

Djævelsk bid savnes i en ellers velspillet, forførende og underholdende Mefisto

Mefisto, Betty Nansen Teater

Af Mette Risgård Tranholm

Klaus Manns roman *Mefisto* blev udgivet i Amsterdam i *Dear editorial* i 1936. Inspirationskilden for romanen var skuespilleren og Manns tidligere svoger Gustav Gründgens og dennes bånd til naziregimet. Gründgens er i romanen omdøbt Hendrik Höfgen. Langdals opsætning er baseret på Ariane Mnouckines dramatisering af romanen, dog stærkt bearbejdet af Langdal. Forestillingen tager sin begyndelse i Berlin 5. Maj 1949, hvor Klaus Mann selv optræder på scenen i skikkelse af Anders Juul, for at give os et indtryk af, hvor vanskeligt det var for Mann at få romanen udgivet i Tyskland. *Mefisto* udgives først i Østtyskland af Aufbau-Verlag i 1956 og i Vesttyskland i 1981 af Rowohlt Verlag efter juridiske kampe med Gründgens arvinger. At det er et kontroversielt forlæg, vi har med at gøre understreges således fra begyndelsen.

Gründgens fik i 1923 ansættelse ved Hamburg Teater, hvor han bleven del af en venstreorienteret og eksperimenterende kultur. Han fik sit gennembrud i stykket *Mefisto* (1932), baseret på Goethes *Faust* og i 1933 forlod han den venstreorienterede kreds i Hamburg til fordel for en karriere ved Berlineroperaen. Herefter blev han hurtigt en af Tysklands største stjerneskuespillere, da de nazistiske magthavere tog ham til sig, hvorefter han blev kendt som den største nationalsocialistiske kunstner. Gründgens meldte sig dog aldrig ind i nazistpartiet. Det er denne rejse romanen såvel som Mnouckine/Langdals dramatisering tager os med på. Vi følger Höfgen, portrætteret som forfængelig,

hyklerisk og forførende af en særdeles velspillende Olaf Johannessen. Höfgen fremstilles som en ambitiøs og selvisk skuespiller, der svigter sine venner, går på kompromis med sine moralske og politiske værdier, og som en anden Faust ender med at sælge sin sjæl til de nazistiske djævre for at opnå rigdom og berømmelse ved Berlineroperaen.

Langdals ensemble lever i velfungerende teatral og stiliseret spillestil

Efter det lille flash forward til Berlin 1949, hvor Mann forsøger på at få udgivet sin roman, springer vi tilbage i tiden til Hamburg Teater i 1923. Meget af handlingen foregår således på et teater, hvilket afspejler sig i Ashley Martin-Davis' scenografi. Grunddekorationen er nemlig en teatergarderobe, der er holdt i 1920'ernes stil og ånd, det samme gælder for Martin-Davis' smukke kostumer. I både i konge- og dameside er der opstillet store spejle. I damesiden står en række klassiske teatersminkeborde og -stole foran spejlene. Garderoben er fleksibel og fungerer simultant som front-, midt og bagscene, hvor front og bagscene ofte ombyttes, sådan at skuespillerne bukker med ryggen til publikum. På lignende stiliseret *teatret i teatret* facon er fjerde række i salen ryddet, og der er opstillet en instruktørpult, som benyttes hele vejen gennem forestillingen, eksempelvis når Höfgen optræder i instruktør-rolle. Grunddekorationen forvandles desuden også med enkle virkemidler til Brüchner-hjemmet, en restaurant eller en togperron. På Hamburg



Mefisto. Stine Stengade, Olaf Johannessen.
Foto: Natascha Thiara Rydvald.

Teater møder vi Höfgen omgivet af et rigt persongalleri portrætteret af et velspillende cast, der med en stiliseret og karikeret spillestil, hvor flere af skuespillerne spiller dobbeltroller, understøtter den teatrale, stiliserede og fleksible scenografi. Persongalleriet består blandt andre af den jødiske stjerneskuespillerinde Carola (Stine Stengade), teaterdirektøren Magnus Gottschalk (Kristian Halken) og hans jødiske kone Miriam (Cecilie Stenspil), skuespiller og venstreorienteret revolutionær Otto Ulrich (Jens Jacob Tychsen), dramatikeren Sebastian Brüchner (Anders Juul) - Brüchner-familien i stykket er baseret på virkelighedens Mann-familie og Sebastian-karakteren refererer til Klaus Mann - den prostituerede afroamerikaner Juliette (Iben Hjejle), som Höfgen frekventerer, den unge skuespiller og eneste nationalsocialistiske kunstner på teatret Hans Miklas (Mikkel Kaastrup-Mathew), der kalder alle de andre for salonkommunister og spiller den tyske nationalsang på sin violin.

Individet overfor fællesskabet

Midt i dette rige persongalleri antydes Höfgens selvcentrerede væsen fra starten, da det udstilles, hvordan han ikke kan modstå fristelsen til hele tiden at beundre sig selv i spejlene, hvordan han længes efter at komme til Berlineroperaen og pjækker fra prøverne på kabarets scenen *Stormfuglen* til Otto Ulrichs revolutionære kabaret, for at tilfredsstille sine seksuelle tilbøjeligheder. Höfgen stiller sig hermed udenfor det store ensemblefællesskab, hvormed den væsentlige tematiske konflikt mellem individ og fællesskab trækkes op. Ulrich tegnes igennem stykket klarere og klarere op som repræsentanten for fællesskabstankerne og Höfgens modsætning, idet Ulrich har den integritet og autentiske kritisk-politiske samfundsbevidsthed, som Höfgen ofrer til fordel for karrieren. Her opstår også diskussionen om kunstens potentiale og samfundsmæssige nytteværdi: For Ulrich skal kunsten have et samfundsmæssigt sigte, hvor den for Höfgen mere synes at være til for kunstnerens egen

vinding og fornøjelses skyld. Ulrich mener, at kunsten skal afspejle samfundets uendelige kompleksitet, og han holder fast i sine venstreorienterede standpunkter og værdier til det sidste. Han tortureres til døde uden at forråde en eneste ven, alt imens Höfgen lever fedt på nazisternes gunst og svinger sine venner.

Tjekhovsk tragikomik

Tidligt i forestillingen præsenteres vi også for arbejdsløshed, sult og Hans Miklas, der beklager sig over *de kapitalistiske jøder* og mangel på sammenhængskraft i Tyskland. Samtidig inviteres Höfgen indenfor hos den velhavende Brüchner-familie, hvor faderen sendes på Goethe-festival under familiens citering af Tjekhovs *Kirsebærhaven*, hvilket ikke er nogen tilfældighed. Familien ser sig selv som tilhørende aristokratiet, og den tjekhovske tragikomik dyrkes da også på fornem vis i Langdals iscenesættelse. Den velhavende og kultiverede familie tiltrækker Höfgen, der altid har drømt om at omgive sig med *dannede mennesker*, han får derfor også øjnene op for datteren Erika (der ligesom Juliette-karakteren spilles af Iben Hjele), søster til dramatikeren Sebastian, og de to gifter sig.

Teatret i teatret i teatret

Scenerne fra det avantgardistiske prøveforløb på kabarets scenen *Stormfuglen* fortsætter i 1924, og kan ses som en parodi på hovedhandlingen, og scenerne er en fornøjelse at overvære. Skuespillernes komiske timing i top, især i "telefon-scenen", med Hjele og Stenspil på slap line. Den parodiske spejling af hovedhistorien understreges scenografisk af, at en mindre kukkassescene med tilhørende tilskuerrækker, fungerer som kabarets scenen *Stormfuglen*. Når den er i spil, forstærkes metateatret, eftersom det, vi ser, er en kukkassescene i en kukkassescene, vi er i teatret i teatret i teatret. I programmet kan man da også læse, at Martin-Davis ikke blot har ladet sig inspirere af Manns historie, men særligt også af Betty Nansen

Teatrets teatersal i sig selv. Legen med teatret i teatret i teatret står som symbol på menneskets evindelige (læs: Höfgens) rollespil i livets dramatiske labyrint.

Medløberen – a liar in disguise

Anden del åbner efter pausen i september 1930, hvor ensemblet rystes af nyheden om, at Nationalsocialisterne efter valget er blevet Tysklands andet største parti og Jens Jacob Tychsens drag queen figur synger *lies, lies lies, a liar in disguise*, som en slet skjult henvisning til Höfgen, der i stramme busker, bar overkrop og falske øjenvipper nu danser og vrider sig op ad spejlene. I februar 1933 ankommer Höfgen til Berlineroperaen, hvor hans selvdyrkelse i rollen som den djævelske Mefisto i spotlysenes skær når nye højder, alt imens han privat groft afviser Juliette, da det vil skade hans karriere, hvis nogen fik nys om deres forhold. Höfgen har nu lagt alle moralske værdier på hylden og indgået sin pagt med den djævelske nazisme, hvilket hans egnethed til rollen som Mefisto naturligvis symboliserer. Han bader nu i succes ved Berlineroperaen og udråbes til tidens allerstørste nationalsocialistiske kunstner. I skinger kontrast til Höfgens Berlineropera succes står det venstreorienterede og jødiske Hamburg-ensembles skæbnsvangre møder med SA. Erika og Sebastian flygter mod Amerika, og et at forestillingens rørende momenter opstår, da Erika genciterer slutningen af *Kirsebærhaven*, og siger farvel til sit hjem i en nu anderledes alvorlig tone.

Kunsten at drukne i sit eget spejlbillede

Trods Höfgens succes i rollen som den djævelsk forførende Mefisto, står han mere som en Faust-figur til sidst, da spejlene bogstavelig talt lukker sig sammen om ham, og tager ham endeligt til fange, da han hører, at Göring vil være til stede ved en reception for ham. Hvor legen med teatret i teatret i teatret symboliserer Höfgens rollespil, står

spejlene som symbolet på Höfgen, der som Narcissus forelsker sig i sit eget spejlbillede og ender med at drukne i det. Det er da også her, Höfgen hører om Ulrichs død under totur, hvortil hans eneste forsvar er: *Men hvad skulle jeg gøre? En ganske almindelig skuespiller?*

De universelle tematiske tråde i *Mefisto* er for mig at se knyttet til individ vs. fællesskab, kunstens potentiale samt medløberi og menneskets hunger, ærgerrighed og stræben efter succes for enhver pris, personificeret i Höfgen-karakteren. Disse tematikker er ikke blevet mindre aktuelle i samtidens performanceorienterede karriere- og individfikserede kapitalistiske del af verden end i 1920'erne, tværtimod. Men ud over at der godt kunne være luget ud i den tre timer lange forestilling, er en svaghed ved denne *Mefisto* opsætning, at historien om de frigjorte venstreorienterede og jødiske kunstnere og deres tragiske skæbne under nazismen dyrkes og fremhæves på bekostning af fortællingen om Höfgen. Det betyder, at pointerne omkring medløberi og menneskets stræben efter succes på bekostning af moralske værdier, menneskeliv m.m. ikke trænger så stærkt igennem, som man kunne håbe, og at forestillingens Höfgen-karakter ikke tilskrives det samme stærke djævelske bid som romanens Höfgen. Det ændrer dog ikke ved, at diskussionen om individ vs. fællesskab og kunstens potentiale kommer til sin ret og giver stof til eftertanke over et mørkt kapitel i historien og de mørke sider i mennesket via det velspillende og forførende cast og Langdals musikalsk, stilerede og underholdende iscenesættelse.

Spillested: Betty Nansen Teatret.
Manuskript: Af Ariane Mnouckine
efter roman af Klaus Mann. Bearbejdet

af Peter Langdal. Medvirkende: Olaf Johannessen, Stine Stengade, Iben Hjejle, Cecilie Stenspil, Kristian Halken, Jens Jacob Tychsen, Morten Eisner, Christiane Gjellerup Koch, Mikkel Kaastrup-Mathew, Anders Juul, Line Kromann, Troels Oxholm Thomsen

Mette Risgård Tranholm

(f. 1980.) Ph.d.-studerende ved Teater- og Performancestudier ved KU. Cand. mag i Teatervidenskab og Literaturvidenskab. Arbejder som free-lance dramaturg
