach dem Krieg hielt sich Mann häufig in Deutschland auf. Aufgrund Gustav Gründgens ungebrochenem Ruhm im Nachkriegsdeutschland wollte man mit einer Neuauflage des *Mephisto* nichts zu tun haben. Davon zeugt die Korrespondenz zwischen Klaus Mann und dem Verleger Georg Jacobi vom Langenscheidt-Verlag. Dieser hielt eine erneute Publikation für keine gute Idee, woraufhin Klaus Mann erbost antwortete und ihm fehlende Courage vorwarf.[46] Neun Tage nach diesem Schreiben nahm er sich das Leben.

Gustav Gründgens schien zunächst aber ein anderes Werk Klaus Manns ein Dorn im Auge zu sein. Dem auf Englisch verfasstes Buch *The Turning Point*, das 1942 in Amerika erschien, sollte 1951 im Fischer Verlag eine deutsche Bearbeitung folgen. Es handelt sich hierbei um eine Art Bericht über Klaus Manns Leben. Darin befinden sich auch Ausführungen zu *Mephisto* und Gustav Gründgens. Rolf Badenhausen, der Gründgens' Stellvertreter am Düsseldorfer Schauspielhaus war, gab später an, an die Druckfahnen der deutschen Fassung von *The Turning Point* gelangt zu sein: „Ich zeigte die Bürstenabzüge Herrn Gründgens, der sofort fragte, was man dagegen unternehmen könne, damit die Passagen über seine Person, die nicht der Wahrheit entsprachen, nicht gedruckt würden."[47] Und wirklich schaffte es Badenhausen eigenen Angaben zu Folge, dass die ungewünschten Stellen später nicht in die gedruckte Fassung kamen.[48]

1952 schloss Erika Mann einen Vertrag mit dem Verleger Lothar Blanvalet über die Veröffentlichung von *Mephisto* ab. Dieser erhielt einschüchternde Briefe von Gründgens' Anwälten und ließ daraufhin ein juristisches Gutachten erstellen, in dem von einer Neuauflage abgeraten wird:

---

[44] Mann, Klaus: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1969, S. 335.
[45] Ebda.
[46] Mann, Klaus: *Briefe und Antworten. 1922-1949*, S. 614.
[47] Badenhausen, Rolf: Notiz für Berthold Spangenberg vom 6. 10. 1980. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. Zitiert nach Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 138.
[48] Ebda.

> Es handelt sich um eine absichtlich gewählte Porträtschilderung eines lebenden Menschen. Dieser sind offensichtlich erdichtete Züge beigegeben, die ihn als unehrenhaft, gemein, ja sogar strafbar erscheinen lassen. Ein Bemühen der lebenden Person, diese Darstellung in der Öffentlichkeit zu unterdrücken, würde begründete Aussicht auf Erfolg haben.[49]

Letztlich entschloss sich Blanvalet, vom Projekt *Mephisto* völlig abzulassen. 1955 übertrug Erika Mann die Rechte an den Ost-Berliner Aufbau-Verlag und bereits ein Jahr später erschien *Mephisto* in der DDR. Eine weitere Auflage gab es aber erst im Jahr 1971 wieder. In der Zwischenzeit konnte Erika Mann keinen westdeutschen Verlag zur Publikation bewegen.

1963 starb Gustaf Gründgens an einer Überdosis Schlafmittel. Gründgens' Adoptivsohn, Peter Gorski, kämpfte an seiner Stelle für das weitere Ausbleiben eines Erscheinens von *Mephisto*. Inzwischen war die Nymphenburger Verlagshandlung bereit dazu, das Gesamtwerk von Klaus Mann herauszugeben und hatte bereits die Publikation von *Mephisto* angekündigt. Gorski reichte daraufhin eine Klage beim Hamburger Landgericht ein. Als Begründung führte er an, dass das Werk „das Lebensbild Gustaf Gründgens' verzerrt […]."[50] Weiters würde seine Persönlichkeit in der öffentlichen Meinung herabgewürdigt und daher sein Andenken in der Öffentlichkeit verunglimpft werden können.[51]

Allerdings scheiterte Gorski mit seiner Klage. Er legte beim Oberlandesgericht Hamburg Berufung ein und erwirkte eine einstweilige Verfügung über das Buch. Bis zum Hauptprozess durfte das Buch aber weiterhin mit einem nachgetragenen Vorwort erscheinen. In zweiter Instanz wurde Gorski rechtgesprochen und die Verbreitung von *Mephisto* war nun untersagt. Daraufhin ging der Fall an den Bundesgerichtshof. Dies führte jedoch zu keiner Abänderung des Urteils. Somit war das Verbot von *Mephisto* in Deutschland fixiert: „Es herrschte unter den sechs Richtern Stimmengleichheit, damit war die Beschwerde endgültig und unrevidierbar abgewiesen, das Verbot für alle Zeiten besiegelt worden."[52]

Nach und nach erschien der Roman jedoch in der Schweiz, in Amerika und Frankreich. Ariane Mnouchkine adaptierte ihn 1979 für das Theater. Obwohl das Gerichtsurteil endgültig war, äußerte sich das Oberlandesgericht Hamburg im Jahr 1966 bezüglich einer Wiederveröffentlichung in der ferneren Zukunft dahingehend, dass eine Publikation mit vorangestelltem Vorwort denkbar wäre. So machten sich Berthold Spangenberg und der Rowohlt

[49] Kramer, Gerhard F. an Lothar Blanvalent. Unveröffentlichter Brief vom 16. 6. 1952. – In: Archiv Ellermann Verlag. Zitiert nach Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 146.
[50] Biermann-Ratjen, E. U.: Klageschrift gegen die Nymphenburger Verlagshandlung. – In: Archiv Ellermann Verlag. Zitiert nach Spangenberg: *Roman einer Karriere*, S. 163.
[51] Ebda.
[52] Töteberg, Michael: *Nachwort*. In: Mann, Klaus: *Mephisto. Roman einer Karriere*. 20. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (22748) 2016, S. 412.

Verlag 1980 daran, eine Herausgabe des *Mephisto* zu wagen. Es erschien noch im Dezember desselben Jahres. Maßnahmen zur Bewerbung der Herausgabe gab es keine einzige. Trotzdem wurde es rasch zu einem Bestseller.

5.2 Textanalyse *Mephisto*

Wie im vorigen Kapitel gezeigt wurde, sind *Fakt* und *Fiktion* zwei Schlagworte, die für *Mephisto* von der Entstehung bis hin zur Rezeption große Bedeutung haben. Allein der oben gegebene Überblick kann nicht über den Eindruck hinwegtäuschen, dass sich Klaus Mann Inspiration aus seiner Lebenswelt holte. Das mag per se noch nichts Ungewöhnliches sein, doch die Art und Weise, in der er völlig unverschleiert Züge und Handlungen realer Persönlichkeiten in *Mephisto* einzuflechten scheint, ist durchaus kurios. Selbst wenn Klaus Mann es nicht so wollte, so erwecken diverse Beschreibungen Erinnerungen an Personen des öffentlichen Lebens.

Dies entging auch Manns Leserinnen und Lesern nicht. So machten sich viele daran, Zusammenhänge zwischen Figuren und realen Personen herauszulesen. Diese Ansicht vertritt auch von Lindeiner-Stráský:

> Der skandalöse Ruf von *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936) sowie der satirische, sich an realen Vorbildern und Ereignissen orientierende Einblick, den Mann in die Kulturszene des Dritten Reichs zu geben sucht, führten dazu, dass zahlreiche Rezipienten sich auf die „Entschlüsselung" der realen Vorbilder und die effekthaschenden Kolportageelemente des Werks konzentrieren.[53]

Gottfried Benn, zum Beispiel, meinte, sich selbst wiederzuerkennen. In einem Brief an Oelze schrieb er: „Ich kenne so ziemlich alle, die vorkommen: Pamela W. als zweite Hauptfigur, Johst, mich selbst usw. alles überholt u unergiebig."[54] Kurt Hiller hatte wohl große Freude am Identifizieren der Figuren gefunden und schrieb 1936 in einem Brief an Klaus Mann:

[53] Lindeiner-Stráský, Karina von*: „… der harte Glanz des Hasses": Satire und Humanismus im Exilwerk Klaus Manns*. In: *Oxford German Studies*. 46/1. 2017, S. 111.

[54] Benn, Gottfried: *Briefe an F. W. Oelze. 1932-1945*. Hg. v. Harald Steinhagen u. Jürgen Schröder. Wiesbaden und München: Limes Verlag 1977 (Gottfried Benn: *Briefe*, Bd. I), S. 164.

> Ich erkannte wieder: Gründgens, Johst, André Germain (dieses Schwein! Glänzend!), Sternheim (nicht minder glänzend!), Reinhardt, Erika (ist aber der Professor Bruckner … Vater oder Onkel?), die Bergner, Ihering und, in Herrn Benjamin Pelz (ich habe mich schiefgelacht), den Abgott, wenn auch ehemaligen, unserer linken Kollegenschaft: Gottfried Benn. Ist Rahel Mohrenwitz Mirjam Horwitz? (Kenne sie nicht.)[55]

Katia Mann, Klaus Manns Mutter, sah im *Mephisto* einen Schlüsselroman und äußerte sich hinsichtlich des masochistischen Fetisches und der schwarzen Domina der Hauptfigur Hendrik Höfgens, den sie als Gustav Gründgens entlarvt:

> Auch mit dem negroiden Masochismus bin ich nicht ganz einverstanden, aber dies wohl wirklich mehr aus Billigkeitsgründen, weil ich das Gefühl habe, dass man bei einem Schlüsselroman (etsch!) einer so bis ins Kleinste der Wirklichkeit nachgebildeten Gestalt dergleichen eigentlich nicht anhängen darf.[56]

Doch was steckt wirklich hinter den Vermutungen, bestimmte Leute hinter den Romanfiguren erkennen zu wollen? Darüber soll nun das folgende Kapitel Aufschluss geben. Zu diesem Zweck werden die Romanfiguren genau beleuchtet. Unter Zuhilfenahme der handschriftlichen Skizzen von Klaus Mann werden die Charaktere untersucht und eventuelle Parallelen zu realen Personen herausgearbeitet.

Dies soll anhand zweierlei Kriterien vonstatten gehen. Zum einen werden die Figuren in ihrer Konzeption näher unter die Lupe genommen. Das soll heißen: ihr Name, die Beschreibung ihres Äußeren, ihre Charakterzüge werden analysiert. Dabei wird auch besonders darauf geachtet, ob sich konkrete Hinweise bei der Erstellung der Figuren finden lassen, die eine direkte Verbindung zu Menschen aus Klaus Manns Leben zulässt. Zum anderen werden die Handlungen und Motive der Figuren dahingehend betrachtet, ob Handlungsweisen in Anlehnung – oder sogar völlig unverfälscht – der Realität entnommen wurden und so Rückschlüsse auf echte Personen naheliegend sind. Abschließend wird noch das Setting des Werkes betrachtet.

[55] Hiller, Kurt an Klaus Mann. Unveröffentlichter Brief vom 3. 12. 1936. In: Handschriftensammlung der Monacensia, Stadtbibliothek München. Zitiert nach Michael Töteberg: *Nachwort*. In: Klaus Mann: *Mephisto. Roman einer Karriere*, S. 404.

[56] Mann, Katia an Klaus Mann. Unveröffentlichter Brief vom 31. 1. 1937. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. Zitiert nach Spangenberg: *Roman einer Karriere*, S. 102.

5.2.1 Romanfiguren

Wenn im Folgenden nun die Romanfiguren in besonderem Hinblick auf ihre Parallelen zu wirklichen Personen analysiert werden, so geschieht dies nicht von ungefähr. Wie bereits gezeigt wurde, drängt sich der Verdacht auf, dass die Charaktere aus dem Buch reale Vorbilder haben und diese teilweise nicht bis zur Unkenntlichkeit fiktionalisiert wurden. Klaus Mann weist das jedoch komplett zurück, indem er seinen Roman mit dem Satz „Alle Personen dieses Buches stellen Typen dar, nicht Porträts“[57] beendet.

Es wird in der anstehenden Analyse auch nicht darum gehen, eine Verbindung zwischen Roman und Realität zu erzwingen. Vielmehr geht es um die Dokumentation und das Zusammentragen von Fakten, die schlicht und einfach die Verschränkung von Fakt und Fiktion verdeutlichen sollen. Ausdrücklich geht es nicht um die eindeutige Zuweisung der Romanfiguren zu diversen Menschen, wenn sich der Sachverhalt nicht aufdrängt.

5.2.1.1 Hendrik Höfgen

5.2.1.1.1 Parallelen in den Lebensläufen von Gründgens und Höfgen

Den Anfang wird nun eine genaue Untersuchung des Hauptcharakters aus *Mephisto* machen: Hendrik Höfgen. Seine Darstellung ist es, die breiten Kreisen der Leserinnen- und Leserschaft den Eindruck vermittelte, es handele sich hierbei um die verschlüsselte Figur des Schauspielers Gustaf Gründgens. Nicht zuletzt war es ja auch sein Adoptivsohn Peter Gorski, der nach Gründgens Tod noch ein Verbot des Romans aus genau diesem Grund erwirken konnte.

Doch was steckt wirklich hinter dieser Vermutung? Gibt es tatsächlich Anhaltspunkte, welche diese Lesart nachvollziehbar machen, oder ist sie sogar naheliegend? War die Konzeption des ehrgeizigen Theatermannes vielleicht wirklich so intendiert und angelegt? Diesen Fragen wird nun auf den Grund gegangen. Zu diesem Zweck ist es notwendig, einige Worte zu der Person Gustaf Gründgens und seinem Verhältnis zu Klaus Mann zu verlieren.

[57] Mann, Klaus: *Mephisto. Roman einer Karriere*. 20. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (22748) 2016, S. 391.

Diese beiden schlossen im Zuge der Aufführung des Bühnenstücks *Anja und Esther* Bekanntschaft. Es handelt sich hierbei um Klaus Manns erstes Stück, das er auf die Bühne brachte. So ergab sich das Künstlerkollektiv rund um die ‚Dichterkinder' Klaus Mann, seine Schwester Erika Mann, Pamela Wedekind (die Tochter des Schriftstellers Frank Wedekind) und Gustaf Gründgens. Im Gegensatz zu Klaus Mann stammt Gustaf Gründgens aus kleinbürgerlichen Familienverhältnissen. Im ersten Weltkrieg diente er als Soldat und spielte am Fronttheater. Zu viert führten sie Manns Debütstück 1925 auf. Nach Klaus Mann, der bereits seit 1924 mit Pamela Wedekind verlobt war, folgte ihm Gründgens mit Erika Mann nach und schließlich heirateten diese 1926.

Bald darauf folgte das Stück *Revue zu Vieren*. Für dieses fand auch eine Tournee durch deutsche Städte statt. Als sie Halt in Berlin machten, stieg Gründgens aus der Theatergruppe aus. Inzwischen hatte Gründgens bereits ein beachtliches Fundament für seine Karriere geschaffen. Obwohl er in seiner Zeit in Hamburg als Schauspieler auf der Bühne stand, inszenierte er auch viele Stücke: „Was in Hamburg zu erreichen war, Gründgens hat es erreicht."[58]

1928 versucht er in Berlin durchzustarten. Dabei kann er nicht direkt an seine erfolgsverwöhnte Zeit in Hamburg anschließen. Unter Max Reinhardt „muss [er] sich über Komödien und Kammerrevuen als Schauspieler und Regisseur neu durchsetzten."[59] Schließlich führte ihn der Weg aber bis ins Berliner Staatstheater, wo er mit der Rolle des Mephisto in *Faust I* debütierte. Er stieg dort schließlich zum Leiter der Opernregie auf.

Vor dem Hintergrund der Biographie Gründgens erscheint auch der Lebenslauf der Romanfigur Hendrik Höfgen in einem neuen Licht. Es handelt sich hierbei um den Star des Hamburger Künstlertheaters. Gemeinsam mit seinem Kollegen Otto Ulrichs schmiedet er Pläne für ein ‚Revolutionäres Theater'. Neben seinem großen Engagement für die Bühne unterhält er ein pikantes Verhältnis zur dunkelhäutigen Juliette Martens, die ihm Tanzunterricht gibt und die von ihm ‚Prinzessin Tebab' genannt wird. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um ein Verhältnis im herkömmlichen Sinn. Vielmehr ist es die Beziehung einer Domina zu ihrem masochistisch veranlagten Liebhaber.

Bei einem Abendessen mit Theophil Marder, dem Autor des Stückes ‚Knorke', das im Hamburger Künstlertheater zur Aufführung gebracht wurde, lernt Höfgen seine spätere Ehefrau, Barbara Bruckner, kennen. Danach führt ihn sein Weg nach Berlin, wo er am Staatsthea-

[58] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 25.
[59] Ebda.

ter engagiert wird. Es ist die Saison 1928/29, in der er Hamburg verlässt. In Berlin kann er jedoch nicht direkt an seinen Ruhm in Hamburg anknüpfen und er muss sich erneut beweisen, indem er sich von kleinen Rollen zu bedeutenderen vorarbeitet.

Schließlich gelingt ihm aber der Durchbruch, der den Ruhm, der ihm in Hamburg zuteil wurde, um ein vielfaches übertrifft. Gekrönt wird dieser Erfolg mit seiner Rolle des Mephisto in der Spielzeit von 1932/33, denn anlässlich des 100. Todestages Goethes wird *Faust I* im Berliner Staatstheater aufgeführt.

Als Hitler 1933 die Macht übernimmt, befindet Höfgen sich gerade für Dreharbeiten zu einem Film in Spanien. Anstatt von diesen jedoch nach Berlin zurückzukehren, reist er weiter nach Paris. Grund dafür ist die Angst, nun in Ungnade gefallen zu sein. Er fürchtet, dass die Vergangenheit ihn – mit seinem kommunistischen Engagement und seinen Ideen vom ‚Revolutionären Theater' – einholen würde.

Seine frühere Kollegin aus der Hamburger Zeit legt jedoch ein gutes Wort bei Lotte Lindenthal ein. Sie ist die Geliebte des Ministerpräsidenten und ebenfalls Schauspielerin. Für ihr Debüt am Berliner Staatstheater – ein Lustspiel – wünscht sie sich Höfgen als Partner und so steht er wieder in der Gunst der Machthaber. Erneut soll *Faust* aufgeführt werden und mit Unterstützung von Lindenthal, die ihn inzwischen liebgewonnen hatte, setzt er sich erneut für die Rolle des Mephisto durch.

Der Ministerpräsident ist von Höfgens Darbietung schlichtweg begeistert und so bekommt er auch seine Gunst. Ganz geheuer ist Höfgen der Kreis, der sich ihm nun erschließt nicht: „Jetzt habe ich einen Flecken auf meiner Hand, den bekomme ich nie mehr weg … Jetzt habe ich mich verkauft … Jetzt bin ich gezeichnet."[60] Nichtsdestotrotz genießt der die Vorteile dieser Protektion – wenn auch mit Gewissensbissen. In weiterer Folge steigt er sogar zum Intendanten des Staatstheaters auf.

Inzwischen ist seine Ehe mit Barbara Bruckner längst am Ende und er heiratet erneut: Diesmal seine Schauspielkollegin Nicoletta von Niebuhr. So kann er auch die Gerüchte um seine schwarze Geliebte, die von seinem Konkurrenten Cäsar von Muck gestreut wurden, entkräften. In seine Anwesen ‚Hendrik Hall' holt er seine Familie zu sich, die er bei sich wohnen lässt und führt ein Leben in Luxus und Überschwang. Bis zum Schluss fühlt er sich aber nicht ganz wohl in seiner Haut. Die Verantwortung für seine Taten und faulen Tricks, denen er seine Karriere verdankt, will er bis zum Schluss nicht tragen: „ Was wollen die Men-

[60] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 262.

schen von mir? Warum verfolgen sie mich? Weshalb sind sie so hart? Ich bin doch nur ein ganz gewöhnlicher Schauspieler!“[61]

Stellt man nun die Biographie von Gustaf Gründgens der von Hendrik Höfgen gegenüber, so ergeben sich einige Parallelen. Beide starten ihre Karriere als Schauspieler in Hamburg, führen Regie und sind als Schauspieler tätig. Auch ist diesen Charakteren zu Eigen, dass sie ihre Karriere in Hamburg auf den Zenit treiben, um nur kurze Zeit später ihre Zelte dort abzubrechen. Bemerkenswerterweise machen sich Gründgens und Höfgen zur selben Zeit nach Berlin auf, nämlich um 1928.

Auch dort scheinen sie Schicksalsgenossen zu sein. Sie müssen beide ihren hohen Standard zurückschrauben, den sie aus Hamburg, was ihren Ruf als auch die Rollen, die sie bekamen, betrifft, gewohnt waren. Anfangs begnügen sie sich mit kleineren Rollen, um nach und nach ihr Talent unter Beweis zu stellen. Schließlich gelingt es ihnen, am Staatstheater zu Stars aufzusteigen. Auch was ihre Rollen am Theater betrifft, gibt es in Hinblick auf den Roman eine wesentliche Überschneidung: Beide spielten den Mephisto im *Faust*.

Was der Vergleich der beiden Lebensläufe zeigt, wird bei den genaueren Untersuchungen Klaus Manns handschriftlicher Skizzen noch deutlicher. In einem Entwurf teilt er die Handlung seines Romans in vier Stationen ein. Diese tituliert er wie folgt: *1) Hamburg*, *2) Berlin*, *3) Der Umsturz* und *4) Zweiter Aufstieg*.[62]

Daraus lässt sich schließen, dass sich der Roman an den biographischen Stationen von Gustaf Gründgens entlang hanteln sollte. Diese vier Unterteilungspunkte lassen sich eins zu eins auf Gründgens Leben ummünzen. Dieser Ansicht ist auch Spangenberg: „Strukturprinzip ist der Lebenslauf Gründgens’ aus der Sicht Klaus Manns, der aber schon in einen Handlungsstrang eingebettet ist.“[63] Zu detailreicheren Interpretation eignen sich die Skizzen Klaus Manns nicht, da sie weder datiert noch durch Seitenzahlen geordnet sind: „Es lassen sich daraus weder Reihenfolge noch äußere Ordnung herstellen, so dass sich das genaue Vorgehen des Autors nicht rekonstruieren lässt.“[64]

Es gibt auch noch einen weiteren konkreten Hinweis, der darauf schließen lässt, dass Klaus Mann Gustaf Gründgens als Vorlage für sein Buch verwendet. In einem Brief an seine Mutter schreibt er:

---

[61] Ebda, S. 89.
[62] Plachta, Bodo (Hg.): *Mephisto. Roman einer Karriere: Text und Dokumentation*. Berlin: De Gruyter 2013, S. 298-299.
[63] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 72.
[64] Ebda.

> Meistens arbeite ich; denn ich will fertig werden mit dem Höfgen. Das Modell scheint wirklich gestürzt zu sein, was mich sehr ärgert und irritiert. Einen anderen Moment konnte er sich nicht aussuchen. Er hat es nur mir zum Schabernack getan. Man hörte ja sogar, er sei im Lager, aber das wird wohl Greuelmärchen sein.[65]

Es muss Gustaf Gründgens sein, den Mann hier als sein Modell bezeichnet. Was mit seinem Sturz gemeint sein könnte, ist für Spangenberg klar: Es wurden Gerüchte über Gründgens Homosexualität laut. Als er 1936 auf Urlaub nach Sizilien fuhr, nährte Goebbels angeblich diese Gerüchte noch weiter, indem er verbreitete, dass Gründgens nun bei Hitler in Ungnade gefallen sei: „Das Gerücht, Gründgens sei in Ungnade gefallen, wird auch zu Klaus Mann gelangt sein, der damit sein Modell gestürzt sah."[66]

Zunächst ist Manns Bezeichnung Gründgens als Modell ein eindeutiger Hinweis auf seine Schreibmethode bei *Mephisto*. Noch vielmehr sagen aber die darauf folgenden Briefzeilen aus. Mann kann diese Sätze wohl kaum ernst gemeint haben, doch zeigen sie seine Verzweiflung über die Situation. Dass der Lebenswandel Gründgens einen derartigen Einfluss auf die Wirkung des Buches aus Sicht seines Autors hat, zeigt die Verbindung zwischen Höfgen und Gründgens klar auf.

5.2.1.1.2 Parallelen bei der Namensgebung Höfgens zu Gründgens

Doch dem ist nicht genug mit Parallelen zwischen der Romanfigur und dem vermuteten Vorbild. Die genauere Betrachtung des Namens Hendrik Höfgen zeigt mehr. An mehreren Stellen der handschriftlichen Entwürfe zu *Mephisto* wird der Hauptcharakter mit der Abkürzung „G.G." tituliert. So zum Beispiel im Entwurf zu Kapitel VII, VIII[67] und X.[68] So heißt es etwa: „G.G., im Gesicht weiss, wie das seidene Tuch, das er um den Hals trug, sagte mit einer Stimme, die plötzlich ganz heiser war […]" oder „G.G. war aufgesprungen."[69] An anderer Stelle wiederum wird der Protagonist als Höfgen[70], Hendrik[71], H.[72] oder H.H.[73] bezeichnet.

---

[65] Mann, Klaus an Katia Mann. Unveröffentlichter Brief vom 12. 5. 1936. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/30388 [Zugriff: 8. 1. 2018].
[66] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 82.
[67] Plachta, Bodo (Hg.): *Mephisto. Roman einer Karriere: Text und Dokumentation*. S. 287-288.
[68] Ebda, S. 291.
[69] Ebda, S. 291.
[70] Ebda, S. 284.
[71] Ebda, S. 285
[72] Ebda, S. 284.
[73] Ebda, S. 289.

Die Auswahl an Namen, mit der Mann seine Figur bedacht hat, kann als Indiz dafür gesehen werden, dass er ihr Konzept (noch) nicht weit genug von ihrem Vorbild losgelöst hat, um sie als eigenständig zu betrachten. Hier verwischt die Grenze zwischen Fakt und Fiktion völlig.

Bezüglich der Namensgebung gibt es auch weitere interessante Details. So schreibt Mann in seinen Notizen zur Hauptfigur neben dem Namen Hendrik Höfgen daneben in Klammer noch zwei weitere Namensalternativen: Karel Kipgen und Mathieu Möwgen.[74] Was diese drei Namen gemeinsam haben, sind die Alliteration von Vor- und Nachname, dass sowohl Vor- und Nachname zweisilbig sind und dass die letzte Silbe des Familiennamens auf -gen lautet.

Daraus ergibt sich ein kohärentes Muster. Mann war es offenbar wichtig, dass der Name der Hauptfigur bestimmte Merkmale aufweist. Setzt man diese wiederum in Bezug zu dem Namen Gustaf Gründgens, lässt sich feststellen, dass sich der Name beinahe nahtlos in die Reihe der anderen einfügen lässt: Vor- und Familienname ergeben gemeinsam eine Alliteration und sie sind jeweils zweisilbig. Der einzige Unterschied ist der, dass der Nachname nicht auf -gen, sondern -gens endet. Die Ähnlichkeit dieser beiden Endsilben ist jedoch ebenfalls gegeben, da sie bis auf einen Buchstaben ident sind.

Dass Mann die Namensgebung dazu verwendet hatte, um die Verbindung zwischen realem Vorbild und Romanfigur ersichtlich zu machen, der Meinung ist auch Rösch:

> Die verräterischen Namen, die nach der Assonanz und der Silbenähnlichkeit gewählt sind, waren damit von Anfang an ein wichtiges Mittel der durchsichtigen Verhüllung; daher experimentierte Klaus Mann mit demjenigen der Hauptfigur lange, um ihn dank der Lautstruktur immer wiedererkennbar zu halten […].[75]

Hinsichtlich der Gemeinsamkeiten der Namen ist es aber immer noch nicht genug. In *Die Tanzstunde*, das zweite Kapitel aus *Mephisto*, spricht Höfgens Geliebte und Domina ihn mit Heinz an. Das war ihm aber gar nicht recht:

---

[74] Ebda, S. 300.

[75] Rösch, Gertrud Maria: *Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur*. Hg. v. Wilfried Barner, Georg Braungart u. Conrad Wiedemann. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Studien zur deutschen Literatur, Bd 170) 2004, S. 217-218.

> Unter der Anrede „Heinz“ zuckte Hendrik zusammen, wie unter dem ersten Schlag. Er gestattete es keinem Menschen, auch seiner Mutter nicht, ihn so zu nennen: nur Juliette durfte es wagen. Außer ihr wusste es wohl niemand hier in der Stadt, dass sein eigentlicher Vorname Heinz war – ach, in welcher süßen und schwachen Stunde hatte er es ihr anvertraut? Heinz: das war der Name, mit dem alle ihn angeredet hatten, bis zu seinem achtzehnten Jahr. Erst als er sich darüber klar geworden war, dass er Schauspieler und berühmt werden wollte, hatte er sich den gewähltere „Hendrik“ zugelegt.[76]

Nicht nur er nahm eine eigenhändige Namensänderung vor. Auch Gustaf Gründgens schrieb sich nun anders, seit er in Hamburg war: „Mit Beginn seines neuen Engagement ändert er auch die Schreibweise seines Vornamens: Gustav mit f.“[77]

5.2.1.1.3 Parallelen in Kleidung, Bewegungen und Aussehen zwischen Höfgen und Gründgens

Von den Ähnlichkeiten, was den Namen betrifft, geht es nun weiter mit Untersuchungen über Verwandtheit in Aussehen und Charakterzügen. Als Grundlage für diese Analyse dient eine Textstelle aus Manns *Wendepunkt*. Dort berichtet Mann von seiner ersten Begegnung mit Gründgens und beschreibt ihn bei dieser Gelegenheit:

> Die erste Begegnung mit Gustaf bleibt mir unvergesslich. Mit dem Elan eines neurotischen Hermes drang er in unser Hotelzimmer ein. So leichtfüßig war sein Gang, dass man nicht umhinkonnte, seine etwas abgetragenen, aber doch irgendwie sehr schicken Sandalen mit misstrauischem Blick zu streifen. Gab es dort keine Flügel? Nein; auch war es kein antikes Göttergewand, was ihm da mit edler Nachlässigkeit um die Schultern hing, sondern nur ein ziemlich schäbiger Ledermantel.[78]

Richtet man zunächst die Aufmerksamkeit auf das im *Wendepunkt* beschriebene Schuhwerk, so lässt sich dieses als elegant, aber unpassend beschreiben. Mit der Frage „Gab es dort keine Flügel?“ wird einerseits die Leichtfüßigkeit Gründgens’ unterstrichen. Andererseits wird auf die geflügelten Sandalen des griechischen Gottes Hermes angespielt. Neben dem vermeintlich schmeichelhaften Charakter, den dieser Vergleich aufweist, kann er aber

[76] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 68.
[77] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 12.
[78] Mann, Klaus: *Der Wendepunkt*, S. 161-162.

auch als ironisch, ja sogar böswillig verstanden werden. Denn unter den diversen Bedeutungen, die Hermes hat, ist auch seine Funktion als Schutzgott der Diebe.

Es gibt nun eine Textstelle aus dem *Mephisto*, in der Höfgens Schuhe beschrieben werden. Diese weist frappante Ähnlichkeit mit der oben untersuchten auf. Dort heißt es:

> Handschuhe besaß er [Höfgen] nicht, und die sandalenartigen Spangenschuhe, die seine Fußbekleidung ausmachten, waren entschieden nicht das Passende für die Jahreszeit. Um wärmer zu werden und um Zeit zu sparen, machte er große Schritte, die eine Neigung hatten, in recht kuriose Sprünge und Hüpfer auszuarten. Viele Passanten schauten dem merkwürdigen jungen Mann mit Lächeln oder Missbilligung nach: auf seinem leichten und originellen Schuhwerk bewegte er sich mit einer Behendigkeit, die halb, närrischen, halb göttlichen Charakters schien.[79]

Zunächst einmal zeigt sich große Ähnlichkeit in der Art des Schuhes. Ist im *Wendepunkt* von Sandalen die Rede, so trägt auch Höfgen „sandalenartige Spangenschuhe". Dies mag noch eine wenig verblüffende Parallele darstellen, die folgenden können jedoch kaum zufällig sein. Mann beschreibt in der obigen Textpassage Gründgens' Gang in Verbindung mit seinen auffälligen Sandalen als ein Schauspiel, dass „mit misstrauischen Blick zu streifen" man nicht umhin konnte. Höfgen ging es ähnlich: „Viele Passanten schauten dem merkwürdigen jungen Mann mit Lächeln oder Missbilligung nach."

Auch Gründgens' Leichtfüßigkeit spiegelt sich in Höfgens Beschreibung wieder, wie die Bezeichnung „Behendigkeit, die halb, närrischen, halb göttlichen Charakters schien" zeigt. Dieses Zitat weist zugleich auf eine weitere Parallele hin. Manns Beschreibung Gründgens' als einen neurotischen Hermes, die er durch die Andeutung der Flügelschuhe noch einmal hervorhebt, schlägt sich in Höfgens Darstellung nieder. Das zeigt die Beschreibung seiner Bewegungen mit den Worten „halb, närrischen, halb göttlichen Charakters".

Dem nicht genug, tragen sie auch noch denselben Überwurf. Gründgens' „schäbiger Ledermantel" wird zu Höfgens leichtem Ledermantel: „[…] Hendrik fror in seinem leichten Ledermantel […]"[80]. Diese aufgezeigten Parallelen lassen mindestens den Schluss zu, dass, was die Kleidung und Bewegungen betrifft, Gründgens als Inspiration für Höfgen diente.

Nebst den Ähnlichkeiten in Kleidung und Bewegung, zeigt sich die unverkennbare Verwandtschaft von Urbild und Romanfigur auch in der Physiognomie der beiden. In dem Zitat aus dem *Wendepunkt* schreibt Mann betreffend die Gesichtszüge Gründgens':

[79] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 63.
[80] Ebda.

> Er [Gründgens] war schön, die gerade, etwas zu fleischige Nase, die stolzen Lippen, das markante Kinn: Alles war von kräftiger und reiner Bildung. Die leichte Verzerrtheit seiner Miene war wohl auf das Monokel zurückzuführen, welches er wegen starker Kurzsichtigkeit trug.[81]

Im Vorspiel des *Mephisto* findet sich eine Beschreibung Höfgens Äußeren, zu dem auch eben genannte Aussagen gut passen:

> Sein kahler Schädel hatte edle Form. Im aufgeschwemmten grau-weißen Gesicht fiel der überanstrengte, empfindliche und leidende Zug auf, der von den hochgezogenen blonden Brauen zu vertieften Schläfen lief; außerdem die markante Bildung des starken Kinns, das er auf stolze Art hochgereckt trug, so dass die vornehm schöne Linie zwischen Ohr und Kinn kühn und herrisch betont ward. Auf seinen breiten und blassen Lippen lag ein erfrorenes, vieldeutiges, zugleich höhnisches und um Mitleid werbendes Lächeln.[82]

Im *Wendepunkt* beschreibt Mann Gründgens' Lippen als „stolz", was darauf hindeutet, dass sie – wenngleich sie nicht übermäßig stark ausgeprägt sein müssen, dafür ist die Beschreibung zu schwammig – eine gewisse Wirkung haben müssen. Auch Höfgens Lippen, breit und blass, sind ein wesentliches Charakteristikum seines Äußeren. Das auf ihnen liegende Lächeln, das Mann als „erfroren, vieldeutig, höhnisch und um Mitleid werbend" definiert, ließe sich vermutlich auch treffend mit dem Wort *stolz* umschreiben, wie er es im *Wendepunkt* auch tut.

Zeigten sich die Gemeinsamkeiten von Gründgens' und Höfgens Lippen erst bei näherem Hinsehen, offenbaren sich die Parallelen beim Kinn völlig unverschleiert. Was im *Wendepunkt* als „das markante Kinn" daherkommt, wird im *Mephisto* zu „die markante Bildung des starken Kinns". Es wird also ein und dasselbe Adjektiv zu dessen Beschreibung verwendet – ein Adjektiv, das einen präzisen Charakter in seiner Anwendung aufweist und nicht beliebig oder unterbestimmt verwendet, sondern ganz gezielt eingesetzt wird.

Im Vergleich dieser beiden Passagen zeigt sich Manns spielerischer Umgang mit Sprache. Er zieht dabei verschiedene Register und beweist, dass es mehrere Möglichkeiten gibt, ein und dasselbe auszudrücken. Bei der Beschreibung der Lippen versucht er sich mit unterschiedlichem Vokabular, während er beim Kinn bei seinem treffenden Adjektiv „markant" bleibt.

[81] Mann, Klaus: *Der Wendepunkt*, S. 162.
[82] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 22.

Er zeigt aber noch eine dritte Möglichkeit sprachlicher Beschreibung auf, nämlich die, welche zwischen den Zeilen stattfindet. „Alles war von kräftiger und reiner Bildung“, heißt es im *Wendepunkt*. Das Pathos dieses Zitats wird auch zwischen den Worten von Höfgens Darstellung spürbar, wenn Mann vom „empfindlichen und leidenden Zug“, dem „stolz hochgereckten Kinn“ und der „vornehm schönen Linie zwischen Ohr und Kinn“ schreibt. Gebündelt vermitteln diese Äußerungen den Eindruck einer edlen, besonderen Figur, oder anders gesagt: einer Figur „kräftiger und reiner Bildung“.

Neben der Beschreibung von Lippen und Kinn wird an dieser Stelle im *Wendepunkt* auch erwähnt, dass Gründgens ein Monokel trägt. Selbst diese Kleinigkeit teilt Gründgens mit Höfgen. An diversen Stellen im *Mephisto* wird er mit einem Monokel dargestellt.[83] Die eben geschilderten Gemeinsamkeiten von Lippen, Kinn und Monokel werden noch einmal eindrücklich in Kapitel VI präsentiert:

> Der gierige Mund mit den starken, schön geschwungenen Lippen lächelt und spricht. Das kraftvolle Kinn, mit der markanten tiefen Kerbe in der Mitte, ist herrschsüchtig vorgeschoben. Vor dem Auge blitzt das Monokel.[84]

Diese Wiederkehr im Muster der Beschreibung seiner Gestalt unterstreicht letztendlich die ohnehin schon deutliche Verwandtschaft von Ur- und Abbild.

Zu guter Letzt wird das Lächeln von Gründgens und Höfgen untersucht. Bei ihren gemeinsamen Proben gab Gründgens Mann Hilfestellungen, wie dieser seine Rolle anlegen solle. Im *Wendepunkt* hat Mann dazu folgendes geschrieben:

> Mit mir [Klaus Mann] aber hatte er [Gründgens] die ärgste Mühe; er machte mir alles vor. „An dieser Stelle, Klaus, würde ich etwas *aasiger* sein. Du verstehst doch, was ich meine? Ein kleines Lächeln – hintergründig, perfid … nein, nicht so! Längst nicht aasig genug … Versuch es noch einmal!“[85]

Wie man sich ein „aasiges Lächeln“ bildlich vorstellen kann, bleibt der Fantasie überlassen. Die Situationen, in der Höfgen es einsetzt, lassen jedoch vermuten, dass es sich hierbei

[83] Siehe z.B. Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 56 u. S. 60.
[84] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 194.
[85] Mann, Klaus: *Der Wendepunkt*, S. 163.

um eine Art freches und gleichzeitig liebenswürdiges Schmunzeln handelt. Diese besondere Art zu Lächeln ist es, die Mann seiner Hauptfigur Höfgens als Markenzeichen gibt.

An etlichen Stellen wird er mit dieser Miene beschrieben. Etwa im Umgang mit Frauen („Sein aasiges Lächeln schien sie nicht abzuschrecken.“[86]), wenn sein Charakter als Schauspieler geschildert wird („Er hatte das ‚aasige‘ Lächeln, aber auch den Leidenszug an den Schläfen.“[87]), oder bei Verhandlungen mit Menschen, von denen er etwas will („Diese Worte begleitete er mit dem aasigen Lächeln.“[88]). Am plastischsten wird der Begriff „aasig“ im Zusammenhang mit der Rolle eines Schurken, den er verkörpert: „Aasig lächelnd bringt er junge Menschen skrupellos ins Unglück.“[89]

Zweifelsohne ist das Konzept des aasigen Lächelns, das Mann in *Mephisto* verwendet, dem aus dem *Wendepunkt* sehr ähnlich, wenn nicht sogar gleich. Die Tatsache, dass Mann den Moment, in dem Gründgens ihm diese Art zu lächeln beibringt, im *Wendepunkt* festhält, zeigt, dass er dieses „aasige Lächeln“ unmittelbar mit Gründgens verknüpft. Umso bezeichnender ist es, dass es auch zu Höfgens Erkennungsmerkmal wurde.

5.2.1.1.4 Parallelen in Eigenschaften, Motiven und Handlungen zwischen Höfgens und Gründgens

Die Parallelen zwischen Gründgens und der Romanfigur Höfgen zu erkennen, bedarf keiner großen Anstrengungen. Vielfältig zeigen sich diese anhand diverser Kriterien. Etwas gefinkelter erweist sich nun aber der nächste Schritt: der Vergleich von Motiven und Handlungen der beiden Gestalten. Hierbei muss der Roman noch detaillierter betrachtet werden und vor allem ist eine gute Kenntnis von Gründgens Lebensumständen unerlässlich. Der unvoreingenommene Leser oder die unvoreingenommene Leserin würde also bei der Lektüre von *Mephisto* nichtsahnend über diverse Kuriositäten hinweggehen, ohne ihre Brisanz auch nur zu merken. Das heißt aber noch lange nicht, dass sie deshalb nicht vorhanden wären. Die folgenden Darlegungen werden Aufschluss darüber geben.

Richtet man den Scheinwerfer auf ein essentielles Detail in der Komposition des *Mephisto*, ergeben sich interessante Interpretationsmöglichkeiten. Zu diesem Zweck ist es not-

[86] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 52.
[87] Ebda S. 82.
[88] Ebda S. 189.
[89] Ebda S. 197.

wendig, sich das Ereignis, das den Anstoß für diesen Roman gegeben hat, in Erinnerung zu rufen. Im Kapitel *Der Fall Mephisto* (Kapitel 1) wurde bereits darauf eingegangen. Kesten unterbreitete Mann den Vorschlag, den Roman eines homosexuellen Karrieristen im dritten Reich zu schreiben.[90] Mann griff diesen Vorschlag nicht gleich auf, wurde aber auch von Landshoff dazu ermutigt: „Lass den Mann nicht schwul sein – es muss ja kein Gründgens werden – sondern irgendein ‚Karrierist'".[91]

Wie nun der Roman tatsächlich konzipiert wurde, ist bekannt. Höfgen trägt etliche Züge von Gründgens, bis auf einen wesentlichen: seine Homosexualität. Es ist naheliegend, dass Mann die Figur des Höfgen nicht mit dieser Eigenschaft ausstatten wollte, war er doch selbst homosexuell. Zur damaligen Zeit haftete dieser sexuellen Orientierung ein immenses Stigma an. Auch heutzutage ruft Homosexualität in bestimmten Kreisen oder Gesellschaftsschichten noch Unbehagen hervor. Damit, was es bedeutet hat, in den 1930er Jahren schwul zu sein, kann es aber wohl kaum verglichen werden.

Was man Mann nun unterstellen könnte, ist, dass er das Stigma der Homosexualität, unter dem er selbst zu leiden hatte, durch ein anderes ersetzte: Er ließ Höfgen masochistische Neigungen angedeihen – und zu allem Überfluss seine Domina die Gestalt einer Halbschwarzen annehmen. Verfolgt man diese Interpretation weiter, wird sie umso schlüssiger. Mann macht diese Neigung zu einem prägenden Charaktermerkmal Höfgens, das – ebenso wie Homosexualität – auf sexuelle Vorlieben zurückzuführen ist. Auch Spangenberg schließt sich dieser Interpretationsmöglichkeit an und bringt es auf den Punkt:

> Dass Klaus Mann seinen Höfgen nicht homosexuell, sondern masochistisch sein ließ, kann neben künstlerischen Motiven auch andere Gründe haben. Selbst homosexuell, wollte Klaus Mann die Homosexuellen nicht in Verruf bringen und Gründgens bei den Nazis nicht wegen dieser Veranlagung denunzieren.[92]

Es zeigen sich noch weitere Ähnlichkeiten zwischen Gründgens und Höfgen. So zum Beispiel ihre Herkunft aus dem Kleinbürgertum. Diese Tatsache war für Gründgens jäh ein Grund sich zu schämen.[93] Höfgen ging es ebenso, was im Kapitel *Der Ehemann* (Kapitel V) deutlich wird.

---

[90] Siehe Zitat Nr. 36, S. 16.
[91] Landshoff, Fritz H. an Klaus Mann. Unveröffentlichter Brief vom 28. 11. 1935. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. Zitiert nach Spangenberg: *Karriere eines Romans*, S. 68.
[92] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 222.
[93] Ebda, S. 17.

Höfgen, der mit der Heirat von Barbara in höhere gesellschaftliche Sphären rückte, hatte durchaus seine Probleme mit dem hohen Lebensstandard seiner Ehefrau, da dieser Minderwertigkeitskomplexe in ihm weckte. In diesem Kapitel wird eine Situation geschildert, in der Barbara nach einem morgendlichen Ausritt zum Frühstück zurückkommt. Sie leert ein weiches Ei in ein Weinglass, wie es ihre Gewohnheit war, und würzt es auf sehr eigentümliche Weise. Es entwickelt sich ein Streitgespräch zwischen dem Ehepaar, was Höfgen zu folgender Aussage hinreißen lässt:

> Entschuldige, dass ich nicht früh morgens schon den Anblick einer festlichen Frische biete. Wenn ich jeden Tag spazierenreiten würde wie du, sähe ich wahrscheinlich reizvoller aus. Aber ich fürchte, zu so eleganten Gewohnheiten wirst sogar du mich nicht mehr erziehen können. Ich bin zu alt, um ich noch zu ändern, und ich komme aus Kreisen, in denen so nobler Sport nicht üblich ist.[94]

Auch hinsichtlich ihrer Gewohnheit, ihr Ei zu speisen, findet er klare Worte:

> Es ist allgemein üblich, ein weiches Ei aus der Schale und mit Salz zu essen. In der Villa Bruckner speist man es aus dem Glase und mit sechs verschiedenen Gewürzen. Das ist sicher sehr originell. Aber ich sehe keinen Grund, sich über jemanden lustig zu machen, der an solche Originalitäten nicht gewöhnt ist.[95]

Diese beiden Zitate Höfgens zeigen klar, dass ihn die Ansprüche seiner Frau irritieren und verunsichern. Er fühlt sich durch ihre Gewohnheiten in seiner Einfachheit bedroht. Was für Barbara Alltag zu sein scheint, wie Ausritte und Eier in Weingläsern, macht ihm bewusst, dass er selbst derlei Dinge nicht für selbstverständlich erachtet. So wird ihm klar, wie relativ der Wert des Besonderen ist und dass in eine höhere Gesellschaftsschicht einzuheiraten noch lange nicht heißt, dass man selbst die dort üblichen Alltäglichkeiten leben kann. Kurzum: Er fühlt sich in seinem Lebensstil gleichzeitig verunsichert und gekränkt. Es ist vorstellbar, dass es Gründgens in Bezug auf die Familie Mann und speziell auf Erika, seine Frau, ähnlich ergangen ist.

Barasch-Rubinstein sieht einen Konnex zwischen Höfgens Unterlegenheitsgefühl und seinem Erfolgsdrang:

[94] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 154.
[95] Ebda, S. 155.

> Höfgen feels rejected by Barbara's family, estranged from members of the upper class. Although his connection to the Nazi leaders is driven by a desire to prove his success, perhaps a sense of inferiority makes him join the Nazis. Both he and his mother and sister are utterly indifferent to social and political ideologies. His communist past was a pretense; later it is replaced by a useful support of Nazism.[96]

Demnach dient sich Höfgen schlicht und einfach derjenigen oder demjenigen an, die oder der ihm zu den größten Vorteilen verhilft. Für diese Interpretation spricht Höfgens Sprunghaftigkeit, was politische Ansichten betrifft. War er zunächst ein Verfechter kommunistischer Ideen, wechselte er später – wenn auch mit Bauchweh – zu den Nazis.

Mills geht sogar soweit, dass er Höfgen und Gründgens, wenigstens in dieser Hinsicht, miteinander gleichsetzt. Er weist auf deren Flexibilität, was politische Haltung und berufliche Tätigkeit betrifft, hin. Doch letztendlich ist es auch diese Beliebigkeit, die sich in ihren Charakteren manifestiert und schließlich zu anderen Menschen macht:

> Indeed one might characterize Gründgens/Hofgen's [sic] entire adult life as a search for the ideal role, whether it be as a Communist, a Nazi, a bureaucrat, or an acclaimed artist. He can switch from one role to the other, as the situation demands, and add or drop lovers, friends, and/or colleagues as he continues his search, until finally he realizes with horror where the search has led him – to the filling of the void behind the actor's mask with someone else's evil persona.[97]

Neben ihrer sozialen Herkunft teilt Gründgens mit Höfgen auch sein Engagement für das „Revolutionäre Theater".[98] In *Mephisto* wird Höfgens Interesse daran jedoch sehr zwiegespalten dargestellt. Zum einen feilt er mit Otto Ulrichs, der für diese Idee brennt, an der Realisierung. Andererseits zieht er sich stets in dem Moment davon zurück, in dem es ernst mit der Sache wird. Schließlich ist es seine Frau Barbara, die ihn geradezu drängt, sich zu involvieren.[99]

Die angestellten Vergleiche bedürfen bei ihrer Untersuchung auf Überschneidungen stets der Interpretation. Es zeigt sich hierbei ein Spielraum, der vieles nahelegt, jedoch letztlich nichts beweist. Das folgende Beispiel aber ist eines, bei dem sein Ursprung kaum von der Hand zu weisen ist.

---

[96] Barasch-Rubinstein, Emanuela: Mephisto *in the Third Reich. Literary Representation of Evil in Nazi Germany*. Berlin/Boston u. Magnes: De Gruyter 2015, S 63.
[97] Mills, Moylan C.: *The Three Faces of Mephisto: Film, Novel and Reality*. In: *Literature-Film Quarterly*. 18/4. 1990, S. 259.
[98] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 23.
[99] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 165.

Nach einem Filmdreh verweilte Höfgen noch in Paris, da er die Rückkehr nach Deutschland aufgrund des neuen Regimes fürchtete. Am Weg zu seinem Hotel passierte er ein Café und er konnte seinen Augen nicht trauen. Er sah dort eine Gruppe von Leuten sitzen, die er wiedererkannte: „Zuerst erkannte er Frau von Herzfeld; dann erst bemerkte er, dass neben ihr Barbara saß.“[100] Doch nicht nur diese beiden saßen dort am Tisch: „ Außer Barbara und Hedda gab es an dem Tisch noch ein Mädchen, das Hendrik nie gesehen, hatte, und zwei junge Männer, von denen der eine Sebastian war […].“[101] Höfgen wähnte sich unentdeckt:

> Die am Tisch rührten sich immer noch nicht, sie schienen durch Hendrik Höfgen hindurch zu schauen wie durch Luft. Sie saßen unbeweglich, als hätte ein großer Schmerz sie versteinert, während Hendrik davoneilte, mit kleinen und steifen Schritten, so wie jemand geht, der sich in großer angst vor einer Gefahr entfernen, aber doch verbergen möchte, dass er flieht.[102]

Ob die Tischgesellschaft ihn bemerkte oder nicht, geht aus dem Roman nicht hervor, beziehungsweise wird auch nicht weiter darauf eingegangen. Interessant ist nun, dass Erika Mann berichtete, eine Situation erlebt zu haben, die der obigen Textstelle so ähnlich sei, dass sie „genauestens aus dem Leben gegriffen“ sei.[103] Zählt man hier eins und eins zusammen, verkörpert Barbara Erika Mann, Sebastian Klaus Mann und Höfgen Gründgens. Ihr alter Weggefährte wurde von den Kaffeehausbesuchern aber durchaus bemerkt: „Und es ist wahr, dass wir damals von Herzen hofften, Gründgens möchte zu uns treten, bei uns bleiben, den Herrschern des dritten Reiches endgültig den Rücken kehren.“[104]

Besonders eindrucksvoll zeigt sich die Verbindung zwischen der Romanfigur Höfgen und der realen Person Gründgens bei einem Chanson. Höfgen tritt in einer Music-Hall auf und gibt dabei ein Lied zum Besten. Von diesem Lied werden im *Mephisto* lediglich drei Zeilen zitiert:

---

[100] Ebda, S. 238.
[101] Ebda, S. 240.
[102] Ebda, S. 240.
[103] Mann, Erika an Kurt Bußmann. Unveröffentlichter Brief vom 27. 11. 1965. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/37442 [Zugriff: 10. 01. 2018]
[104] Ebda.

Es ist doch nicht zu schildern –
Soll ich denn ganz verwildern?!
Mein Gott, was ist denn nur mit mir geschehn![105]

Interessanterweise sind diese Liedzeilen mit den letzten drei des Refrains aus „Es ist doch nicht zu fassen“[106] ident. Dieses Stück stammt aus der Operette *Lieselott* von Eduard Künneke, die 1932 entstanden ist.[107] Davon gibt es auch eine von Gründgens selbst eingesungene Version.[108]

Die Recherche nach verlässlichen Quellen darüber, wer der Verfasser oder die Verfasserin dieses Librettos ist, erweist sich als schwierig. Es gibt jedoch schlüssige Anhaltspunkte dafür, dass Gründgens selbst es geschrieben hat. So schreibt der Youtube-Kanal, auf dem die von Gründgens eingesungene Version hochgeladen wurde im Informationstext: „Eduard Künneke komponierte dieses Lied für seine Operette ‚Liselott‘. Die Aufnahme entstand 1932 in Berlin. Den Text schrieb Gründgens persönlich.“[109]

Auch die Internetseite, die für den Nachweis des Liedtextes (Fußnote Nr. 106) herangezogen wurde, gibt Gründgens als Texter des Chansons an. Die Seite klassika.info[110] führt an, dass Richard Kessler und Gustaf Gründgens das Libretto nach dem gleichnamigen Lustspiel von Heinrich Stobitzer verfasst haben. Bedenkt man, dass dieses Stück auch von Gründgens eingesungen wurde, kann diesen Angaben durchaus Glauben geschenkt werden.

Selbst bei der strengsten Auslegung, kann der Zusammenhang zwischen Ur- und Abbild in diesem Fall nicht geleugnet werden. Mann wollte hier offensichtlich einen für die Leserinnen und Leser ersichtlichen Zusammenhang zwischen den beiden Charakteren herstellen. Die Tatsache, dass die Operette im Jahr 1932 entstanden ist, Mann mit seinen Arbeiten an *Mephisto* aber erst 1935 begonnen hatte, schließt auch aus, dass die Originalfassung der Liedzeilen im Roman zu finden ist. So muss geschlussfolgert werden, dass Mann sich bewusst Grüngens’ Text bedient hatte. Weiters muss ihm auch klar gewesen sein, dass dadurch eine Verbindung von seiner Romanfigur zu Grüngens hergestellt werden kann und letztendlich auch muss.

---

[105] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 207.
[106] Gründgens, Gustaf: *Es ist doch nicht zu fassen*. http://lyrics.wikia.com/wiki/Gustaf_Gr%C3%BCndgens:Es_Ist_Doch_Nicht_Zu_Fassen [Zugriff: 06. 01. 2018].
[107] Künnike, Eduard: *Lieselott*. https://www.klassika.info/Komponisten/Kuenneke/Operette/024a/index.html [Zugriff: 06. 01. 2018].
[108] Nachzuhören auf: https://www.youtube.com/watch?v=RxlGOtXc1sc [Zugriff: 06. 01. 2018]
[109] Ebda.
[110] Künnike, Eduard: *Lieselott*.

5.2.1.2 Weitere Figurenkonzepte in *Mephisto*

Abgesehen von Hendrik Höfgen gibt es noch weitere Figuren, bei denen sich ein genauerer Blick lohnt. Wenn Leute wie Hiller meinen, echte Personen in diversen Charakteren zu erkennen, ist das nicht von ungefähr.[111] In Manns Notizen finden sich Hinweise darauf, dass er auch bei anderen Figuren reale Vorbilder herangezog.

So tauchen immer wieder andere Namen neben den Figurenkonzepten der Charaktere auf. Bei Manns Skizzen zu Frau von Herzfeld ist in Klammer „Frau Gabor" zu lesen, bei der Motz „Loja" oder bei Rahel Mohrenwitz „Ilse".[112] Weiters scheint bei Angelika Siebert der Name „Ruthchen" und bei Hans Miklas „Sklenka" auf.[113]

Sind dies lediglich Hinweise, die zur Spekulation einladen, gibt es darüber hinaus auch konkretere Anzeichen. So wird bei den Notizen zu Kapitel III und VII „Pamela" als Nicoletta von Niebuhr und „E" als Barbara Bruckner ausgewiesen.[114] Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei den genannten Personen um Pamela Wedekind und Erika Mann handelt. Setzt man dies in Beziehung mit dem Theater-Kontext, ergibt sich so die Schauspielgruppe um Klaus Mann: Pamela Wedekind, Erika Mann und Gustaf Gründgens. Lediglich Klaus Mann scheint zu fehlen. Die Rolle Barbaras Jugendfreund Sebastian, mit dem sie im Exil eine politische Zeitschrift betreibt, scheint aber sehr gut zu Mann zu passen und komplettiert die Figurenvorlage.

Die Figur des Literaten Theophil Marder wird tatsächlich unmissverständlich als der Autor Carl Sternheim ausgewiesen. Deutlicher kann es aus den Notizen nicht hervorgehen: „Sternheim = Theophil Marder."[115] Auch ohne Nennung des Namens gäbe es eindeutige Indizien zu deren Ähnlichkeit in Charakter und Lebenswandel.

Theophil Marder heiratete Nicoletta von Niebuhr. Seine geistige Gesundheit ist gegen Ende sehr in Mitleidenschaft gezogen, wie es in Kapitel IX geschildert wird. Auch von Niebuhrs Urbild, Pamela Wedekind, heiratete Sternheim, jedoch nicht wie Niebuhr vor, sondern nach dem Anfall geistiger Umnachtung: „Sternheim wird 1928 nach einem geistigen Zusam-

[111] Siehe Zitat Nr. 55, S. 21.
[112] Plachta, Bodo (Hg.): *Mephisto. Roman einer Karriere: Text und Dokumentation*. S. 283.
[113] Ebda.
[114] Ebda S. 285.
[115] Ebda.

menbruch in eine Anstalt eingewiesen. Sein Zustand bessert sich, als ihm Pamela die Ehe verspricht; sie heiraten im April 1930."[116]

Auch Sternheims „autoritäres Gebaren und sein[] Hang zum Militarismus"[117] schlagen sich in Marders Charakter nieder:

> Der alte Spötter, dessen selbstherrlicher, aber geistig richtungsloser Radikalismus ins Reaktionäre abgeglitten und entartet war, deklamierte schnarrendes Lob für die physischen und moralischen Qualitäten preußischer Generale und höhnte mit der gereizten Stimme eines Unteroffiziers die schlappe Weichlichkeit des heutigen Geschlechts. „Nirgends Zucht! Nirgends Disziplin!"[118]

Sehr leicht zu identifizieren ist auch Lotte Lindenthals Vorbild Emmy Sonnemann. Lindenthal ist mit dem Ministerpräsidenten liiert und Höfgens Schauspielkollegin. In den Entwurfsskizzen referiert Mann auf diese Figur mit dem Namen „Emmy"[119]. Emmy Sonnemann war, wie die Romanfigur, Schauspielerin und die Frau von Göring.

Göring selbst, oder zumindest die Figur, die ihm nachempfunden wurde, wird während des ganzen Romans nie namentlich oder mit einem Pseudonym genannt. Er bleibt stets namenlos und wird durch Eigenschaften oder seine Funktion charakterisiert. So heißt er entweder „Fliegergeneral-Ministerpräsident"[120] oder der „Dicke"[121]. Mit Goebbels und Hitler verfuhr Mann ähnlich. Goebbels wird als „Klumpfuß"[122] oder „Propagandaminister"[123], Hitler als „Diktator"[124] benannt.

Zweifelsohne lassen sich, wie auch schon anhand Hillers Bemerkungen gezeigt wurde, noch weitere Beziehungen zwischen realen Personen und Romanfiguren herstellen. Die hier behandelten sind jene, zu denen es auch Anhaltspunkte in Manns Skizzen gibt. Es ist auch nicht der Sinn der Sache, jedem einzelnem Charakter einen echten Bezug zu geben. Hiermit sollte schlichtweg Manns Vorgehensweise bei der Komposition von *Mephisto* gezeigt werden und vor allem, dass das Ziehen von Parallelen zwischen dem Roman und der Außenwelt nicht nur zulässig, sondern naheliegend ist.

---

[116] Spangenberg, Eberhart: *Roman einer Karriere*, S. 33.
[117] Ebda.
[118] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 101.
[119] Plachta, Bodo (Hg.): *Mephisto. Roman einer Karriere: Text und Dokumentation*. S. 289.
[120] Mann, Klaus: *Mephisto*, S. 19.
[121] Ebda, S. 20.
[122] Ebda, S. 21.
[123] Ebda, S. 17.
[124] Ebda, S. 20.

5.2.2 Setting

Betrachtet man nun das Setting, in dem der Roman spielt, so ist es augenscheinlich, dass *Mephisto* in der Zeit rund um die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland stattfindet. Auch das dargestellte Theatermilieu ist klar als jenes erkennbar, das es in Wirklichkeit gibt. Genauso wie die Städte, welche die Stationen Höfgens Karriere markieren: Hamburg, Wien und Berlin.

Darüber hinaus gibt es auch eine bestimmte Rahmenhandlung aus der Realität, die Mann für *Mephisto* als Vorlage gehabt haben muss. Das *Vorspiel 1936* handelt von der pompös angelegten Geburtstagsfeier des Ministerpräsidenten, bei der Höfgen vertreten ist. Dieses Vorspiel dient zur Einführung und Beschreibung einiger Romanfiguren und auch der Beschreibung des Zeitgeistes und der Stimmung im Jahre 1936. Es hat mit der danach einsetzenden Romanhandlung nur peripher zu tun.

Interessanterweise hat es eine derartige Geburtstagsfeier tatsächlich gegeben. Mann, der natürlich nicht persönlich dabei war, hatte diese Informationen aus der Zeitung: „In Klaus Manns Nachlass befinden sich vier Zeitungsausschnitte, die ihm als Vorlage zum ‚Vorspiel' dienten und deren Inhalt er teilweise direkt übernahm […]."[125]

Das zeigt, dass er durchaus an Quellen interessiert war, die ihm zur literarischen Verarbeitung nicht nur dienlich waren, sondern die er mehr oder weniger direkt übernehmen konnte. Einzelheiten seiner Schilderungen aus dem Vorspiel konnte er aus jenen Quellen natürlich nicht erfahren, weshalb seine Ausführungen jedenfalls als literarische Eigenleistung angesehen werden müssen. Nichtsdestoweniger zeigt dieses Beispiel, dass Mann nicht nur bei den Entwürfen seiner Charaktere, sondern auch seiner Szenen ein ähnliches Vorgehen hatte.

Für von Lindeiner-Stráský gibt es für diese Vorgehensweise auch einen eindeutigen Grund:

> Insgesamt stellt die Schilderung der negativen Figuren in Mephisto den Höhepunkt des satirischen Erzählens in Manns politischem Exilwerk dar. Schon das Setting des Romans einer Karriere, die Umgebung des Theaters und der Schauspielerei als Metapher für das Komödiantische des Daseins, das im Nationalsozialismus die Oberhand gewonnen hat, ist darauf angelegt, die Gesellschaft im NS-Staat zu demaskieren.[126]

[125] Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans*, S. 68.
[126] Lindeiner-Stráský, Karina von*: „ … der harte Glanz des Hasses": Satire und Humanismus im Exilwerk Klaus Manns*. In: *Oxford German Studies*. S. 116.

5.3 Resümee

Die Untersuchung des Romans *Mephisto. Roman einer Karriere* hat ergeben, dass einige Romanfiguren realen Personen sehr ähnlich sind. Diese Tatsache ist auch den Leserinnen und Lesern nicht verborgen geblieben und *Mephisto* wurde als Schlüsselroman gehandelt. Diese Bezeichnung war Klaus Mann jedoch gar nicht recht, da er die Charaktere seines Buches nicht als verschlüsselte Personen des öffentlichen Lebens verstanden wissen wollte.

Seine Rechtfertigungs- und Erläuterungsversuche fanden jedoch weitgehend kein Gehör und die Kategorie ‚Schlüsselroman' blieb hartnäckig an seinem Roman haften. Wurde Mann damit Unrecht getan? Die weitere Untersuchung hat gezeigt, dass es absolut naheliegend ist, hinter den Figuren reale Persönlichkeiten zu vermuten.

Schon alleine die Entstehungsgeschichte zeigt, dass sehr wohl der Schauspieler Gustaf Gründgens Anstoß für das Schreiben des Buches über einen opportunistischen Schauspieler war. Darüber hinaus war Gründgens nicht nur der Stein des Anstoßes, sondern sein Lebenslauf markiert auch die Stationen, welche der Hauptcharakter Hendrik Höfgen durchläuft. Weiters zeigen weitläufige Parallelen in der Namensgebung, der Kleidung, den Bewegungen und dem Aussehen, dass Gründgens das Urbild Höfgens ist. Auch bei den Charaktereigenschaften, Motiven und Handlungen macht sich das bemerkbar.

Durchforstet man die handschriftlichen Notizen Manns, lassen sich auch stichhaltige Nachweise für die Verbindung von Gründgens und Höfgen nachweisen. Ähnliches gilt auch für weitere Romanfiguren. Manns Vorgehen beschränkt sich jedoch keineswegs auf die Erarbeitung seiner Figuren. Auch das Milieu und das Setting, in dem *Mephisto* spielt, lässt sich klar realen Begebenheiten und Schauplätzen zuordnen.

Vor dem Hintergrund der Ergebnisse dieser Textanalyse kann nun die Frage beantwortet werden, ob Mann reale Personen in seinem Roman darstellt, oder nicht. Bevor das getan wird, lassen wir den Autor selbst zu Wort kommen. Im *Wendepunkt* schreibt er ausführlich von seinen Intentionen bei *Mephisto*:

> „Mephisto" ist kein „Schlüsselroman", wie man ihn wohl genannt hat. Der ruchlos brillante, zynisch rücksichtslose Karrieremacher, der im Mittelpunkt meiner Satire steht, mag gewisse Züge von einem gewissen Schauspieler haben, den es wirklich gegeben hat und, wie man mir versichert, wirklich immer noch gibt. Ist der Staatsrat und Intendant Hendrik Höfgen, dessen Roman ich schrieb, ein Porträt des Staatsrates und Intendanten Gustaf Gründgens, mit dem ich als junger Mensch bekannt war? Doch nicht ganz. Höfgen unterscheidet sich in mancher Hinsicht von meinem früheren Schwager. Aber angenommen, sogar, dass die Romanfigur dem Original ähnlicher

> wäre, als sie es tatsächlich ist, Gründgens könnte darum immer noch nicht als der „Held“ des Buches bezeichnet werden. Es geht in diesem zeitkritischen Versuch überhaupt nicht um den Einzelfall, sondern um den Typ. Als Exempel hätte mir genauso gut ein anderer dienen können. Meine Wahl fiel auf Gründgens – nicht, weil ich ihn für besonders schlimm gehalten hätte (er war vielleicht sogar eher besser als manch anderer Würdenträger des Dritten Reiches), sondern einfach, weil ich ihn zufällig besonders genau kannte. Gerade in Anbetracht unserer früheren Vertrautheit erschien mir seine Wandlung, sein Abfall so phantastisch, kurios, unglaubhaft, fabelhaft genug, um einen Roman darüber zu schreiben.[127]

In diesen Zeilen nimmt Mann die Antwort auf die gestellte Frage bereits vorweg. In bestechender Ehrlichkeit stellt er selbst die Frage, ob Höfgen nicht eigentlich Gründgens Portrait sei. „Nicht ganz“, ist seine Antwort darauf. Damit gesteht Mann aber ein, dass gewisse Ähnlichkeiten durchaus vorhanden sind. Sein schon öfter bemühtes Argument, dass es nicht um Einzelpersonen sondern Typen ginge, stellt er dem hinten an.

Ob es ihm nun aber darum ging oder nicht, tut schlussendlich nichts zur Sache. Denn seine Intention kann nicht darüber hinweg täuschen, dass es große Überschneidungen zwischen Gründgens und Höfgen gibt. Weiters gibt er in den Zeilen darauf offen zu, dass es ein Exempel für Höfgen gab – und dieses war Gründgens, weil Mann ihn besonders gut kannte. Dessen Wandel empfand Mann als so kurios, dass er einen Roman darüber schreiben wollte.

Mann verstrickt sich in diesen wenigen Sätzen in erhebliche Widersprüche. Zum einen spricht er davon, nur einen Typus darstellen zu wollen, als dessen Vorlage er Gründgens heranzog. Zum anderen geht es ihm ganz konkret darum, Gründgens Wandlung darzustellen. Sprich: die Quelle der Inspiration selbst rückt in den Mittelpunkt.

Dieser Textausschnitt aus dem *Wendepunkt* macht den vorliegenden Sachverhalt deutlich. Fakt und Fiktion sind so stark in einander verschränkt, dass es schier unmöglich ist, sie sauber voneinander zu trennen. Keinesfalls soll hier die These aufgestellt werden, dass Mann bewusst Fakten als Fiktion verkaufen wollte. Klar ist aber auch, dass der Roman nicht isoliert von seinen realen Vorbildern betrachtet werden kann – dafür sind die augenscheinlichen Hinweise zu offensichtlich. Somit konnte der schmale Grat zwischen Fakt und Fiktion aufgezeigt werden.

[127] Mann, Klaus: *Der Wendepunkt*, S. 335.

6 Der Fall *Holzfällen*

Nachdem der Fall *Mephisto* eingehend beleuchtet wurde, steht nun das Buch eines österreichischen Autors im Mittelpunkt. Dabei handelt es sich um *Holzfällen* von Thomas Bernhard. Er selbst tituliert die Gattung, unter die sein Buch fällt, als *Erregung*. Gemeinhin ist es als Roman bekannt. Wie viele Werke von Thomas Bernhard lässt sich aber auch dieses nur schwer einem konkreten Genre zuschreiben.

Holzfällen ist, wie es Bernhards Markenzeichen ist, ganz ohne Unterteilung in Kapitel aus einem Guss geformt. So gibt es auch keine Absätze oder sonstige Arten von Zäsuren. Der Text wird aus der Perspektive eines Ich-Erzählers präsentiert und schildert sowohl das Geschehen rund um den Erzähler als auch seine eigene Meinungen zum umliegenden Treiben. Diese zwei Elemente verwebt Bernhard zu einem dichten Strang aus Beobachtungen, Gedanken und Assoziationen.

Bernhard sorgt mit *Holzfällen* auch für einen enormen Skandal und schreibt sich damit in die österreichische Literaturgeschichte ein. Aus heutiger Sicht ist der literarische Stellenwert dieses Buches schwer feststellbar, sind doch der mediale Rummel, die Gerichtsprozesse und die Vermutungen über hinter den Figuren stehende Personen nicht von ihm zu trennen. Huber und Schmidt-Dengler pflichten dieser Ansicht bei:

> Das alles hat sich im Gedächtnis des an Literatur interessierten Publikums festgesetzt, so dass jede Lektüre, selbst die, die nur darauf aus ist, sich auf die künstlerischen Qualitäten des Buches einzulassen, davon belastet ist.[128]

Zweifellos darf dieses essentielle Werk in einer Arbeit über *Fakt und Fiktion* im Roman nicht fehlen, lassen sich doch anhand des Buches viele dieses Thema betreffende Facetten illustrieren. Um die Brisanz rund um *Holzfällen* zu verstehen, muss das Rundherum um dieses Buches kurz nachgezeichnet werden. Grundlage dafür ist der Anhang der 2007 im Suhrkamp Verlag erschienenen Ausgabe des Romans, herausgegeben von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler.[129] Huber war Leiter des Thomas-Bernhard-Archivs in Gmunden und hatte so Zugang zu wichtigen Dokumenten Bernhards. Somit bietet Hubers und Schmidt-Denglers Aufarbeitung die beste Grundlage für eine überblicksmäßige Zusammenschau der

[128] Huber, Martin u. Wendelin Schmidt-Dengler: *Anhang*. In: Bernhard, Thomas: *Holzfällen. Eine Erregung*. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2007 (Thomas Bernhard Werke, Bd 7), S. 257.
[129] Ebda, S. 201-275.

Ereignisse. An diese Einführung in den Fall *Holzfällen* wird eine ausführliche Textanalyse anschließen.

6.1 Entstehungsgeschichte und gerichtliche Auseinandersetzung

Im Jahr 1984 kündigte Bernhard seinem Verleger Siegfried Unseld an, dass er an einem neuen Buch arbeite. Es war das Werk, das den Titel *Holzfällen* tragen wird. Darin wird Wien als Schauplatz eines Abendessens der künstlerischen Elite gewählt, deren Lebenswelt Bernhard aus früheren Jahren durchaus bekannt sein musste. Dass er genau zu dieser Zeit an diesem Wiener Stoff arbeitete, halten Huber und Schmidt-Dengler für keinen Zufall. Hedwig Stavianicek, eine Bernhard sehr nahestehende Frau, stirbt im selben Jahr:

> Jetzt, wo mit ihr [Stavianicek] seine [Bernhards] Portalfigur für Wien stirbt, setzt sich Thomas Bernhard mit dieser Stadt auseinander, bildet seine Frühzeit als junger, unbekannter Autor im Wien der fünfziger Jahre den autobiographischen Hintergrund des neuen Romans.[130]

Bernhard teilte seinem Verleger Siegfried Unseld auch selbst mit, dass es sich hier um einen autobiographisch geprägten Stoff handelt. In Unselds Reisebericht vom sechsten bis siebten April 1984 hielt er fest, was ihm Bernhard sagte:

> Dieses Manuskript sei übrigens durch und durch autobiographisch. Die Hauptprotagonisten, die Eheleute Auersberger, gäbe es in der Tat (sie hießen Lampersberg), und die Freundin Joana, die durch Selbstmord endete, ist die Schriftstellerin und Schauspielerin Jeannie Ebner. Eines hat Bernhard freilich geändert: der Freund von Jeannie Ebner hatte ihr in Wien eine Wohnung eingerichtet und am Abend des Einzugs noch einen herrlichen Lüster anbringen lassen. Am Morgen hatte Jeannie Ebner sich an diesem Lüster aufgehängt. Das war Thomas Bernhard zuviel, das ist Kitsch, meinte er. In seinem Manuskript lässt er sie sich an einem Dachbalken erhängen. Ja, und dann käme etwas vor, was mir nicht gefallen würde. Ich müsse bedenken, das Buch schildere die Zeit vor zwanzig Jahren, also die endfünfziger Jahre. Dort habe er Jeannie Ebner verehrt und auch eine Dichterin, die im Manuskript mit dem Namen ‚Juniröcker' auftaucht.[131]

[130] Ebda, S. 204.
[131] Unseld, Siegfried: *Reisebericht Wien, 6.-7. April 1984*. Als Fußnote In: Fellinger, Raimund, Martin Huber u. Julia Ketterer (Hg.): *Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2009, S. 692.

Was es mit dem eben zitierten Ehepaar Auersberger, der Joana, Jeannie Ebner und der Person namens Juniröcker genau auf sich hat, wird in der Textanalyse noch konkret erörtert werden. Klar ist jedoch, dass bereits das Manuskript lebensweltliche Bezüge zu Bernhard aufweist.

Der Redakteur der Tageszeitung *Die Presse* Hans Haider bekam am 8. August ein Rezensionsexemplar von *Holzfällen* und brachte folgenschwere Vorgänge ins Rollen. Denn kurze Zeit später, am 16. August, fertigte er ein Protokoll über den Roman an, da er davon überzeugt war, Personen des öffentlichen Lebens in Österreich darin wiederzuerkennen.

Haider unterrichtete das Ehepaar Lampersberg von seinen Vermutungen, da dieses zwei der Personen darstellte, die er entdeckt zu haben glaubte. Bei dieser Gelegenheit empfahl er ihnen auch gleich einige Anwälte für die Unternehmung rechtlicher Schritte. Gerhard und Maja Lampersberg setzten sich schließlich mit Hilfe eines Anwalts zur Wehr. Dieser richtete ein Schreiben an den Suhrkamp Verlag, in dem er dem Verlag mitteilte, dass der Roman die Persönlichkeitsrechte seiner Mandantin und seines Mandanten verletzten. Er forderte, die Veröffentlichung bis zur Klärung der Angelegenheit zu verschieben. Der Suhrkamp Verlag reagierte schlichtweg nicht auf diese Forderung.

Gerhard Lampersberg reichte schließlich am 21. August eine Klage gegen die Firma Mohr ein. Diese war nämlich alleinig für den Vertrieb des Suhrkamp Verlags in Österreich verantwortlich. Damit wollte er eine einstweilige Verfügung über das Buch erlangen, um die Verbreitung von *Holzfällen* bis zur Klärung der rechtlichen Angelegenheit zu verhindern.

Der Inhaber der Firma Mohr holte daraufhin Informationen beim Verlag über das weitere Vorgehen ein, woraufhin der Verleger Unseld Berger dazu aufforderte, die Bücher trotzdem auszuliefern. Das Gericht entschied nun, der einstweiligen Verfügung statt zu geben. Das war Lampersberg jedoch nicht genug. Er forderte weiters, dass die Bücher beschlagnahmt werden sollen und er für diese Angelegenheit entschädigt werden müsse. Daraufhin wurde *Holzfällen* tatsächlich beschlagnahmt. Es wurde aus allen österreichischen Buchhandlungen und der Firma Mohr entfernt.

Das Buch verursachte mittlerweile einen regelrechten Skandal, was auch zu enorm großem Interesse an ihm führte. Nachdem über Bernhard die Jahre zuvor weniger in den Medien berichtet wurde, brachte *Holzfällen* dem Autor erneutes Interesse an ihm ein. „Erst Holzfällen und die damit verbundenen Ereignisse rücken Thomas Bernhard wieder stärker in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses“, schreiben Hörlezeder, Mühlbek und Nowak.[132]

[132] Hörlezeder, Renate, Fritz Mühlbek u. Andreas Nowak: *Die Erregungskurven. Eine empirische Untersuchung zur Resonanz Bernhards in deutschsprachigen Printmedien 1963 bis 1992*. In: Bayer, Wolfram (Hg.):

Der Suhrkamp Verlag wusste sich diese Aufmerksamkeit zu Nutze zu machen. Deutsche Buchhandlungen im Grenzgebiet zu Österreich wurden verstärkt mit Bernhards Buch beliefert, da die einstweilige Verfügung nur für Österreich galt. Ebenfalls inserierte der Verlag in österreichischen Zeitungen damit, das Buch doch direkt beim Verlag bestellen zu wollen.

Bernhard selbst war erbost über die ganze Affäre und schrieb an seinen Verleger Unseld:

> Zu einer möglichen Klage des Herrn Lampersberg muss ich in aller Deutlichkeit und mit Entschlossenheit sagen, dass das Ehepaar Auersberger in meinem ‚Holzfällen' mit dem Ehepaar Lampersberg (ich habe das Ehepaar Lampersberg immer nur als Lampersberger gekannt!) überhaupt und also in gar keinem Fall identisch ist. Mein Buch ist ein Kunstwerk, wenn Sie wollen, ein sogenanntes „Sittenbild" und ich habe darin nicht über die Eheleute Lampersberger sondern über die Eheleute Auersberger geschrieben. […] Wie ich selbst mich in Büchern von Dostojewskj oder von Tolstoi erkenne, mögen sich Andere in meinen Büchern erkennen, aber das ist und kann nicht Gegenstand einer gerichtlichen Klage sein.[133]

Es gab auch einen Versuch, die Sache außergerichtlich zu lösen. Haider machte Unseld den Vorschlag, dass der Suhrkamp Verlag die bisher entstandenen Kosten übernehmen und eine Spende an den Chef der Caritas, den Bernhard in seinem Buch *Beton* angegriffen hatte, entrichten solle. Bernhard befürwortete, einen Brief an Lampersberg zu richten, aber verweigerte die Spende an die Caritas. Den entsprechenden Brief setzte Unseld auf und ließ ihn Lampersbergs Anwalt, und eine Kopie davon Bernhard selbst, zukommen.

Daraufhin setzte Bernhard aber einen weiteren Schritt, der die Aufmerksamkeit in eine andere Richtung lenkte, als er sich dazu entschloss, ein Auslieferungsverbot sämtlicher seiner Werke nach Österreich zu veranlassen. Diesbezüglich schrieb er an seinen Verleger:

Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien u. a.: Böhlau Verlag 1995. S. 231.

[133] Bernhard, Thomas: Brief an Siegfried Unseld vom 12. 9. 1984. In: Fellinger, Raimund, Martin Huber u. Julia Ketterer (Hg.): *Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, S. 702.

Lieber Doktor Unseld,
ich bitte Sie, die Auslieferung sämtlicher in Ihrem Verlag erschienenen Bücher von mir nach Österreich ab sofort einzustellen. Dieses Auslieferungsverbot meinerseits, *alle* meine im Suhrkampverlag erschienenen Bücher von Thomas Bernhard [(Anmerkung des Herausgebers:) betreffend], dauert bis zum Ende des gesetzlichen Urheberrechts und also über meinen Tod hinaus. Ich bitte Sie, diesen meinen Wunsch unverzüglich zu erfüllen.
Mit herzlichen Grüßen,
Thomas Bernhard[134]

Der Verlag kam Bernhards Wunsch nach und stellte die Auslieferung seiner Bücher nach Österreich ein.

Hilfe in dieser schwierigen Situation kam nun aus Deutschland von einer anonymen Person. Diese bot an, die bereits entstandenen Kosten zu bezahlen. Bedingung dafür wäre das Zurückziehen der Klagen. Endlich wurde auch die Beschlagnahme von *Holzfällen* am 21. Dezember 1984 fallen gelassen. Auch Lampersberg stellte schließlich die Klage ein und auf der anderen Seite machten Bernhard und Unseld keine Ansprüche geltend. Der Roman wurde keinerlei Änderung unterworfen und auch nicht anderweitig erklärt oder gerechtfertigt. Weiters konnte Unseld Bernhard auch davon überzeugen, dass seine Bücher wieder in Österreich erscheinen sollen.

6.2 Textanalyse

Konnte zu *Mephisto* aufgrund der vorhandenen Dokumente und Unterlagen – vor allem durch die editierte Ausgabe von Plachta – eine sehr fundierte und umfangreiche Analyse vorgenommen werden, so zeigt sich im Fall *Holzfällen* eine gänzlich andere Sachlage. Obwohl dieser Fall viel Aufmerksamkeit bekam und seine Brisanz in gewissen Belangen der von *Mephisto* um nichts nachstand, beschränkte sich das Interesse an *Holzfällen* großteils auf die Tageszeitungen. Auch im Ausland wurde diese Angelegenheit wahrgenommen und mit Interesse verfolgt. Der Skandal, der sich rund um diesen Roman ausbreitete, muss aber wohl als sich nur auf Österreich erstreckendes Phänomen angesehen werden, da die darin involvierten Künstler keine besonders große Reputation im Ausland hatten.

[134] Bernhard, Thomas: *Brief an Siegfried Unseld vom 7. November 1984*. In: Fellinger, Raimund, Martin Huber u. Julia Ketterer (Hg.): *Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, S. 705.

Literaturwissenschaftliche Publikationen zu *Holzfällen* gibt es zwar, diese beschäftigen sich aber nur wenig mit dem Text an sich. Insofern muss die anstehende Analyse etwas kürzer ausfallen, da sowohl an Dokumenten als auch am Sachverhalt selbst nicht der Umfang vorhanden ist, den *Mephisto* zu bieten hatte. Dass die Auseinandersetzung mit Bernhards Werk kürzer ausfällt, heißt aber noch lange nicht, dass sie weniger substantiell ist. Sie ermöglicht eine interessante Darstellung davon, wie Figuren des öffentlichen Lebens in einen Roman eingearbeitet werden, wobei deren Fiktionalisierung und auch Nicht-Fiktionalisierung Einblicke in das Schaffen und die Motive eines Autors liefern. Eindrucksvoll wird hier zur Schau gestellt werden, wie zwiespältig der Autor zu seinem eigenen Werk steht. Um das zu zeigen, werden die Figurenkonzepte erörtert und das Setting des Romans genauer untersucht.

6.2.1 Romanfiguren

In *Holzfällen* kommen wenige, aber umso zentralere Figuren vor. Das heißt, dass diesen Charakteren auf den knapp 200 Seiten des Buches einiges an Platz eingeräumt wird. So ergibt für diese ein detailliertes Profil. Wie das Kapitel *Entstehungsgeschichte und gerichtliche Auseinandersetzung* (Kapitel 6.1) bereits zeigen konnte, führten die Figurenkonzepte zu rechtlichen Auseinandersetzungen und endlich zu einem Skandal in der Kunst- und Kulturszene.

Es werden nun die Figuren genau porträtiert und etwaige außerliterarische Bezüge werden untersucht. Dabei wird versucht, den Grad zwischen Realem und Erfundenen zu Tage zu fördern, ohne aber Beziehungen herzustellen, die sich nicht von selbst ergeben. Denn es ist nicht das Ziel, Bernhard bestimmte Absichten zu unterstellen, oder seinen Roman in ein bestimmtes Licht zu rücken. Es geht lediglich um die Aufbereitung von relevanten Informationen.

6.2.1.1 Der Erzähler

Der Roman ist aus der Sicht eines Ich-Erzählers geschildert. Dieser nimmt selbst an dem ‚künstlerischen Abendessen' teil, das den Rahmen und teilweise auch den Inhalt der Handlung bildet. Über weite Strecken der Geschichte sitzt er abseits in einem Ohrensessel und beobachtet das Geschehen rund um sich. Der Erzähler kommentiert im Geiste, was rund

um ihn passiert und spinnt seine Gedanken assoziativ weiter. So erfährt der Leser und die Leserin auch vieles über seine eigene Person.

Es wird dadurch sein Verhältnis zu anderen anwesenden Figuren und ihre gemeinsame Geschichte deutlich. Über grundlegende Eckdaten seines Lebenslaufes wird jedoch wenig preisgegeben. Implizit ergeben sich aber einige Details. So erfährt man, dass der Erzähler viel Zeit in London verbringt und am Mozarteum in Salzburg studiert hat. Weiters tritt zu Tage, dass er in der künstlerischen Gesellschaft, in deren Kontext auch dieses Abendessen stattfindet, in den Fünfzigerjahren regelmäßig verkehrt, aber den Kontakt abrupt abgebrochen hatte. Aus einer Textstelle lassen sich besonders viele biographische Informationen herausfiltern:

> Damals war ich zweiundzwanzig Jahre alt und in alles, das Maria Zaal und die Gentzgasse gewesen ist, verliebt und schrieb Gedichte. Jetzt ekelte mich aber vor den widerlichen Bildern, die ich selbst vor dreißig Jahren ungeniert mitgemacht habe. Alle vierzehn Tage wechselte ich damals mit den Eheleuten Auersberger von Maria Zaal in die Gentzgasse und zurück, jahrelang, bis zum Äußersten, dachte ich auf dem Ohrensessel und ich hatte in der kürzesten Zeit mehrere Gläser Champagner getrunken.[135]

Folgt man den Ausführungen darüber, dass er vor dreißig Jahren zweiundzwanzig Jahre alt gewesen ist, lässt sich aus diesen Informationen schließen, dass die Person des Erzählers wohl etwas über 50 Jahre alt sein muss. Wenn man dabei noch bedenkt, dass die Gegenwart der erzählten Zeit die Achtziger-Jahre sind und das Buch 1984 erschienen ist, kann man davon ableiten, dass die Handlung von *Holzfällen* wohl in der Gegenwart angesiedelt ist.

Bezugnehmend auf den Rechtsstreit würde naheliegen, dass Bernhard selbst mit der Figur des Erzählers assoziiert wird, beziehungsweise, dass er auch sich selbst als Erzähler inszeniert haben könnte. Viele der bisher erschlossenen Informationen zeigen zumindest einige Überschneidungen der Figur des Erzählers mit dem Autor. Ebenso wie die Romanfigur war auch Bernhard am Mozarteum. Auch das Alter der beiden dürfte in etwa übereinstimmen: Bernhard war zum Zeitpunkt des Erscheinens seines Romans 53 Jahre alt. Das war, ebenso wie der zeitliche Rahmen des Romans, in den achtziger Jahren.

Im obigen Zitat ist auch die Rede davon, dass der Erzähler Gedichte schrieb. Wie weit es mit seiner Tätigkeit des Schreibens her ist, zeigt eine spätere Passage: „[J]etzt war ich

[135] Bernhard, Thomas: *Holzfällen. Eine Erregung*. Hg. v. Huber, Martin u. Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2007 (Thomas Bernhard Werke, Bd 7), S. 17

Schriftsteller geworden […].“[136] Auch diesen Beruf teilt die Figur mit ihrem Autor. Dahingehend verdient der Schluss des Buches besondere Aufmerksamkeit. Der Erzähler dachte,

> dass ich über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse schreiben werde, ohne zu wissen, was, ganz einfach *etwas* darüber schreiben werde und ich lief und lief und dachte, ich werde *sofort* über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse schreiben, egal was, nur *gleich* und *sofort* über dieses *künstlerische Abendessen* in der Gentzgasse schreiben, *sofort*, dachte ich, *gleich* immer wieder, durch die Innere Stadt laufend, *gleich* und *sofort* und *gleich* und *gleich*, bevor es zu spät ist.[137]

Tunner sieht in dem Zitat auch einen wesentlichen Hinweis auf die von Bernhard selbst gewählte Gattungsbezeichnung – eine Erregung – seines Buches: „Denn noch ist diese Erregung vorhanden, welche im Erzähler die Beobachtung der Gäste bei den Auersperg [sic] hervorgerufen hat und die beim Schreiben zur Erregung durch die Erinnerungen wird, die man sich vergegenwärtigt.“[138]

Setzt man nun den Erzähler mit dem Autor gleich – wie es der Kläger Bernhards und weite Teile der Presse getan haben –, so ergibt sich eine interessante Perspektive. Aus dieser Sicht nämlich würde diese Textstelle die konkrete Verbindung zwischen Romanfigur und Autor herstellen. Vorausgesetzt, Autor und Erzähler sind ein und dieselbe Person, so müsste diese Passage auf einer Meta-Ebene auf das Verfassen des Buches hindeuten. Demnach würde Bernhard mit diesen Zeilen den Anstoß des Schreibens von *Holzfällen* selbst im Buch dokumentieren.

Dass diese Interpretation seine Reize und auch eine gewisse Nachvollziehbarkeit hat, zeigte der Tumult um das Buch. Mehrheitlich wurde diese Haltung auch eingenommen. Die Parallelen zwischen Autor und Erzähler, die durchaus vorhanden sind, tragen dazu nicht unwesentlich bei. Letztendlich zeigt es aber nur erneut auf, wie das Spiel mit Realität und Erfundenem auf literarische Werke und ihre Rezeption wirkt.

Auf jeden Fall ist das Ende des Buches ein bemerkenswerter Kunstgriff, da, lässt man die Rolle Bernhards dabei außer acht, auch auf einen möglichen fiktiven Autor hingedeutet wird. Wenn der Erzähler davon spricht, die erlebten Ereignisse niederzuschreiben, weist das auf eine sich außerhalb des Buches befindliche Instanz hinaus – also einen Schriftsteller. Ob

---

[136] Ebda, S. 146.
[137] Ebda, S. 199.
[138] Tunner, Erika: *Inwiefern ist und erzeugt Thomas Bernhards Text „Holzfällen“ eine Erregung?* In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard: Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien: Böhlau Verlag 2012 (*Literatur und Leben*, Bd. 81), S. 71.

diese Instanz wiederum ident mit dem Erzähler ist oder nicht, ist eine andere Frage und ob dieser Schriftsteller Thomas Bernhard ist, erst recht.

Schließlich gibt das Zitat zu Beginn des Kapitels noch einen weiteren Hinweis auf den Erzähler. Es ist davon die Rede, dass er jahrelang mit den Eheleuten Auersberger alle vierzehn Tage von ihrer Wohnung in der Wiener Gentzgasse in ihr Anwesen in Maria Zaal wechselte.

Tatsächlich hat auch Bernhard einen Bezug zu einem Ort, der namentlich dem von Maria Zaal sehr ähnlich ist. Es handelt sich dabei um Maria Saal. Dass es sich bei dieser Namensähnlichkeit um einen Zufall handelt, scheint nahezu unmöglich. Ist es in *Holzfällen* der Erzähler, der mit dem Ehepaar Auersberger nach Maria Zaal in die Steiermark fährt, so ist es in der Realität Bernhard, der mit dem Ehepaar Lampersberg nach Maria Saal in der Steiermark kommt. Mit der Bezeichnung *Tonhof* ist das Anwesen der Familie Lampersberg gemeint. Dorthin luden sie gerne Künstlerinnen und Künstler ein und stellten ihnen ihre Räumlichkeiten zur Verfügung.[139] Auf die Figuren des Ehepaares Auersberger und die Eheleute Lampersberg wird in einem eigenen Kapitel gesondert eingegangen. Bereits jetzt kann aber vorweg genommen werden, dass diese erhebliche Ähnlichkeiten miteinander haben.

Doch zu welchem Zweck war der Erzähler zu Gast in Auersbergers Anwesen am Lande? Konkret geht daraus in *Holzfällen* nichts hervor. Es wird der Eindruck vermittelt, als wären die Auersberger wohlwollende Gönner, die ihre Freunde mit ihnen gemeinsam im Luxus schwelgen lassen und sich der Muße hingeben.

Ähnlich dürfte es auch in der Wirklichkeit auf dem Tonhof zugegangen sein: „Ab Mitte der fünfziger Jahre stellten Maja und Gerhard Lampersberg ihr weitläufiges Haus vielen Autoren und Komponisten zur Verfügung, und zwar nicht nur als Urlaubsquartier, sondern auch für längere Perioden etwa jenen, die sich im Wiener Artclub einen Namen hatten machen können.“[140]

Bernhard konnte sich dort künstlerisch entfalten und erste Schritte seiner Karriere als Schriftsteller wagen: „Im Juli des Jahres 1960 kam es zur Aufführung von vier Texten Bernhards: *Die Köpfe* waren die Textgrundlage für eine Kurzoper Gerhard Lampersbergs, ferner gab es drei Dramolette, und zwar *Die Erfundene*, *Frühling* und *Rosa*.“[141] Sowohl die Orte Maria Zaal und Maria Saal als auch deren Funktion für den Erzähler und den Autor Bernhard

[139] Huber, Martin u. Wendelin Schmidt-Dengler: *Anhang,* S. 210-211.
[140] Ebda, S. 211.
[141] Ebda, S. 212.

erfüllen ähnliche Funktionen. Betrachtet man in einem nächsten Schritt die Auersbergers und die Lampersbergs erscheinen diese Parallelen umso frappierender.

6.2.1.2 Das Ehepaar Auersberger

Die Eheleute Auersberger sind ein Paar, das in Bernhards Buch eine wesentliche Rolle spielt. Sie werden stets als *der Auersberger* oder *die Auersberger* tituliert, ohne dass jemals ihre Vornamen genannt werden. Sie sind sehr wohlhabende Leute, die wohl als Kunstliebhaber und -förderer bezeichnet werden können. Ihren Landsitz haben sie im fiktiven Ort Maria Zaal, an dem sie auch gerne ihre Freunde für längere Zeit einladen. Genaueres dazu wurde bereits im vorigen Kapitel erörtert.

Neben ihrem Gut am Lande haben sie eine Wohnung in der Wiener Gentzgasse, in der auch das den Rahmen bildende *künstlerische Abendessen* stattfindet. In ihr herrschaftliches Haus haben die Auersbergers zu dieser Gelegenheit Freunde und Bekannte, darunter viele Kunstschaffende, und als Ehrengast einen am Burgtheater engagierten Schauspieler eingeladen. Geht es nach dem Erzähler, ist das kulturelle und gesellschaftliche Engagement aber nur eine Fassade, die den Eindruck gebildeter, intellektueller Menschen aufrechterhalten soll.

Grund dafür ist der damit verbundene gesellschaftliche Status. Eine Textstelle gleich zu Beginn des Romans fängt diese Annahme anschaulich ein. Die Auersbergers meinten, „[…] dass sie sich *alles von Ludwig Wittgenstein* gekauft hätten, um sich *die nächste Zeit mit Wittgenstein zu befassen*. Wahrscheinlich haben sie Wittgenstein in dem kleinsten ihrer Pakete, das auf dem rechten Unterarm der Auersberger hing, dachte ich.“[142] Dieses Beispiel zeigt gleichzeitig die Kernbotschaft des Buches. Es geht um die Entlarvung einer sich für besonders gebildet und kultiviert haltende Künstlergesellschaft, der es in Wahrheit aber um Gefallsucht und Stand geht.

Was Herrn und Frau Auersberger angeht, so erfährt man in den Ausführungen des Erzählers einiges ihrer Biographie. So ist Herr Auersberger ein angesehener Komponist auf den Spuren von Anton von Webern und wird als „Webern-Nachfolger“[143] bezeichnet. Frau Auersberger, deren Mädchenname von Reyer ist, entstammt einem reichen Adelsgeschlecht. Sie war es auch, welche die Geldmittel, die Wohnung in der Gentzgasse und das Anwesen in Maria Zaal in die Ehe mitbrachte.

[142] Bernhard, Thomas: *Holzfällen*, S. 14.
[143] Ebda, S. 61.

Vor dem Hintergrund dieser Informationen über die Figuren lohnt sich ein Blick auf den Kläger von *Holzfällen* Gerhard Lampersberg. Es handelt sich hierbei um einen österreichischen Komponisten, der die Zwölfton-Technik in der Tradition von Anton von Webern weiterführte.[144] Diese auffallende Gemeinsamkeit mit der Romanfigur Auersberger ist aber nicht die Einzige. In Wirklichkeit hieß Lampersberg mit Nachnamen Lampersberger. Die letzten beiden Buchstaben seines Namens wurden einfach weggelassen. Die Figur Auersberger hat genau dasselbe getan, schildert der Erzähler:

> Und das Unappetitlichste an dem Auersberger war doch, so dachte ich jetzt auf dem Ohrensessel, dass er, der offiziell Auersberger heißt und für mich selbstverständlich auch immer nur Auersberger geheißen hat, sich in einem Anfall von Gesellschaftsgrößenwahnsinn aufeinmal, anstatt Auersberger, *Auersberg* genannt hat, indem er in den Augenblick, in welchem er in der Gentzgasse an seine landadelige, spätere Ehefrau, damalige Zimmervermieterin, wie ich weiß, gekommen war, den Schwanz und also die letzte Silbe seines Familiennamens einfach abgehackt und sich, anstatt Auersberger, von da an nurmehr noch *Auersberg* genannt hat, um wenigsten in den Geruch eines jahrhundertealten österreichischen Fürstengeschlechts zu kommen.[145]

Dass Lampersberg als Vorlage für Herrn Auersberger herhalten müssen hat, kann durch die aufgezeigten Gemeinsamkeiten getrost angenommen werden. Eingedenk seien auch die Parallelen zwischen dem Anwesen der Auersbergers in Maria Zaal und dem Tonhof der Familie Lampersberg, die bereits im vorigen Kapitel nachgezeichnet wurden.

Demnach ist es also durchaus nachvollziehbar, wenn sich Lampersberg in der Romanfigur des ‚Webern-Nachfolger' wieder erkennt. Berücksichtigt man dabei noch, wie sich der Erzähler über Auersberger äußert und welche seine Taten er beschreibt, ist es verständlich, dass Lampersberg sich in seinen Persönlichkeitsrechten verletzt fühlt. Natürlich hat dies als Voraussetzung, dass die Identifikation mit der Figur selbst gerechtfertigt ist. Das wird an dieser Stelle jedoch nicht bewertet.

Es sind nicht wenige Passagen, in denen Auersberger schlecht weg kommt. Etwa wenn geschildert wird, dass er gerne seiner Schwiegermutter die Perücke versteckt hat, damit sie sich nicht aus dem Haus trauen kann oder wenn seine Alkoholsucht beschrieben wird. Besonders harte Worte findet der Erzähler für Auersbergs Talent als Komponist:

---

[144] Lampersberg, Gerhard: *Biographie*. https://austria-forum.org/af/AEIOU/Lampersberg%2C_Gerhard [Zugriff: 13. 02. 2018]

[145] Bernhard, Thomas: *Holzfällen*, S. 92.

> Wie Bruckner unerträglich monumental, so ist Webern unerträglich dürftig und noch hundertmal dürftiger als der dürftige Anton von Webern ist der Auersberger, den ich, wie die stumpfsinnigen Literaten den Paul Celan sozusagen als *beinahe wortlosen* Dichter, als *beinahe tonlosen* Komponisten bezeichnen muss.[146]

Sehr pikant sind auch die Erzählungen über das Eheleben der Auersberger. Es ist von einem „ehelichen Trümmerfeld" und der Hinterlassenschaft eines „entsetzlichen Ehe-Gestank[s]" die Rede.[147] Weiters wird geschildert, wie Herr Auersberger in volltrunkenem Zustand seiner Frau mit dem Umbringen droht.

Was sicherlich, sofern diese Episode mit Lampersberg assoziiert wird, am Schwerwiegendsten ist, ist die Schilderung davon, dass Auersberger offenbar homoerotische Beziehungen zu seinen männlichen Künstlersprösslingen hatte: „Der Auersberger hat immer junge Schriftsteller um sich und in seinem Bett gehabt, ich [der Erzähler] bin einer der ersten gewesen, die er nach Maria Zaal eingeladen hat, dachte ich jetzt."[148] In diesem Zusammenhang wird er als „*geiler Schriftstellerverschlinger*", der Autoren auffrisst, bezeichnet.[149]

Bei den aufgezeigten Parallelen ist es gut nachvollziehbar, warum Lampersberg hinsichtlich der Figur des Auersbergers Rückschlüsse auf seine eigene Person zieht. In Verbindung mit der Charakterisierung dieser Figur stehen hier schwerwiegende Verletzungen der Persönlichkeitsrechte im Raum. Ob nun das Ziehen einer Verbindung zwischen der realen Person und dem literarischen Abbild gerechtfertigt ist, ist eine Frage, die wohl nicht vollständig geklärt werden kann, da die Grenze zwischen Erfundenem und tatsächlich Geschehenem nicht verifizierbar ist. Man muss Lampersberg jedoch zugestehen, dass er sich in *Holzfällen* teilweise wiedererkennen kann.

6.2.1.3 Joana und Fritz

Die Figur der Joana spielt neben den Auersbergers den zweiten großen Teil für die Rahmenhandlung. Sie kommt als Person nicht vor, da sie sich zum Zeitpunkt der Romanhandlung bereits das Leben genommen hat. Dies ist im Grunde der Ausgangspunkt für die Erzählung. Das veranstaltete Abendessen wird unter anderem auch zu ihren Ehren abgehalten,

[146] Ebda, S. 61.
[147] Ebda, S. 90.
[148] Ebda, S. 166.
[149] Ebda, S. 167.

was zur Wiederannäherung des Erzählers und den Auersbergers führt. Auch das Begräbnis von Joana und die daran geknüpften Ereignisse spielen eine bedeutende Rolle.

Im Zitat von Kapitel 6.1 wird Joana, zumindest dem Reisebericht Unselds nach, von Bernhard selbst als Jeannie Ebner identifiziert. Eingehende Untersuchungen des Textes zeigen aber, dass dies nicht ganz so nachvollziehbar ist. Was in diesem Zitat in Bezug auf Ebner geschildert wird, trifft zwar auf die Figur von Joana zu, findet sich aber im Text so nicht wieder. Lediglich in dem Punkt des Selbstmordes, das Erhängen am Dachbalken, stimmen Roman und Bernhards Erläuterung in Unselds Reisebericht überein. Welche Rolle Ebner für *Holzfällen* aber dennoch spielt, zeigt das Kapitel Jeannie Billroth.

Bei dem Namen Joana handelt es sich um einen Künstlernamen. In Wirklichkeit ist der Name der Verstorbenen Elfriede Slukal. Der Erzähler erinnert sich im Laufe des Buches oft an sie und so erfahren die Leserinnen und Leser interessante Details dieser Person und ihrem Verhältnis zum Erzähler. Für die vorliegende Auseinandersetzung ist aber vor allem ihre Beziehung mit dem Künstler Fritz von Belang. Dabei geht es um einen Tapisseriekünstler, der ursprünglich Maler war. Sein Vorname ist Fritz, ein Nachname wird aber nicht genannt. In der Kunstwelt erarbeitete er sich einen hohen Stellenwert und wurde sogar für einen seiner Teppiche mit dem Großen Preis der Biennal von São Paulo ausgezeichnet. Er verließ Joana bereits vor Jahren und ging nach Mexico.

Stellt man die Auszüge dieser Vita der des Künstlers Fritz Riedl gegenüber, so zeigen sich verblüffende Ähnlichkeiten. Zum Ersten teilen sich er und die Figur denselben Vornamen. Zweitens ist auch ihr Werdegang gleich. Riedl studierte Malerei an der Akademie der bildenden Künste und begann später mit dem Weben von Teppichen, wie sich aus einer Kurzbiographie unter einem seiner zu versteigernden Werke im Dorotheum nachlesen lässt.[150] Auch Riedl gewann einen Preis bei der Biennal in São Paulo 1963 und wirkte in Mexiko.

Soweit lesen sich die Lebensläufe der beiden mehr oder weniger gleich und es muss von Riedl als Urbild für den Charakter in *Holzfällen* gesprochen werden. Auch ein Bezug zu einer Joana außerhalb des Buches lässt sich belegen. Riedl malte 1958 ein Ölbild mit dem Namen *Bildnis Joana Thul*, das eine Frau zeigt. Eine Abbildung davon findet sich im Anhang von *Holzfällen*.[151] Dass bei der Konzeption dieser Figur die Realität entscheidend mitgewirkt hat, lässt sich nicht abstreiten. Auch bei zurückhaltendster Interpretation muss hier ein Verweis auf den Künster Riedl gemacht werden.

---

[150] Riedl, Fritz: *Biographie*. https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/8270-klassische-moderne/lotID/1194/lot/911851-fritz-riedl.html [Zugriff: 14. 02. 2018].

[151] Siehe Huber, Martin u. Wendelin Schmidt-Dengler: *Anhang*, S. 207.

6.2.1.4 Jeannie Billroth

Bei der Figur der Jeannie Billroth handelt es sich um eine erfolgreiche Schriftstellerin, die sich selbst in der Tradition von Virginia Woolf sieht. Diese Identifikation steht der Erzähler ihr jedoch nicht zu und findet, dass „[…] sie es doch höchstens bis zu einer sentimentalen geschraubten Schwätzerin und ganz üblen Kitschproduzentin auf dem Papier gebracht hat in ihren Romanen und Erzählungen.“[152] Billroth hatte auch die literarische Zeitschrift *Literatur in der Zeit* herausgegeben, bevor sie schließlich in Pension ging.

Bei genauerem Hinschauen zeigt sich, dass wohl die Schriftstellerin Jeannie Ebner das Urbild von Billroth gewesen sein muss. Auffällig ist zunächst die Gemeinsamkeit ihres Vornamens. Darüber hinaus ergeben sich aber noch weitere Parallelen, bei denen kaum vorstellbar ist, dass es sich dabei um Zufälle handelt. Beispielsweise ist in *Holzfällen* von Billroths Roman mit dem Titel *Die Wildnis der Jugend* die Rede. Auch Ebner publizierte 1958 einen Roman, der einen ähnlichen Namen trägt: *Die Wildnis früher Sommer*. Auch wenn die Parallelen der beiden Titel auf der Hand liegen, wäre es doch über das Ziel hinausgeschossen, zu behaupten, dass es einen Zusammenhang zwischen ihnen geben muss, sind diese doch in ihrem Charakter nicht so markant, dass ein Zufall ausgeschlossen werden kann.

Anders hingegen sieht es bei weiteren Ähnlichkeiten aus. Wie Billroth die Zeitschrift *Literatur in der Zeit* herausgab, so leitete auch Ebner die Literaturzeitschrift *Literatur und Kritik*. Der Gemeinsamkeiten noch nicht genug, gibt es auch eine interessante Überschneidung, was die Lebenspartner von Billroth und Ebner angeht. Der „chemische[] Ernstl“[153], also der Chemiker mit Namen Ernst, ist mit Billroth liiert. Auch Ebner war mit einem Chemiker, Ernst Allinger, verheiratet.[154] Die Männer beider Schriftstellerinnen teilen sich also nicht nur ihren Beruf, sondern auch ihren Vornamen.

Dass diese Zusammenhänge keine Zufälle mehr sein können, zeigte sich bereits in der zitierten Textstelle im Kapitel *Entstehungsgeschichte und gerichtliche Auseinandersetzung* (Kapitel 2.1):

> Ja, und dann käme etwas vor, war mir nicht gefallen würde. Ich müsse bedenken, das Buch schildere die Zeit vor zwanzig Jahren, also die endfünfziger Jahre. Dort habe er Jeannie Ebner verehrt und auch eine Dichterin, die im Manuskript mit dem Namen ‚Juniröcker‘ auftaucht.[155]

[152] Bernhard, Thomas: *Holzfällen*, S. 36.
[153] Ebda, S. 139.
[154] Ebner, Jeannie: *Biographie*. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Jeannie_Ebner [Zugriff: 16. 02. 2018].
[155] Siehe S. 44.

Aus diesen Zeilen geht hervor, dass Bernhard durchaus einen Bezug zu Ebner hatte. Dass er den Charakter der Billroth entwirft, ohne dabei die wirkliche Schriftstellerin dabei im Kopft gehabt zu haben, scheint nahezu unmöglich. Auch der Hinweis auf den Namen *Juniröcker* ist interessant. Im folgenden Kapitel wird darauf noch eingegangen werden. Festgehalten werden muss jedenfalls, dass eklatante Zusammenhänge zwischen Billroth und Ebner bestehen, die vermutlich auch nicht zufällig passiert sind.

6.2.1.5 Anna Schreker und ihr Mann

Zur Gesellschaft beim *künstlerischen Abendessen* gehört auch die Schriftstellerin Anna Schreker. Sie wird als eine Gymnasiallehrerin, die gleichzeitig eine „größenwahnsinnige Wiener Lokalschriftstellerin“[156] ist, beschrieben. An der Veranstaltung nimmt sie gemeinsam mit ihrem „dichtenden Lebensgefährten“[157] teil. Der Erzähler kritisiert ihre Anbiederung an den Staat Österreich, sobald dieser sie mit dem Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur bedachte.

Im Zitat aus Unselds Reisebericht im vorigen Kapitel ist bereits der Name *Juniröcker* gefallen. Huber und Schmidt-Dengler haben bei der Untersuchung des Originaltyposkripts herausgefunden, dass Bernhard die Passagen über Juniröcker und ihren Lebensgefährten nachträglich eingeführt hatte.[158] Bei den späteren Überarbeitungen wird aus Juniröcker schließlich Schreker.[159]

Dass diese Figur die österreichische Schriftstellerin Friederike Mayröcker zum Vorbild hat, mit der sie wesentliche Eigenschaften teilt, wird spätestens bei der Namensverwandtschaft klar. Vom Namen Juniröcker in der Urfassung ist es nicht weit zu Mayröcker. Wie die Stelle aus Unselds Reisebericht zeigt, stand auch er dieser Figurenkonzeption mehr als skeptisch gegenüber. Es ist gut möglich, dass Bernhard auf sein Drängen hin, die Unkenntlichmachungen vornahm.

Neben der auffälligen Namensähnlichkeit – zumindest in der nicht veröffentlichten Urfassung – sind weitere Stationen der Biographien einen genaueren Blick wert. So war Mayröcker als Englischlehrerin an Hauptschulen tätig.[160] Ihr Abbild Schreker war Gymnasialleh-

[156] Bernhard, Thomas: *Holzfällen*, S. 156.
[157] Ebda.
[158] Huber, Martin u. Wendelin Schmidt-Dengler: *Anhang*, S. 243.
[159] Ebda, S. 254.
[160] Mayröcker, Friederike: *Biographie*. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Friederike_Mayr%C3%B6cker [Zugriff: 16. 02. 2018].

rerin. Schrekers „dichtender Lebensgefährte“ findet sein Pendant im Dichter Ernst Jandl, den Lebensgefährten von Mayröcker. Die Figur des Lebensgefährten wird nicht genauer beleuchtet, im Kontext der Details und Überschneidungen ist es aber durchaus wahrscheinlich, dass Jandl als Vorbild für Schrekers Lebenspartner hergehalten hat, da Schrekers Lebensgefährte als Preisträger des Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur genannt wird. Jandl erhielt diesen Pries ebenfalls. Dieses auffällige Merkmal teilt sich auch Schreker mit Mayröcker. Beide sind Preisträgerinnen des Großen Österreichischen Staatspreises für Literatur.

Durch diese Analyse konnte zweifelsfrei gezeigt werden, dass die Figuren der Schreker und ihres Lebensgefährten Personen aus der Wirklichkeit nachempfunden wurden. Es war nicht zuletzt Bernhards Verleger, dem diese Parallelen zur Realität aufgefallen sind. Die Darstellungen von Eigenschaften der Figuren aus Sicht des Erzählers kann jedoch nicht auf ihren Wahrheitsgehalt abgeklopft werden. Insofern zeigt sich hier die Verhaftung von Romanfiguren in der Realität, deren Details aber durch fiktiv sein können.

6.2.2 Setting

Dass *Holzfällen* im Kontext realer Orte stattfindet, erschließt sich bereits aus der bisherigen Textanalyse. So findet das Abendessen in Wien statt und Maria Zaal wird in der Steiermark verortet. Doch Bernhard wird noch um einiges konkreter. Die Begegnung mit den Auersbergers findet auf einem seiner Spaziergänge auf der Kärntnerstraße und am Graben statt. Weitere Bezeichnungen von Straßen, die es tatsächlich in Wien gibt, sind zum Beispiel die Simmeringer Hauptstraße und der Rennweg. Auch Plätze wie der Sebastianplatz und der Schwarzenbergplatz werden genannt. Eine besonders wichtige Straße ist die Gentzgasse, in der sich die Wohnung der Auersbergers befindet. Diese wird als „Gentzgassenwohnung“[161] tituliert.

Interessant ist auch, dass es den Ort Kilb tatsächlich gibt. Dabei handelt es sich um Joanas Herkunftsort, in dem auch ihr Begräbnis stattfindet. Sowohl das Kilb in *Holzfällen* als auch das tatsächliche befinden sich in Niederösterreich. Auch das Gasthaus *Zur Eisernen Hand*, in dem der Leichenschmaus von Joanas Begräbnis in Kilb stattfindet, hat sein Pendant in der Wirklichkeit. Zumindest wirbt der Gastwirt Fischl in Kilb auf seiner Homepage damit, dass sein Gasthof das Urbild für die *Eiserne Hand* war: „Die 50jährige Gastzimmereinrichtung mit Holztäfelung, Handschnitzereien und Kachelofen hat auch den Autor Thomas Bern-

[161] Bernhard, Thomas: *Holzfällen*, S. 112.

hard inspiriert. Im Roman ‚Holzfällen' wird der Betrieb als ‚Gasthaus zur eisenen Hand' beschrieben."[162]

Weiters spielt auch das der Realität entnommene Burgtheater eine wichtige Rolle. Neben dem Schauspieler, der am Burgtheater engagiert ist und an dem Abendessen teilnimmt, tritt es aber auch als Kulturinstitution selbst in Erscheinung. Dabei wird es scharf kritisiert und regelrecht verurteilt. Vom Erzähler wird es als „Dichtervernichtungs- und Schreianstalt der absoluten Gehirnlosigkeit"[163] bezeichnet.

6.3 Resümee

Schenkt man Unselds Reisebericht Glauben, so ist *Holzfällen* von Anfang an als biographisches Werk intendiert gewesen. Umso erstaunlicher ist es, dass sich Bernhard so entrüstet über die Reaktionen zu seinem Roman zeigte und darüber, dass es auch tatsächlich rechtliche Konsequenzen gab. Die Tatsache, dass Bernhard als Gegenreaktion seine eigenen Werke aus Österreich verbannen wollte, zeigt, wie wirr diese ganze Angelegenheit ist. Es wird so auch klar, dass Rationalität nicht das Maß ist, mit dem man den Fall *Holzfällen* erfassen kann. Ein großes Künstlerego und emotionale Verstrickungen machen die Ausschau nach nachvollziehbaren Motiven regelrecht unmöglich.

Nach der eingehenden Textanalyse, in der verschiedene Figuren, Motive und Handlungen sowie das Setting beleuchtet wurden, liegt eines auf der Hand: Romanwelt und Wirklichkeit teilen sich bestimmte Aspekte – und das teilweise in einem so großen Ausmaß, dass sie schwer auseinanderzuhalten sind. Dass es sich dabei um einen Zufall handelt, kann so gut wie ausgeschlossen werden, haben die Untersuchungen doch stichhaltige Nachweise geliefert.

Interessant ist dabei, dass Bernhards Erläuterungen zu seinem Manuskript Unseld gegenüber sich im Roman nicht so zeigen, wie er sie in seinem Entwurf beschreibt. Das kann daran liegen, dass er in weiteren Arbeitsschritten noch signifikante Änderungen vornahm, aber auch, dass er selbst etwas verwechselte. Für Unseld musste es beinahe absurd gewirkt haben, als er Bernhards Brief las, in dem er die Eigenständigkeit der Figuren der Auersberger betont hatte, nachdem er ihm Monate vorher *Holzfällen* mit gegensätzlichen Schilderungen versucht hatte schmackhaft zu machen.

[162] *Gasthof Fischl*: http://www.fischl.at/ [Zugriff: 19. 02. 2018].
[163] Bernhard, Thomas: *Holzfällen*, S. 20.

Es gibt aber eine Schwachstelle bei dieser Erörterung. Alles hängt von der Richtigkeit und Glaubwürdigkeit Unselds Schilderung in seinem Reisebericht ab. Es ist kaum denkbar, dass seine Notizen fingiert sind, doch er könnte sich natürlich falsch erinnert haben, oder Dinge missverstanden haben. Nichtsdestotrotz wird hier vor Augen geführt, wie schwierig die Nachzeichnung des Sachverhalts bei *Holzfällen* ist, da es widersprüchliche Informationen gibt.

Was jedoch für sich spricht, ist der Text und die Daten die in diesem Kontext zusammengetragen wurden. Sie ergeben ein Bild, dass auch ohne die Zuhilfenahme von Stellungnahmen seitens des Autors, des Verlegers oder sonstigen involvierten Personen auskommt. Und es ist klar ersichtlich, dass es Vorlagen zu Personen und Begebenheiten im Roman gegeben haben muss. Ob diese Urbilder aber nur die Eckdaten geliefert haben, oder ob es detailliertere Darstellungen der Wirklichkeit sind, lässt sich nicht nachverfolgen. Augenscheinlich ist jedoch, dass Bernhard sich bewusst in das Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion eingelassen hat.

7 Der Fall *Esra*

Auch das dritte Werk, dem ich mich widmen möchte, ist eine genaue Analyse wert. Es handelt sich hierbei um Maxim Billers Werk *Esra*. Es erschien im Jahr 2003 und ist somit das aktuellste dieser Reihe an Untersuchungen. Sowohl in der Kultur- und Medienlandschaft als auch in den Rechtswissenschaften wurde es breit diskutiert.

Um den Trubel rund um dieses Werk zu verstehen, muss auch hier genauer auf die Entstehung und die rechtliche Dimension eingegangen werden, um eine Textanalyse anschließen zu können. Uwe Wittstocks Buch *Der Fall Esra*[164] beschäftigt sich eingehend mit *Esra* und im Speziellen mit der Nachzeichnung der rechtlichen Schritte, die eingeleitet worden sind. Es wird für das Ausbreiten dieses interessanten Falles als besonders dienliche Hilfe herangezogen werden.

Dabei möchte ich explizit darauf hinweisen, dass Wittstock in seinem Buch sehr eindeutig seine Haltung zu dieser Angelegenheit zum Ausdruck bringt. Er bezieht klar Stellung für Biller:

[164] Wittstock, Uwe: *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit*. 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 2012.

> Ich zähle mich zu den Gegnern der Entscheidung des Verfassungsgerichtes, denn in meinen Augen schränkt sie die Rechte der Literatur in unzulässiger Weise ein. Diese Überzeugung soll im Folgenden weder verschwiegen noch verleugnet werden. Objektivität ist in den hier verhandelten Angelegenheiten ohnehin nicht zu haben, weder bei der Beurteilung von Literatur noch bei der Bewertung von Rechtspositionen.[165]

Umso weniger verwunderlich ist es, dass sein Buch auch im Verlag *Kiepenheuer & Witsch* erschien. Das ist ebenjener Verlag, in dem auch *Esra* publiziert wurde.

In der vorliegenden Auseinandersetzung soll es jedoch nicht um eine Positionierung gehen, sondern lediglich um das Zusammentragen von Fakten und das damit einhergehende Aufzeigen der Verschränkung von Fakt und Fiktion. Mit dem Bewusstsein über die Haltung, die Wittstock einnimmt, eignet sich sein Werk aber für das Heranziehen von grundlegenden Fakten über den Fall *Esra* dennoch ausgezeichnet.

7.1 Entstehungsgeschichte und gerichtliche Auseinandersetzung

Biller begann mit seinen Arbeiten an *Esra* im Mai 2001. Bereits in Dezember desselben Jahres konnte er es fertigstellen. Schließlich stand der Roman um den 20. Februar 2003 in einer Auflage von 4000 Stück in den Regalen der Buchhandlungen. Zu dieser Zeit unternahm Biller auch eine Handlung, die für das spätere Gerichtsverfahren von enormer Bedeutung war. Er schickte seiner Ex-Freundin ein Exemplar des Buches mit folgender Widmung:

> Liebe […],
> dieses Buch ist für Dich. Ich habe es nur für Dich geschrieben, aber ich verstehe, dass Du Angst hast, es zu lesen. Vielleicht liest Du es, wenn wir alt sind – und siehst dann noch einmal, wie sehr ich Dich geliebt habe.
> Maxim
> Berlin, den 22. 02. 03.[166]

Man beachte hierbei das Datum, den 22. 02. 2003. Denn bereits eine Woche später, am 28. 02. 2003, reichte ebendiese ehemalige Geliebte zusammen mit ihrer Mutter einen Antrag auf eine einstweilige Verfügung über *Esra* ein. Das Münchner Landgericht gab den Klägerin-

[165] Ebda, S. 7-8.
[166] Urteil des Landgerichts München I, 9. Zivilkammer vom 15. Oktober 2003 (Az 9 O 3969/03), S. 5. Zitiert nach Wittstock, Uwe: *Der Fall Esra*, S. 32-33.

nen Recht und das Buch wurde aus dem Verkehr gezogen. Daraufhin folgte ein Gerichtsverfahren. Dieses teilte sich „in die juristische Auseinandersetzung um die einstweilige Verbots-Verfügung und in das sogenannte Hauptsacheverfahren, also die endgültige gerichtliche Klärung des Streitfalls."[167]

Der Anwalt des Verlags Kiepenheuer und Witsch – denn an diesen und nicht an den Autor Maxim Biller richtete sich die Klage, weil dieser für die Verbreitung des Romans verantwortlich war – bot an, eine Fassung herauszubringen, in der heikle Stellen weggekürzt würden. „In dieser Fassung sollten Textstellen, die von den Klägerinnen moniert werden, nicht mehr enthalten sein."[168] Das Gericht gab dieser Fassung statt und diese kam daraufhin auch tatsächlich in Umlauf. Es handelt sich hierbei um die sogenannte „geweißte" Fassung[169].

Das Urteil des Landesgerichts verbot schließlich die Veröffentlichung des Romans *Esra*. Die Hauptprotagonistin sei mit einer der Klägerinnen identifizierbar und ihre Persönlichkeitsrechte seien schwer verletzt worden.[170] Auf die zweite Klägerin wird im Gerichtsurteil nur wenig eingegangen. Kiepenheuer & Witsch legten Berufung gegen dieses Urteil ein. Doch auch das Oberlandesgericht brachte mit seinem Urteil keine Veränderung: *Esra* war weiterhin verboten.

Der Rechtsstreit wurde am Bundesgerichtshof weitergeführt. Auch dieser entschied zu Gunsten der Klägerinnen. Kiepenheuer & Witsch ließen das aber nicht auf sich sitzen und legten eine Beschwerde beim Bundesverfassungsgerichtes ein. Die Argumentation dafür war, dass die Kunstfreiheit von Biller und seinem Verlag durch das Urteil eingeschränkt wurde.

Im Jahr 2007 kam das Bundesverfassungsgericht schließlich zu einem Urteil. Der bis zu diesem Prozess maßgebliche Fall war das Urteil von *Mephisto*. Darin wurde mit der Erkennbarkeit Gustaf Gründgens für eine breite Öffentlichkeit argumentiert. Im Fall *Esra* lässt das Bundesverfassungsgericht diese Begründung jedoch nicht zu und im Urteil wurde festgehalten, dass es nicht erheblich ist, ob die Person, die das Urbild der Romanfigur darstellt, für eine breite Öffentlichkeit erkennbar ist. Relevant sei nur, dass sie von ihrem nächsten Umfeld erkannt werden kann:

[167] Wittstock, Uwe: *Der Fall Esra*, S. 34.
[168] Ebda, S. 34.
[169] Ebda.
[170] Wittstock, Uwe: *Der Fall Esra*, S. 53.

> Wenn das Bundesverfassungsgericht in seiner *Mephisto*-Entscheidung den seinerzeit von den Zivilgerichten zugrunde gelegten Maßstab verfassungsrechtlich gebilligt hat, wonach ein nicht unbedeutender Leserkreis unschwer in der Romanfigur des Hendrik Höfgen den verstorbenen Schauspieler Gustaf Gründgens wiedererkenne, da es sich bei Gründgens um eine Person der Zeitgeschichte handele und die Erinnerung des Publikums an ihn noch recht lebendig sei […], dann war dies in der damaligen Fallgestaltung begründet und definierte nicht eine notwendige Bedingung für die verfassungsrechtlich erhebliche Erkennbarkeit von Romanfiguren. Der Schutz des Persönlichkeitsrechts gegenüber künstlerischen Werken würde sonst auf Prominente beschränkt, obwohl gerade die Erkennbarkeit einer Person durch deren näheren Bekanntenkreis für diese besonders nachteilig sein kann.[171]

Weiters geht es auch nicht bloß um die Wiedererkennung von Personen, sondern um den Grad der Verletzung ihrer Persönlichkeitsrechte:

> Eine geringfügige Beeinträchtigung oder die bloße Möglichkeit einer schwerwiegenden Beeinträchtigung reichen hierzu angesichts der hohen Bedeutung der Kunstfreiheit nicht aus. Lässt sich freilich eine schwerwiegende Beeinträchtigung des Persönlichkeitsrechts zweifelsfrei feststellen, so kann sie auch nicht durch die Kunstfreiheit gerechtfertigt werden […]. Die Schwere der Beeinträchtigung des Persönlichkeitsrechts hängt dabei sowohl davon ab, in welchem Maß der Künstler es dem Leser nahelegt, den Inhalt seines Werks auf wirkliche Personen zu beziehen, wie von der Intensität der Persönlichkeitsrechtbeeinträchtigung, wenn der Leser diesen Bezug herstellt.[172]

Zusammengefasst könnte man sagen, dass Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht gegeneinander abgewogen werden. Der Kunst ist ihre Freiheit einzuräumen, bis zu dem Grad, bei dem die Persönlichkeitsrechte so schwerwiegend verletzt werden, dass zu ihren Gunsten die Kunstfreiheit eingeschränkt wird. Wie der Grad der Verletzung der Persönlichkeitsrechte eingestuft wird, liegt aber schließlich und endlich im individuellen Ermessen.

Die Beziehung zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht wird im Gerichtsurteil folgendermaßen festgehalten:

[171] Bundesverfassungsgericht: Urteil im Fall „Esra vom 13, Juni 2007, Absatz 75. https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2007/06/rs20070613_1bvr178305.html [Zugriff: 18. 01. 2018].

[172] Ebda, Absatz 80-81.

> Zwischen dem Maß, in dem der Autor eine von der Wirklichkeit abgelöste ästhetische Realität schafft und der Intensität der Verletzung des Persönlichkeitsrechts besteht eine Wechselbeziehung. Je stärker Abbild und Urbild übereinstimmen, desto schwerer wiegt die Beeinträchtigung des Persönlichkeitsrechts. Je mehr die künstlerische Darstellung die besonders geschützten Dimensionen des Persönlichkeitsrechts berühren, desto stärker muss die Fiktionalisierung sein, um eine Persönlichkeitsrechtsverletzung auszuschließen.[173]

Demzufolge ist es aus Autorensicht, was die rechtliche Perspektive betrifft, wohl die beste Lösung, aus der Realität gegriffene Handlungen und Personen unkenntlich zu machen. Zweifelsohne ist das eine Einschränkung der Kunstfreiheit. Das argumentative Fundament, das hier geschaffen wurde, führte schließlich dazu, dass das Buch auch verboten blieb.

Der Schlussstrich unter dieser ganzen Angelegenheit konnte erst im Jahr 2008 gezogen werden. Weil das Verfassungsgericht das Urteil des Bundesgerichtshofes in seinem vollen Umfang nicht billigte, wurde der Fall noch einmal aufgerollt. Dabei ging es um den Part, der sich mit der Person, die sich als Mutter Esras erkannt fühlte, beschäftigt hatte.

Schlussendlich wurde die Klage dieser Frau abgewiesen. Die Abwägung zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht führte, in Anbetracht dessen, dass die Persönlichkeitsrechte nicht schwerwiegend verletzt wurden, dazu, dass zu Gunsten der Kunstfreiheit entschieden wurde.[174] Auch die Schadensersatzansprüche der Frau, die sich mit Esra identifizierte, wurden dieser schlussendlich nicht zugesprochen. Was bleibt, ist ein verbotenes Buch.

7.2 Textanalyse *Esra*

Im Vergleich zur Textanalyse von *Mephisto* zeigen sich bei der genaueren Betrachtung von *Esra* erhebliche Unterschiede. Alleine die Ausgangssituation ist eine komplett andere. Während es eine editierte Edition von *Mephisto* mitsamt einer übersichtlichen Zusammenstellung der handschriftlichen Notizen gab, liegt bei *Esra* nichts dergleichen vor. Dementsprechend ist es auch erheblich schwieriger, Daten zusammenzutragen. Die Unterlagen, die zur Verfügung stehen sind einzig und allein der Roman selbst und das, was die Gerichtsprozesse zu Tage gefördert haben.

[173] Ebda, Absatz 90.
[174] Bundesgerichtshof: Urteil zum Fall „Esra“ vom 10. Juni 2008, Absatz 23. https://openjur.de/u/74985.html [Zugriff: 18. 01. 2018].

Unter Berücksichtigung dieser Ausgangslage wird sich das Aufzeigen des Übergangs von Fakten und Fiktion darauf beschränken müssen, Interpretationsmöglichkeiten aufzuzeigen. Beweise anzuführen gestaltet sich in diesem Zusammenhang als äußerst schwierig.

Interessanterweise führt Biller, ebenso wie Mann, am Ende seines Romans die Bemerkung an, dass seine Romanfiguren frei erfunden sind: „Sämtliche Figuren und Handlungen dieses Romans sind frei erfunden. Alle Ähnlichkeiten mit Lebenden und Verstorbenen sind deshalb rein zufällig und nicht beabsichtigt.“[175]

Dass diese Aussage angezweifelt wird, haben die Gerichtsprozesse gezeigt. Nun geht es daran, die fragwürdigen Passagen und Konzepte genauer unter die Lupe zu nehmen. Die Vorgangsweise wird der, die bei *Mephisto* angewandt wurde, sehr ähnlich sein. Da die Analyse jeder dieser Fälle seine speziellen Anforderungen stellt, ist es notwendig, sich den Gegebenheiten anzupassen.

So wird die Analyse auf die Figurenkonzepte und das Setting des Buches genau eingehen. Besonders werden dabei die in den Gerichtsprozessen wichtigen Punkte herausgegriffen. Diese sind es nämlich, bei denen ein Verschwimmen der Grenze zwischen Realem und Erfundenem angenommen werden kann. Zumindest führten diese Punkte dazu, dass sich die Klägerinnen wiedererkannt fühlten.

7.2.1 Romanfiguren

Die vorigen Erläuterungen über die Entstehung und die Gerichtsprozesse von *Esra* haben klar gezeigt, dass bestimmte Aspekte des Romans genau untersucht werden müssen. So werden die wichtigsten Charaktere, jeder für sich, genauer beleuchtet. Etwaige Parallelen von Vor- oder Urbildern aus der Realität werden mit den Figuren in Beziehung gesetzt, um eventuelle Überschneidungen sichtbar zu machen. Auch hier sei wieder darauf hingewiesen, dass es nicht Sinn der Sache ist, zwanghaft eine Verbindung von Realität und Romanwelt herzustellen. Es besteht nicht die Absicht, Billers Werk als Schlüsselroman oder Ähnliches zu entlarven, sondern lediglich das Motiv, geäußerten Verdachten nachzugehen und mehr Klarheit in diese Angelegenheiten zu bringen.

[175] Biller, Maxim: *Esra*. 1. Aufl. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 2003, S. 216.

7.2.1.1 Adam

Der Roman *Esra* wird aus der Perspektive des Schriftstellers Adam geschildert. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass diese Figur einige Parallelen mit dem Autor Biller aufweist. Ein Blick auf Billers Lebenslauf zeigt, dass diverse Eckdaten mit der Figur des Adam übereinstimmen.

Biller wird am 25. 08. 1960 in Prag geboren. Später immigrierte er nach Deutschland und studierte in München deutsche Literatur. Seine Magisterarbeit schrieb er über „das Bild des Juden im Frühwerk von Thomas Mann".[176] All diese Eckdaten aus Billers Leben bilden auch Berührungspunkte zum Romancharakter Adam. Zu Beginn von Kapitel 37 lässt Adam von sich wissen: „Es wird Zeit, kurz etwas über mich zu erzählen. Dass ich aus Prag komme, Jude bin und oft über Deutschland schreibe, ist kein Geheimnis."[177]

Somit teilt Adam offensichtlich seine tschechischen Wurzeln mit Biller. Auch ihren späteren Wohnort teilen die beiden. Der Roman spielt über weite Strecken in Adams Wohnort München. Über Billers derzeitigen Wohnsitz ließ sich nichts herausfinden, doch die Tatsache, dass er sein Studium in München absolviert hatte, zeigt zumindest, dass er dort ortsansässig war, wenngleich er es heute vielleicht nicht mehr ist.

Ebenso wie Adam ist auch Biller Jude. Diese Tatsache ist allgemein bekannt, beschäftigt er sich doch viel mit jüdischer Identität in seinem literarischen Werk. So zum Beispiel in seinem Selbstporträt *Der gebrauchte Jude*. In *Esra* unterstreicht der aus dem Hebräischen kommende Name des Ich-Erzählers Adam die jüdischen Wurzeln der Figur.

Besonders auffällig ist, wie Thomas Mann den Autor und seine Figur verbindet. Wie bereits erwähnt, hat sich Biller in seiner Magisterarbeit mit dem Schriftsteller auseinandergesetzt. Auch in *Esra* wird Thomas Mann erwähnt. Im Zusammenhang mit Esras Angst, dass ihre Person in Adams Texten verwertet wird, erinnert sich Adam an Thomas Mann:

> Ich musste an den Skandal denken, den Thomas Manns erster Roman in seiner Heimatstadt Lübeck ausgelöst hatte, an die Wut der Lübecker auf ihn, die meinten, der Rest der Welt dürfe nicht wissen, wie es bei ihnen wirklich zuginge. Als ich während meines Studiums etwas darüber gelesen hatte, war ich natürlich auf der Seite Thomas Manns und der Freiheit der Literatur gewesen.[178]

[176] Biller, Maxim: *Biographie*. https://www.literaturportal-bayern.de/autorinnen-autoren?task=lpbauthor.default&pnd=12126582X [Zugriff: 26. 01. 2018].
[177] Biller, Maxim: *Esra*, S. 110.
[178] Biller, Maxim: Esra, S. 17.

Adam bezieht sich hierbei auch auf seine Studienzeit, in der er sich mit dem Autor beschäftigt hatte – ganz genau wie Biller. Wie genau seine Beschäftigung aussah, geht aus den Zeilen nicht hervor. Jedoch, dass er die Perspektive von Thomas Mann teilt, was die Freiheit der Kunst angeht. So kann diese Referenz auf eine Schriftstellergröße als Rechtfertigung seiner eigenen künstlerischen Freiheit gelesen werden. Bunia nach passiert Adam dabei aber ein wesentlicher Fehler:

> Bemerkenswert ist jedoch nicht, dass hier unverfroren an einen Großschriftsteller angeknüpft wird – das ist ja durchaus üblich in der Literatur –, sondern dass dem Ich die Verschiebung entgeht (man könnte sagen: die Verfremdung), auf die es ankommt: Es ist die Lübecker Gesellschaft, die entblößt wird und nicht einzelne, ausgewählte Lübecker.[179]

Was Bunia hiermit zum Ausdruck bringen möchte, ist, dass es sich um einen hinkenden Vergleich handelt. Ihr zufolge ist es ein wesentlicher Unterschied, ob eine einzelne Person oder eine größere, eventuell nicht genau definierbare Gruppe als Vorlage dient. Wie dieser Vergleich auch immer bewertet werden mag, zeigt sich in ihm doch eine klare Parallele zwischen Adam und Biller in ihrem gemeinsamen Interesse für Thomas Mann.

Es sind also nicht nur die beiden Klägerinnen, die Parallelen mit den Romanfiguren aufweisen. Auch Züge von Biller finden sich in Adams Charakter wieder. – Und zwar in einer Form, welche die Interpretation zulässt, dass tatsächlich Biller es ist, der Adam wesentliche Merkmale leiht. Schlüssiger noch wird dieser Zugang im Zusammenhang mit den beiden Klägerinnen, welche die Realität im Roman abgebildet sehen wollen.

Wittreck geht soweit, dass er behauptet, Biller entlarve sich binnen kürzester Zeit selbst als Adam, „[…] denn ‚Adam' gibt sich durch Angabe biographischer Details rasch als *Biller* selbst zu erkennen, der in dem Roman eine tatsächlich gescheiterte Beziehung literarisch verarbeitet."[180] Schlussendlich bleibt es lediglich eine Interpretation, die aber zu illustrieren vermag, wie Realität und Fiktion zusammenwirken.

[179] Bunia, Remigius: *Fingierte Kunst. Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL), 2007, Vol.32/2, S. 181.

[180] Wittreck, Fabian: *Esra, Mephisto und Salomo. Konflikte zwischen Persönlichkeitsschutz und Kunstfreiheit nach der »Esra«-Entscheidung des BVerfG (BVerfGE 119, 1)*. JURA - Juristische Ausbildung, 2009, Vol.31(2), S. 129.

7.2.1.2 Esra

Wirft man einen Blick auf Esras Biographie, so ergibt sich ein detailliertes Profil. Sie ist mit Sicherheit die am besten beschriebene Person in *Esra*. Das liegt daran, dass sie eine der beiden Hauptcharaktere des Romans ist und ihr sehr viel Aufmerksamkeit zu Teil wird. Der andere, Adam, wird aus der Perspektive des Ich-Erzählers dargestellt, wodurch nicht dieselben Möglichkeiten der Figurenbeschreibung gegeben sind.

Ein wesentliches biographisches Detail ist ihr Migrationshintergrund. Aus dem Kontext erschließt sich, dass sie türkische Wurzeln hat. In Kapitel fünf, beispielsweise, wird sie von ihrer Mutter aus der Türkei angerufen. „Dann schrie sie [Esra] sie [Lale] auf türkisch an […].“[181]

In Kapitel sieben wird ihr Migrationshintergrund schließlich genauer beleuchtet. Esras Mutter wurde als siebzehnjähriges Mädchen von einem amerikanischen Soldaten mit Esra schwanger und ging mit diesem Soldaten von Izmir nach Virginia. Als diese Beziehung in die Brüche ging, brachte Lale Esra zu ihren Großeltern in die Türkei. Während sich die Großeltern um die Erziehung der kleinen Esra kümmerten, verbrachte Lale noch einige Zeit in den USA, bis sie schließlich einen Anwalt aus München heiratete. „Sie holte Esra, die ihre Mutter längst vergessen hatte, aus der Türkei nach München, Esra bekam den Namen ihres Stiefvaters, und spätestens hier wurde die Geschichte ihrer Mutter auch zu Esras Geschichte.“[182]

Interessanterweise liest sich der Lebenslauf der Klägerin Ayse Romey recht ähnlich. Da sie als Schauspielerin tätig war, gibt es einen biographischen Eintrag über sie auf der *Internet Movie Database*[183]. Dieser offenbart aufschlussreiche Informationen. Genau wie Esra wurde auch Romey in Virginia geboren. Auch ihre Beziehung zu Maxim Biller wird erwähnt. Was ihre türkischen Wurzeln betrifft, so wird die Analyse der Figur Lale und ihres realen Vorbildes Birsel Lemke noch genaueren Aufschluss darüber geben. Darin wird Lemkes Bezug zur Türkei und zu München deutlich.

Doch auch ein anderer Kontext legt die Stadt München als Gemeinsamkeit der Romanfigur und Romey nahe. Nachdem Esra ihre Karriere als Schauspielerin beendet hatte, arbeitete sie in einem Grafikbüro in München. Ihre Tätigkeit dort umfasste allerdings keine künstlerischen Arbeiten, sondern das Erstellen von Layouts.

[181] Biller, Maxim: Esra, S. 19.
[182] Ebda, S. 25.
[183] Romey, Ayse: *Biographie*. http://www.imdb.com/name/nm0739620/bio [Zugriff: 23. 01. 2018].

Durch diesbezügliche Recherchearbeiten im Internet bin ich nun auf die Webseite ayses.de gestoßen. Dabei handelt es sich um die Internetpräsenz der Grafikerin und Animationsfilme-Macherin Ayse Romey. Liest man die Daten der Rubrik *Kontakt* durch, stößt man auf die Illustrationsrepräsentanz art-act.de. Auf dieser Website gibt es Informationen über die vermittelten Künstlerinnen und Künstler. Spätestens hier wird der Verdacht erweckt, dass die Grafikerin und Animationsfilme-Macherin Romey dieselbe sein könnte, die gegen *Esra* klagte: Es steht geschrieben, dass sie in den USA geboren wurde und als freie Illustratorin in München lebt.[184]

Obwohl es naheliegend scheint, dass die Grafikerin und die Klägerin von *Esra* miteinander ident sind, zeigt diese Interpretation ihre Ungereimtheiten. Vergleicht man die biographischen Daten der Künstlervermittlung mit jenen der *Internet Movie Database*, wird man stutzig. Erstere gibt an, dass die Künstlerin 1969 in Madison Boone, eine Stadt in West Virginia, geboren wurde. Zweitere schreibt, dass sie 1971 in Fairfax, Virginia, zur Welt kam.

Ob es sich hierbei um Fehler bei den biographischen Angaben, oder ob es sich tatsächlich um zwei unterschiedliche Personen handelt, ist schwer nachzuvollziehen. Beide Profile teilen aber ihre Eigenschaften mit der Romanfigur Esra.

Einen wesentlichen Punkt gilt es aber noch zu analysieren. Dieser war es auch, der für den gerichtlichen Prozess eine große Rolle spielte, da er als auffälligstes Bindeglied zwischen Esra und Romey angesehen wurde. Die Rede ist von Esras Film *Fatmas Geschichte*. Der Ich-Erzähler Adam berichtet in *Esra* davon, dass Esra als Siebzehnjährige ihren ersten Film gedreht hatte. Darin spielte sie ein türkisches Mädchen, das sich in einen deutschen Jungen verliebte. Für ihre Rolle wurde sie mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet.

Ein Blick auf die Wirklichkeit zeigt, dass Billers Handlungsstrang wohl nicht ganz uninspiriert war. Auch Romey feierte ihr Filmdebut 1988, also noch in sehr jungen Jahren, mit ihrem Film *Yasemin*. Darin spielt Romey eine türkischstämmige Migrantin, die mit einem jungen deutschen Mann eine Liebesbeziehung eingeht.[185] Der Überschneidungen mit Esras Leben nicht genug, bekam auch Romey für ihre Rolle den Deutschen Filmpreis, der auch *Bundesfilmpreis* genannt wird.[186]

---

[184] Romey, Ayse: *Biographie*. http://art-act.de/kuenstler/ayse/ [Zugriff: 23. 01. 2018].

[185] Yasemin: *Inhaltsangabe*. http://www.imdb.com/title/tt0096476/plotsummary?ref_=tt_ov_pl [Zugriff: 23. 01. 2018].

[186] Deutscher Filmpreis, Online-Archiv: http://www.deutscher-filmpreis.de/archiv-deutscher-film-preis/?tx_dfpoutput_archive%5Byear%5D=1989&tx_dfpoutput_archive%5Bpage%5D=1&cHash=0a064e1d4aec275d483e545394ad8aea [Zugriff: 23. 01. 2018].

Dass es sich bei all diesen Überschneidungen im Lebenslauf der beiden Charaktere um Zufälle handelt, ist nahezu unmöglich. Wie bereits im Kapitel *Entstehungsgeschichte und gerichtliche Auseinandersetzung* (Kapitel 2.1) erläutert wurde, sahen das die Gerichte ähnlich. An dieser Stelle möchte ich den zuvor bereits zitierten Absatz Nummer 75 des Urteils des Verfassungsgerichts vom 13. Juni 2007 in Erinnerung rufen. Darin heißt es, dass die Schwere der Beeinträchtigung des Persönlichkeitsrechts davon abhängt, „in welchem Maß der Künstler es dem Leser nahelegt, den Inhalt seines Werks auf wirkliche Personen zu beziehen, wie von der Intensität der Persönlichkeitsrechtbeeinträchtigung, wenn der Leser diesen Bezug herstellt."[187]

Aus der Perspektive der Richter, die den Bezug auf eine wirkliche Person hier als gegeben ansahen, stellt sich nun – spinnt man das Ganze weiter – die Frage, wieweit die Persönlichkeitsrechte beeinträchtigt wurden. Eine eigene Stellungnahme maße ich mir dazu nicht an. Es geht im Folgenden darum, was genau, vorausgesetzt Biller hat tatsächlich eine gewollte Bezugnahme auf Romey unternommen, die Persönlichkeitsrechte der Klägerin verletzt haben könnte.

Ganz klar wäre hier die Abtreibung zu nennen, die Esra in Kapitel sechs durchführt. Man stelle sich vor, dieser Teil der Geschichte würde auf Romey projiziert werden. Ob wahr oder nicht, wäre hierbei ihre Privatsphäre beeinträchtigt worden. Dasselbe gilt auch für die Krankheit, die Esras Tochter Ayla hat. Worum es sich genau dabei handelt, geht aus dem Buch nicht hervor. Klar ist jedoch, dass es eine das Leben wesentlich beeinträchtigende, langwierige Erkrankung ist. Dabei wird auch darauf angespielt, dass Esra diesbezüglich eventuell fahrlässig gehandelt hatte:

> „Sie [Ayla] war offenbar schon sehr viel länger krank gewesen, doch Esra hatte die Symptome ignoriert, weil sie – war das nicht typisch? – um keinen Preis wahrhaben wollte, dass mit ihrer Tochter etwas nicht stimmte. Keiner weiß, was gewesen wäre, hätte sie sich früher entschlossen, mit Ayla zum Arzt zu gehen, aber als sie es endlich getan hatte, war nichts mehr, wie es vorher gewesen war."[188]

Auch hier gilt das Gleiche wie bei der Abtreibung. Ob dieser Teil abgewandelt wurde, der Realität entspricht oder frei erfunden ist und eine Assoziation mit Romey bloß naheliegt – es würde sich um die Verletzung der Intimsphäre handeln.

---

[187] Bundesverfassungsgericht: Urteil im Fall „Esra" vom 13, Juni 2007, Absatz 75. https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2007/06/rs20070613_1bvr178305.html [Zugriff: 18. 01. 2018].

[188] Biller, Maxim: *Esra*, S. 31.

Besonders pikant sind auch die detailreichen Schilderungen von Sexualakten. Aus der Sicht von Adam wird berichtet, wie es Esra erging, als sie mit ihrem damaligen Mann schlaffen musste[189] oder einem Fremden im Hotel einen „runtergeholt hatte“[190]. Behält man dabei im Hinterkopf, dass Biller eventuell die Erkennbarkeit Romeys in der Figur Esras mitbedacht hatte, könnte hier eine empfindliche Persönlichkeitsrechtsverletzung im Raum stehen.

Doch nicht nur Schilderungen über Esras Sexleben mit anderen Männern finden Eingang in den Roman, sondern auch das Liebesleben von Adam und Esra selbst wird an mehreren Stellen breitgetreten. „Drastisch geschilderte Einzelheiten der sexuellen Beziehungen und Praktiken zwischen Adam und Esra ziehen sich wie ein roter Faden durch den Roman“[191], schreibt Kastner. Um zu illustrieren, auf welche Weise Biller diese Handlungen in Szene setzte sei hier ein kleiner Ausschnitt gegeben:

> Ihre feste, warme Hand fuhr unaufhörlich über meinen [Adams] Schwanz, sie umfasste ihn besser, als ich selbst es konnte, und kurz bevor ich kam, sagte ich, ich wolle mich zumindest mit dem Gesicht zu ihr drehen, um sie dabei anzuschauen und zu küssen. […] So wie bei ihr spritzte ich bei keiner Frau vorher und auch nicht danach, etwas, so empfand ich es, löste sich jedesmal ganz tief in meinem Inneren – es war ein alter Schmerz, der auf die Art verging und sich in langersehntes Glück verwandelte. […] Ich überschüttete Esras Arm und ihr Kleid mit meinem Samen, und da wachte Esra kurz auf, über ihr bis dahin so ausdrucksloses Gesicht huschte ein verliebter, freudiger Schatten.[192]

Dass die Darstellung dieses intimen Moments hinsichtlich außerliterarischer Bezüge zu realen Personen eine Grenze übertreten würde, bedarf wohl keiner näheren Erläuterung. Dasselbe gilt auch für eine weitere Sexszene: Ich [Adam] fickte sie, wie ich sie nie vorher gefickt hatte, sie war mir fremd, und ich hatte keinen Respekt vor ihr.“

In Anbetracht der heiklen Lage, wenn man die gerichtlichen Verfahren zu *Esra* heranzieht, und der Hinweise auf eine Verbindung zwischen Esra und Romey, die eine klare Sprache sprechen, zeigt sich anhand dieses Beispiels eindrucksvoll, wie folgenreich das Spiel mit Fakt und Fiktion sein kann. Eichner und York-Gothart fassen die Überschneidungen von Esra und Romey knapp zusammen: „Wie die Protagonistin ist die ehemalige Weggefährtin Billers

[189] Ebda, S. 34.
[190] Ebda, S. 34f.
[191] Kastner, Klaus: *Urbild und Abbild – Buddenbrooks und andere*. Jahrbuch der Juristischen Zeitgeschichte, 2012, Vol.13/1, S. 356.
[192] Ebda, S. 43.

geschieden, Filmpreisträgerin und Mutter einer kranken Tochter aus erster Ehe.“[193] Bei der Menge an Überschneidungen ist es naheliegend, dass Assoziationen seitens der Leserschaft geknüpft werden.

7.2.1.3 Lale

Der Roman steigt direkt mit einer Szene ein, in der wichtige Details über Lale, Esras Mutter, mitgeteilt werden:

> Als Esras Mutter den Nobelpreis bekam, schien es so, als würden Esra und ich es vielleicht doch noch schaffen. Es war nur der alternative Nobelpreis –der echte wäre ihr natürlich lieber gewesen –, aber trotzdem hatte er diese herrische, ehrgeizige Frau für eine Weile friedlich gemacht. Das lag sicher auch daran, dass sie die meisten der Schulden, die sie seit dem großen Erdbeben mit ihrem Hotel an der Ägäischen Küste hatte, nun begleichen konnte.[194]

Diese ersten Zeilen zeigen bereits wesentliche Punkte im Lebenslauf dieser Frau: Sie war die Trägerin des alternativen Nobelpreises und die Betreiberin eines Hotels an der Ägäischen Küste. An einer späteren Stelle wird noch einmal auf diesen Preis referiert und so erfährt man den Grund seiner Verleihung: „Sie hatte ihn dafür bekommen, dass sie den türkischen Staat in die Knie gezwungen hatte […].“[195]

Der türkische Staat wollte Goldminen in der Nähe Lales Hotels errichten, woraufhin sie groß angelegte Proteste organisierte:

> Lale machte ganze Arbeit. Sie, diese gebrechliche, depressive Frau, organisierte von ihrem Schreibtisch in der Habsburgerstraße aus Demonstrationen, sie brachte ihre Leute in der Türkei dazu, sich in Ankara nackt an Regierungsgebäude anzuketten oder in Istanbul sämtliche Bosporusbrücken zu besetzen. Schließlich ging die Sache mit Hilfe von Lales Münchener Anwalt vor das türkische Kassationsgericht, das alles stoppte.[196]

---

[193] Eichner, Christian u. Mix York-Gothart: *Ein Fehlurteil als Maßstab? Zu Maxim Billers Esra, Klaus Manns Mephisto und dem Problem der Kunstfreiheit in der Bundesrepublik Deutschland*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL), 2007, Vol.32/2, S. 185.
[194] Biller, Maxim: *Esra*, S. 9.
[195] Ebda, S. 152.
[196] Ebda, S. 152-153.

Der Protest richtete sich gegen die Methode der Goldgewinnung. Es sollte durch den Einsatz von Zyanid gewonnen werden, wodurch aber ein erheblicher Schaden an der Umwelt entsteht.

Ein Blick auf die Realität zeigt, dass Birsel Lemke, die Klägerin, die sich als Lale Schüttle wiedererkannte, eine ganz ähnliche Vita hat. Der umgangssprachlich als ‚alternativer Nobelpreis' titulierte *Right Livelihood Award* wurde Birsel Lemke im Jahr 2000 verliehen. Grund dafür war ihr Engagement bei der Verhinderung der Errichtung von Goldminen an der Ägäischen Küste, was sie in ihrer Dankesrede bei der Preisverleihung treffend ausdrückte:

> When multinational companies announced in the early 1990s that it was intended to make Türkiye one of the largest gold producers and to realize an incredible 560 gold mines, 72 of those on the coast of the Aegean Sea between Classical Troy and Pergamon, we fought against these plans.[197]

Hier ging es ebenfalls um den Einsatz von Zyanid bei der Goldgewinnung. 1990 gründete Lemke eine Initiative gegen die Errichtung von Goldminen mit dem Namen *HAYIR*, was *nein* auf Türkisch heißt. Lemke brachte mit ihrer Initiative den Fall vor Gericht. Schließlich wurde ihr Recht gegeben und der Einsatz von Zyanid bei der Schürfung von Gold wurde verboten:

> In 1994, HAYIR sued the Turkish Environment Ministry and EUROGOLD in the courts. Three years later the Turkish Supreme Court found in Lemke's favour and prohibited gold mining with cyanide in Turkey. Clearly, Lemke did not achieve this on her own, but she was recognised as the moving spirit of the campaign.[198]

Schöttles und Lemkes Biographien lesen sich in diesem Punkt wie ein und dieselbe. Doch auch der Teil bezüglich des Hotels an der Ägäischen Küste findet seine Entsprechung in der Realität. Es gibt ein Interview in der Online-Ausgabe der *Süddeutschen Zeitung* aus dem Jahr 2010, das den Schluss zulässt, Lemke habe ein Hotel an der Ägäischen Küste der Tür-

[197] Lemke, Birsel: Dankesrede bei der Verleihung des *Right Livelihood Awards*. 31. 12. 2000. http://www.rightlivelihoodaward.org/speech/acceptance-speech-birsel-lemke/ [Zugriff: 22. 01. 2018].
[198] Siehe Lemke, Birsel: *Biographie*. http://www.rightlivelihoodaward.org/laureates/birsel-lemke/ [Zugriff: 22. 01. 2018]

kei.[199] Das Interview wird mit einem gewissen Herrn Jochen Lemke geführt. Es handelt sich hierbei um einen Hotelier aus München, der im türkischen Ören den *Club Orient* gemeinsam mit seiner türkischen Frau betreibt. Auf der Homepage des Reiseportals vamos-reisen.de steht über besagten *Club Orient*, dass die Gastgeber Birsel und Jochen Lemke in der türkischen Umweltbewegung aktiv seien.[200]

Fügt man diese Informationen zusammen, kommt man unweigerlich auf die Annahme, dass die Birsel Lemke, welche den alternativen Nobelpreis gewonnen hat, dieselbe Person sein muss, die auch die Hotelbetreiberin ist. Diese beiden Merkmale sind es wiederum, welche Lemke auch mit der Romanfigur teilt – und zwar in einer völlig unveränderten Form. Vor dem Hintergrund dieser Informationen ist es geradezu unmöglich, Ur- und Abbild von einander zu unterscheiden, da die wesentlichen Merkmale der Romanfigur ident mit denen der Klägerin sind.

Was die beiden wirklich von einander unterscheidet, ist ihr Name: Birsel Lemke und Lale Schöttle. Doch auch hier zeigen sich diverse Parallelen auf den ersten Blick. Beide Vor- und Nachnamen bestehen jeweils aus zwei Silben. Sowohl die reale Person als auch die Romanfigur tragen einen türkischen Vornamen und einen deutschen Nachnamen. Sind dies Parallelen, die nicht unbedingt auf eine Verbindung der beiden Personen hinweisen müssen, fügen sie sich dennoch gut in das Gesamtbild ein und verstärken den Eindruck, dass es sich hierbei nicht um einen Zufall handelt.

Zieht man die zuvor angestellten Erläuterungen in Betracht, ist es verständlich, dass Birsel Lemke sich in Lale Schöttle wiedererkennt. Weiters wäre es auch nachvollziehbar, wenn sie auch Sorge darum hätte, von Leserinnen und Lesern mit der Romanfigur in Verbindung gebracht zu werden. Die teilweise deckungsgleichen Parallelen lassen die Interpretation schlichtweg zu, dass ein Zusammenhang zwischen ihr und dem Charakter aus dem Buch besteht.

Ob es nun von Seiten der Leserinnen und Leser die naheliegendste Interpretation ist, eine Verbindung zwischen Birsel und Lale herzustellen, ist hier nicht Gegenstand der Auseinandersetzung. Dass es aber nicht ungewöhnlich wäre, wenn es dazu käme, scheint schlüssig zu sein. Daraus könnte folgen, dass auch die Handlungen Lales mit Birsel in Verbindung gebracht werden, für deren Stattfinden es in der Realität keine Anhaltspunkte gibt.

[199] Interview mit Jochen Lemke. Süddeutsche Zeitung. Online-Ausgabe. 2010. http://www.sueddeutsche.de/reise/reservierungsterror-am-pool-die-hab-ich-gebucht-das-ist-meine-1.240779 [Zugriff: 22. 01. 2018].

[200] Siehe https://www.vamos-reisen.de/reiseziele-sommer/club-orient/. [Zugriff: 22. 01. 2018]

Es gibt einige Beispiele im Buch, die Lale als eine verbitterte und kaputte Figur darstellen. Bereits auf der ersten Seite von *Esra* steht etwas über die guten Auswirkungen des alternativen Nobelpreises auf Lale geschrieben:

> Sie saß nicht mehr den ganzen Tag mit ihren Zigaretten und ihrem Whiskeyglas depressiv im Arbeitszimmer, aus dem sie sonst nur herauskam, um sich mit ihrem jungen deutschen Ehemann, den Kindern oder Frau Erkan, der Haushälterin, zu streiten.[201]

An einer anderen Stelle rät sie ihrer Tochter Esra zur Abtreibung ihres Kindes und bietet ihr zu diesem Zweck Whiskey und Zigaretten an: „Du musst viel rauchen, viel trinken. Vielleicht wird dann noch alles gut – und du verlierst es."[202]

Durch Passagen wie diese wird Lales Profil als ein Wrack von einem Menschen gezeichnet, dem man als Leserin oder Leser bestenfalls Mitleid, aber schlimmstenfalls Abscheu entgegenbringt. Es kann nicht in Schöttles Interesse sein, diese Eigenschaften Lales auf sich übertragen zu wissen – ob diese nun der Wahrheit entsprechen oder nicht. Das in diesem Zusammenhang gerne hervorgebrachte Argument, dass die Leserinnen und Leser selbst daran schuld seien, wenn sie einen Roman mit der Realität verwechseln, kann in diesem Fall nur bedingt gelten. Immerhin suggeriert Lales Figurenkonzeption geradezu einen Bezug zu Schöttle. Fakt und Fiktion lassen sich hierbei nicht genau auseinanderdividieren.

7.2.2 Setting

Bei Betrachtung des Settings, in dem *Esra* spielt, zeigt sich als wesentliche Parallele zur Wirklichkeit der Standort München. Der Bezug zu München von Biller und den beiden Klägerinnen wurde vorhin bereits deutlich gemacht. Biller beschränkt sich in seinen Beschreibungen jedoch nicht nur darauf, die Handlung in einer echten Stadt spielen zu lassen, sondern benennt auch konkret die vorkommenden Straßen und Plätze. Dabei handelt es sich um Schauplätze, die es tatsächlich in München gibt. So zum Beispiel die Leopoldstraße, die Giselastraße oder die Karl-Theodor-Straße. Auch der Habsburger Platz und der Hohenzollernplatz werden erwähnt. Darüber hinaus werden auch Orte wie das Literaturhaus oder der Englische Garten angeführt.

[201] Biller, Maxim: Esra, S. 9.
[202] Ebda, S. 165.

Die Verwendung echter Orte scheint unproblematisch und unauffällig zu sein, ist sie doch ein gängiges Mittel zur Erzeugung von Authentizität. Da durch die Ortsangaben keine ersichtlichen Rückschlüsse auf echte Personen gezogen oder anderweitige Verbindungen hergestellt werden können, lassen sich dadurch keine genaueren Nachforschungen anstellen. In Zusammenhang mit den vorher getätigten Analysen trägt die Wahl der Stadt München als Ort der Handlung aber zumindest etwas zur Verdichtung der Parallelen von Ur- und Abbildern bei.

7.2.3 Meta-Ebene

Wie sich durch die gerichtlichen Prozesse herausgestellt hat, hat sich die Klägerin Ayse Romey in der Figur von Esra wiedererkannt. Die tatsächlichen Zusammenhänge zwischen der Romanfigur Esra und der Klägerin wurden zuvor bereits genauer untersucht. Interessant ist, dass der Konflikt zwischen Romey und Biller auch ein literarisches Pendant zu haben scheint. Das Thema der literarischen Darstellung der eigenen Person wird auch im Roman aufgegriffen.

Bereits in Kapitel drei wird aus der Sicht von Adam erzählt, dass Esra es ihm untersagt hat, etwas über sie zu schreiben. Das nimmt er aber nicht besonders ernst: „Ich hatte zunächst kaum hingehört, als Esra davon anfing, dass sie bei mir niemals vorkommen dürfe. Ich dachte, das sei Gerede, ein Thema unter vielen, das man streift, wenn man sich unterhält.“[203] Als Esra aber versucht, ihm das Versprechen, nicht über sie zu schreiben, abzuringen, versteht er, dass es ihr ernst ist.

Daraufhin entwickelt sich folgender Dialog:

[203] Biller, Maxim: Esra, S. 14.

„Esra, bitte, das kannst du nicht machen!“

„Doch.“

Weißt du, was das heißt?“

Sie sagte nichts.

„Und die Bücher, die du sonst liest?“

„Ja …?“

„Glaubst du, da ist alles ausgedacht?“

„Ich will es nicht. Ich will mich nicht schämen vor dir. Ich will dir nicht meine Brüste zeigen und später irgendwo lesen, dass ich dir meine Brüste gezeigt habe.“[204]

Dieser Wortwechsel ist, setzt man ihn in Bezug zur Wirklichkeit, wirklich verblüffend. Der Konflikt, der sich später auf rechtlicher Ebene tatsächlich abspielen sollte, wird bereits im Roman thematisiert. Die Figur der Esra, die so viel mit Romey gemeinsam hat, verwehrt sich dagegen, in die literarische Arbeit ihres Freundes Adam eingearbeitet zu werden. Adam wiederum wehrt sich vehement gegen Esras Forderung und argumentiert damit, dass Literatur nie bloß ‚ausgedacht‘ ist. Angenommen, die Anschuldigungen Romeys entsprechen der Wahrheit und der Roman ist großteils der Wirklichkeit entnommen, so läse sich dieser Dialog als großer Affront für sie. Es würde nämlich bedeuten, dass Biller dokumentiert, dass Romey ihm nicht das Einverständnis gibt, sie kenntlich für literarische Zwecke zu nutzen, nur um es im selben Atemzug tatsächlich zu tun.

Auf Esras Anliegen einzugehen, ist für Adam keine Option: „Wenn ich nicht schreiben dürfte, was ich will – das wär‘ wie Gefängnis für mich […].“[205] An anderer Stelle macht Adam noch einmal klar, was diese Einschränkung für ihn bedeuten würde: „Das ist so, als nähme man mir die Luft zum Atmen.“[206]

Die Rolle der Realität für die schriftstellerische Arbeit wird also im Roman selbst zum Thema. Wie dabei Fakt und Fiktion in einander verwoben werden, macht der Erzähler Adam selbst durch ein Beispiel klar:

Das ist so wie … Das ist, wie wenn ich auf der Straße eine Frau mit einem großen Sonnenhut sehe, und die dreht sich um, und das ist ein besonderer Moment. Und dann gehe ich nach Hause und denke mir etwas aus über eine Frau mit Sonnenhut, die sich auf der Straße umdreht, weil sie denkt, sie hätte gerade, sagen wir, ihre Tochter gesehen, mit der … mit der sie seit Jahren nicht mehr geredet hat.[207]

[204] Ebda, S. 15.
[205] Ebda, S. 16.
[206] Ebda, S. 17.
[207] Ebda, S. 16.

Diese Textpassage zeigt, dass sich Biller, da er der Verfasser dieser Zeilen ist, mit der Rolle realer Einflüsse auf Literatur beschäftigt haben muss. Ob Adams Äußerung aber seiner eigenen Meinung entspricht, geht daraus nicht hervor. Dennoch hat diese Textstelle angesichts des gerichtlichen Nachspiels eine besondere Bedeutung. Es ist faszinierend, wie der Konflikt zwischen Adam und Esra auch seine Entsprechung in der Wirklichkeit hat.

Interessant ist auch, dass Esra selbst Bilder anfertigt, auf denen Adam zu sehen ist: „Fast alle haben […] etwas mit uns zu tun oder mit ihr [Esra] selbst, und es gibt sogar ein Porträt von mir [Adam].“[208] Das heißt: Was für Adam gilt, gilt offenbar nicht für Esra. Sie möchte nicht in seinen Texten dargestellt werden, umgekehrt malt sie ihn jedoch. Dabei handelt es sich aber nicht bloß um unverfängliche Abbildungen, sondern um intime Darstellungen. Ein Bild wird wie folgt beschrieben: „Sie [Esra] liegt nackt auf dem Rücken, ich [Adam] sitze nackt neben ihr, und man weiß nicht, hatten wir es gerade besonders gut gehabt oder gab es eine Katastrophe.“

Denkt man an den zuvor zitierten Dialog, in dem Esra ihre Angst darüber zum Ausdruck bringt, einmal lesen zu müssen, dass sie Adam ihre Brüste gezeigt hat, wird man stutzig, liegt sie doch im beschriebenen Bild nackt auf dem Rücken, – also mit sichtbaren Brüsten. Auch Adam hat sie nackt dargestellt. Offenbar geht es Esra nicht darum, nackt einer Öffentlichkeit gezeigt zu werden, sondern darum, die Kontrolle darüber zu haben, wann und wie sie sich nackt zeigt. Obwohl sie selbst diese Entscheidungsgewalt für sich beansprucht, wird diese Adam nicht zugestanden. Ihn malte sie völlig entblößt und anscheinend auch ohne Gewissensbisse. Möglicherweise liegt es daran, dass er Esras diesbezügliche Haltung ohnehin nie akzeptiert hat und sie deshalb davon ausgeht, dass er damit kein Problem hat. Vielleicht ist es aber auch ihre Art, Genugtuung zu üben, da Adam ihr nie zugesichert hat, Esra nicht literarisch zu verarbeiten.

Im Zusammenhang mit Esras Bildern erschließt sich auch eine neue Ebene des Romans. Biller widmet sich nicht nur auf der Handlungsebene dem Einfluss der Realität auf Kunst, sondern auch explizit, indem er Bezug auf den Roman *Esra* selbst nimmt: „Ich möchte, dass eins von Esras Bildern auf den Umschlag dieses Buchs kommt. Das wird sie aber sicher nicht wollen, sie wird bestimmt viel zu wütend auf mich sein.“[209]

Dieser Satz suggeriert, dass der Inhalt des Romans als die Wahrheit zu verstehen ist. Denn Biller geht damit einen Schritt aus der Handlungsebene heraus und trifft eine Aussage, die sich auf das Buch selbst bezieht. Gleichzeitig verlässt er damit auch die Position des Ich-

[208] Ebda, S. 52.
[209] Ebda.

Erzählers Adam und wechselt in die Rolle des Autors. Natürlich kann das Ganze auch als literarischer Kunstgriff verstanden werden, der eben zeigen soll, dass Adam ein Buch über seine Beziehung mit Esra schreiben wollte. So würde der Eindruck eines fiktiven Autors entstehen. Was nun Billers tatsächliche Intention war, ist schwer nachzuvollziehen und genau diese Schwammigkeit ist es auch, die den Reiz von Literatur ausmacht. Biller sollte aber nicht verwundert darüber sein, wenn Sätze wie diese dazu führen, dass Leserinnen und Leser dieses Buch als seine persönliche Verarbeitung einer Liebesbeziehung ansehen. Auch wenn es keinen Hinweis dafür gibt, der dieses Werk klar als solche deklariert, spielt Biller hier geradezu mit den Lesarten des tagebuchförmigen Erlebnisberichts und der des Romans.

Es gibt noch eine weitere Stelle, an der die Handlungsebene verlassen wird. Im Satz „Haben Sie schon einmal gespürt, wenn jemand an Sie dachte?“[210] wird der Leser oder die Leserin direkt angesprochen. Zusammen mit den Ausführungen des vorigen Absatzes liegt hier die bereits vorgeschlagene Lesart der fiktiven Autorschaft nahe. Indem der Erzähler in Kontakt mit den Lesern und Leserinnen tritt, verlässt er die Ebene als erzählende Instanz und wird zur scheinbar greifbaren, echten Figur. Dieser Kniff lässt die Grenzen zwischen Autor, fiktivem Autor und Handlung weiter verschwimmen.

An anderer Stelle wird das Verhältnis des Schriftstellers zu seinen Werken erneut behandelt. Dabei geht es darum, dass Adam einen Roman geschrieben hat, der in dem Verdacht steht, autobiographisch zu sein: „Viele Leute haben gedacht, mein letzter Roman sei autobiografisch, doch das ist natürlich ein Irrtum, Dass ich selbst – so wie sein Held – eine Tochter habe, sagt gar nichts.[211] Die Aussage, die Adam hier getroffen hat, ist sehr interessant, unterstreicht sie doch seine Haltung bezüglich des Verhältnisses von Literatur und Realität. Er bringt zum Ausdruck, dass Überschneidungen von Autor und Romanfiguren keine Bedeutung haben. Da er nicht näher darauf eingeht, könnte dieses Von-sich-weisen als abwehrende Geste interpretiert werden, mit der er es sich allzu leicht macht. In den Gerichtsprozessen hat Biller eine ähnliche Verhaltensweise an den Tag gelegt, die darin bestand, ohne weitere Begründung alles abzustreiten.

Wie Bereits zu Beginn des Kapitels *Entstehungsgeschichte und gerichtliche Auseinandersetzung* (Kapitel 2.1) berichtet wurde, erschien der Roman *Esra* im Februar 2003. Umso interessanter ist es, dass der aktuelle Roman von Adam ebenfalls im Februar auf den Markt

[210] Ebda, S. 134.
[211] Ebda, S. 111.

kam. Ob Zufall oder nicht, in Anbetracht der diversen Verstrickungen ist dies ein weiteres kurioses Detail des Falls *Esra*.

Über das erschienene Buch von Adam gibt es noch eine weitere wichtige Textstelle. Es geht dabei darum, dass Adam es nicht mag, wenn ihn Leute fragen, wie viel von seinem eigenen Leben denn in seinem Buch stecke:

> Am wenigsten mochte ich es, wenn sie sich erkundigten, wieviel der Roman mit meinem eigenen Leben zu tun habe und ob ich auch eine Tochter hätte. Das war so, als hätten sie von mir wissen wollen, ob ich – wie der Held des Romans – auch schon mal daran gedacht hätte, Stella [Adams Tochter] zu vergewaltigen und umzubringen. Ich sagte sehr höflich, das Leben und das, was man beim Schreiben daraus macht, seien wie Zwillinge, die bei ihrer Geburt auseinandergerissen wurden, oder ich dachte mir anderen ähnlichen Unsinn aus. Dass ich das nicht ernst meinte, merkten sie beinah immer und sagten danach gar nichts mehr.[212]

Bei dieser Gelegenheit erfährt die Leserin oder der Leser ein wenig vom Inhalt Adams Buches. Gedanken an die Vergewaltigung und den Mord der eigenen Tochter spielen dabei eine Rolle. Die Passagen mit der Umschlaggestaltung und dem Erscheinungsdatum stellten den Verdacht in den Raum, dass Adam sich dabei auf das Buch *Esra* bezog, als dessen fiktiver Autor er in Erscheinung tritt. Der nun erwähnte Inhalt lässt einen diese Annahme jedoch verwerfen, oder zumindest zurückstellen.

Doch auch der zweite Teil dieser Stelle verdient große Aufmerksamkeit, wird hier doch der Umgang mit Fakt und Fiktion im Roman behandelt. Es ist davon die Rede, dass das Leben, und wie es beim Schreiben verarbeitet wird, nicht gleichgesetzt werden darf. Allerdings wirft er hinterher, dass er diese Behauptung nicht ernst meint.

Diese Haltung konnte bereits an anderer Stelle bemerkt werden. Die Vorgangsweise war wieder die gleiche. Die Problemstellung wurde mit einigen Gedanken in Angriff genommen, um sie gleich darauf ungelöst fallen zu lassen. So scheint es, dass die Auseinandersetzung mit der Verarbeitung des Lebens in Literatur zwar als schwierige Angelegenheit wahrgenommen, aber nicht als Problem erkannt wird. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch der Satz, den Lale zu ihrer Tochter Esra sagt, als sie über Adam sprechen, an besonderer Bedeutung: „Weißt du, diese Schriftsteller haben gar keine Kontrolle über sich. Meistens wissen sie überhaupt nicht, warum sie das schreiben, was sie schreiben.“[213]

[212] Ebda, S. 186
[213] Ebda, S. 85.

7.3 Resümee

Nachdem nun gründliche Analysen über den Roman und die darin verwickelten Personen angestellt wurden, lässt sich wohl die Behauptung aufstellen, dass dabei mit realen Vorbildern für Figuren und Schauplätzen gearbeitet wurde. Diese Behauptung wäre hinsichtlich der Fakten, die auf dem Tisch liegen, wohl die verhaltenste aller Interpretationsmöglichkeiten. Die Belege, die nachgeliefert werden konnten, verweisen auf derart eklatante Ähnlichkeiten von Romanfiguren und realen Vorbildern, dass eine nicht minder zulässige Behauptung wäre, es handele sich im vorliegenden Fall um einen im Kern wahren Sachverhalt, der graduell fiktionalisiert wurde.

Das, jedenfalls, befinden die Klägerinnen. Und die Gerichte gaben ihnen recht. Die Sachlage spricht hier eher gegen Billers vehemente Abwehr dieser Interpretation. Den künstlerischen Prozess des Autors nachzuvollziehen ist aber schwierig. Wie sich die Komposition des Romans wirklich zugetragen hat, lässt sich wohl nicht nachzeichnen und auch Billers Intentionen müssen schlussendlich an den vorliegenden Materialien gemessen werden. Ob dies nun gerecht ist oder nicht, ist eine andere Frage. In dem Moment, in dem künstlerisches Schaffen in die Waagschalen der Justiz gelegt wird, findet eine Reduzierung des Kunstwerks auf messbare Elemente statt. Dass das dem Roman möglicherweise nicht gerecht wird, ist nicht auszuschließen. Ob ein anderer Umgang mit dieser Causa jedoch möglich gewesen wäre, bleibt ebenso fraglich.

In einem Interview, das Volker Weidermann mit Biller führte, reagierte er auf die bei Minute 1.30 gestellte Frage, ob er all das nicht verhindern hätte können, wenn er „ein, zwei Verfremdungseffekte“[214] eingebaut hätte, folgendermaßen: „Bücher sind das Abstrakteste, was es gibt. Bücher bestehen nur aus Buchstaben, Papier, Druckerschwärze. Das ist alles, was mir dazu einfällt.“[215] Das kann bei Minute 1.50 nachgehört werden.

Gewissermaßen ist diese Antwort keine Antwort. Mit dieser Aussage entzieht sich Biller jeglicher Verantwortung über das, was er schreibt. Folgt man diesen Ausführungen weiter, würde man zu dem Schluss kommen, dass das geschriebene Wort keinerlei Informationsgehalt beinhaltet. Dieses Abstandnehmen von der Verantwortung seiner literarischen Tätigkeit weist starke Ähnlichkeiten mit der Romanfigur Adam auf. Wie dieser scheint Biller die Problematik zu erkennen, er ist aber offensichtlich nicht willens, sich damit auseinanderzusetzen.

[214] Interview mit Maxim Biller. https://www.youtube.com/watch?v=tBO1J9uSj6U [Zugriff: 31. 01. 2018].
[215] Ebda.

Andererseits kann seine Antwort auf Weidermann als Provokation oder Zeichen dafür verstanden werden, dass er schlicht und einfach keine Lust hatte, darüber zu sprechen. In seiner Stellungnahme zum Prozess fielen seine Worte nämlich deutlich anders aus:

> Natürlich habe ich mich – wie fast jeder Schriftsteller bei fast jedem Buch – dabei von der Realität inspirieren lassen. Allerdings sind die Romanfiguren, die in „Esra" vorkommen, nicht die Portraits ihrer Urbilder; die Urbilder dienten mir bloß als Anregung für die vertypten Romanfiguren – schon deshalb, weil nur so ein ernsthaftes literarisches Werk entstehen konnte.[216]

Weiter spricht er davon, dass sich das Meiste nie in der Realität ereignet habe.[217] Danach zählt er Beispiele von erfundenen Textpassagen auf, um den fiktionalen Charakter seines Romans zu verdeutlichen.[218] Damit will Biller wohl die ihm entgegengebrachten Vorwürfe entkräften. Wenn ein Autor eines Romans damit anfängt, eine Liste zu führen mit Dingen, die im Roman nicht der Realität entsprechen, gelingt ihm letztendlich aber genau das Gegenteil. Damit, dass er explizit macht, was erfunden ist, wird auch deutlich, was der Realität entsprungen ist. Er stellt sich damit letztlich selbst ein Bein. Auch die Briefzeilen, die er einer der Klägerinnen hat zukommen lassen, verdeutlichen die Verankerung von *Esra* in der Realität. Das literarische Spiel mit der Wirklichkeit ist in diesem Fall gegen den Autor entschieden worden.

8 Ergebnisse

Nachdem nun ausführliche Analysen von *Mephisto*, *Holzfällen* und *Esra* angestellt wurden, kann dazu übergegangen werden, die Werke zueinander in Kontext zu stellen. Es werden im Folgenden der Grad der Fiktionalisierung, die Schwere der Verletzung des Persönlichkeitsrechts und die entstandenen Konsequenzen der drei Werke verglichen. Weiters soll so erörtert werden, ob sich die Grenze der Kunstfreiheit im Laufe der Zeit verändert hat, bevor schließlich deren Bedeutung für den heutigen und zukünftigen Literaturbetrieb untersucht wird.

Die Auswahl dieser drei Romane war keine willkürliche. Ganz im Gegenteil: es handelt sich hierbei um Werke, die stellvertretend für den Wert und die Einschränkungen der Kunst-

[216] Biller, Maxim: Stellungnahme zu dem Prozess um *Esra* vom 21. 3. 03. In: Wittstock, Uwe: *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit*, S. 142.
[217] Ebda, S. 142-143.
[218] Ebda, S. 143.

freiheit sprechen können. *Mephisto* und *Esra* sind es, anhand deren Parameter die Grenzen der Kunst zu ihrer Zeit definiert und somit an ihnen Exempel statuiert wurden. Natürlich herrschten in diesen Fällen Rahmenbedingungen, die nicht für den ganzen deutschsprachigen Raum gelten können, hat doch jedes Land seine eigene Gesetzgebung und es waren dies beides Fälle aus der Bundesrepublik Deutschland. Dennoch sorgten die beiden Bücher für großes Aufsehen weit über die Landesgrenzen hinaus und zeigten, welche Konsequenzen Autoren und Werken drohen können.

Der Skandal rund um *Holzfällen* hingegen spielte sich in Österreich ab und ist mit Sicherheit einer der interessantesten Fälle, wenn nicht sogar der interessanteste, der sich hierzulande zugetragen hat. *Holzfällen* ergänzt *Mephisto* und *Esra* nicht nur deshalb so gut, weil es den Umgang mit Literatur, die im Verdacht steht, Persönlichkeitsrechte zu verletzen, um eine österreichische Perspektive erweitert, sondern weil es einen wichtigen Beitrag dazu leistet zu zeigen, wie Autoren Wirklichkeit in Büchern verarbeiten.

In diesem Sinne wird nun versucht werden, allgemeinere Erkenntnisse aus den Analysen zu gewinnen, indem Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Auffälligkeiten der Werke herausgearbeitet werden.

8.1 Grad der Fiktionalisierung

In den vorangegangenen Untersuchungen konnte gezeigt werden, dass der Verdacht, der von Klägerinnen und Klägern erhoben wurde, hinsichtlich außertextlicher Bezüge der Werke nicht ungerechtfertigt war. Zum einen zeigt sich das durch die rechtlichen Auseinandersetzungen und das Interesse der Öffentlichkeit, das die Romane hervorgerufen haben. Zum anderen konnten Verbindungen zwischen Figuren, Handlungen und Schlauplätzen in den Romanen und der Realität durch die Analysen auch nachgewiesen werden.

Es stellen sich dabei zwei Fragen: Wurde die Realität hierbei als Inspirationsquelle verwendet und ergibt sich deshalb eine gewissen Schnittmenge zwischen Fakt und Fiktion? Oder wurde die Wirklichkeit bewusst abgekupfert, mit der Absicht, die beschriebenen Personen und Gegebenheiten den Leserinnen und Lesern als kenntlich erscheinen zu lassen? Dass diese Fragen nur unzureichend beantwortet werden können, wurde im Laufe dieser Auseinandersetzung klar. Die Sachlage ist durchaus widersprüchlich und niemand vermag in die Autoren hineinzuschauen.

So weisen alle drei Autoren jegliche Schuld pauschal von sich und mimen ahnungslose Opfer in der Öffentlichkeit. Ein Blick auf Materialien, die erst später zuglänglich wurden, weist aber durchaus darauf hin, dass die Schriftsteller bewusst mit Wirklichkeit und Erfundenem jonglierten. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Mann durchaus eingesteht, dass sein Höfgen Züge von Gründgens trägt (S. 41-42), dass Bernhard seinem Verleger Unseld *Holzfällen* als autobiographisches Werk präsentiert (S. 44) und dass Biller *Esra* seiner Ex-Freundin widmet, die sich darin porträtiert fühlt (S. 61).

Fest steht jedenfalls, dass es sich bei den Überschneidungen nicht um Zufälle handeln kann. Dafür sind die Hinweise zu eindeutig und auch vielfältig, wie in den vorigen Kapiteln dargestellt werden konnte. Ungeachtet der unauflösbaren Frage der Autorintention ist aber die Frage nach dem Grad der Fiktionalisierung von großem Interesse. Mit anderen Worten: Wurde das Abbild vom Urbild durch diverse Methoden abgehoben und wenn ja, wie wurde es abgehoben und wie weit?

Dass alle drei Autoren bis zu einem bestimmten Grad bemüht waren, ihre Figuren zu fiktionalisieren, zeigt sich zu allererst daran, dass sie nicht klar als reale Personen ausgewiesen sind. Sie tragen erfundene Namen, auch wenn diese bei genauerem Hinsehen teilweise angelehnt sind an ihre Urbilder, und weisen auch sonst keine klar ausgewiesenen Bezüge zur Wirklichkeit auf. Mann und Biller deklarieren ihre Werke auch klar als fiktional, indem sie explizit durch das Beifügen einer entsprechenden Floskel darauf hinweisen.

Vor diesem Hintergrund kann also nicht behauptet werden, dass die Absicht bestand, die Wirklichkeit in Romanform abzubilden. Dieser Vorwurf wurde ja durchaus erhoben und schießt über das Ziel hinaus. Dass die Autoren es also von sich wiesen, einen Schlüsselroman oder Bericht geliefert zu haben, ist nachvollziehbar. Interessanterweise scheinen sie aber auch der Konfrontation damit, dass es große Überschneidungen zwischen manchen ihrer Figuren und realen Personen gibt, aus dem Weg zu gehen. Diesen Eindruck erweckt zumindest die Rückschau auf den Verlauf der Fälle. Ob es sich dabei um verletzten Künstlerstolz oder eine strategische Maßnahme zur Entschärfung der Situation handelt, sei dahingestellt.

Interessanterweise bemühten sowohl Mann als auch Bernhard das Argument, dass ihre Darstellungen den Charakter des Allgemeinen haben. Mann verwendet dabei die Vokabel des *Typen*, während Bernhard von einem *Sittenbild* spricht. Diese Argumentation ist genauso schlüssig wie schützend für die Autoren. Denn um Typen oder Sittenbilder darzustellen, ist natürlich ein Beispiel, anhand dessen die zu vermittelnde Essenz symbolhaft mitgeteilt werden kann, notwendig – und das passiert tatsächlich in den Romanen.

Gleichzeitig wird dadurch aber auch an den Figuren ein Exempel statuiert. Ob nun die Figuren ein Vehikel für den Transport einer Botschaft sind, oder zur Darstellung von Typen und Sittenbildern dienen, oder diese schlichtweg zur Unterhaltung der Leserschaft herangezogen werden, kann nicht festgestellt werden. Den Autoren gelingt damit jedenfalls der Rückzug auf eine Ebene, welche einen Großteil der Verantwortung von ihnen nimmt und sie vor eventueller Erklärungsnot schützen kann.

Man darf dabei aber nicht darauf vergessen, welche Motive hinsichtlich des Verfassens der Bücher im Raum stehen. Mann bekam den konkreten Vorschlag, ein auf Gründgens basierendes Buch zu schreiben, Biller bekundete in einem Brief an seine Verflossene, das Buch nur für sie geschrieben zu haben und Bernhard schien seine Vergangenheit mit dem Werk aufzuarbeiten. Das sind allesamt Motive, die nahelegen, dass die Bücher den Zweck der literarischen Verarbeitung von Tatsächlichem haben sollten. Insofern erscheint die Fiktionalisierung von Tatsachen ein zentraler Aspekt der Schreibprozesse gewesen zu sein. Denn es wird nicht der Anschein erweckt, dass im Mittelpunkt eine erfundene Geschichte steht, die Anleihen aus der Wirklichkeit nimmt, sondern dass reale Personen und wirkliche Begebenheiten, teilweise nur leicht, abgewandelt wiedergegeben werden.

Bemerkenswert ist dabei, dass sowohl Biller als auch Bernhard aus der Ich-Perspektive eines Schriftstellers schreiben, der gleichzeitig vorgibt, der Autor des Buches zu sein. Dieser Aspekt hat einen ähnlichen Effekt wie das Argument von Mann und Bernhard, dass es sich um die Darstellung von Typen und Sittenbildern handele. Es gelingt somit nämlich der Rückzug auf eine Ebene, die suggeriert, dass der Ich-Erzähler mit dem Autor ident ist, was gegen die Fiktionalisierung spricht. Gleichzeitig kann sich der Autor darauf berufen, dass es sich hierbei um einen fiktiven Autor handelt.

Biller und Bernhard nehmen sich somit aus der Schusslinie und schaffen es gleichzeitig, den Interpretationsspielraum offen zu lassen. Entweder man liest den Roman aus Autorenperspektive oder aus der einer zwar übergeordneten, aber dennoch künstlichen Eben. Aufgelöst wird dieses Spiel zu keinem Zeitpunkt. Mag das aus rechtlicher Perspektive ein Dilemma darstellen, so ist es aus literaturwissenschaftlicher Sicht eine bemerkenswerte Methode, die künstlerische Qualität hat.

8.2 Schwere der Verletzung des Persönlichkeitsrechtes

Die Betrachtung der Schwere der Verletzung des Persönlichkeitsrechtes der Fälle zeigt, dass in allen drei Fällen schlussendlich nur eine einzige sich angegriffen fühlende Person rechtliche Konsequenzen verursachen konnte, obwohl auch andere Figuren Züge realer Personen tragen. Gründgens‘ Adoptivsohn Gorski focht posthum den Rechtsstreit für seinen Ziehvater aus. Alle anderen Personen, die zu erkennen waren, haben keine rechtlichen Schritte unternommen, obwohl sie vermutlich von *Mephisto* gewusst haben. Gottfried Benn, zum Beispiel, war mit Sicherheit in Kenntnis von diesem Roman und entdeckte sich auch in einem der Charaktere, wie gezeigt werden konnte.

Ebenso war es im Fall von *Holzfällen*. Mehrere Personen wurden mit den Romanfiguren assoziiert. Dass die wirklichen Vorbilder davon wussten, ist bei der großen Medienpräsenz dieses Falles nahezu sicher. Dennoch blieb es einzig bei dem Kläger Lampersberg, der sich rechtlich zur Wehr setzte.

Bei *Esra* gestaltet sich die Angelegenheit etwas anders. Da im Roman nur wenige Personen vorkommen, kann es schon gar nicht viele Verbindungen zu mehreren Personen aus der Wirklichkeit gegeben haben. Und die beiden Personen, denen man eine Verbindung zu den Charakteren im Buch nachsagen kann, haben auch tatsächlich geklagt.

Schlussendlich führten die Szenarien dazu, dass Gorski recht gegeben und *Mephisto* verboten wurde. Im Fall *Esra* wurde aus der Konsequenz, der Klägerin Ayse Romey recht zu geben, der Roman ebenfalls verboten. Die Klage der zweiten Klägerin wurde letztendlich abgewiesen. Bernhards *Holzfällen* hingegen musste in dieser Form nie richterlich abgewogen werden, da die Klage letztlich zurückgezogen wurde. Kurze Zeit war der Roman jedoch aufgrund einer einstweiligen Verfügung nicht erhältlich – für Bernhard Grund genug, selbst die Konsequenzen daraus zu ziehen und aus eigener Initiative mit dem Verbot seiner Werke in Österreich zu drohen.

Aus diesen Ausführungen kann der Schluss gezogen werden, dass, obwohl mehrere Figuren im Verdacht stehen, reale Vorbilder zu haben, sich jeweils nur eine einzige Person dermaßen auf den Schlips getreten gefühlt hatte, dass sie einen Rechtsstreit anstrebte und auch – in zwei der drei Fälle – gewinnen konnte. Diese Tatsache zeigt, dass es nicht darum geht, in einem Buch erkennbar dargestellt zu werden oder zumindest einer Figur wesentliche Züge seiner Person zu leihen. Nein, vielmehr geht es darum, wie sehr die Persönlichkeitsrechte durch diese Darstellung verletzt wurden.

Esra liefert dazu das anschaulichste Beispiel: Wie die Analyse zeigen konnte, gibt es klar zu erkennende Parallelen zwischen beiden Klägerinnen und den Romanfiguren. Dennoch wurde eine Klage abgewiesen, weil die Persönlichkeitsrechte nicht schwer genug verletzt wurden. Es kommt hier das Dilemma ins Spiel, dass es nicht möglich ist, zwischen dem zu differenzieren, was der wirklichen Person tatsächlich zugeschrieben werden kann, und dem, was der wirklichen Person aufgrund der sichtlichen Ähnlichkeit an im Roman gesetzten Handlungen zugeschrieben wird, auch wenn diese erfunden sind.

Ob die Zuschreibungen in den Romanen nun gerechtfertigt sind oder nicht, spielt nur bedingt eine Rolle. Ob wahr oder erfunden – werden grenzüberschreitende Inhalte mittels Romanfigur mit der tatsächlichen Person in Verbindung gebracht, findet eine Verletzung der Persönlichkeitsrechte statt. Das ist zumindest der juristische Zugang, der durchaus nachvollziehbar ist. Mit dieser Prämisse im Hinterkopf ist es ersichtlich, dass in allen drei Fällen Grenzüberschreitungen vorgefallen sind, wie die Auseinandersetzungen zeigen konnten.

Was jedoch angezweifelt werden kann und darf, ist die Richtigkeit dieser Prämisse. Das macht die Beurteilung der Fälle jedoch um ein Vielfaches schwieriger, da somit die unauflösbare Verstrickung von Fakt und Fiktion in seinem Facettenreichtum anerkannt wird. Dass aus juristischer Sicht diese Haltung nicht eingenommen wurde, ist verständlich, wird so doch die Urteilsfindung verkompliziert, ja vielleicht sogar unmöglich gemacht. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wird man so aber der Angelegenheit nicht gerecht.

8.3 Die Bedeutung der Fälle für den heutigen und zukünftigen Literaturbetrieb

Im Vergleich der Gerichtsurteile von *Mephisto* und *Esra*, ist ein eklatanter Unterschied in der Behandlung dieser beiden Fälle zu beobachten. War es bei *Mephisto* das ausschlaggebende Argument, dass die Hauptfigur Höfgen für eine breite Öffentlichkeit als Gründgens zu erkennen war, sah es bei *Esra* bereits anders aus: Die Klägerin Romey war zwar hinter Esra erkennbar, jedoch nicht für eine breite Öffentlichkeit.

Bis zum Fall *Esra* galt *Mephisto* als Präzedenzfall für ähnliche literarische Gerichtsurteile. *Esra* löste diesen nun ab, indem bewusst eine Entscheidung gefällt wurde, die sich davon abhebt. Es wurde somit die Kunstfreiheit zu Gunsten der Persönlichkeitsrechte zurückgestutzt. Was *Holzfällen* angeht, so bewegt sich diese Angelegenheit zum einen in einem rechtlich undefinierten Raum, da es kein diesbezügliches Urteil gibt. Zum anderen handelt es sich

bei den Betroffenen um Personen, die der Öffentlichkeit sehr wohl bekannt waren, womit nicht abgeschätzt werden kann, wie die Resonanz ausgefallen wäre, wenn diese einen geringeren Bekanntheitsgrad gehabt hätten.

Stellt man diese Ereignisse nun in eine Reihe mit literarischen Werken ähnlicher Konzeption aus der weiter zurückliegenden Vergangenheit bei gleichzeitigem Ausblick auf die Zukunft, wird die Frage aufgetan, ob sich der Umgang mit der Verarbeitung von Wirklichkeit in Romanen verändert hat und wie er zukünftig aussehen wird.

Ein Blick auf die Literaturgeschichte zeigt, dass *Mephisto*, *Holzfällen* und *Esra* bei weitem nicht die ersten Bücher sind, die ihren Inhalt aus echten Personen und Handlungen speisen. Prominente Werke sind zum Beispiel Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und Thomas Manns *Buddenbrooks*. Auch Fontanes *Effi Briest* ist als gutes Beispiel zu nennen. Ihnen allen ist gemein, dass ihr Inhalt zu wesentlichen Teilen aus der Realität entnommen wurde und in der Romanform einen fiktionalen Anstrich bekommen hat. Wurden die Bücher deshalb verboten oder ihre Autoren vor Gericht gestellt, beziehungsweise wurde überhaupt deshalb von Betroffenen geklagt? All diese Fragen können mit einem Nein beantwortet werden.

Warum damals anders damit umgegangen wurde, müsste Gegenstand einer weiteren Untersuchung sein. Fakt ist, dass es heute auf jeden Fall eine größere Sensibilität seitens der Betroffenen, aber auch mehr Verständnis für diese gibt. Und die Entwicklungen der jüngeren Zeit zeigen auch, dass die Sensibilität und das Verständnis noch weiter zunehmen. Spannt man einen Bogen von *Werther* über *Mephisto* bis *Esra*, zeigt sich eine kontinuierliche Steigerung der Zahl sich betroffen Fühlender. Zuerst gab es nicht einmal die Überlegung zu rechtlichen Schritten, dann ein posthumes juristisches Urteil, bis schließlich Personen, die nicht einer größeren Öffentlichkeit bekannt sind, rechtgesprochen bekamen. Auch wenn es zu *Holzfällen* kein Urteil gibt, so reiht sich der Fall gut in diese Linie ein, zeigt er doch auch, dass eine betroffene Person bereit war zu klagen.

Dem Persönlichkeitsrecht wird also bedeutend mehr Raum geboten als früher. Ob sich dieser Raum zum Nachteil der Kunstfreiheit noch weiter ausbreiten wird, bleibt abzuwarten. Wahrscheinlich ist jedoch, dass die Kunstfreiheit diesen vom Persönlichkeitsrecht besetzten Raum nicht so schnell wieder zurückerobern wird können. Dagegen spricht zumindest das Urteil im Fall *Esra*, das als zukünftige Richtschnur herangezogen werden kann. Weiters gewinnt der Schutz der Persönlichkeite auch anlässlich sozialer Medien im digitalen Zeitalter auch immer mehr an Gewichtung – eine Dimension, die es im 19. Jahrhundert nicht gab. Insofern darf diese Entwicklung auch nicht verteufelt werden, wenngleich sie aus literaturwissen-

schaftlicher Sicht problematisch ist. Es kann so eine interessante Dynamik in der Literatur entstehen, die es zu verfolgen sicher lohnt.

8.4 Die Grenzen der Kunstfreiheit

Betrachtet man nun die vorangegangene Analyse vor dem Hintergrund der Frage, wo die Grenzen der Kunstfreiheit liegen, so kann festgehalten werden, dass sie dort sind, wo das Persönlichkeitsrecht schwerer gewichtet wird, als die Freiheit der Kunst. Zu Gunsten des Persönlichkeitsrechts wird der Entfaltungsraum der Kunst dann oft durch rechtliche Schritte beschnitten. Dass dies von Fall zu Fall variiert, konnten die drei Beispiele zeigen.

Konkret bedeutet das, dass eine zu offensichtliche oder auch nur sehr naheliegende Ähnlichkeit von Romanfiguren und echten Personen rechtliche Konsequenzen für den Autor oder die Autorin nach sich ziehen kann, sofern eine Klage erhoben wird. Dabei wird es für die Künstlerinnen und Künstler umso brenzliger, je schlechter das Licht ist, in dem die sich mit der Figur identifizierende Person gerückt wird. Dabei geht es vor allem um die Privatsphäre. Beispiele, die sich in den bearbeiteten Fällen dazu finden lassen konnten, waren etwa die Darstellung erotischer und sexueller Akte oder persönliche Probleme wie Alkoholsucht.

Die Autoren wähnten sich mit ihrer Arbeit in Sicherheit. Sei es durch das explizite Anbringen einer Zusicherung im Buch, dass es sich um erfundenen Inhalt im Roman handele, oder durch kategorisches Abstreiten jedweder Zusammenhänge zwischen Realität und Roman in öffentlichen Statements. Es scheint aber, dass dies nicht viel nützt. Offenbar sprechen Bücher für sich allein, ohne dass Autorinnen und Autoren im Nachhinein einen ausschlaggebenden Einfluss auf die Wahrnehmung der Leserinnen und Leser haben können. Jedenfalls konnte keiner der drei bearbeiteten Autoren durch sein Zutun seine Situation verändern.

Auch die Gattungsbezeichnung *Roman*, welche an sich das Gütesigel der Fiktionalität – so scheint es zumindest oftmals verstanden zu werden – darstellt, hat wenig zur Bewertung der drei Bücher beigetragen. Genau das ist es, was Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler oft kritisieren. Wie das zu beurteilen ist, ist eine andere Frage. Auf jeden Fall scheinen weder Gattungsbezeichnungen noch nachträgliche Beteuerungen und Distanzierungen seitens der Autorenschaft ihre Bücher zu schützen. Die Kunstfreiheit wird lediglich am Kunstwerk selbst bemessen. Die Grenzen, so scheint es, werden also im Schaffungsprozess und nicht danach gezogen.

9 Bibliographie

9.1 Primärliteratur

Bernhard, Thomas: *Holzfällen. Eine Erregung*. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2007 (Thomas Bernhard Werke, Bd 7).

Biller, Maxim: *Esra*. 1. Aufl. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 2003.

Mann, Klaus: *Mephisto. Roman einer Karriere*. 20. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (22748) 2016.

9.2 Sekundärliteratur

Barasch-Rubinstein, Emanuela: Mephisto *in the Third Reich. Literary Representation of Evil in Nazi Germany*. Berlin/Boston u. Magnes: De Gruyter 2015.

Barsch, Achim: *Fiktion/Fiktionalität*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktualisierte u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2013, S. 214-2015.

Barsch, Achim: *Fiktion/Fiktionalität*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie.* Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B.. Metzler 2004 (Sammlung Metzler, Bd 347), S. 63-65.

Benn, Gottfried: *Briefe an F. W. Oelze. 1932-1945*. Hg. v. Harald Steinhagen u. Jürgen Schröder. Wiesbaden und München: Limes Verlag 1977 (Gottfried Benn: Briefe, Bd. I).

Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

Biller, Maxim: Stellungnahme zu dem Prozess um „Esra“ vom 21. 3. 03. In: Wittstock, Uwe: *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit*. *Anhang*. 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 2012, S. 141-146.

Blettenweger, Daniela: *Literatur zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht. Über die gerichtlichen Auseinandersetzungen von Thomas Bernhards* Holzfällen*, Maxim Billers* Esra *und Alban Nikolai Herbsts* Meere. Wien: Diplomarbeit Universität Wien 2008.

Bunia, Remigius: *Fingierte Kunst. Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL), 2007, Vol.32/2, S. 161-182.

Eichner, Christian u. Mix York-Gothart: *Ein Fehlurteil als Maßstab? Zu Maxim Billers Esra, Klaus Manns Mephisto und dem Problem der Kunstfreiheit in der Bundesrepublik Deutschland*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL), 2007, Vol.32/2, S. 183-227.

Fellinger, Raimund, Martin Huber u Julia Ketterer (Hg.): *Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2009.

Fulda, Daniel: *Historischer Roman*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 318-319.

Groeben, Norbert u. Carsten Dutt: *Fiktionskompetenz*. In: Martínez, Matías: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2011, S. 63-67.

Harder, Matthias: *Fiktion/Fiktiv*. In: Achim Trebeß (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2006, S. 107-110.

Heller, Vivien: *Fiktionalität und Non-Fiktionalität kontextualisieren. Eine Dimension von Diskurs- und Textkompetenz*. In: *Der Deutschunterricht* 2016/4, S. 38-47.

Hörlezeder, Renate u. Fritz Mühlbek u. Andreas Nowak: *Die Erregungskurven. Eine empirische Untersuchung zur Resonanz Bernhards in deutschsprachigen Printmedien 1963 bis 1992*. In: Wolfram Bayer (Hg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien u. a.: Böhlau Verlag 1995. S. 229-238.

Huber, Martin u. Wendelin Schmidt-Dengler: *Anhang*. In: Thomas Bernhard: *Holzfällen. Eine Erregung*. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2007 (Thomas Bernhard Werke, Bd 7), S. 201-275.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

Kastner, Klaus: *Urbild und Abbild – Buddenbrooks und andere*. Jahrbuch der Juristischen Zeitgeschichte, 2012, Vol.13/1, S. 319-361.

Lindeiner-Stráský, Karina von: *„… der harte Glanz des Hasses": Satire und Humanismus im Exilwerk Klaus Manns*. In: Oxford German Studies. 46/1. 2017, S. 106-120.

Mann, Klaus: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1969.

Mann, Klaus: *Briefe und Antworten. 1922-1949*. Hg v. Martin Gregor-Dellin. München: Edition Spangenberg im Ellerman Verlag 1987.

Martínez, Matías: *Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktualen Texten. Eine Einleitung*. In: Der Deutschunterricht 2016/4, S. 2-8.

Martínez, Matías: *Einführung in die Erzähltheorie*. 10. überarb. Aufl. München: C. H. Beck 2016.

Mills, Moylan C.: *The Three Faces of Mephisto: Film, Novel and Reality*. In: Literature-Film Quarterly. 18/4. 1990, S.255-262.

Nickel-Bacon, Irmgard u. Norbert Groeben u. Margrit Schreier: *Fiktionssignale Pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en).* In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hg. v. Karlheinz Stierle. 2000/32, S. 267-299.

Plachta, Bodo (Hg.): *Mephisto. Roman einer Karriere: Text und Dokumentation*. Berlin: De Gruyter 2013.

Rösch, Gertrud Maria: *Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur*. Hg. v. Wilfried Barner, Georg Braungart u. Conrad Wiedemann. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Studien zur deutschen Literatur, Bd 170) 2004.

Schwalm, Helga: *Autobiographie*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 57-58.

Schwalm, Helga: *Biographie*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 89-91.

Schwalm, Helga: *Biographischer Roman*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 91.

Singh, Sikander: *Schlüsselliteratur*. In: Burdorf, Dieter u. Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler 2007, S. 686.

Spangenberg, Eberhart: *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925 – 1981*. München: Edition Spangenberg im Ellermann Verlag 1982.

Töteberg, Michael: *Nachwort*. In: Mann, Klaus: *Mephisto. Roman einer Karriere*. 20. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (22748) 2016, S. 392-415.

Tunner, Erika: *Inwiefern ist und erzeugt Thomas Bernhards Text „Holzfällen" eine Erregung?* In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard: Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien: Böhlau Verlag 2012 (Literatur und Leben, Bd. 81), S. 69-75.

Wittreck, Fabian: *Esra, Mephisto und Salomo. Konflikte zwischen Persönlichkeitsschutz und Kunstfreiheit nach der »Esra«-Entscheidung des BVerfG (BVerfGE 119, 1)*. JURA - Juristische Ausbildung, 2009, Vol.31/2, S. 128-136.

Wittstock, Uwe: *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit*. 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 2012.

Unseld, Siegfried: *Reisebericht Wien, 6.-7. April 1984*. Als Fußnote In: Fellinger, Raimund u. Martin Huber u. Julia Ketterer (Hg.): *Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2009, S. 691-694.

9.3 Internetquellen

Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001622 [Zugriff: 02. 03. 2018].

Biller, Maxim: *Biographie*. https://www.literaturportal-bayern.de/autorinnen-autoren?task=lpbauthor.default&pnd=12126582X [Zugriff: 26. 01. 2018].

Biller, Maxim: *Interview*. https://www.youtube.com/watch?v=tBO1J9uSj6U [Zugriff: 31. 01. 2018].

Bundesverfassungsgericht: Urteil im Fall „Esra vom 13, Juni 2007. https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2007/06/rs20070613_1bvr178305.html [Zugriff: 18. 01. 2018].

Bundesgerichtshof: Urteil zum Fall „Esra“ vom 10. Juni 2008. https://openjur.de/u/74985.html [Zugriff: 18. 01. 2018].

Club Orient: https://www.vamos-reisen.de/reiseziele-sommer/club-orient/. [Zugriff: 22. 01. 2018]

Deutsche Grundrechte: https://www.bundestag.de/parlament/aufgaben/rechtsgrundlagen/grundgesetz/gg_01/245122 [Zugriff: 02. 03. 2018].

Deutscher Filmpreis, Online-Archiv: http://www.deutscher-filmpreis.de/archiv-deutscher-film-preis/?tx_dfpoutput_archive%5Byear%5D=1989&tx_dfpoutput_archive%5Bpage%5D=1&cHash=0a064e1d4aec275d483e545394ad8aea [Zugriff: 23. 01. 2018].

Ebner, Jeannie: *Biographie*. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Jeannie_Ebner [Zugriff: 16. 02. 2018].

Es ist doch nicht zu fassen. Gesungen von Gustaf Gründgens. Tonaufnahme: Nachzuhören auf: https://www.youtube.com/watch?v=RxlGOtXc1sc [Zugriff: 06. 01. 2018]

Gasthof Fischl. http://www.fischl.at/ [Zugriff: 19. 02. 2018].

Gründgens, Gustav: *Es ist doch nicht zu fassen*. http://lyrics.wikia.com/wiki/Gustaf_Gr%C3%BCndgens:Es_Ist_Doch_Nicht_Zu_Fassen [Zugriff: 06. 01. 2018].

Künnike, Eduard: *Lieselott*. https://www.klassika.info/Komponisten/Kuenneke/Operette/024a/index.html [Zugriff: 06. 01. 2018].

Lampersberg, Gerhard: *Biographie*. https://austria-forum.org/af/AEIOU/Lampersberg%2C_Gerhard [Zugriff: 13. 02. 2018]

Lemke, Birsel: *Biographie*. http://www.rightlivelihoodaward.org/laureates/birsel-lemke/ [Zugriff: 22. 01. 2018]

Lemke, Birsel: Dankesrede bei der Verleihung des Right Livelihood Awards. 31. 12. 2000. http://www.rightlivelihoodaward.org/speech/acceptance-speech-birsel-lemke/ [Zugriff: 22. 01. 2018].

Lemke, Jochen: Interview. Süddeutsche Zeitung. Online-Ausgabe. 2010. http://www.sueddeutsche.de/reise/reservierungsterror-am-pool-die-hab-ich-gebucht-das-ist-meine-1.240779 [Zugriff: 22. 01. 2018].

Mann, Erika an Kurt Bußmann. Unveröffentlichter Brief vom 27. 11. 1965. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/37442 [Zugriff: 10. 01. 2018]

Mann, Klaus: *Kein Schlüsselroman. Eine notwendige Erklärung*. Abschrift des Telegramms an die Pariser Tageszeitung. Undatiert. http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/31259 [Zugriff: 8. 1. 2018].

Mann, Klaus an Katia Mann. Unveröffentlichter Brief vom 12. 5. 1936. – In: Klaus-Mann-Archiv der Stadtbibliothek München. http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/30388 [Zugriff: 8. 1. 2018].

Mayröcker, Friederike: *Biographie*. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Friederike_Mayr%C3%B6cker [Zugriff: 16. 02. 2018].

Österreichisches Staatsgrundgesetz. Artikel 17a: https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Bundesnormen/NOR12010327/NOR12010327.pdf (Zugriff: 02. 03. 2018].

Riedl, Fritz: *Biographie*. https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/8270-klassische-moderne/lotID/1194/lot/911851-fritz-riedl.html [Zugriff: 14. 02. 2018].

Romey, Ayse: *Biographie*: http://www.imdb.com/name/nm0739620/bio [Zugriff: 23. 01. 2018].

Romey Ayse: *Biographie*. http://art-act.de/kuenstler/ayse/ [Zugriff: 23. 01. 2018].

Yasemin: *Inhaltsangabe*. http://www.imdb.com/title/tt0096476/plotsummary?ref_=tt_ov_pl [Zugriff: 23. 01. 2018].

10 Abstract

Die vorliegende Arbeit hat das Thema Fakt und Fiktion im Roman zum Gegenstand. Es geht dabei um die Analyse dreier Romane, in denen die Verschränkung von tatsächlich Passiertem und Erfundenem eine wichtige Rolle spielt. Die nämlichen sind Klaus Manns *Mephisto*, Thomas Bernhards *Holzfällen* und Maxim Billers *Esra*. Alle drei Romane verursachten ein großes Echo in der Medienlandschaft und zogen rechtliche Auseinandersetzungen nach sich.

Grund dafür war, dass sich Personen, die teilweise auch einer breiten Öffentlichkeit bekannt sind beziehungsweise waren, in den Werken wiedererkannten. Die Autoren stritten jedoch Zusammenhänge zwischen ihren Figuren und der Wirklichkeit ab. Hier stehen sich die Kunstfreiheit und das Persönlichkeitsrecht gegenüber, die beide gesetzlich verankert sind und gegeneinander abgewogen werden müssen. In den Fällen von *Mephisto* und *Esra* war es nun an den Gerichten, ein Urteil zu fällen, während bei *Holzfällen* in letzter Konsequenz die Klagen fallen gelassen wurden. Beide Urteile führten zum Verbot des Buches.

Was sich daraus ergab, waren weitreichende Folgen für den Literaturbetrieb. Nach den Maßstäben der Gerichtsurteile von *Mephisto* und *Esra* wurden auch andere Bücher, die Gegenstand rechtlicher Auseinandersetzungen wurden, beurteilt. Doch nicht nur auf die Gerichtsprozesse selbst, sondern auch im Vorfeld wirkten die beiden Präzedenzfälle. Es wurde so in der Literaturlandschaft ein Bewusstsein dafür geformt, was ein Autor oder eine Autorin darf und was nicht.

Erklärtes Ziel dieser Arbeit ist es, das Einfließen echter Personen und wahrer Ereignisse in den drei Romanen zu untersuchen. Dazu wird die Entstehungsgeschichte der Werke unter Zuhilfenahme von Daten aus dem Umfeld der Bücher analysiert. Dabei geht es jedoch nicht um eine Be- oder Verurteilung der Romane oder gar um eine eigene Positionierung. Es werden hier Daten zusammengetragen, um ein umfangreiches Bild dieser komplexen Angelegenheiten liefern zu können. So soll die Wechselwirkung von Fakt und Fiktion samt ihren Auswirkungen auf die Perzeption und Rezeption von Literatur veranschaulicht werden.