



Den djævelske kunst

Peter Schepelern skriver om Klaus Mann, Gustaf Gründgens, István Szabó og »Mephisto«

Hvis man ved en nøgleroman forstår en roman, der med fiktionens frihed fremstiller personer, der uden større besvær lader sig genkende af offentligheden som portrætter af autentiske personer, så er Klaus Manns »Mephisto«, der nu er blevet filmatiseret, unægtelig en nøgleroman.

Da den i efteråret 1936 udkom i Amsterdam på et tysk emigrantforlag, var det ikke vanskeligt for samtidens læsere at finde mindelser om en række af tidens kendte skikkelser, specielt fra teatrets og litteraturrens verden. I bogens store persongalleri mente datiden således med større eller mindre modifikation blandt andre at kunne skelne den store teaterinstruktør Max Reinhardt bag betegnelsen Der Professor, prima-donnaen Elisabeth Bergner bag Dora Martin, instruktøren og teaterlederen Erich Ziegel bag Oskar H. Kroke, den kommunistiske skuespiller Hans Otto bag Otto Ulrichs, dramatikeren Carl Sternheim bag Theophil Marder, skuespillerinden og fru ministerpræsidenten Emmy Sonnemann-Göring bag Lotte Lindenthal, skuespilleren Heinrich George bag Joachim, digteren Gottfried Benn bag Benjamin Pelz, dramatikeren Ferdinand Bruckner bag Herr Katz, dramatikeren Hanns Johst bag Cäsar von Muck, skuespillerinden Pamela Wedekind bag Nicoletta von Niebuhr, Thomas Mann bag geheimeråd Bruckner, Erika Mann bag Barbara Bruckner, sågar Klaus Mann bag ynglingen Sebastian, og dertil selvfølgelig Hermann Göring bag portrættet af ministerpræsidenten, Joseph Goebbels bag propagandaministeren, Adolf Hitler bag føreren. Men først og fremmest var det dog klart for enhver med kendskab til tidens kulturliv, at bogens hovedperson, skuespilleren Hendrik Höfgen, hvis historie bogen fortæller, var et portræt, frit - men ikke meget frit - tegnet efter skuespilleren, instruktøren, teaterchefen Gustaf Gründgens¹.

Klaus Mann tog dog selv afstand fra betegnelsen nøgleroman. Det hedder i selvbiografien »Der Wendepunkt« herom:

»Mephisto er ingen »nøgleroman«, som man vel har kaldt den. Den ryggeløst brilante, kynisk hensynsløse karrieremager, der står i centrum for min satire, kan have visse træk fra en vis skuespiller, som virkelig har eksisteret og som, således som jeg har fået forskret, virkelig stadig eksisterer. Er statsråden og intendanten Hendrik Höfgen, hvis roman jeg skrev, et portræt af statsråden og intendanten Gustaf Gründgens, som jeg som ungt menneske kendte godt? Dog ikke ganske. Höfgen adskiller sig i mange henseender fra min tidligere svoger. Men selv om vi antager, at romanfiguren lignede originalen mere, end det er tilfældet, kunne Gründgens alligevel ikke af den grund betegnes som bogens »helt«. Det drejer sig i dette tidskritiske forsøg overhovedet ikke om enkelttilfældet, men om typen. Som eksempel kunne en anden lige så godt have tjent mig. Mit valg faldt på Gründgens - ikke fordi jeg anså ham for særlig slem (han var måske endda snarere bedre end så mange andre af Det tredje Rigets honoratiører), men simpelthen fordi jeg tilfældigvis kendte ham særlig nøje. Netop i betragtning af vores tid-

ligere fortrolighed forekom mig hans forvandling, hans frafald så fantastisk, kuriøst, utroværdigt, fabelagtigt nok til at man kunne skrive en roman derover«.²

Forklaringen er selvmodsigende: Klaus Mann hævder, at han ikke har skrevet en nøgleroman, men alligevel er bogen bygget over Gründgens' tilfælde. Faktisk fik Mann da også impulsen til romanen fra kollegaen Hermann Kesten, der i et brev direkte opfordrede ham til »at skrive romanen om en homoseksuel karriererytter i Det tredje Rige, og dertil foresvæver mig en figur, som De (så vidt jeg ved) allerede har behandlet kunstnerisk, hr. statsteaterintendant Gründgens«³. Hvad den uklare passage i selvbiografien vel i virkeligheden vil protestere mod er, at romanen gennem prædikatet nøgleroman reduceres til en hævngrerrig pam-



Gustaf Gründgens

flet, rettet mod en tidligere bekendt, hvor den altså skal forstås som en generel fremstilling af den politisk opportunistiske karrierekunstners type.

Klaus Mann (1906-1949) var søn af Thomas Mann, og når man ønsker at slå sig igennem i den litterære verden, er det selv sagt ikke noget let udgangspunkt at være søn af tidsalderens største tyske romanforfatter. Kritikeren Reich-Ranicki har træffende formuleret det således: »Han var homoseksuel. Han var narkoman. Han var Thomas Manns søn. Han var således den trefold slagne«.⁴

Han var vokset op i Mann-familiens velhavende München-hjem, siden barndommen omgivet af tidens store ånder, et sart, gammeltklogt barn. Som 19-årig fik han ud-

givet sin første bog, novellesamlingen »Vor dem Leben« (1925). En strøm af artikler, rejsebøger, skuespil, romaner fulgte. Det blev til 27 bøger, foruden tidsskrifter og antologier. De små skuespil »Anja und Esther« (1925) og »Revue zu vierein« (1927) skrev han til Ziegels Hamburger Kammerspiele, og de fire hovedroller blev spillet af ham selv, hans søster Erika, Pamela Wedekind (som han en kort tid var forlovet med) samt Gustaf Gründgens (som 1926-27 var gift med Erika), der også instruerede.

Ved den nazistiske magtovertagelse valgte han eksilet. Efter nogle år i Paris og Amsterdam flyttede han i 1937 til USA, gik siden ind i den amerikanske hær og var med ved befrielsen af Italien og Tyskland. Hans sidste år var præget af desillusion og et stadig stærkere stofmisbrug. I maj 1949 begik han selvmord på et pensionat i Cannes.

Hans forfatterskab handler om utilpassede, rastløse mennesker, om dem uden fædreland, eksilerede fordi de politisk, socialt og også seksuelt ikke kan tilpasse sig omgivelsernes normer, eller fordi de med deres kunstneriske sensibilitet uvægerligt må føle sig hjemløse i den rå verden. Tjajkovskij-romanen »Symphonie pathétique«, fortællingen »Vergittertes Fenster« om Ludwig II af Bayern og emigrant-romanen »Der Vulkan« handler om sådanne rodløse mennesker. De er homoseksuelle og ender med at vælge selvmordet. Her udgør »Mephisto« ganske vist en undtagelse: Höfgen er ikke homoseksuel, og han dør ikke. Men det er som om virkeligheden her træder korrigerende til: Den homoseksuelle, stofafhængige Gründgens døde af en overdosis på Filippinerne under en rejse i 1963!

Klaus Mann, der i de sidste ti år er blevet genopdaget og genudgivet, er vel ingen stor kunstner. Bedst er den smukke »Kindernovelle« og barndomserindringerne »Kind dieser Zeit«, men ellers er hans fiktionsprosa ret så vulstig og sprogligt overbroderet med et præg af tung underholdningslitteratur over sig.

Personen og hans skæbne er imidlertid bestemt ganske fascinerende. Med forbløffende klarsyn indså den 26-årige, straks i 1933, konsekvenserne af den nazistiske magtovertagelse, og han, der havde fremstået som den borgerligt-dekadente kulturplayboy i Weimarrepublikkens hektiske cabaret, gik i eksil, fulgt af søsteren, og organiserede en omfattende kulturel modstandsbevægelse, centreret omkring tidsskrifterne »Die Sammlung« (Amsterdam) og senere »Decision« (New York). På et tidspunkt, hvor faderen endnu troede at kunne ride stormen af med upolitiske betragtninger og fordybelse i forberedelserne til kæmperomanen om den gammeltestamentlige »Josef og hans brødre«, var sønnen i fuld gang med at samle den eksilerede tyske kulturs stemmer i et kor af protester. Det var også symptomatisk, at Klaus Mann med »Mephisto«-romansens brug af den Faust'ske djævelpagt som symbol på Tysklands nazistiske syndefald faktisk foregreb det symbol, som faderen anvendte i sit store opgør med Det tredje Rige et tiår senere, »Doktor Faustus« (1947).⁵

Det er i dette perspektiv, romanen »Me-

phisto« må ses. Med forståelig bitterhed betragtede emigranterne, der hutlede sig igen i det fremmede, dem, som blev tilbage og som måske ligefrem gjorde karriere netop i kraft af den enorme talentudvandring, der havde fundet sted fra alle dele af tysk kulturliv og videnskab.

Om sin romanperson har Mann fortalt: »Den skuespiller, som jeg præsenterer her, har ganske vist talent, men ellers ikke meget, der taler til hans fordel. Især mangler han de moralske egenskaber som man oftest sammenfatter under begrebet »karakter«. I stedet for karakter findes der hos denne Hendrik Höfgen kun ærgerrighed, forfølgelse, berømmelsestørst, virketrang. Han er ikke et menneske, kun en komediant.«⁶⁾ Til sammenligning kan anføres, hvad han og søsteren nogle år senere skrev om den levende model: »We had followed very closely the career of our old friend Gustaf Gründgens. We knew that his utterly cynical ambition was the most powerful trait in his rather complicated character.«⁷⁾

Og Gustaf Gründgens (1899-1963) var utvivlsomt en sammensat person. Han kom fra småborgerlige provinskår, brød igennem i Hamburg, kaldtes efter en tid til Berlin, og stod på tærsklen til en stjernekarriere, da nazisterne tog magten. Göring, der havde fået Berlins Staatstheater under sig, overværede i april 1933 en »Faust«-opførelse, hvor Gründgens spillede Mephistopheles, og udnævnte ham året efter til intendant, senere generalintendant, utvivlsomt drevet af lyst til at overgå rivalen Goebbels, under hvem teater- og det meste af kulturlivet i det hele taget ellers sorterede. Det blev indledningen til et venskab, som Gründgens siden gjorde en del ud af at pointere ensidigheden i. Da Göring f.eks. udnævnte Gründgens til Staatsrat, kom det således helt bag på Gründgens, forsikrede han senere.⁸⁾

Med de største sceneinstruktører, Max Reinhardt og Leopold Jessner, i eksil blev Gründgens på kort tid den tyske scenes top-skikkelse, selv om også prominente skuespillere som Emil Jannings, Werner Krauss og Heinrich George havde foretrukket at blive hjemme.

Gründgens iscenesatte en række store klassikerforestillinger, ofte med ham selv i hovedroller, og hævdede siden dermed at have bevaret og vogtet over tysk teaters kunstneriske traditioner midt i det nazistiske barbari.⁹⁾ Han forsvarede dog ikke den tvivlsomme præmis, at de tyske teatertraditioner fra Goethe og Schiller overhovedet burde bevares side om side med Dachau og Buchenwalde.

Det er et faktum, sådan som det også fremgår både af Manns roman og Szabós film, at Gründgens i vid udstrækning benyttede sine direkte forbindelser til magthaverne til at holde hånden over både ansatte ved teatret og personlige venner, som ellers i kraft af jødisk herkomst eller kommunistisk overbevisning var hjemfaldne til forfølgelse. Han forklarede siden dette som grunden til, at han ikke var blevet i udlandet, hvor han tilfældigvis opholdt sig i begyndelsen af 1933: »Hvorfor blev jeg nødt til at vende tilbage? Fordi jeg på dette tidspunkt var an-

svarlig for fem menneskers ve og vel.«¹⁰⁾ Det faldt ham åbentbart ikke ind, at han, ved at virke som galionsfigur for den nazistiske kulturs hæslige og synkefærdige skude, lod sit store talent tages til indtægt for en politik, der gik ud over millioner af menneskers ve og vel. »Skulle jeg forøge emigranternes elendighed med endnu en unyttig brødspiser? Jeg var hverken jøde eller kommunist, og så vidt jeg vidste, var der i det mindste i begyndelsen kun beskeden hjælp mulig. Hvem ville have bekymret sig om mig? Måske Klaus eller Erika Mann?«¹¹⁾ Man kan være tilbøjelig til at mene, at det flæbende hyklari i denne passus alene er nok til at fortjene Klaus Manns perfide portræt.

Gustaf Gründgens' forhold specielt til filmen bør ikke negligeres i denne sammenhæng.¹²⁾ Han er krediteret for i alt 31 film,



Gustaf Gründgens som Mephistopheles

havde således små, men prægnante roller som forbryderkonge i Fritz Langs »M« (1931) og som baronen i Max Ophüls' geniale »Liebelei« (1933), var også en markant Robespierre i Hans Behrendts »Danton« (1931) over for Fritz Kortner i titelrollen.

I nazitiden spillede han professor Higgins i Erich Engels »Pygmalion« (1935), den engelske Lord der konfronteres med fortiden i Hans Steinhoffs Oscar Wilde-adaption »Eine Frau ohne Bedeutung« (1936), revolutionær skuespiller i samme Louis Philippe-satire »Tanz auf dem Vulkan« (1938), titelrollen i Traugott Müllers komponist-biografi om Bach-sønnen »Friedemann Bach« (1941), og Lord Chamberlain i Steinhoffs berygtede infamitet om Boerkrigen, »Ohm Krüger« (1941).

Selv instruerede han svindlerkomedien »Die Finanzen des Grossherzogs« (1934, en remake af Murnaus 1923-film), komedien »Capriolen« (1937), den vistnok betydelige »Der Schritt vom Wege« (1939), baseret på Fontanes roman »Effi Briest« som jo også Fassbinder siden har filmatiseret, samt lystspillet »Zwei Welten« (1940).

Efter krigen medvirkede han i en enkelt film, Helmut Käutners »Das Glas Wasser« (1960) efter Scribes klassiske farce. Og i 1961 kom »Faust I«, arrangeret af adoptiv sønnen Peter Gorski, ikke egentlig et værk der tilhører filmmediet, men en filmisk registrering af Gründgens' teaterhistoriske betydningsfulde »Faust«-opsætning med ham selv i glansrollen som Mephistopheles.

Straks efter krigens slutning blev Gründgens fængslet og undersøgt af forskellige afnazificeringsmyndigheder. Han blev forholdsvist snart erklæret *clean*.¹³⁾ Mens Jannings, George og Krauss aldrig blev rigtig rehabiliteret, kunne Gründgens, naziteatrets superstjerne, uden nævneværdig forsinkelse fortsætte sin karriere, bl.a. som fejret teaterleder i fødebyen Düsseldorf og i Hamburg, hvorfra han med Deutsches Schauspielhaus tog på turneer, bl.a. til Italien, USA og USSR.

Romanen om »Mephisto« udkom i DDR i 1956, men en München-forlægger, der ville have udsendt den i Vesttyskland i slutningen af 40'erne, fik kolde fødder. Mann skrev et hånligt brev tilbage, få dage inden sin død. Gründgens kommenterede aldrig romanen offentligt.¹⁴⁾ Men i 1965, to år efter Gründgens' død, da et vesttysk forlag som led i en samlet udgave af Klaus Manns værker ville genudsende bogen, blev den stævnet for retten af adoptiv sønnen Gorski. Udgivelsen (ud over det allerede udsendte oplag) blev standset, bogen forbudt ved dom. Først med Rowohlt's billigudgave i 1981 er bogen officielt udgivet i Vesttyskland, omend det juridiske forbud teoretisk stadig står ved magt. Når det har kunnet ske, er det dels fordi Gründgens omsider anses for at høre til fortidens historie, og derfor må finde sig i frit fortolkende portrætteringer, lige som så mange andre historiske personer må, dels fordi den franske teaterleder og dramatiker, Ariane Mnouchkine, med sin stort opsatte dramatisering af romanen, udgivet som manuskript i Vesttyskland,¹⁵⁾ allerede i praksis havde gennemhullet forbudet.

Mnouchkine, som uden for Paris er mest kendt for filmudgaverne af sine gigantiske forestillinger (herhjemme har vi set »Molière«, og »1789« ventes hertil senere), har i sit stykke udvidet stoffet til et panorama over tidsalderen, centreret om temaet: kunstneren i den totalitære stat, anskueliggjort gennem opportunisten Höfgen og hans modstykke, den idealistiske kommunist Ulrichs.

István Szabó har selv erklæret, at han har set bort fra nøgle-perspektivet, hans film er angivelig ingen »nøglefilm«. ¹⁶⁾ Men selv om filmen, ligesom romanen, først og fremmest rummer en principiel debat om kunstnerens ansvar, er det dog klart, at Szabó også har skelet til de levende – eller efterhånden døde – modeller. Først og fremmest er Klaus-Ma-

ria Brandauer i hovedrollen åbenlyst maskeret som Gründgens, ligeså åbenlyse er portrætterne af Max Reinhardt (Der Professor), Heinrich George (den tykke skuespiller Joachim) og Hermann Göring (ministerpræsidenten). Desuden har Szabó tilføjet en ny nøgleperson til listen, nemlig billedhuggerinden, der laver kolossale figurer af ariske idealmænd til magthavernes store begejstring. Det er helt evident, at hun - der til overflod kaldes Lenie - er et portræt af filminstruktøren Leni Riefensthal, der med sine visuelle virtuosopvisninger i propaganda-filmgenren, »Triumph des Willens« og olympiade-filmen »Olympia«, bød på den kunstnerisk mest overbevisende lancering af de ariske marmormænd, som nazikulturen kunne opvise, hvilket duperede selveste Hitler. Men nogle-aspektet er naturligvis her, ligeså lidt som i Manns roman, af primær interesse. Filmen er først og fremmest en intelligent diskussion af spørgsmålet om kunstnerens forhold til magten, retfærdigheden, anstændigheden.

Det er den gamle historie om kunsten og samvittigheden, der fortælles. Kan man kræve andet af kunstneren end netop - kunst? Kan man også kræve, at han overvejer de moralske og politiske betingelser, hvorunder han laver den?

I de senere år har bl.a. Thorkild Hansens suggererende Hamsun-forsvar genoplivet denne principielle debat. Men problematikken er også lyslevende til stede, omend naturligvis officielt uerkendt, i de totalitære staters kulturliv. For så vidt er det første og det sidste spørgsmål, som eksempelvis en hvilken som helst østeuropæisk kunstner i dag må stille sig selv, om man skal føje sin kunst efter magthaverne og i sidste ende korrumpes, eller om man skal føje sig efter moralen og i sidste ende være tavs.

Under sit besøg for nylig, i forbindelse med den københavnske premiere, blev Sza-

bó spurgt om den østeuropæiske kunstners situation kunne sammenlignes med den nazityske kunstners. Naturligvis måtte instruktøren, der har lavet sin film inden for sit totalitære hjemlands (og i samarbejde med det lige så totalitære broderland, DDRs) normale system, officielt stille sig helt uforstående over for en sådan sammenligning. Et eksplicit svar er da heller ikke nødvendigt. Filmen selv er et utvetydigt, omend implicit, svar. For hvis denne problematik ikke havde relevans for Szabó, hvorfor skulle han så ofre så megen kraft på at realisere fremstillingen af en eller anden nazikunstners fortidige tilfælde?

Filmens Hendrik Höfgen - der i filmen med hysterisk forfængelighed insisterer på, at hans fornavn er Hendrik, ikke Henrik, på samme måde som Gründgens ville kaldes Gustaf og ikke Gustav, som han ellers var døbt - fremstilles som en eksalteret, anmassende, charmerende, klynkende, brovtende, excentrisk, fræk, sårbar og først som sidst seivoptaget kunstner - med stort K. Østrigeren Klaus-Maria Brandauer (som vi i forvejen kender fra titelrollen i den franske TV-serie efter Romain Rollands »Jean-Christophe«) spiller ham med lidt for overdreven indlevelse.

Höfgen er den geniale kunstner, som føler, at hensynet til hans kunst kommer før et hvilket som helst andet hensyn, der måtte være at tage. Han karakteriseres gennem det masochistiske forhold til mulatpigen Juliette (Klaus Manns noget tvivlsomme metafor for homoseksualiteten og de dyriske drifter), gennem konfrontationen med den rent *onde* personlighed (østtyskeren Rolf Hoppe som en formidabel Göring) og med den rent *gode* personlighed (polakken Krystyna Janda, hvis maniererede spil vi ellers har fået vel rigeligt af i de senere Wajda-film, som Barbara Bruckner alias Erika Mann).

»Mephisto« er István Szabós syvende film. Den Truffaut'ske debut »Almodozások kora« (1964) blev vist under titlen »Drømmen om i morgen« af TV i 1966. I 1968 viste TV »Apa« (1966) under titlen »Far«. Den fortæller om en ung mands forestillinger om den afdøde far. »Szerelmes film« (dvs. Kærlighedsfilm), 1970, er den eneste af hans tidligere film, der har haft regulær biografdistribution i Danmark. Alexandra viste den i 1971 under titlen »Drømmen om Katia«: En ung mand drømmer om og tænker tilbage på barndomsforelskelsen i Katia, som flygtede til vesten. »Tüzoltó utca 25.« (på engelsk: 25 Fireman's Street), 1973, en historie om beboerne i et hus, deres drømme og fantasier, har ikke været vist herhjemme. »Budapesti mesék« (1976), om en allegorisk sporvogn i efterkrigstidens Budapest, blev vist af TV samme år som »Budapest-fortællinger«. Ved de ungarske filmdage i foråret 1981 kunne man se krigskammerspillet »Bizalom« (1979) under den engelske titel »Confidence«. Hans film har altid haft et følsomt, nostalgisk-poetisk, men også lidt kraftsløst præg.¹⁷⁾

»Mephisto« er ikke et stort dybsindigt kunstværk, men et kompetent arbejde, der på effektiv vis sætter problemer under debat. Svaghederne ligger i det overtydelige, som stedvis skæmmes både spil, manuskript og instruktion. Höfgens udvikling fra salonkommunist til opportunistisk nazist, markeret via parallelle scener, hvor han taler om nødvendigheden af det totale teater, er lidt facilt fremstillet. Sex-scenen hos mulatpigen får ikke for lidt. Göring skal naturligvis påduttet bemærkningen om, at »Når jeg hører ordet kultur, afsikrer jeg min revolver« (selv om det faktisk er en replik fra et skuespil af den væmmelige nazidramatiker Hanns Johst, der i øvrigt ligger bag figuren Cäsar von Muck). Og slutningen, hvor Höfgen, jaget af ministerpræsidentens projektører i det tomme stadion, siger sin centrale relik, »Was wollen sie? Ich bin nur ein Schauspieler!«, er unødigt tung i sin symbolik.

Når filmen alligevel er blevet et interessantere og mere nuanceret værk end romanen, skyldes det nok, at hvor Klaus Mann fortalte sin historie fra emigrantens frelste position, befinder Szabó sig i en meget mere kompliceret relation til problemet. Som kunstner, der arbejder i en totalitær stat, har han selvsagt et mere delikat forhold til emnet end Klaus Mann, der med fordømmende pegefinger hudflettede en kunstnerkollega, der havde handlet anderledes end han selv. I samtalen i Paris mellem emigranten Barbara og opportunisten Höfgen - en scene som ikke forekommer i romanen - får Höfgen, og Szabó, lejlighed til at forsvare dem, der bliver tilbage: »Et helt folk kan jo ikke flygte ...« Szabó synes da også, at have større forståelse end Mann for, at de dæmoniske bestanddele i Höfgens - og enhver kunstners - kunst, gør kunstneren særlig svag over for de djævelske magters forførelse.

»Mephisto« er et overraskende åbenhjertigt vidnesbyrd om, at også de totalitære staters kunstnere tør stille sig selv spørgsmålet om, hvem de tjener med deres kunst.

Krystyna Janda
og Klaus Maria
Brandauer i
»Mephisto«



NOTER

1. Om romanens nøgle, se Werner Riecks artikel »Hendrik Höfgen. Zur Genesis einer Romanfigur Klaus Manns«, WEIMARER BEITRÄGE 4/69, samt kapitlet »Mephisto« i Curt Riess' biografi Gustaf Gründgens, Hamburg 1965.
2. Klaus Man: Der Wendepunkt, Frankfurt a.M. 1953, pp. 357-358. Jf. også Manns samtidige kommentar til romanen i Berthold Spangenberg: »Zur Veröffentlichung dieser Ausgabe«, forord til Rowohlt's 1981-udgave af romanen, pp. VIII-IX.
3. Klaus Mann: Briefe und Antworten, I, München 1975, p. 238.

Karin Boyd og Klaus Maria Brandauer i »Mephisto«



MEPHISTO

Mephisto. Ungarn/Vesttyskland 1981. **P-selskab:** Mafilm, Studio Objektiv/Manfred Durnick Productions. **P-sup:** Lajos Óvári. **P-samordner:** József Marx. **P-ledere:** Sándor Mórocz, Péter Rajczy, József Pleskonics. **Instr:** István Szabó. **Instr-ass:** Mara Luttor. **Manus:** Péter Dobai, István Szabó. **Efter:** Roman af Klaus Mann. **Dramaturg:** János Rózsa. **Foto:** Lajos Koltai (farve). **Klip:** Zsuzsa Czákány. **Ark:** József Romvári. **Dekor:** Eva Marton. **Kost:** Agnes Gyarmathy. **Komp/Arr:** Zdenko Tamásy. **Tone:** György Fék. **Medv:** Klaus Maria Brandauer (Hendrik Höfgen), Ildikó Bánsági (Nicoletta von Niebuhr), Krystyna Janda (Barbara Bruckner), Rolf Hoppe (Generalen), György Cser-

4. Marcel Reich-Ranicki: »Klaus Mann, Der dreifach geschlagene«, Nachprüfung, 2. udg. 1980, p. 317.
5. Om Klaus Mann, se desuden Wilfried Dirschauer: Klaus Mann und das Exil, Wiesbaden 1973 (med bibliografi); samt, på dansk, Jørgen Knudsen: Tysk Litteratur fra Thomas Mann til Bertolt Brecht, København 1966.
6. Der Wendepunkt, p. 357.
7. Erika & Klaus Mann: Escape to Life, Boston 1939, p. 111.
8. Om Gründgens' forhold til Göring, jf. Curt Riess, pp. 122 ff.
9. Jf. Curt Riess, p. 127.
10. Curt Riess, p. 121.
11. Curt Riess, p. 122.
12. Om Gründgens og filmen findes et temmelig rodet essay af Friedrich Luft i samleværket Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theater-

13. Jf. »Die Entnazifizierung«, Hans Daiber: Deutsches Theater seit 1945, Stuttgart 1976.
14. Jf. Gustaf Gründgens: Briefe Aufsätze Reden, Hamburg 1967, pp. 76 og 422.
15. Ariane Mnouchkine: Mephisto, München 1980.
16. Jf. BERLINGSKE TIDENDE 18.11.1981.
17. Om Szabó (født 1938), se Graham Petrie: History Must Answer to Man. The Contemporary Hungarian Cinema, Gyoma 1978; Claude B. Levenson: Jeune Cinéma Hongrois, Premier Plan no. 43, Paris 1966; István Nemeskürty: World and Image. History of the Hungarian Cinema, Budapest 1968; Antonín & Mira Liehm: The Most Important Art. East European Film After 1945, Berkeley 1977; Karen Jahne: »Istvan Szabo: Dreams of Memories«, FILM QUARTERLY, Fall 1978.

halmi (Hans Miklas), Péter Andorai (Otto Ulrichs), Karin Boyd (Juliette Martens), Christine Harbort (Lotte Lindenthal), Tamás Major (Oskar H. Kroge), Ildikó Kishonti (Dora Martin), Mária Bisztrai (»Heltinde«), Sándor Lukács (Rolf Bonetti), Agnes Bánfalvi (Angelica Siebert), Judi Hernádi (Rahel Mohrenwitz) Vilmos Kun (Knurr), Ida Vesényi (Fru Efeu), István Komlós (Böck), Sári Gencsy (Bella Höfgen), Zdzislaw Mrozewski (Professor Bruckner), Stanislava Stobachova (Generalens kone), Karoly Ujlaky (Sebastian), Martin Hellberg (Professor), Katalin Sólyom (Frk. Bernhardt), György Banffy (»Faust«), József Csör (»Joaachim«), Christian Grasshof (Cäsar von Mack), Hédi Temessy (Bankmandens hustru), David Robinson (Davidson, teaterkritiker), Géza Kovács

(Müller-Andrea), Teri Tordai (Billedhugger), Hans Ulrich Laufer (Radig), Margrid Hellberg, Kerstin Hellberg (Sangerinder), Irén Bordán (Filmskuespillerinde), Oskár Gáti (Filmskuespiller), Tamás Balikó, Odón Rubold, István Paloai, Bertalan Papp (adjudanter), Rozsa Balogh, Bazsa Kiss, Mónika Bognár, Géza Laczkovich, Bela Bolykovszky, György Lencz, Erzsébet Czeglédi, József Lukácz, János Dömölky, Nándor Majoros, Maria Fekete, Rita Máté, Tamás Fésüs, Lejos Mezey, Katalin Fráter, Vilmos Mosóczy, István Karsai, Péter Tihangi, Gizella Ramschorn, Tamás Tóth, Erzsébet Sándor, Vidor Török, András Sebestyén, Katalin Varga, Csilla Strébely, Imre Suoronics, Mihály Szacsky, János Xanfus. **Længde:** 144 min., 3931 m. **Udl:** Constantin. **Prem:** 19.11.81 – Grand.