

Alteritätskonstruktionen in Max Zweigs *Medea in Prag*

Jelige: Gdańsk

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Die Dimensionen der Fremdheit	3
3. "Andersheit des Selbst"	7
4. Zigeunerin, Türkin und Kafferin	13
5. Schluss.....	18
6. Literaturverzeichnis.....	20

1. Einleitung

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht darin, anhand kulturwissenschaftlicher Theorien das Phänomen und die Konstruktion der Fremdheit im Drama von Max Zweig darzustellen. *Medea in Prag* ist zu diesem Ziel maximal geeignet, weil im Mittelpunkt der Geschichte die schwarze Berberin Leila und ihre unüberbrückbare Fremdheit gegenüber den Tschechen stehen. Dieses literarische Werk schafft also trotz ihrer Fiktionalität die Möglichkeit, reale Phänomene darzustellen und zu analysieren. Max Zweig (1892 Prossnitz-1992 Jerusalem) war ein deutsch-jüdischer Schriftsteller, der die Verfolgung in den 30-er Jahren in Deutschland selbst erfahren hat. Im Drama werden durch die Interaktionen der Figuren die Kommunikationsfehler und -verrutschen reflektiert, woraus man auf weitere Alteritäts- bzw. Identitätskonstruktionen folgern kann. Max Zweig wollte mit seinem Werk eine Kritik an die totalitären Gesellschaften und an ihr Fremdenbild üben. Der Autor beschäftigt sich aber in seinem Werk authentisch und ausführlich nicht nur mit der Problematik der totalitären Regime wie Nationalsozialismus oder Kommunismus, sondern – und in dieser Arbeit soll der Schwerpunkt auf diesen Aspekt gelegt werden- er nimmt die Erscheinung der Fremdheit und des Fremdenhasses unter die Lupe. Einer der ersten Autoren war Hans Henny Jahn, der in den Mittelpunkt der Tragödie *Medea* von Euripides das Rassenproblem gestellt hat, denn nur aus diesem Hintergrund ließe sich der Ehekonflikt zwischen Jason und Medea erklären.¹ Doch bei ihm war die schwülerotische Weise stärker thematisiert. Bei Max Zweig ist die Thematisierung des Fremden als Jüdisches,

¹ STEPHAN, Inge: *Medea*. Köln: Böhlau 2006, S. 59.

Orientalisches, Zigeunerhaftes starkbetont, die alle in den Augen der „hochzivilisierten“ Menschen zu einer Einheit verschmelzen. Der Autor übt also Kritik nicht nur an die diktatorischen Staatsysteme, sondern eigentlich auch an alle „modernen“ Staaten und dadurch an seine Bürger. Nach der Meinung von Norbert Fuerst könnte der im Drama vorgestellte Staat jeder moderne Staat sein, der von seinen Bürgern Opfer verlang, ohne viel dafür zurückzugeben.²

Die Tschechen verfügen im Drama über denselben Horizont, wie die Griechen in der Zeit von Euripides: Die lineare Vorstellung der Kulturen gab den Europäern die Möglichkeit, sich auf der höchsten Stufe der Entwicklung zu verstehen, hingegen alle anderen Kulturen – wie auch die von ihnen kolonisierten – die sich nur auf einer niedrigeren Stufe befinden und damit den Grund den Europäern geben, sie zu erobern. Diese Hierarchisierung der Kulturen und ihre Realisierung in der Wirklichkeit unter einzelnen Menschen werden in Max Zweigs *Medea in Prag* authentisch dargestellt. Das Stück ist also sehr vielschichtig und aus vielen Aspekten analysierbar. „Mit *Medea in Prag* schuf Zweig ein Stück, das alle sozialen, politischen und individuellen Mechanismen von Fremdenhass und Nationalismus aufzeigt.“³ Um auf das Drama ständig reflektieren zu können, soll hier jetzt eine kurze Zusammenfassung der Handlung dargestellt werden. Es ist wegen der allgemeinen Unbekanntheit dieses Werks auch notwendig.

Das Drama ist klassisch aufgebaut und besteht aus fünf Akten. Die Handlung läuft ungefähr in 11 Wochen ab. Wir sind im Jahr 1948, drei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Tschechien. Prokop kehrt sich nach 9 Jahren wieder nach Hause zu seinen Verwandten in Prag zurück. Im ersten Akt läuft die Szene des Wiedersehens ab. Prokop erzählt seine Geschichte. Er trat am Anfang des Krieges freiwillig der Armee bei, um gegen den Deutschen seinen Staat verteidigen zu können. Er wurde aber gefangen und sogar in Afrika hingerichtet. Dank des Glücks und „Räubernde[r] Beduinen, die das Schlachtfeld durchstreiften“⁴ hat er es überlebt. Leila, „die Tochter eines hochangesehenen Scheichs“⁵, pflegte ihn gesund. Prokop heiratete sie, gründeten eine Familie mit zwei Kindern und übertrat sogar zum Islam. Er blieb bei dem Wüstenstamm und schrieb auch ein Buch über sie. Er hatte später aber Heimweh und kehrte sich deshalb mit seiner Familie zurück.

² Ebd., S. 72.

³ REICHMANN, Eva: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalsozialismus. Zweigs Medea in Prag*. In: REICHMANN, Eva (Hg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. St. Ingbert: Röhrig 1995, S.295

⁴ REICHMANN, Eva (Hg.): *Max Zweig: Dramen*. Paderborn: Igel 1997, S. 57.

⁵ Ebd. S. 60.

Doch in Tschechien veränderte sich vieles. Sie wurden dort keineswegs willkommen geheißen. Die Verwandten freuten sich nicht, dass Prokop „eine Negerin“⁶ heiratete und das erste Treffen Leilas mit dem Onkel Klement, Tante Božena und Cousin Zdenka gelang auch nicht gut. Am Ende der Szene sagt Klement: „Die Afrikanerin und ihr Mann kommen mir nicht mehr ins Haus.“⁷ Prokop versucht danach Arbeit finden, doch wegen der großen Bürokratie und Gesetzen des Staates schafft er es nicht. Inzwischen verstärkt sich wieder seine Liebe gegenüber Zdenka und entfremdet sich von Leila. Zdenka bringt vom Anfang an freundschaftliche Gefühle entgegen Leila. Als sie es versucht, sich zu assimilieren und eine gute Tschechin zu werden, hilft Zdenka ihr viel. Zdenka gewinnt auch die Liebe der Kinder durch Geschenke und empfiehlt den Eltern, sie in einem Heim unterzubringen, wo die Kinder sich leichter assimilieren können.

Nachdem Leila viele Demütigungen wegen ihrer Herkunft ertragen sollte (wurde sogar mit einem Dieb verdächtigt) und es bemerkte, dass ihr Mann sie nicht mehr liebt und der Staat sie ausweist, will sie auch nach Hause zurückkehren. Aber nur mit den Kindern, die als ihre Mutter nach einigen Wochen wiedersahen, Angst vor ihr hatten, betrachteten sie als „Fremde“ und benutzten sogar die von Tschechen vorher oft benutzten „Zigeuner“ und „Jude“ Schimpfnamen auch. Als Leila sah, wie sich ihre Kinder im Heim veränderten und sie nicht mehr für ihre Mutter halten, zerbrach und tötete beide mit einem Messer. Ihr Argument war das folgende: „Ich habe sie davor bewahrt, zu werden, wie ihr seid.“⁸

2. Die Dimensionen der Fremdheit

Als Ausgangspunkt der Analyse der Fremdheit dient der Forschungsbereich der Xenologie. Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten betonen in ihrem Buch *Germanistik als Kulturwissenschaft*, dass die Wahrnehmung und die Beschreibung des Fremden besonders in den letzten Jahrzehnten wichtig wurden.⁹ Heute existieren schon mehrere Wissenschaftsbereiche, die sich mit dem Problemfeld des Fremden beschäftigen. Das Thema Fremdheit ist also ein sehr komplexes, interdisziplinäres Forschungsfeld. Hier spielen wichtige Rolle sowohl die Ethnowissenschaften, wie z.B. die Ethnologie, oder die historische Anthropologie, als auch die Psychologie, Soziologie oder Kommunikationswissenschaft und natürlich die Literatur- und Kulturwissenschaft auch. In dieser Arbeit sollen erstens

⁶ Ebd. S. 60.

⁷ Ebd. S. 67.

⁸ Ebd. S.116.

⁹ BENTHIEN, Claudia/VELTEN, Hans Rudolf: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hamburg: Rowolth 2002, S. 323.

kulturwissenschaftliche Theorien über das Fremde dargestellt, die sich aber nicht eindeutig von anderen wissenschaftlichen Theorien absondern. Ich möchte zuerst auf einen Wissenschaftszweig ohne den Anspruch auf Vollständigkeit näher eingehen, in dem im Mittelpunkt eindeutig die Fremdeheitsforschung steht, nämlich die Xenologie. Im Folgenden werden die wichtigsten Problemfelder der Xenologie wie ihre Grundannahmen, Zielsetzungen, Identitäts- und Alteritätsfragen des Fremden unter die Lupe genommen und parallel Beispiele aus dem Drama genannt.

Als erste Grundannahme erwähnen Ansgar und Vera Nünning in ihrem Buch *Konzepte der Kulturwissenschaften*, dass die Kulturen eigentlich Kommunikations-, Geltungs- und Wertsysteme sind, die auf Austausch angelegt werden. Zwischen diesen Kulturen gibt es immer Entlehnungen und Entleihungen, Nachahmungen und Anpassungen, sie wirken also ständig aufeinander. Nach diesen ziehen sie die folgende Folgerung: „Nicht die Gegenstellung der Kulturen, sondern die Interdependenz des Eigenen und Fremden ist darum der anthropologische Modus unserer Existenz.“¹⁰ Diese Aussagen implizieren aber u.a. auch die Frage: Wer muss sich an wen anpassen? Wer muss seine Umgebung nachahmen? Wer hängt von anderen ab? Im Drama von Max Zweig steht Tschechien unter russischer Oberhoheit. Die Tschechen müssen den Gesetzen des Staates gehorchen und Leila muss ihr bekanntes Land und Kultur verlassen und Prokop folgen. Sie ist aber nicht allein, ihre Kinder sind auch dabei, was dann das Gefühl der Auslieferung und der Unsicherheit verstärkt.

Als zweite Grundannahme betonen Ansgar und Vera Nünning, dass die Wahrnehmung des Anderen und Fremden immer kulturabhängig akzentuiert wird, weil jeder Mensch zu einem bestimmten kulturellen Gedächtnis gehört und das Phänomen der Fremdheit erfährt man nicht nur beim Treffen mit einer anderen Kultur, sondern existiert auch innerhalb einer Kultur. Wir müssen nur an unterschiedlichen Schichten und Generationen einer Gesellschaft denken. ¹¹„Jeder war und ist ein Fremder, als Schulanfänger, als Heranwachsender, als Berufsanfänger oder -wechsler,- als alter Mensch.“¹²

Parallel zum Drama ist diese Grundannahme auch verständlich und feststellbar, dass sogar die Fremdheit einer Figur innerhalb ihrer eigenen Kultur ganz unterschiedlich ist, wie in einer anderen Kultur. Leila war zu Hause in Afrika die Tochter des Scheichs, hatte also eine hohe

¹⁰ NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 281.

¹¹ Ebd., S. 281.

¹² HETTLAGE, Robert: *Der Fremde. Kulturmittler, Kulturbringer, Herausforderer von Kultur*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 281.

Position in der Gesellschaft und war deswegen hochangesehen. Sie war von den Mitgliedern der berberischen Gesellschaft anders betrachtet, als von den Tschechen. Sie verfügte in beiden Gesellschaften über eine gewisse Fremdheit, doch war es in den zwei Kulturen völlig unterschiedlich. In Tschechien stand sie auf der niedrigsten Stufe, genau dort, wo die Zigeuner und Juden. Neben Leila ist die Situation von Prokop auch interessant. Er verfügte über anderen Fremdheitsgrad vor seiner Abfahrt, als nach seiner Heimkehr. In Bernhard Waldenfels' *Topographie des Fremden* steht, dass „[w]ährend der Auswanderer oder Vertriebene in eine fremde Heimwelt gerät, in der er sich *noch nicht* auskennt, gerät der Heimkehrer in seine eigene, inzwischen fremd gewordene Heimwelt, in der er sich *nicht mehr* auskennt.“¹³ Prokop war auch selbst überrascht, als er zu Hause ankam, wie die Welt, die er früher so gut kannte und liebte, veränderte. Nach 9 Jahren wurde er auch ein Fremder. Tante Bozena sagte auch über ihn: „Und so fremd hat er gesprochen. So förmlich!“¹⁴ Die unterschiedlichen Fremdheitsgrade innerhalb der eigenen Kultur sind hier also sehr gut beobachtbar.

Als dritte Grundannahme der Xenologie betonen Ansgar und Vera Nünning, dass wenn man die Andersheit und Fremdheit erfährt, soll nicht unbedingt nur mit den Gefahren rechnen, sondern – und vor allem – mit Chancen. Diese Erkenntnis kann man später in Analogie zu Sprach-, Lebens-, Kultur-, oder Fremdheitswissen beurteilen.

Leila wusste genau, dass ihr Tschechien anders und fremd wird, doch hatte sie Hoffnungen, weil sie diese Erfahrung des neuen Lebens als Chance betrachtete. Sie lernte die Sprache und die Kultur durch Prokop kennen, damit sie die Distanz und Unterschied auf den Mindestwert reduziert, doch wie es vorher schon erwähnt wurde, war für Prokop selbst die Welt in Tschechien fremd. Wie sich alles verändert hatte, erklärte ihm Klement. „Du vergisst auch, dass der Staat, aus dem du weggingst, nicht der gleich ist wie der Staat, in den du zurückgekehrt bist.“¹⁵ „Ich sagte dir vorher, dass die Zeit vorbei ist, in der es dem Einzelnen gestattet ist, nach seinem vermeintlichen freien Willen zu handeln, sondern dass wir alle keine Wahl haben, als uns den Bewegungen der Massen anzupassen.“¹⁶ Aus dieser Äußerung kann man sehen, wie sich Klement der kommunistischen Ideologie angepasst hat und dass er dank diesem zum Gerichtspräsidenten werden konnte. Prokop war aber ein Individualist, der es

¹³ WALDENFELS, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 40.

¹⁴ Ebd. S. 53.

¹⁵ Ebd. S.88.

¹⁶ Ebd. S. 90.

mag, alles unter Kontrolle zu bringen. In derselben Szene sagte er noch: „Ich glaube nach wie vor, dass nur die individuelle Tat eine moralische Handlung ist.“¹⁷ Doch wie wir es aus der Geschichte wissen, verändert es sich später, seine Ideologie wandelt sich um und folgt selbst auch der Masse.

Für Prokop gelingt es also, seine Distanz und seine Fremdheit, wenn auch nicht ganz, doch sehr stark zu minimalisieren. Es ist sogar den Kindern im Heim gelungen, sich zu assimilieren, was eigentlich das Ziel der Gesellschaft war. Die einzige Person, der es nicht gelungen ist, sich der tschechischen Gesellschaft anzupassen und den sozialen Normen und Erwartungen zu entsprechen, ist Leila. Was bedeutet aber eigentlich ihre Fremdheit in der Gesellschaft? Was alles steckt hinter dem Wort „fremd“?

Fritz Herrmanns meint, dass die Wörter *fremd* und *Fremde* polyseme Negativwörter sind, weil sie in sich solche Assoziationen wie unbekannt, gefährlich, unzugehörig, nichteigen, ungewohnt, andersartig usw. enthalten.¹⁸ Ursula Link-Heer stellt in ihrem Buch *Barbarus hic ego sum. Figuren des Anderen bei Rousseau* heraus, dass diese Wörter Nichtzugehörigkeits- bzw. Nichtbesitzverhältnisse bezeichnen, die von einer als Normalität gesetzten Norm abweichen.¹⁹

Leila war der Opfer genau dieser Assoziationen. Klement hat Angst vor ihr und stellt sie gegenüber sogar dem ganzen Staat als er sagt: „Sie ist eine Fremde. Sie kann uns nicht lieben; sie hasst uns vielleicht. Und sie ist hochintelligent. Solche sind geradezu vorbestimmt für dunkle Dienste.“²⁰ Woher stammt diese Angst? Klement sagt einmal auch: „Ich habe einmal gelesen, dass sie alle Fremde hassen“²¹. Ist es also die Schuld des Lesens, der Bildung, andersgesagt, die Schuld der Schule, der Bücher und der Medien, die in einem Staat zur Verfügung stehen? Kann es nicht sein, dass der Grund dieser Vorstellungen und Vorurteilen eigentlich nicht nur aus der Außenwelt stammen?

¹⁷ Ebd. S. 90.

¹⁸ HERMANN, Fritz: *Fremdheit. Zur Semantik eines vielfach polysemen Wortes*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 284.

¹⁹ LINK-HEER, Ursula: *Barbarus hic ego sum. Figuren des Anderen bei Rousseau*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 284.

²⁰ REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 91.

²¹ Ebd. S. 58.

3. „Andersheit des Selbst“

Krusche, Mecklenburg, Scheiffele, Weinlich und Wierlacher sind damit einverstanden, dass das Fremde nicht das Andere (von uns Abweichende) bezeichnet, sondern *das aufgefasste Andere*²². Laut der These von Alfred Schütz beruhen alle Bemühungen um das Andere als Fremde zu verstehen, eigentlich *auf Akten des Selbstverstehens*, ist also als *Selbstausslegung* zu verstehen. Die umgekehrte Feststellung ist aber auch gültig, weil „[d]as Verstehen unseres Selbst auf Akten unseres Verstehens Anderer [beruht].“²³

Nach diesen Gedanken kann man also feststellen, dass Klements Angst davor, dass Leila ihm und seinem beliebten Staat (mit dem er sich identifizierte) Gefahr bedeutet, eigentlich nicht von Leila her stammt, sondern war die ganze Zeit ein Bild in ihm selbst und er war derjenige, der die Gefahr für Leila bedeuten wollte. Diese Theorie über die Umkehrung der sogenannten „Bedrohungsrichtungen“ taucht bei Sigmund Freud eindeutig auf, als er über unser Unbewusstsein spricht. Er bestätigt die Aussage von Schelling, als er behauptet: „Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen... bleiben sollte und hervorgetreten ist.“²⁴ Die Wiederkehr des Verdrängten erscheint dann in Form von Angst und von Unheimlichkeit. Das Unheimliche ist aber auf keinen Fall etwas Neues oder Fremdes, sondern das dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.

Alles also, wovor wir Angst haben, ist nicht anderes, als was wir in uns selbst verdrängt haben und was dann heraus projizieren und als Fremde gestalten und betrachten. Das Fremde ist also eine Konstruktion von uns selbst und wir konstruieren es sogar aufgrund unserer unterdrückten Ängste. Das Unheimliche war also immer vertraut, nur wurde entfremdet und tritt unter bestimmten Bedingungen wieder hervor. Die Frage ist aber, was bringt es hervor? In unserem Fall ist die Antwort auf diese Frage eine schwarze Frau, Leila. Ihre Tragödie besteht darin, dass alle Figuren, die in ihrer Umgebung sind, ihre Ängste auf sie heraus projizieren. Sie gestaltet also alle ihrer Ängste und so wird sie dadurch auch ständig damit konfrontiert. Leila kann es nicht lange vertragen und am Ende nimmt sie sogar die von ihr

²² Vgl. KRUSCHE, Dietrich: *Literatur und Fremde. Zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz*. München: Iudicium 1985./ MECKLENBURG, Norbert: *Über kulturelle und poetische Alterität*. In: WIERLACHER Alois (Hg.): *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München, Iudicium 1987./ SCHEIFFELE, Eberhard: *Affinität und Abhebung. Zum Problem der Voraussetzungen interkulturellen Verstehens*. In: Wierlacher 1985./ WEINRICH, Harald: *Fremdsprachen als fremde Sprachen*.(1985) In: Wierlacher 1985.

²³ NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. 2003, S. 284.

²⁴ KRISTEVA, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1990. S. 199.

erwarteten Verhaltensweisen an sich an und wird die Barbarin, für die sie von Tschechen immer gehalten wurde, die dann sogar ihre Kinder tötet.

Diesen Gedankengang weiterzuführen, kann man also sagen: „[D]as Fremde ist in uns Selbst“²⁵ und wenn wir gegen sie kämpfen, kämpfen eigentlich gegen unser Unbewusste. Deswegen müssen wir das Fremde, wie uns selbst analysieren. Wenn wir das Fremde verstehen möchten, müssen wir uns selbst verstehen, das Problem ist aber, dass wir uns nur durch die Erfahrung des Fremden verstehen können. Dieses Paradox wird noch komplizierter, wenn wir den Gedanken von Waldenfels folgen, der behauptet, dass das Fremde, dadurch, dass man es erfährt und auf seinen Horizont bringt, aufhört, Fremde zu sein. Wenn wir es mit den Gedanken von Freud verknüpfen, können wir wie Waldenfels getan und geschrieben hat, verstehen: „Wüßte ich, worüber ich staune, oder wovor ich mich ängstige, so würden Staunen und Angst verschwinden wie ein Phantom.“²⁶

Damit wir das Andere und das Fremde also verstehen können, müssen wir zuerst uns selbst verstehen. Dazu sind die Gedanken und Theorien von Homi K. Bhabha sehr geeignet, weil er die Frage der Identität in der Umgebung des Kolonialismus betrachtete, was zu unserer Geschichte und zur Situation von Leila sehr gut passt.

Bhabha schrieb in seinem Buch *Die Verortung der Kultur*, dass die Sieger in den meisten Fällen die sog. „Weißen“ waren und als Sklaven die „Schwarzen“ blieben²⁷. Im postkolonialen Text²⁸ wird die Identität mit ihrer Differenz, mit ihrem Anderen konfrontiert. Diese Gedankenweise wurzelt natürlich in der Überzeugung der hierarchisierten Darstellung der Kulturen. Ganz oben in der Hierarchie sind die weißen, christlichen Europäer und auf den niedrigeren Stufen ist der Rest der Menschheit. Im Drama von Max Zweig meinen die Tschechen und unter ihnen erstens Klement, dass er in der Hierarchie ganz oben steht und seiner Meinung nach ist Leila wegen ihrer Herkunft irgendwo weit unten von ihm.

Nach der Ansicht von Bhabha ist das Verhältnis der „Schwarzen“ zu Weißen nicht ein einfaches „Ich selbst“ und „das Andere“, sondern irgendwie ist eine „Andersheit des Selbst“ herausgebildet. Diese koloniale Beziehung entsteht wegen des Begehrens des Subjekts²⁹. Das Subjekt möchte sich mit den „Weißen“, mit den Siegern identifizieren. Ist es bei Leila auch

²⁵ Ebd. S. 208.

²⁶ WALDENFELS: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I.* 1997, S. 44.

²⁷ BHABHA, Homi K., *Die Verortung der Kultur*. Tübingen, Stauffenburg 2000. S. 59.

²⁸ Texte, die im Postkolonialismus entstanden. Postkolonialismus ist eine geistige Strömung seit der Mitte des 20. Jahrhunderts aus der Zeit nach dem Kolonialismus.

²⁹ BHABHA, *Die Verortung der Kultur*. 2000. S. 65.

so? Am Anfang der Geschichte bestimmt. Sie möchte eine gute tschechische Frau von Prokop werden und möchte die Akzeptanz des Landes auch bekommen. Als Muster dient für Leila Zdenka. Damit wir das Verhältnis zwischen Leila und Zdenka und den Grund ihres Begehrens verstehen können, müssen wir ein bisschen tiefer auf diese Frage eingehen und die Rolle von Farida, die Tante von Leila und die Amme der Kinder auch beleuchten.

Das Verhältnis zwischen Zdenka, Leila und Farida könnte man sich linear vorstellen: Zdenka steht auf der Seite von Tschechien – sie verkörpert die Frau, der sich Leila ähneln sollte und möchte. Sie ist weißhäutig, gutherzig und für Jason einziehend. Zdenka stellt eine moderne emanzipierte Figur dar.³⁰ In der Mitte steht Leila, die sich zwischen den zwei Polen befindet. Auf der anderen Seite ist Farida, die eine alte Tante ist und die Leila und Prokop begleitete. Sie ist also eine Berberin und hat ein noch stärkeres berberisches Selbstbewusstsein, als Leila. Sie bildet das Gewissen Leilas und quält sie ständig mit der Schuld des Verratens des Heimatlandes. Sie hat starke Vorurteile gegenüber den Tschechen und sagt: „Alle wollen hier nur böses.“³¹ Sie lehrt den Kindern, dass die Tschechen „ein böses und feiges Volk“³² sind. Sie verkörpert alles, was Leila verleugnen und verdrängen will. Leila steht also zwischen zwei Frauen, die zwei verschiedene Mentalitäten vertreten. Leila möchte wegen Prokop sich Zdenka ähneln, hat aber ständig ein Schuldgefühl wegen der Ablehnung ihrer berberischen Identität. Es ist interessant, dass es von ihr erwartet wird, ihr Heimatland zu verraten, doch als es bei Prokop in Frage kommt, wird dieses von Klement auch als eine Schuld betrachtet.

Zdenka ist die einzige Figur, die sich von Anfang an Leilas Sitten anpasst. Es ist interessant, weil später sie auch diejenige ist, die ihr helfen will, um sich möglichst schnell assimilieren zu können. Zygmund Baumann meint, dass es ein typisches Merkmal ist, dass die Kultur, die von der fremden die Anpassung fordert, diese auch die minderwertige erachtet.³³ Man kann es bei Zdenka auch beobachten, als sie über die Kinder spricht: „Ich habe sie auf der Straße beobachtet. Sie sind kleine wilde. Wir müssen sie humanisieren.“³⁴ Ihre Hilfe drückt also eine rassistische Denkweise aus, nämlich: Sie ist das Muster einer zivilisierten Frau für Leila bzw. für „die Barbarin“. Das bemerkt natürlich auch Leila und es ist auch kein Zufall, dass ihre Sympathie für Zdenka, sich später in Eifersucht umkehrt. Sie erkennt, dass Zdenka ihr ein unerreichbares Muster ist. Sie merkt es auch, dass Prokop sich von ihr entfernt

³⁰ REICHMANN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen* 1995, S.379.

³¹ REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 69.

³² Ebd. S. 69.

³³ BAUMANN, Zygmund: *Moderne und Ambivalenz*. In: BIELEFELD, Uli (Hg.): *Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der alten Welt*. Hamburg: Junius 1992, S. 23-50

³⁴ REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 75

und an Zdenka nähert. Am Ende des dritten Aktes bricht sie aus und wirft ihr die folgenden Sätze vor: „Ja und du, Schwesterchen, so rein, so weiß, dass ich neben dir schwarz wie das Verbrechen erscheine! So sicher – sicher darin, einen fremden Mann zu verlocken und dir den Weg gradaus ins Bett einer anderen zu bahnen!“³⁵

Das Begehren also, worüber Bhabha schrieb, existierte nur solange, bis Leila es merkte, dass sie sich nicht nur nicht mehr assimilieren will, sondern sie kann es auch nicht. Zdenka sagt auch am Ende des vierten Aktes: „Du bleibst immer, was du im Innersten bist“³⁶.

Auch Homi K. Bhabha greift nach dem von Freud eingeführten Begriff „unheimlich“ auf und behauptet, dass es in unserer multikulturellen Gesellschaft eine Ambivalenz existiert, nämlich, dass

„diese [Ambivalenz] eine Vorstellung von Nation und den Trost der Zugehörigkeit zu einem heimisch-vertrauten Ort immer mit der unheimlichen, aber unvermeidbaren Bedrohung verschränkt, die von dem kulturell Anderen ausgeht, z.B.: mit dem Gefühl von Fremdheit, von Andersartigkeit und fehlender Zugehörigkeit.“³⁷

Waldenfels stellt auch die Frage, wohin wir eigentlich die Normalität stellen? In die eigene Welt oder in die Welt der Anderen? Leila konnte es lange nicht entscheiden, sie wusste nicht, woran sie glauben sollte – ob ihre berberische Identität „falsch“ war und die Tschechen haben „recht“, oder umgekehrt. Ihre Tragödie war, dass ihr die Möglichkeit der Integrierung nicht gegeben war: Sie konnte nicht also ihre berberische Identität behalten und als zweite Identität die Tschechische aufnehmen: Sie sollte wählen. Wegen Prokop wollte sie zuerst noch eine Tschechin sein – später sah sie aber, dass es keinen Sinn hat, weil Prokop es selbst nicht will. Sie war ihm nur zwischen den Wüsten eine attraktive Frau. Die Veränderung der Gefühle und Gedanken von Prokop ist im Werk beobachtbar: Er sagte: „Dort, unter den ungezähmten Frauen der Wüste, erschien sie mir wie eine Hochgesittete. Hier fang ich an, in ihr die Wilde zu sehen.“³⁸ Er passt also an seine Umgebung an und im Laufe der Zeit betrachtet Leila immer mehr erst als eine Barbarin. Er sieht alles mit den Augen der Anderen, was das Aufgeben seiner Individualität und Persönlichkeit bedeutet. Er mystifiziert Leila und beschreibt sie als etwas Unheimliches, Angsteinflößendes und als Frau, deren Verlockungen

³⁵ Ebd. S.95

³⁶ REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 74.

³⁷ BHABHA: *Die Verortung der Kultur. Vorwort von Elisabeth Bronfen*. 2000, S. 10.

³⁸ REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 85.

er damals nicht entziehen konnte.³⁹ Die Menge der ungelösten Probleme verstärken nur seinen Verfremdungsprozess von Leila und akzeleriert die Näherung zu Zdenka. Er verfügt aber über ein starkes Pflichtbewusstsein, warum er Leila nicht verlässt. Leila spürt aber, dass es nicht mehr um Liebe, sondern um Pflicht geht und sagt: Um die Schwierigkeiten „zu ertragen genügt nicht eine kalte Pflicht“.⁴⁰ Klement appelliert ihm auch auf sein Pflichtbewusstsein, nun gegenüber dem Staat. Prokop nimmt diese Argumentation gern an und entscheidet sich für das neue System.

Bhabha hebt noch die folgende hervor:

„Ein Subjekt, das die Notwendigkeit von symbolischen Fiktionen, die um Verortung in einer Nation, einer Gemeinschaft oder einer globalen intersubjektiven Vernetzung kreisen, gerade darin ernst nimmt, dass es diese stets als Fiktionen handelt und demzufolge die eigenen Identitäten in Bezug auf die symbolische Anrufung, die an es von diesen sinnstiftenden Fiktionen herangetragen werden, immer mit einer gewissen ironischen Distanz, mit einer Selbstspaltung oder Selbstdoppelung, aushandelt.“⁴¹

Bei Max Zweig verfügt Leila über eine ironische Distanz gegenüber den symbolischen Fiktionen von Prokop. Er stellt sich einen Staat und eine Nation und eine Gemeinschaft für Leila in Afrika dar, die in der Wirklichkeit gar nicht existieren. Leila hatte also früher wegen Prokop andere Vorstellungen über Tschechien: „Wir haben drüben keinen Staat. Du hast mir erklärt, dass der Staat die Gesamtheit aller Bürger ist, die durch ihre Vertreter für den Schutz und das Wohl der Einzelnen sorgt.“⁴² In Prag haben sie aber andere Erfahrungen. Hier herrschen die Bürokratie, die Papiere und Erlaubnisse. Es gibt eine Reihe von Voraussetzungen, die Prokop, um eine Arbeit bekommen zu können, erledigen soll. Man braucht zuerst eine Arbeitserlaubnis- dazu braucht man aber ein Staatsbürgerzeugnis, wozu ein Loyalitätszeugnis nötig ist, dazu braucht man aber ein Militärzeugnis, wo es festgestellt wird, dass Prokop für das Land gekämpft hat.

Leila vergleicht oft ihr Heimatland mit Tschechien. Sie versteht nicht, warum so viele Gesetze sind, die ihr Leben nur beschweren. „Auch bei uns gibt’s Gesetze. Sogar sehr strenge, um die Ordnung zu schützen und Verbrechen zu strafen. Wozu sind diese Gesetze?“⁴³ Leila

³⁹ REICHMANN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen* 1995, S. 379.

⁴⁰ REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 105.

⁴¹ BHABHA: *Die Verortung der Kultur. Vorwort von Elisabeth Bronfen*. 2000, S. 13.

⁴² REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 70.

⁴³ Ebd. S. 70.

sieht, wie eindeutig in Tschechien ein autoritäres Regime herrscht, welches das Individuum nicht achtet und die Menschen zu Staatssklaven erniedrigt.“⁴⁴ Das Problem ist also, dass Leila sich leicht von Tschechen distanzieren kann (und vielleicht will auch), was dann Prokop nicht kann (und wahrscheinlich will auch nicht). Die von Homi. K. Bhabha erwähnten „symbolischen Fiktionen“ sind bei Prokop sehr gut beobachtbar. Diese kommen natürlich weit von Heimatland verstärkt vor. Das sieht man bei der Erzählung seiner Geschichte und des Grundes der Heimkehr: „Eine Karawane, die nach der Nordküste gezogen war, brachte eines Tages ein Grammophon und einen Stapel Schallplatten nach der Oase. Unter den Platten war die „Moldau“ von Smetana. Da wurde alles in mir wieder lebendig: unser weites, welliges böhmisches Land. Die langgestreckten, von blühenden Pflaumen- und Kirschbäumen umsäumten Dorfzeilen. Die Kirschweihen mit den farbigen Trachtentänzen und der gellenden Blechmusik. Die umbuschten Flußläufe, die Hochwälder und blauen Hügelzüge. Die steinerne Krone des Hradschin über dem königlichen Prag.“⁴⁵ Dieses ideale Bild über das Land sieht Leila aber nicht. Sie sagt: „Kein Himmel über uns. Keine Erde unter uns. Keine Sonne, keine Sterne im Himmel. Es ist trüb und grau. Nur Dunst, Rauch und Nebel“⁴⁶.

Man kann also aufgrund dieser Gedanken von Homi K. Bhabha über die Frage der Identität und Alterität im Zusammenhang mit der Fremdeheitsforschung als erstes feststellen, dass das kulturell Eigene und das kulturell Fremde keine Kontrastphänomene, sondern wechselseitige Bezugsgrößen sind.⁴⁷ Das Fremd ist keine Eigenschaft des Bedrohlichen, Fernen, Ausländischen, Nichteigen usw., sondern ein Verhältnis, in dem ein Subjekt zum Gegenstand seiner Erfahrung und Erkenntnis steht.⁴⁸ Die Fremdheit ist also eine relationale Größe, die je von Situationen abhängt.⁴⁹ Aleida und Jan Assmann meinen, dass die Aufgabe einer kulturwissenschaftlichen Xenologie in der durch die Kenntnis des Anderen begründeten Selbstaufklärung und Selbstdistanzierung liegen.⁵⁰

Die Gedanken von Waldenfels bestätigen es auch, indem er formuliert: „Das Fremde ist relativ und okkasionell wie die Rollenverteilung von Ich und DU; jemand hat sein

⁴⁴ MEHLMANN, Israel: *Max Zweig. Der Dramatiker*. In: BENYOETZ, Elazar (Hg.): *Max Zweig. Der Generalsekretär und andere Dramen*. Tel Aviv 1979, S. 251.

⁴⁵ Ebd. S. 59.

⁴⁶ Ebd. S. 61.

⁴⁷ NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. 2003, S. 292.

⁴⁸ KRUSCHE, Dietrich/WIERLACHER, Alois: *Hermeneutik der Fremde*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. 2003, S. 284.

⁴⁹ BAUSINGER, Hermann: *Kultur kontrastiv- Exotismus und interkulturelle Kommunikation*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 285.

⁵⁰ NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. 2003, S. 285.

Fremdes, wie er seine Freunde oder Fremde hat. Die Fremdheit ist keine Eigenschaft, die einer Sache oder einer Person als solcher schlechthin zugesprochen werden kann. Selbst die Extremform einer „völlig fremden Natur“ hat ihre Fremdheit nur in Bezug auf den Menschen, und dies unter historisch variablen Bedingungen.“⁵¹ Bezüglich des wechselhaften Verhältnisses vom kulturellen Eigenem und kulturell Fremden muss kurz auf die Frage des Kulturrelativismus eingegangen werden. Die von Franz Boas zusammengefasste Theorie⁵² fasst die Kulturen als ganzheitliche Systeme auf, deren Einzelelemente nur aus ihrem Gesamtzusammenhang heraus verstanden werden können. Er sieht jede Kultur als ein einzigartiges, einmaliges Gebilde an, das sein Zweck in sich selbst findet. Nach seiner Theorie ist jede Kultur in sich geschlossen und ein geschlossenes System von Gefühlseinstellungen, Denkformen, sozialen Verhaltensweisen und Wahrnehmungsformen der Wirklichkeit. Seiner Meinung nach ist jede Kultur ein Ergebnis einer „Kulturwahl“, die sich später zu einer spezifischen Form der Daseinsgestaltung verfestigt wurde. Es enthält aber dann auch die Voraussetzung, dass die Lebensgewohnheiten, Werten und Verhaltensnormen von Anfang an bestimmt sind. Alfred Kroeber schrieb auch, dass jedes kulturelle Phänomen nur in den Begriffen der Kultur verstanden und beurteilt werden kann, von der es selbst ein Teil ist. Die Kulturrelativisten vertreten also die These, dass jede Kultur ihr eigenes Normen- und Wertsystem hat und ist deswegen jedes System gleichgültig. Das Problem ist, wenn aber es alles so ist, kommt man zur Frage, ob Ethik und Moral auch kulturabhängig sind? Sind die Werte auch relativ? Gibt es keine allgemeinen Menschenrechte? Die Gültigkeit dieser Vorstellung ist also heute schon fragwürdig, was aber sicher ist, dass die Kenntnis dieser Theorie beim Verlauf einer interkulturellen Interaktion sehr wichtig ist. Wie es aber schon erwähnt wurde, waren Klement und Tschechien keine Vertreter dieser Vorstellung, sondern sie glaubten an die hierarchische Vorstellung der Kulturen.

4. Zigeunerin, Türkin und Kafferin

Als nächster Punkt in der Analyse der Fremdheit und derer Erscheinung im Drama von Max Zweig *Medea in Prag* kommt die Problematik des Rassismus ins Zentrum. Es wurde schon festgestellt, dass das Fremde eigentlich unsere Heraus-Projizierung ist, also das Ergebnis eines Prozesses, was wir selbst initiieren. Das Fremde ist also eine

⁵¹ WALDENFELS: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. 1997, S. 96.

⁵² KOHL, K.-H.: *Ethnologie- die Wissenschaft von kulturell Fremden: Eine Einführung. Kulturrelativismus*. München: Beck 1993. S.128-166

Konstruktion. Daraus stellt sich die Frage, ob Rassismus, in dem nicht nur Gedankenweisen, sondern starke Gefühle wie Hass oder Aversion auch vorkommen, genauso ein von uns konstruiertes Phänomen ist.

George L. Mosse behandelt in seinem Buch *Die Geschichte des Rassismus in Europa* die Entstehung und Entwicklung des modernen Rassismus in Europa. Er konzentriert sich dabei auf Westeuropa mit Schwerpunkt auf Deutschland, Frankreich und England. Mosse ist sich bewusst, dass der Rassismus nicht nur in Westeuropa fortwirkt, fokussiert aber auf die dazugehörigen Länder, „weil [...] der Rassismus ein Denksystem ist, das in Europa entstand und von dort ausging [...]. [D]as Verständnis des europäischen Rassismus, zu dem dieses Buch beitragen soll, [lässt sich] auch auf andere Teile der Erde anwenden.“⁵³ Er erbringt den Nachweis, dass das Zeitalter der Aufklärung maßgeblich zur Entstehung des Rassismus beigetragen hat. Im Kontext der Entstehung des modernen Rassismus spielte der während der europäischen Aufklärung exorbitante Rekurs auf griechische Klassiker eine sehr wichtige Rolle. Der Maßstab für menschliche Schönheit, der in der Antike grundgelegt wurde, lieferte das Fundament für die Definition von Abweichungen, die zum Bodensatz für rassistische Klischees wurden. Der klassische Schönheitsbegriff wurde während der Aufklärung stark idealisiert und veranlasste die neu entstehenden Wissenschaften dazu, Menschen nach diesem Maße zu klassifizieren. Es wurde davon ausgegangen, dass „unabhängig von ihrem religiösen Glauben kritische Vernunft; das Universum, das menschliche Schicksal und die Regeln des menschlichen Lebens keine geheimnisvollen, verbotenen Themen mehr [sind], sondern der Erforschung und Verbesserung zugänglich“⁵⁴ seien. Während der Aufklärung entstanden unterschiedliche Wissenschaften vom Menschen, der Mensch wurde ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses gerückt: „[D]a die Naturgesetze unter dem Aspekt der Rationalität und Klarheit erforscht wurden, stand die Klassifikation natürlicher Phänomene im Vordergrund, und das galt auch im Bereich des Menschen.“⁵⁵ Die unterschiedlichen Formen der Klassifikation waren nichts anderes als Ausdruck des „Versuch[s], die Stellung des Menschen in der Natur durch Beobachten, Messen und Vergleichen zwischen Menschen- und Tiergruppen exakt zu bestimmen.“⁵⁶

⁵³ MOSSE, George L.: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2006, S. 7.

⁵⁴ Ebd., S. 8.

⁵⁵ Ebd., S. 9.

⁵⁶ Ebd., S. 29.

Diese sind in Bezug auf das Drama sehr wichtige Aspekte. Der Maßstab für menschliche Schönheit ist anders in Afrika und in Europa. Wie es schon zitiert wurde: „Dort, unter den ungezähmten Frauen der Wüste, erschien sie mir wie eine Hochgesittete. Hier fang ich an, in ihr die Wilde zu sehen.“⁵⁷ Der auffallende Unterschied ist natürlich die Hautfarbe. Nach der rassistischen Klassifikation sind die Schwarzen irgendwo zwischen den Tieren und den weißen Menschen. Leila war also im Auge von Klement erst eher ein „naturnäheres“ Wesen. Als Prokop erzählte, wo er war, bezeichnet Klement die Senussi für „Wilden“⁵⁸. Als Prokop über das naturnäheres Leben erzählt, ist die Folgerung von Klement: „Von Kultur unberührt: das meinst du wohl?“⁵⁹

Mosse stellt und beantwortet die Frage: Unter welchen Aspekten konnten Menschen in bestimmte Gruppen eingeteilt werden? Die im 18. Jahrhundert eben erst entstandenen Disziplinen der Anthropologie und der Physiognomie, welche sich unter anderem der Erforschung des menschlichen Gesichts zuwandte, zogen als Gradmesser für die wesensmäßige Bestimmung eines Menschen äußere Eigenschaften heran. „Rassismus war eine auf Klischees oder Stereotypen basierende visuelle Ideologie“.⁶⁰ Entlang einer rassifizierenden Skala wurde von äußeren Eigenschaften auf das Innere eines Menschen geschlossen. „Juden und Neger wurden an das untere Ende der Stufenleiter der Natur gestellt.“⁶¹ Mosse meint, dass „[w]issenschaftlicher Anstrich, eine puritanische Lebensauffassung, die erfolgreiche Mittelstandsmoral, christliche Religion, das Schönheitsideal als Symbol für eine bessere und heilere Welt [...] wesentliche[n] Bestandteile des Rassismus“ sind.⁶²

Nach der These von Mosse lebte der Rassismus seinen Höhepunkt im Zweiten Weltkrieg. Im Drama von Max Zweig sind wir aber im Jahr 1948, also drei Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg in Tschechien, wann und wo der Staat und seine Bürger nichts von den schrecklichen Taten der Nationalsozialisten lernten und sich genauso rassistisch gegenüber den Fremden/Schwarzen/Juden verhalten, als die Nazis früher. Bozena, die Frau von Klement ist eine Nebenfigur, die aber die Figur eines typischen Bürgers verkörpert. Ähnliche Figuren sind noch im Drama Kalabek, der Wirt des Gasthauses, wo Leila mit Prokop wohnt und eine andere Bewohnerin Frau Kroutil, die Leila und Farida mit

⁵⁷ REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 85.

⁵⁸ Ebd. S. 57.

⁵⁹ Ebd. S. 57.

⁶⁰ MOSSE: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*, 2006, S. 9.

⁶¹ Ebd. S.110.

⁶² Ebd. S. 23.

Diebstahl verdächtigt. Sie drei präsentieren also das „allgemeine Volksempfinden“, wie es Prokop sagt, als er über die Einstellung der Menschen zu Zigeuner erzählt. „Sie sind die Überreste eines alten, verschwollenen Volks, die als Nomaden von Ortschaft zu Ortschaft streifen.“⁶³ „Man meidet jede Berührung mit ihnen. Sie müssen in ihren Planwagen und Zelten außerhalb der bewohnten Orte nächtigen. Sie sind aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Darum sind sie gezwungen, als Diebe und Gauner ihr Leben fristen.“⁶⁴ Leila wird also als „Zigeuner“, „Türkin“ und „Kafferin“ von engstirnigen Menschen bezeichnet und deshalb *brauchten* sie eigentlich, sie mit dem Diebstahl zu verdächtigen, um diese Vorstellungen zu beweisen. Wie es auch schon erwähnt wurde, geht es im Drama aber nicht nur um individuellen Hass, sondern um die Fremdenfeindlichkeit eines modernen Staates. Der ganze Staat ist also schuldig und Max Zweig stellt gerade diese Frage in den Mittelpunkt seines Dramas.

Zur Tragödie führt auch die Veränderung der Einstellung der Kinder zu ihrer eigenen Identität und gegenüber ihrer eigenen Herkunft und derer Vertreter: gegenüber Leila. Die zwei Kinder von Prokop und Leila heißen Omar und Amin. Omar ist sechs, Amin vier Jahre alt. Sie werden stark von Farida beeindruckt und meinen zuerst von den Tschechen, dass sie „ein böses und feiges Volk“⁶⁵ sind. Sie haben am Anfang also noch ein starkes berberisches Selbstbewusstsein. Omar sagt, „[i]ch bin kein Tscheche! Ich bin ein Senussi!“⁶⁶ Sie haben auf der Straße Angst vor der unbekannten Welt. Omar hält die Autobusse für wilde Tiere, in deren Bauch Menschen sind. Sie erklärten ihrer Mutter, wie sich die Prager Buben gegenüber ihnen verhalten haben: „Sie haben uns wieder Juden geschimpft. Dann rufen sie noch ein Wort, das ich nicht verstehe. Was sind das: Zigeuner?“⁶⁷ Leila liebt die Kinder sehr und versucht ihnen zu erklären, dass nicht alle Tschechen böse sind. „Es gibt gute Tschechen und böse Tschechen. Es gibt auch gute und böse Senussi.“⁶⁸

Als Zdenka es vorwirft, dass die Kinder in das Heim gehen sollten, verteidigt sie Leila natürlich mit voller Kraft. Zdenka kann sie nur mit dem Argument überzeugen, dass sie es wegen der Liebe zu ihnen lassen soll: „Weil du sie liebst, wirst du nichts anderes wollen als ihr Wohl. Auch dann, wenn du selbst ein schweres Opfer dafür bringen musst.

⁶³ REICHMANN: *Max Zweig: Dramen*. 1997, S. 71.

⁶⁴ Ebd., S. 71.

⁶⁵ Ebd. S. 69

⁶⁶ Ebd. S. 69

⁶⁷ Ebd. S. 68

⁶⁸ Ebd. S. 69

Sonst wäre es Eigenliebe.“⁶⁹ Leila hofft bestimmt, dass sie mit dieser Entscheidung das Leben ihrer Kinder erleichtern kann. Sie weiß in diesem Moment noch nicht, dass sie bald aus dem Land ausgewiesen wird. Am Ende will Prokop nicht zulassen, dass Leila die Kinder mitnimmt. Er sagt: „Ich möchte nicht, dass du und diese fürchterliche Farida sie zu dumpfem Aberglauben erzieht. Meine Kinder sollen zu aufgeklärten Menschen herangebildet werden.“⁷⁰ In diesem Satz kann man auch die rassistische Einstellung von Prokop bemerken. Leila hat dann doch die Möglichkeit, ein Kind mitzunehmen, aber nur mit der Bedingung, dass sie auch mitgehen wollen. Danach kommt die Tragödie.

Die Kinder haben im Heim ihre berberische Identität ganz verloren und halten sich nur für Tschechen. „Ich bin kein Senussi. Vater ist Tscheche. Die Senussi sind schmutzige Zigeuner. Sie stehlen und stinken.“⁷¹ Sie haben damit auch die aggressive Feindlichkeit aufgenommen und die Mentalität des Fremdenhasses. Sie haben Angst vor ihrer Mutter, halten sie für Fremde und sehnen sich nach ihrer neuen Mutti Zdenka. Amin sagt: „Du hast mich ihr gestohlen. Alle Zigeunerinnen stehlen Kinder.“⁷² Was dann Omar noch sagt ist noch schlimmer: „Wenn ich groß bin, werde ich Soldat. Dann nehme ich ein Gewehr und schieße die Zigeuner tot.“⁷³ Es ist kein Wunder, dass Leila nach diesem wütet und tobt. Sie kann es nicht akzeptieren, dass ihre Kinder sie verleugnen und sogar hassen und kann sich das Leben ohne sie auch nicht vorstellen.

Ihre schreckliche Tat führt sie dann schnell durch. Niemand kann die Ermordung der Kinder verhindern. Leila begründet vor sich selbst ihre Tat damit, dass sie nicht wollte, dass die Kinder sich den Zwängen eines Systems beugen, welches ihrer Meinung nach die freie Entfaltung der Kinder beschränken würde.⁷⁴ Der Kindermord war also auf keinen Fall geplant und dann ausgeführt, sondern sie handelte fast panisch und affektiv.

Max Zweig war der erste in der Reihe von Autoren, die die Tragödie von *Medea* von Euripides bearbeiteten, bei dem der Kindermord nicht durch schwer nachvollziehbare

⁶⁹ Ebd. S. 76

⁷⁰ Ebd. S. 106

⁷¹ Ebd. S. 113

⁷² Ebd. S. 114

⁷³ Ebd. S. 113

⁷⁴ REICHMANN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. 1995, S. 382.

Rachgefühle motiviert war⁷⁵, sondern bei dem „[Leila] aus einem Gefühlzustand heraus [handelt], für den ihr verminderte Zurechnungsfähigkeit zuerkannt werden kann“⁷⁶

Israel Mehlmann und Norbert Fuerst sind an der Meinung, dass die Ermordung der Kinder nicht glaubhaft gestaltet wurde. Sie denken aber, dass die Ursache der Katastrophe die bürokratische und die politische Mechanismen waren⁷⁷. Nach der Meinung von Eva Reichmann handelt es sich aber um wesentlich mehr: „individueller und durch den Nationalstaat geförderter Fremdenhass machen Prokop und Leila eine gemeinsame Existenz als Bürger des Staates unmöglich und führen so schließlich zur Katastrophe.“⁷⁸ Sie betont auch die Wichtigkeit der Affektivität. Man kann feststellen, dass Leilas „Reaktion auf das erfahrene Unrecht zwar nicht entschuldbar aber nachvollziehbar ist.“⁷⁹

5. Schluss

Max Zweig stellt in seinem Drama eine Welt, eine Gesellschaft und einen Staat dar, wo Fremdenhass herrscht. Nicht nur die Bürger, sondern auch die Kinder hassen alle Volksgruppen, die von ihnen als fremd betrachtet wird. Zigeuner, Juden, Türkinnen, Berber verschmelzen zu einer Einheit. In *Medea in Prag* wird sehr eindeutig die Problematik der Lösung des Fremdenproblems von der Seite der Bürger eines solchen Staates erläutert, nämlich, sie meinen alle eindeutig, dass die Fremden sich assimilieren und ihre eigentliche Identität verleugnen sollen. Auf dieser Weise sollen sie „humanisiert“ werden. Die Figuren dieser Welt sind voll von diesen negativen Einstellungen. Sie haben große Erwartungen gegenüber den Fremden, doch machen selbst nichts, um die Unterschiede abzubauen. Akzeptanz und Treue kennt diese Welt nicht.

In dieser Arbeit wurden zuerst die drei Grundannahmen der Xenologie und ihre Entsprechungen im Drama festgestellt. Auf die Fragen: Wer muss sich an wen anpassen, wer muss seine Umgebung nachahmen, wer hängt von anderen ab, gibt es im Drama eine eindeutige Antwort, nämlich, Leila soll sich immer an Tschechen anpassen, sie ist diejenige,

⁷⁵ REICHMANN, Eva: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalsozialismus. Zweigs Medea in Prag*. In: REICHMANN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. 1995, S. 297

⁷⁶ Ebd., S. 297.

⁷⁷ MEHLMANN, Israel: *Max Zweig. Der Dramatiker*. In: BENYOETZ, Elazar (Hg.): *Max Zweig. Der Generalsekretär und andere Dramen*. Tel Aviv 1979, S. 240./ FUERST, Nobert: *Das Dramenwerk Max Zweigs*. Klagenfurt: Heyn 1986, S. 81. In: REICHMANN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. 1995, S. 296.

⁷⁸ REICHMANN, Eva: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalsozialismus. Zweigs Medea in Prag*. In: REICHMANN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. 1995, S. 296.

⁷⁹ REICHMANN, Eva: *Eine emanzipierte Medea*. In: REICHMANN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. 1995, S. 382.

die ähnlich wie eine tschechische Frau aussehen soll, sie soll den tschechischen Normen, Gewohnheiten und Gesetzen folgen und sie soll ihre eigene Identität ablehnen. Ihre Tragödie ist, dass sie es nie verwirklichen konnte.

Auf die weiteren Fragen, warum Klement und die Tschechen vor Leila Angst hatten und woher eigentlich diese Angst stammt, geben uns Antworten u.a. Freud, Waldenfels und Bhabha, die sagen, dass die Angst nicht nur aus der Kultur her stammen – z.B.: durch die Medien – sondern aus dem Menschen selbst. Sie sagen also, dass alles, wovor wir Angst haben, ist nicht anderes, als was wir in uns selbst verdrängt haben und was wir dann heraus projizieren und als Fremde gestalten und betrachten. Das Fremde ist also eine Konstruktion von uns selbst und wir konstruieren es sogar aufgrund unserer unterdrückten Ängste. Im Drama von Max Zweig personifiziert Leila all diese Ängste.

Bhabha schrieb außerdem im Zusammenhang mit der kolonialen Beziehung über das Begehren des Subjekts. Leila wollte sich auch mit Zdenka identifizieren, wollte eine echte tschechische Frau sein, aber nur solange, bis sie sah, dass es wirklich weder die Tschechen, noch ihr Mann wollen und dass es allen besser wäre, wenn sie einfach nach Hause gehen würde. Das Problem bedeuteten nur die Kinder. Wie ihr Menschenbild sich veränderte und was alles im Hintergrund als Gründe ihrer rassistischen Denkweisen steckt, wurde aufgrund der Theorien von G. L. Mosse erklärt. Er meint, dass im Kontext der Entstehung des modernen Rassismus der während der europäischen Aufklärung exorbitante Rekurs auf griechische Klassiker eine sehr wichtige Rolle spielte. Der Maßstab für menschliche Schönheit, der in der Antike grundgelegt wurde, lieferte das Fundament für die Definition von Abweichungen, die zum Bodensatz für rassistische Klischees wurden. Die Differenzierung der grundlegenden Hautfarben ist nur eine, von weiteren Abgrenzungen. Vorurteile und die hierarchische Vortellung der Kulturen führten auch zur Veränderung der Denkweise der Kinder. Sie wurden im Heim den Tschechen ähnlich, hassten später sogar ihre eigene Mutter und verloren eindeutig ihre berberische Identität. Leila konnte es nicht machtlos sehen und man kann es auch behaupten, dass der Kindermord auf keinen Fall geplant und dann ausgeführt wurde, sondern Leila handelte fast panisch und affektiv. Eva Reichmann betont auch die Wichtigkeit der Affektivität. Wie es am Ende der Arbeit festgestellt wurde, Leilas „Reaktion auf das erfahrene Unrecht zwar nicht entschuldbar aber nachvollziehbar ist.“⁸⁰

⁸⁰ REICHMANN: *Eine emanzipierte Medea*. In: REICHMAN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. 1995, S. 382.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

REICHMANN, Eva (Hg.): ZWEIG, Max: *Dramen*. Paderborn: Igel 1997.

Sekundärliteratur:

BENTHIEN, Claudia/VELTEN, Hans Rudolf: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hamburg: Rowolth 2002.

BHABHA, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Vorwort von Elisabeth Bronfen. Tübingen: Stauffenburg, 2000.

FUERST, Nobert: *Das Dramenwerk Max Zweigs*. Klagenfurt: Heyn 1986.

HERMANN, Fritz: *Fremdheit. Zur Semantik eines vielfach polysemen Wortes*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.

HETTLAGE, Robert: *Der Fremde. Kulturmittler, Kulturbringer, Herausforderer von Kultur*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.

JACQUERLINE, Rose: *The imaginary*. In: BHABHA, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 2000.

KRUSCHE, Dietrich: *Japan, konkrete Fremde. Dialog mit einer fernen Kultur*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.

KRUSCHE, Dietrich/WIERLACHER, Alois: *Hermeneutik der Fremde*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.

LEPENIES, Wolf: *Über die notwendige Rückkehr der Werte in die Wissenschaften*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.

LINK-HEER, Ursula: *Barbarus hic ego sum. Figuren des Anderen bei Rousseau*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Grillparzer*. Bern: Stämpfli 1900.

MEHLMANN, Israel: *Max Zweig. Der Dramatiker*. In: BENYOETZ, Elazar (Hg.): *Max Zweig. Der Generalsekretär und andere Dramen*. Tel Aviv 1979.

- MOSSE, George L.: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*. Frankfurt a. M.: Fischer 2006.
- NIEMANN, Gudrun-Sohn: *Die Medea des Euripides und die Medea in Prag von Max Zweig. Ein Vergleich*. 2010: URL: [<http://www.u3l.uni-frankfurt.de/downloads/Medea.pdf>] 30.03.2012.
- NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.
- OHLE, Karlheinz: *Das Ich und das Andere. Grundzüge einer Soziologie des Fremden*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.
- REICHMANN, Eva: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalsozialismus. Zweigs Medea in Prag*. In: REICHMANN, Eva (Hg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. St. Ingbert: Röhrig 1995.
- REICHMANN, Eva: *Eine emanzipierte Medea*. In: REICHMANN, Eva (Hg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. St. Ingbert: Röhrig 1995.
- STAGL, Justin: *Grade der Fremdheit*. In: MÜNKLER, Herfried/LADWIG, Bernd (Hg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie 1997.
- STEPHAN, Inge: *Medea*. Köln: Böhlau 2006.
- WIERLACHER, Alois: *Einführung. Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Akten des 1. Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*. In: BENTHIEN, Claudia/VELTEN, Hans Rudolf (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hamburg: Rowolth 2002.
- WIERLACHER, Alois: *Interkulturalität. Zur Konzeptualisierung eines Leitbegriffes interkultureller Literaturwissenschaft*. In: NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.