



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ein unseliges Jahrhundert“

Max Zweig – Dramatiker im Exil

verfasst von / submitted by

Anja Stix, BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Austrian Studies - Cultures, Literatures,
Languages UG2002

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Daniela Strigl, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Hauptteil.....	4
2.1 Glück im Unglück – Ein biographischer Abriss	5
2.2 Verlust der Heimat	12
2.2.1 Der doppelte Verlust der Heimat.....	17
2.2.2 Der Verlust der sprachlichen Heimat	20
2.3 Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus.....	24
2.3.1 1933/ <i>Der Moloch</i> (1934).....	26
2.3.2 <i>Die Marranen</i> (1937)	36
2.3.3 <i>Die deutsche Bartholomäusnacht</i> (1940)	42
2.3.4 <i>Ghetto Warschau</i> (1947)	55
2.4 Erfolg oder Misserfolg.....	61
2.4.1 Max Zweigs idealisierte Vorstellung eines Dramatikers	63
2.4.2 Wirkung über Landesgrenzen hinweg.....	69
2.4.3 Rezeption und Anerkennung.....	72
3 Schluss	82
4 Literaturverzeichnis.....	86
4.1 Primärliteratur	86
4.2 Sekundärliteratur	86
4.3 weitere Quellen.....	89
5 Anhang	90

1 Einleitung

Max Zweig hat in seinem fast einhundert Jahre andauernden Leben oft Glück im Unglück gehabt. Er hat zwei Weltkriege unversehrt überstanden, sich im Exil in eher ärmlichen Verhältnissen bis ins hohe Alter durchgeschlagen und währenddessen stets an seinem Ideal eines Dramatikers festgehalten. Der große Ruhm als Schriftsteller blieb ihm jedoch aus diversen Gründen verwehrt. Der Autor ist der deutschen Sprache, selbst im fremdsprachigen Exil, sein Leben lang treu geblieben. Sie war die einzige, in der er schreiben konnte und wollte. Dies stellt einen nicht zu verachtenden Punkt in der Problematik rund um die Rezeption Zweig'scher Texte in seiner neuen Heimat in Palästina und dem späteren Israel dar. Der Dramatiker hält in seiner Autobiographie *Lebenserinnerungen* fest: „Das Theater war meine Leidenschaft. Es war meine Liebe.“¹ Diese bereits in Jugendjahren beginnende Begeisterung sollte bis an sein Lebensende nicht abreißen.

In den Anfangsjahren leidet Zweig immer wieder unter Phasen der Fremdbestimmung, die ihn nachhaltig beeinflussen. Zuerst fühlt sich der Autor genötigt, den Erwartungen seiner Familie gerecht zu werden, und beginnt Jus zu studieren. Kurz darauf wird Zweig während des Ersten Weltkriegs zum Dienst in einem Epidemiespital eingeteilt. Das unliebsame Studium schließt er 1920 an der Universität Prag ab, woraufhin ein Umzug nach Berlin folgt. Einige Jahre später ist Zweig aufgrund der politischen Entwicklungen dazu genötigt, zuerst Berlin 1934 und vier Jahre später Europa gänzlich zu verlassen. Erst im Exil kann Zweig sich teilweise von diesen von außen auferlegten Zwängen befreien und sich völlig auf seine literarische Tätigkeit konzentrieren. Der Autor berichtet in einem Kurzfilm von Ralph Giordano²: „In Palästina ging es mir während der ersten Jahre so gut wie noch niemals im Leben. Es gelang mir tatsächlich, durch eine lange Reihe von Jahren hindurch jedes Jahr ein Drama zu schreiben. Also der höchste Lebenswunsch, den ich hatte, ging mir in Erfüllung.“³ Getrübt wird diese Wunscherfüllung jedoch von der schwierigen Situation der Rezeption und der damit einhergehenden, eher mangelnden Anerkennung. Eine genauere Darstellung dazu folgt in Kapitel 2.4.

Der Autor greift in seinen Werken große Themen der Gesellschaft auf und versucht durch seine dramatische Bearbeitung zu warnen und zu mahnen. Armin A. Wallas beschreibt in seinem Beitrag über Zweig in *Deutschsprachige jüdische Literatur im 20. Jahrhundert* in

¹ Zweig, Max: *Lebenserinnerungen*. Vorwort von Hans Mayer. Bleicher: Gerlingen 1987. S. 42.

² Ralph Giordano hat einen ca. 25-minütigen Film über Zweig gestaltet, in dem der Dramatiker selbst vor der Kamera steht. Dieser Film ist auf Youtube einsehbar.

³ Vgl. Giordano, Ralph: *Ein gelebtes Jahrhundert – Max Zweig: Dichter und Dramatiker 1882-1992*. Minute 20:52-21:17. <https://www.youtube.com/watch?v=CbH489UGvGs> (letzter Zugriff: 21.04.23).

welchen Spannungsfeldern sich der Dramatiker in seinen Werken mit jüdischen Elementen auseinandersetzt:

Immer wieder hat sich Zweig mit seiner jüdischen Herkunft und den Konflikten jüdischer Identität in der Spannung zwischen Assimilation, Selbstfindung und antisemitischer Verfolgung auseinandergesetzt. Als Chiffren jüdischer Existenz im 20. Jahrhundert beschreibt er Bilder des Leids, der Verfolgung, der Unterdrückung, aber auch Bilder des Widerstands und der Hoffnung auf die Herausbildung eines neuen jüdischen Lebens in Palästina/Israel. Die Themen schöpft Zweig aus einer fiktionalen (an die Bibel angelehnten) Urzeit des Volkes Israel (*Elimelech und die Jünger*), aus der biblischen Überlieferung (*Saul*), aus der Geschichte des Antisemitismus (*Die Marranen*) und aus der aktuellen Geschichte der zionistischen Kolonisierung Palästinas (*Davidia*).⁴

Diese hier von Wallas angeführten Dramen versammelt Eva Reichmann in Band drei ihrer sechs-bändigen Zweig-Gesamtausgabe unter dem Titel *Die jüdischen Dramen*. Wallas gibt im Folgenden einen kurzen Einblick zu den einzelnen Dramen:

In *Elimelech und die Jünger* (1929) wagte sich Zweig erstmals an eine Bearbeitung jüdischer Themen; *Die Marranen* (1937) entstand unter dem Eindruck der Judenverfolgung im nationalsozialistischen Deutschland; *Davidia* (1939) und *Saul* (1944) schrieb er in Palästina, wo er 1938 Zuflucht finden konnte. In den beiden zuletzt genannten Dramen arbeitet Zweig die Grundlagen einer gewandelten jüdischen Identität heraus, indem er die Überwindung des Leidens in der Diaspora durch die Herausbildung einer selbstbewussten, kämpferischen israelischen Identität perspektiviert.⁵

Neben dieser Beschäftigung mit jüdischen Themen greift Zweig einen weiteren gegenwärtigen Themenkomplex auf, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Dazu widmet sich der Autor in mehreren Dramen verschiedenen Blickwinkeln und trifft dabei des Öfteren sich bewahrheitende Voraussagen. In der Zusammenstellung der Zweig-Gesamtausgabe gruppiert Reichmann in Band 2 fünf Stücke unter dem Titel *Die Dritte-Reich-Dramen: Der Moloch, Die deutsche Bartholomäusnacht, Ghetto Warschau, Die Verdammten und Aufruhr des Herzens*. In Kapitel 2.3 werden drei dieser Dramen sowie zusätzlich das Stück *Die Marranen* in Hinblick auf diesen Themenkomplex einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Nach einem mehrere Jahre verzögerten, holprigen Start findet Zweig dann relativ rasch den Weg in sein bevorzugtes Genre. Ludvík E. Václavek schreibt in seinem Beitrag *Olmützer deutsche Dichter im 19. und 20. Jahrhundert* das Folgende:

Er schrieb vorerst hauptsächlich Erzählungen, von denen einige im Prager Tagblatt veröffentlicht wurden. Seit Ende der zwanziger Jahre konzentrierte er sich auf dramatisches Schaffen, zu dem er eigentlich vom Anfang an hinneigte. In diesem Bereich reifte er allerdings nur allmählich heran und seine Arbeit begann erfolgreich Früchte zu tragen erst, als er um die vierzig Jahre alt geworden ist. Seine mehr als zwanzig

⁴ Wallas, Armin A.: *Deutschsprachige jüdische Literatur im 20. Jahrhundert*. Bd 3. Einzeldarstellungen II. Max Zweig / Simon Kronberg / Albert Ehrenstein / Alfred Wolfenstein / Wilhelm Herzog. Hg. von Andrea M. Lauritsch. Arco: Wuppertal 2008. S. 7.

⁵ Ebd., S. 7-8.

Schauspiele, z. T. historische, z. T. aktuell gesellschaftliche, werden von Idealen eines aktiven Humanismus getragen.⁶

Václavek spricht hier von Idealen, die ein ganz stark beeinflussendes Element für Zweigs Werke, aber auch für seine Arbeitsweise und überhaupt sein ganzes Leben darstellen. Der Autor hat hohe Ansprüche und sehr genaue Vorstellungen, wie ein Dramatiker zu arbeiten hat. Dies wird in Kapitel 2.4.1 genauer erläutert werden. Die daran anschließenden Kapitel setzen sich mit der schwierigen Lage der Rezeption Zweig'scher Texte auseinander. Ein weiteres für den Autor determinierendes Merkmal ist der Verlust der Heimat. In Kapitel 2.2 werden zwei Aspekte dieser Beeinflussung dargelegt: sowohl der Verlust der geographischen Heimat als auch der Verlust der sprachlichen Heimat sollen veranschaulicht werden. Diese beiden in Zusammenhang stehenden Merkmale kennzeichnen eine Zäsur in Zweigs Leben. An erster Stelle steht somit ein kurzer, biographischer Lebensabriss, in welchem die wichtigsten Stationen im Leben des Dramatikers aufgeschlüsselt werden. Dies soll zu einem besseren Verständnis für die Beeinflussung Zweigs – und dadurch seines Schreibens – durch seine Erfahrungen beitragen. Dieser Arbeit liegt der Versuch zugrunde, das Schaffen eines zu bewegten Zeiten lebenden Autors in Hinsicht auf die Beeinflussung durch Erlebnisse im eigenen Leben zu durchleuchten. Mithilfe von Recherchen in diversen Archiven soll dies einen erweiterten Zugang zu den Texten Zweigs ermöglichen. Die Nachlässe im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek sowie dem Deutschen Literaturarchiv Marbach stellen die erste Anlaufstelle für diese Arbeitsweise dar. Neben zahlreichen Werken der Sekundärliteratur vervollständigen ein kleiner Bestand im Archiv des Österreichischen PEN-Clubs sowie ein Kurzfilm von Ralph Giordano das Bild eines bekannten Unbekannten.

Max Zweig, der von Pech verfolgte Dramatiker, kann als Zeitzeuge geschichtsträchtiger Ereignisse – und davon gab es in seinem langen Leben mehr als genug – ein umfassendes Bild vermitteln, wie es kaum sonst jemand vermag. Inwiefern das Miterleben zweier Weltkriege sowie einer Staatsgründung Einfluss, welcher Art auch immer, auf den Autor hatte, soll in den folgenden Kapiteln untersucht werden. Um eine thematische Eingrenzung zu erlangen, wird besonderes Augenmerk auf jene Stücke gelegt, die sich mit der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus beschäftigen.

⁶ Václavek, Ludvík E.: *Olmützer deutsche Dichter im 19. und 20. Jahrhundert*. IN: *Mährische deutschsprachige Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 25.-28.04.1999. Univerzitní nakladatelství: Olomouc 1999. S. 67.

2 Hauptteil

Ob und welche Rolle die eigenen Erlebnisse von Autor*innen in Bezug auf das literarische Schreiben spielen, stellt eine immer wiederkehrende Schwierigkeit der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Texten dar. Thomas Hölzl wirft in seinem Text *Theater findet nur heute statt. Anmerkungen zu Max Zweig aus der Theaterpraxis* ganz ähnliche Fragen auf:

Eine Frage drängte sich auf: Bewirkten Krieg, Verfolgung und Exil nachhaltige, grundsätzliche Veränderungen in Max Zweigs künstlerischer Entwicklung, oder war das Regelwerk seiner Psyche schon so vollständig ausgebildet als jene Ereignisse eintraten, daß sie einfach an den dafür vorgesehenen Stellen eingepaßt wurden, auf diese Weise einen Charakter vervollständigend, der auch unter anderen Umständen so und kaum anders geworden wäre.⁷

Hölzl wirft hier eine interessante These auf, nämlich dass die Geschehnisse den Schriftsteller erst vervollständigen, ihn aber nicht unbedingt von Grund auf verwandeln. Bernhard Fetz schreibt in seiner Einleitung zu einer Theorie der Biographie, dass die Grundlage von Biographien – hier als Textsorte gedacht – nicht die Texte per se sind: „Gemäß dem Alltagsverständnis sind Biographien nicht aus Texten, sondern aus Leben gemacht, aus Ereignissen, Empfindungen, Handlungen, aus individuellen Leistungen und Ideen.“⁸ Und Fetz schreibt weiters, dass es schwer sei, „Biographie jenseits des Textbegriffs zu denken“⁹. Genau dieser Aspekt ist es aber, der im Folgenden erforscht werden soll. Nicht die Biographie als Genre, sondern die sich im Erleben zeigende Biographie eines Menschen und ihr Einfluss auf Texte ganz anderer Gattungen sollen betrachtet werden.

Die Biographie steht an einer Schnittstelle zwischen Literatur-, Geschichts- und Kulturwissenschaften sowie literarischen Lebenserzählungen; und auch in der soziologischen und ethnographischen Biographieforschung geht es um die zentrale Frage, wie sich individuelle Lebensläufe und Erfahrungsaufschichtungen zu biographischen Repräsentationen verdichten.¹⁰

Zweigs Autobiographie *Lebenserinnerungen* befindet sich genau an dieser von Fetz aufgezeigten Schnittstelle. Sie ist eine Rückschau auf ein gelebtes Jahrhundert in einer bewegten Zeit, die anhand eines Einzelschicksals als Erinnerungsort für das Schicksal vieler gesehen werden kann. „Neben ihrem Informationswert besitzen biographische Quellen

⁷ Hölzl, Thomas: *Theater findet nur heute statt. Anmerkungen zu Max Zweig aus der Theaterpraxis*. IN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. Hg. von Eva Reichmann. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Hg. von Marie-Louise Roth, Ingeborg Fiala-Fürst. Bd 6.) Röhrig: St. Ingbert 1995. S. 263.

⁸ Fetz, Bernhard: *Einleitung. Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie*. IN: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Hg. von Bernhard Fetz, unter Mitarb. von Hannes Schweiger. Walter de Gruyter: Berlin, New York 2009. S. 4.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 7-8.

Aussagekraft aufgrund ihres Eingebettetseins in kulturelle und institutionelle Kontexte.“¹¹ Nicht zu verachten ist im Zusammenhang damit, dass Autobiographien niemals objektiv sein können und stets, in welche Richtung auch immer, beeinflusste Texte darstellen. Fetz nennt Stichworte des „Konstruktionscharakter[s] jeglicher (auto-)biographischen Erzählung. [...] Wahrheit und Lüge, Verlebendigung des Vergangenen, Verstehen des Fremden.“¹² In Hinblick auf Max Zweig könnte man noch das Festhalten eines Augenzeugenberichts aus geschichtsträchtigen Zeiten hinzufügen. Diese „Verlebendigung des Vergangenen“, wie Fetz es hier nennt, greift Zweig aber auch in seinen Dramen auf, indem er immer wieder historische Themen bearbeitet, welche sowohl politischer als auch religiöser Natur sein können. Weiters ist das „Verstehen des Fremden“ in vielen Dramen Zweigs verankert. So versucht sich der Autor zum Beispiel in *Die deutsche Bartholomäusnacht* daran, sich in ein nationalsozialistisches Setting zu versetzen. Darauf wird in Kapitel 2.3.3 noch weiter eingegangen.

Fetz beschreibt außerdem, dass Textgenesen mithilfe von persönlichen Materialien aufgeschlüsselt werden können. Dies kommt vor allem in Hinblick auf Recherchen in Archiven zum Tragen. „Anhand von Entwürfen, Konzepten und Notizen lassen sich die Spuren künstlerischer Kreativität, manchmal auch die Biographien von Ideen oder die Vorgeschichten von Entscheidungen nachzeichnen.“¹³ Zweig geht im Bezug dazu – wie so oft in seinem Leben – eher ungewöhnliche Wege, denn er arbeitet genau gegenteilig zu dem, was Fetz hier vermittelt. Der Dramatiker schreibt seine Texte innerhalb kürzester Zeit. In den diversen Archiven lassen sich somit nur ganz vereinzelte Korrekturen ermitteln. Die Arbeit an den Texten bleibt zum größten Teil nicht nachvollziehbar. Kapitel 2.4.1 versucht Zweigs Arbeitsweise genauer zu erläutern.

Somit widmet sich Zweig dem Biographischen in zweierlei Hinsicht: einerseits ganz offensichtlich in seinen *Lebenserinnerungen*, andererseits vermittelt er biographische Aspekte historischer Persönlichkeiten in seinen Dramen.

2.1 Glück im Unglück – Ein biographischer Abriss

Max Zweig hat in seiner überdurchschnittlich langen Lebenszeit, die sich über einen bewegten und von Krisen geschüttelten Zeitraum erstreckte, allerhand erlebt. Der Autor wird

¹¹ Fetz, Bernhard: Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist. IN: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Hg. von Bernhard Fetz, unter Mitarb. von Hannes Schweiger. Walter de Gruyter: Berlin, New York 2009. S. 105.

¹² Fetz: *Einleitung*. S. 21.

¹³ Fetz: *Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist*. S. 105.

1892 in Proßnitz in die damals noch bestehende österreichisch-ungarische Monarchie geboren. Wenige Monate vor seinem 100. Geburtstag stirbt der Dramatiker 1992 an einer Lungenentzündung in seinem Exil in Jerusalem. Eva Reichmann schreibt dazu in einem Zeitungsartikel anlässlich seines Todes das Folgende:

1938 folgte der Schriftsteller Max Zweig der Einladung eines Freundes anlässlich einer geplanten Aufführung seines Dramas ‚Die Marranen‘ nach Tel Aviv. So entkam er der Verfolgung durch die Nationalsozialisten. Aber es begann die eigentliche Tragik des Lebens und Schaffens von Max Zweig: da ihm bewußt war, daß der Verzicht auf seine deutsche Muttersprache das Ende seiner schöpferischen Kraft bedeuten würde, erlernte er nie Hebräisch, sondern schrieb auch in Israel weiterhin in Deutsch. Jahrzehnte lang lebte er unter beengendsten Umständen und fast in sprachlicher Isolation in einer kleinen Dachkammer in Tel Aviv; später in Jerusalem. Am 5. Januar ist er, 99 Jahre alt, gestorben. Er hatte sich in der Zeit der außergewöhnlichen Schneestürme, als in Jerusalem tagelang Strom und Heizung ausfielen, eine Lungenentzündung zugezogen.¹⁴

Wie hier bereits angedeutet wird, ist Zweig Zeitzeuge mehrerer geschichtsträchtiger Ereignisse, zu denen der Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie, der Aufstieg und die Machtübernahme Hitlers, sowie die Staatsgründung Israels zählen. Zweig erlebt somit eine Monarchie, eine Diktatur, eine britischen Mandatsherrschaft und eine neu gegründete parlamentarischen Republik. Während all dieser Ereignisse ist er mit seinen Dramen stets bestrebt, der aktuellen Lage gerecht zu werden.

Da der Dramatiker, im Schatten seines Verwandten Stefan Zweig¹⁵ stehend, eher weniger bekannt ist, werden die wichtigsten Stationen seines Lebens in diesem Kapitel aufgeschlüsselt. Dies soll zum besseren Verständnis der darauffolgenden Ausführungen beitragen, um erkennen zu können, ob diese bewegte Lebenszeitspanne einen Einfluss auf Zweigs Schaffen hatte, und wenn ja, wie sich dieser äußert.

Wie zur damaligen Zeit üblich, soll Zweig als ältester Sohn in die Fußstapfen seines Vaters treten und Jurist werden. Da es in Proßnitz aber kein deutschsprachiges Gymnasium gibt, wird er in das nächstgelegene nach Olmütz geschickt. Dort besucht Zweig bereits während der Gymnasialzeit regelmäßig das Theater: „Ich hatte nur ein bescheidenes Taschengeld, aber ich glaube, daß während meiner acht Gymnasialjahre kaum eine Spielwoche verging, in welcher ich nicht im Theater gewesen wäre.“¹⁶ Zweig berichtet in seiner Autobiographie weiters: „Ich besuchte alle Aufführungen klassischer Werke, aber auch die der damals modernen Stücke von Ibsen, Hauptman, Sudermann, Halbe, Beer-Hofmann, Shaw, Wilde und

¹⁴ Reichmann, Eva: Zeitungsartikel. IN: Süddeutsche Zeitung Nr. 17/1992. S. 11. (LIT 387/Sa/S1).

¹⁵ Vgl. dazu: Zweig: *Lebenserinnerungen*. Vorwort von Hans Mayer. Bleicher: Gerlingen 1987. S. 13: „Um eine mir immer wieder gestellte lästige Frage, die nach meiner Verwandtschaft mit Stefan oder Arnold Zweig, vorweg zu beantworten: [...] Meine Großmutter Netti und Stefan Zweigs Großvater Hermann waren Geschwister.“ Arnold Zweig hat nur den gleichen Nachnamen, ist aber nicht verwandt.

¹⁶ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 42.

anderer.“¹⁷ Dies zeigt ein schon in frühen Jahren beginnendes Interesse am Theater. In den *Lebenserinnerungen* gibt Zweig weiters an, dass einzig seine Großmutter mütterlicherseits sein Interesse für Literatur und Theater unterstützte.¹⁸ Für das Studium zieht Zweig dann weiter nach Wien, wo er jedoch auch mehr am Kulturbetrieb als an seinen Vorlesungen interessiert ist: „Wien war für mich die Stadt der Theater, Museen, Ausstellungen, Bibliotheken, die in einer höchst anmutigen Landschaft gelegene Großstadt mit ihren unzähligen Reizen und Überraschungen; daß sie auch eine Universitätsstadt war, galt mir nicht viel.“¹⁹ Anschließend lebt Zweig ab 1920 in Berlin, muss dann aber 1934 mit seiner ersten Frau aufgrund der politischen Entwicklungen von Berlin nach Proßnitz ziehen.²⁰ In diese Anfangsjahre fällt auch die Konzipierung von Zweigs erstem Drama *Ragen*. Wallas führt in seinem Beitrag nähere Informationen zum Stück an und liefert auch mögliche Hintergründe zur Titelwahl:

Die Handlung seines ersten, 1924 vollendeten Dramas verlegt Max Zweig – entsprechend einer Vorliebe der zeitgleichen neuromantischen und neuklassischen Literatur – in die Vergangenheit, und zwar in ein mythisches Frühmittelalter. Als Titel wählt er den Namen des zentralen Helden – *Ragen*, ein Name, der Mythisches assoziieren sollte, aber auch auf die Zeitstimmung der (post-)expressionistischen Epoche Bezug nimmt: ‚Ragen‘ als Sinnbild des In-die-Höhe-Ragens, d. h. eines geistigethischen, aber auch religiösen Aufschwungs (möglicherweise als Gegenbild zu der vom Expressionismus vielfach verwendeten Metapher des ‚Stürzens‘).²¹

Wallas berichtet hier von Zweigs erstem Drama, welches bereits richtungsweisend für alles weitere Schaffen des Dramatikers ist. Das „Geistigethische“, wie der Autor es hier nennt, ist ein Element, welches als ein zugrundeliegendes Bedürfnis Zweigs erscheint und in all seinen Stücken mitschwingt. Auch Wallas‘ Vergleich des „In-die-Höhe-Ragens“ ist sinnbildlich für Zweigs Arbeitsweise, da er zeit seines Lebens seinem Idealbild eines Dramatikers nachstrebt. Mehr zu Zweigs Idealvorstellung eines Dramatikers folgt in Kapitel 2.4.1. Der Autor berichtet weiters über eine Schaffenskrise im Zuge der Entstehung des Dramas *Ragen*: „Zweig konzipierte die Tragödie bereits im Jahre 1917, es gelang ihm aber vorerst nur die Ausarbeitung der ersten beiden Akte, danach trat eine Schaffenskrise ein, die sich über mehrere Jahre hinzog.“²² Das Eintreten dieser (Schaffens-)Krise ist signifikant für die Zeit, in der Zweig lebt. Wallas fasst die vorherrschenden Krisenherde im Folgenden nochmals treffend zusammen:

¹⁷ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 42.

¹⁸ Vgl hierzu: ebd., S. 14.

¹⁹ Ebd., S. 51.

²⁰ Vgl. LIT 387/Sa/L10.

²¹ Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 44.

²² Ebd.

Die Entstehung des Dramas erfolgte in einer bewegten, von Kriegserlebnis, Kriegsende, Zerfall der Habsburgermonarchie und Neuorientierung der krisengeschüttelten Nachkriegsgesellschaft beherrschten Epoche. Max Zweigs Leben war in dieser Phase ebenfalls von heftigen Krisen beherrscht. Zweig litt unter dem Zwang von Fremdbestimmung, zunächst bedingt durch das Kriegsgeschehen – er wurde zwar für frontdienstuntauglich erklärt, mußte aber Militärdienst in dem in der Nähe von Olmütz (Olomouc) gelegenen k. u. k. Epidemiespital Neustift (Novosady) leisten. Unter rigider militärischer Disziplin leidend, erschütterte ihn das alltägliche Miterleben von Krankheit und Tod tief.²³

In dieser „krisengeschüttelten Nachkriegsgesellschaft“ verfällt Zweig in eine Schaffenskrise, es war ihm unmöglich das Stück zu vollenden. Dieses Verstummen kann somit als schwerwiegende Folge der Krisenerfahrung gesehen werden. In einem Kurzfilm erzählt Max Zweig selbst von dieser bewegten Zeit, welche er ein „unseliges Jahrhundert“²⁴ nennt. Er berichtet von diesen Jahren „beinahe ununterbrochen fortgesetzter Kriege“²⁵ und dass „Umstürze, Revolutionen geradezu auf der Tagesordnung standen, sodass man eigentlich niemals zu einer seelischen Ruhe gelangen konnte.“²⁶ In dieser unruhigen Zeit bemüht sich Zweig, die Geschehnisse in seine Werke aufzunehmen und trifft dabei oft schon vorausschauende Prognosen. In seiner Autobiographie erläutert der Dramatiker, wie er den Einbruch des Ersten Weltkriegs persönlich miterlebt:

Binnen einer kurzen Zeit wurde ich, ein freigeborener und seiner Freiheit bewußter Mensch, in einen Sklaven verwandelt; ein unverwechselbares Individuum, wurde ich zu einem wesenlosen, austauschbaren Glied einer anonymen Masse; ein erwachsener Mann mit eigenem Willen und selbstständiger Denkkraft, wurde ich mit brutaler Gewalt einer neuen Erziehung unterworfen, deren einziger Zweck der Mord war.²⁷

In diesem Erfahrungsbericht ist zu erkennen, welche grundlegende Zäsur der Kriegsausbruch für Zweig darstellt. Der durch Einsetzen des Krieges hervorgerufene Zwang von außen und die damit einhergehende neue Ordnung stehen diametral zu Zweigs Freiheitsbewusstsein. Darüber hinaus äußert Zweig seine Meinung zum Krieg mit klaren Worten:

Meine Einstellung zum Krieg war vom ersten bis zum letzten Kriegstag unverändert gleich. Für mich war der Krieg ein Verbrechen und die, die ihn angestiftet hatten, Verbrecher, und ich ließ keinen Grund gelten, der der Rechtfertigung des Krieges dienen sollte. Ich hatte allen Patriotismus verloren und hegte die Überzeugung, daß ich einem Staat gegenüber, der so unsittlich handelte, von jeder Verpflichtung entbunden war.²⁸

Aufgrund einer ihm attestierten Schwäche ist Zweig während des Ersten Weltkriegs von einem Einsatz mit der Waffe verschont und stattdessen vier Jahre lang in einem

²³ Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 45.

²⁴ Vgl. Giordano: *Ein gelebtes Jahrhundert*. Minute 03:25-04:00.

<https://www.youtube.com/watch?v=CbH489UGvGs> (letzter Zugriff: 21.04.23).

²⁵ Vgl. Giordano: *Ein gelebtes Jahrhundert*. Minute 03:30-04:07. (letzter Zugriff: 21.04.23).

²⁶ Vgl. Giordano: *Ein gelebtes Jahrhundert*. Minute 03:30-04:07. (letzter Zugriff: 21.04.23).

²⁷ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 68.

²⁸ Ebd., S. 69.

Epidemiespital tätig. „Eine Reihe von Ereignissen, die ich nicht herbeigeführt habe und die mir auch heute noch nicht begreiflich sind, hatte zur Folge, daß ich für frontdienstuntauglich erklärt wurde.“²⁹ Bianca Sievert berichtet in ihrem Beitrag, dass Zweig diese glückliche Gegebenheit den Interventionen einer Frau zu verdanken hat: „Mathilde Katz war es, die durch Beziehungen dafür sorgte, daß Zweig aufgrund eines fingierten Krankenberichtes für frontdienstuntauglich erklärt wurde und so den ersten Weltkrieg unbeschadet ‚im Hinterland‘ verbringen konnte.“³⁰ Durch vorteilhafte Beziehungen kann Zweig somit dem Dienst an der Front entgehen und den Ersten Weltkrieg unbeschadet überstehen.

Durch weitere schicksalhafte Zufälle kann Zweig der Verfolgung im Zweiten Weltkrieg ebenfalls entgehen und überlebt, im Gegensatz zu vielen seiner Familienmitglieder, auch diesen Krieg unversehrt, diesmal im Exil.

Für Zweig persönlich wurde die Reise nach Palästina lebensrettend: im Dezember 1938 gab es für ihn keine Möglichkeit zur Rückkehr in die Tschechoslowakei mehr, da das Land inzwischen von deutschen Truppen besetzt worden war. Palästina wurde so – eher zufällig – für Max Zweig zu einer Fluchtstätte, in der er vor Verfolgung und Vernichtung geschützt wurde.³¹

Während Zweig es durch glückliche Umstände schafft, ins Exil zu gehen, wird der Großteil seiner Verwandten in Konzentrationslagern ermordet. Über den Verbleib seines vier Jahre jüngeren Bruders Hans, mit dem sich Zweig sehr gut verstanden hatte, berichtet der Autor das Folgende:

Er wurde mit seiner Frau und seinem ungefähr zwölfjährigen Sohn, den ich nur als Kind kannte, wie alle mährischen Juden, 1942 nach Theresienstadt gebracht, konnte sich eine Zeit lang in diesem Lager halten und scheint mit dem letzten nach Auschwitz gesandten Transport im Herbst 1944 dorthin geschafft worden zu sein.³²

Auch der elf Jahre jüngere Bruder Paul, zu dem ebenfalls ein inniges Verhältnis besteht, kann der nationalsozialistischen Verfolgung schlussendlich nicht entkommen. In den *Lebenserinnerungen* wird berichtet, dass Paul Zweig in Italien lebte, jedoch 1939 von Carabinieri an die österreichische Grenze gebracht wurde:

Er verbrachte noch etwa drei Jahre in Proßnitz, bevor auch er nach Theresienstadt und bald nachher als Junggeselle nach dem Osten geschafft wurde. Ich hatte ihn, als mir klar wurde, daß der Krieg unvermeidlich sei, aus Tel Aviv telegraphisch angefleht, alles daran zu setzen, nach Palästina zu kommen. Aber das wollte er nicht.³³

²⁹ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 69.

³⁰ Sievert, Bianca: *Das Frauenbild im Werk von Max Zweig*. IN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. Hg. von Eva Reichmann. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Hg. von Marie-Louise Roth, Ingeborg Fiala-Fürst. Bd 6.) Röhrig: St. Ingbert 1995. S. 347.

³¹ Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 24.

³² Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 31.

³³ Ebd., S. 33.

Zweig ist somit in der geschützten Position des Exils, kann seinen Bruder jedoch nicht dazu überreden, zu ihm zu kommen. Er kann ihn nicht retten. In seiner Autobiographie fasst der Dramatiker nüchtern zusammen:

Ich habe während des Dritten Reichs fast alle meine Angehörigen verloren, so daß ich nach 1944 nur noch zwei Blutsverwandte besaß, mit denen ich in Verbindung stand: mein Cousin Fritz Zweig in Los Angeles und meine Cousine von mütterlicher Seite her, die in Ramat Gan bei Tel Aviv wohnende Eva Aloni. Aber kein Verlust traf mich so grausam und tief wie der meines Bruders Paul.³⁴

Während der Anfangszeit im Exil erhält der Dramatiker durch die Mithilfe von Max Brod einige Jahre lang eine Rente. Doch als Hitler fällt und Zweig nicht in die Tschechoslowakei zurückgeht, versiegt diese Geldquelle. Zweigs finanzielle Lage in Israel ist stets prekär, denn er hat oft keine Arbeit, was höchstwahrscheinlich dem Umstand zu schulden ist, dass er weiterhin auf Deutsch schreibt. Jedoch schafft es der Dramatiker trotz allen widrigen Umständen, Wege zu finden, um über die Runden zu kommen. Zweig erwähnt in den *Lebenserinnerungen*, dass es ihm selbst unerklärlich ist, wie er immer wieder durch glückliche Begebenheiten „gerettet wurde“:

Es bleibt mir nichts übrig, als mich mit dem Gedanken abzufinden, daß es im menschlichen Leben Ereignisse gibt, welche nicht erklärt werden können. Daß und wie ich im Ersten Weltkrieg vor der Front bewahrt, daß und wie ich während des Dritten Reiches rechtzeitig dem Machtbereich Hitlers entzogen wurde, ist und bleibt unerklärlich, ebenso wie die wiederholten kleinen Wunder, durch welche ich in Israel gerettet wurde.³⁵

Bereits der erste Besuch in Palästina im Jahr 1935 ist für den Autor beeindruckend. Er schreibt dazu in der Autobiographie: „Das wichtigste Erlebnis aber war die Begegnung mit dem lebendigen Zionismus.“³⁶ Obwohl Zweigs Vater dem Zionismus zugewandt war, und der Dramatiker somit schon in frühen Jahren in Kontakt damit kommt, wird sein Interesse erst in Palästina geweckt. Dazu betont Ivana Bednaříková Procházková in ihrem Beitrag, dass besonders das idealistische Element mit den Überzeugungen Zweigs harmoniert:

Mit lebendigem Zionismus wurde er erst bei seiner ersten Reise nach Palästina konfrontiert. Zweig war von der palästinensischen jüdischen Gesellschaft fasziniert, die alle Gesellschaftsschichten umfasste, etwas, was er aus dem alten Österreich nicht kannte. Er war ergriffen von dem starken Gefühl der Zugehörigkeit und der Entschlossenheit der Gründer des späteren Staates Israel, für die eigenen Ideale zu kämpfen und das eigene Glück für das Wohl der Allgemeinheit zu opfern. Die idealistische Seite des Zionismus stimmte mit seinen gehobenen Idealen überein.³⁷

³⁴ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 35.

³⁵ Ebd., S. 160.

³⁶ Ebd., S. 141.

³⁷ Bednaříková Procházková, Ivana: *Heimat oder Exilland? Max Zweig und seine Schwierigkeiten mit der nationalen Selbstidentifikation als ein Muster- oder Sonderfall*. IN: *brücken – Germanistisches Jahrbuch Tschechien, Slowakei 01+02*. S.170.

Es ist erstaunlich, dass Zweig, obwohl in den Vielvölkerstaat der österreichisch-ungarischen Monarchie geboren, das Zugehörigkeitsgefühl so beeindruckend findet. Der Autor muss selbst ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zu seinem Herkunftsland, allen voran zur deutschen Sprache, haben, denn er bleibt ihr immer treu, obwohl dies die Lage im fremdsprachigen Exil schwieriger gestaltet.

Felix de Mendelssohn wirft in seinem Beitrag *Funktionen und Folgen der Auswanderung und der Integration aus psychologischer Sicht* die Frage auf, inwiefern ein Gang ins Exil ähnliche Folgen für die betroffenen Personen hervorrufen kann:

Jedes Schicksal ist ein einzigartiges und doch behält die Frage ihre psychologische Berechtigung, ob die Erfahrung der Auswanderung – in der Regel eine sehr einschneidende Zäsur im Leben eines Menschen – auf gewisse gemeinsame seelische Funktionen und Folgen bei all jenen schließen lässt, die diese Erfahrung durchmachen.³⁸

Welchen Einfluss die Erlebnisse während Zweigs langem Leben auf ihn hatten, soll nun anhand der folgenden Kapitel erläutert werden. Die thematische Eingrenzung der Dramenanalyse in Kapitel 2.3 basiert auf der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. De Mendelssohn hebt in seinem Beitrag zwei Geschehnisse als besonders schwerwiegend hervor, welche Zweig miterlebt hat:

Zwei einschneidende Ereignisse haben also die uralte und ambivalente jüdische Tradition von der Trennungserfahrung als Trauer, als Selbstbestimmung, als gemischtes Glück oder Glück im Unglück, entscheidend neu bestimmt – die Shoah und die Gründung des Staates Israel. Gegenüber allen wilden Verfolgungen und Pogromen der Vergangenheit war die Shoah ein methodisches, programmatisch ausgeführtes und umfassendes Ausrottungssystem gewesen, die demjenigen, der nicht früh genug entkam, kaum Chancen gab, ihm zu entinnen.³⁹

Zweig kann diesem „Ausrottungssystem“, wie de Mendelssohn es hier treffend bezeichnet, entkommen und sich ins Exil retten. Darüber hinaus ist der Dramatiker Zeitzeuge der Staatsgründung Israels. In seinem gelebten Jahrhundert ist Zweig stets in unmittelbarer Nähe, jedoch in verhältnismäßig sicherer Distanz, Zeuge vieler geschichtsträchtiger Momente. Ergänzend zieht Sulamit Sparre in ihrem Bericht ein prägnantes Fazit über den Dramatiker:

Max Zweig war ein Sieger im Scheitern: Seine Laufbahn, die gerade begann, wurde in Deutschland jäh unterbrochen. Er verlor seine Heimat, den lebendigen, unmittelbaren Kontakt mit der Sprache seiner Herkunft, arbeitete aber weiter an seinen Dramen, die zu schreiben – so seine Überzeugung – er auf die Welt gekommen war. Er hielt Kontakt zu anderen deutschsprachigen Emigranten, hatte Freunde in Wien und in der Schweiz. Doch er blieb in Israel, das offenbar mehr als nur ein ‚Asyl‘ war: Zweig war überzeugt, dass er in jedem anderen Land als Dichter zugrundegegangen [sic] wäre. Es drängt sich die

³⁸ Mendelssohn, Felix de: *Funktionen und Folgen der Auswanderung und der Integration aus psychologischer Sicht*. IN: *Flucht in die Freiheit. Österreichische Juden in Palästina und Israel*. Hg. von Angelika Hagen, Joanna Nittenberg. Edition INW: Wien 2006. S. 535.

³⁹ Ebd., S. 542.

Überlegung auf, wie sich sein weiterer Weg gestaltet hätte, wäre er nach Deutschland zurückgekommen: Es wäre für ihn möglicherweise problematisch geworden, mit seinen Dramen, die sich in Aufbau und Idee des Tragischen am antiken Drama orientierten, Anschluß zu finden an die Auffassung des modernen Erzähltheaters in der Nachfolge eines Bert Brecht oder des absurden Theaters im Sinne Becketts, George Taboris oder Artauds. Die Entwicklung des modernen Theaters ging andere Wege als Max Zweig.⁴⁰

Inwiefern sich Zweigs Leben nach einer Rückkehr in den deutschen Sprachraum problematisch gestaltet hätte, lässt sich aus der heutigen Perspektive nicht wirklich sagen. Fest steht, dass sein Schaffen auch im Exil mit einigen Schwierigkeiten verbunden ist. Auch wenn der Dramatiker weder zu Lebzeiten noch danach zu großem Ruhm gelangte, so hat er doch in seinem Leben sehr viel Glück im Unglück gehabt und konnte seine Autobiographie noch selbst in hohem Alter verfassen.

2.2 Verlust der Heimat

Max Zweigs Leben, wie im vorherigen Kapitel kurz umrissen, erstreckt sich über einen weltgeschichtlich sehr bewegten Zeitraum. Mehrere Umzüge, nicht alle davon gewollt, prägen das Leben des Autors. Walter Schmähling beschreibt die verschiedenen Gründe für Zweigs wechselnde Wohnsitze:

Als Max Zweig 1920 nach Berlin zog, so konnte man in der Metaphernsprache des neunzehnten Jahrhunderts das durchaus als eine Flucht aus der Enge der Provinz bezeichnen. Ein junger Mensch suchte die Nähe des großen Theaters und der literarischen Anregung. Die Rückkehr in die Heimatstadt Proßnitz 1934 hat bereits ganz anderen Charakter. Sie war bereits Flucht vor einer wirklichen Bedrohung und ohne die Möglichkeit der beliebigen Rückkehr. Die Besuchsreise nach Palästina 1938 offenbarte sehr bald ihren schicksalshaften Charakter. Sie war eine vom Schicksal getarnte Flucht und sie rettete das Leben.⁴¹

Der erzwungene Umzug im Rahmen der Palästina-Reise bringt Zweig in die schwierige Lage der Abgeschnittenheit vom deutschsprachigen Raum. „Hinzu kommt der zermürbende Zustand des Provisoriums: Exil, das ist in der Regel nur eine Durchgangsstation.“⁴² Diese „Durchgangsstation“ sollte für Max Zweig mehr als fünfzig Jahre bis an sein Lebensende andauern. Zweig schafft es nicht, sich in dieser neuen Umgebung anzupassen. Hanni Mittelman und Karin Neuburger weisen in ihrem Text auf eine „erzwungene Identitätskonstruktion“ hin: „Wenn sich dem Exilanten zwar durchaus auch neue, positive Möglichkeiten eröffnen, hebt dies keineswegs das ihm aufgebürdete Leiden an den

⁴⁰ Sparre, Sulamith: *Der wandernde Schreibtisch. Erfahrungen, Bewältigung und Folgen des Exils bei Leonhard Frank, Soma Morgenstern und Max Zweig. Ein Vergleich.* Schriftenreihe der Leonhard Frank-Gesellschaft. Heft 16. Würzburg 2005. S. 53.

⁴¹ Schmähling, Walter: *Max Zweig – ein Dramatiker gegen seine Zeit.* IN: Zweig, Max: *Der Generalsekretär und andere Dramen.* Über Max Zweig. Von Max Brod, Israel Mehlmann, Walter Schmähling, Elazar Benyoëtz. Hg. von Elazar Benyoëtz. Tel Aviv, Juni 1979. S. 256.

⁴² Sparre: *Der wandernde Schreibtisch.* S. 6.

Selbstverleugnungen, dem Rollenspiel und der erzwungenen Identitätskonstruktion auf.“ Übrig bleibt „die Fremdheit auch sich selbst und seiner Herkunft gegenüber.“⁴³ Dieses Fremdheitsgefühl könnte mitunter ein Grund dafür sein, dass Zweig so strikt an seiner Herkunft und der deutschen Sprache als letzte Anker seiner verlorenen Heimat festhält.

Während des zweiten Weltkriegs begeht der Autor die bereits erwähnte Reise nach Palästina, die ihn vor einem ähnlichen Schicksal wie dem seiner Familienangehörigen bewahrt. Die Mutter Helene Zweig wird in Theresienstadt und die beiden Brüder Hans und Paul werden in Auschwitz ermordet.⁴⁴ Dieser Gang ins Exil, wenn auch nicht als solcher geplant, bedeutet für Zweig einerseits das Entkommen vor der nationalsozialistischen Verfolgung, andererseits aber auch das Verlassen seiner kulturellen Heimat. Norbert Otto Eke beschreibt dies in seinem Beitrag: „Als Exilautor hat er [Zweig] sich gleichwohl nie verstanden, auch wenn ihm das Rettungsland Palästina nicht als Heimat hatte erscheinen wollen, sehr wohl aber als ‚gastliches Asyl‘.“⁴⁵ In diesem „gastlichen Asyl“, wie Zweig Palästina selbst benennt, bleibt der Dramatiker trotz allem sprachlich gesehen heimatlos. „Zweigs Verhältnis zu Israel ist gebrochen durch Distanz, einer sowohl sprachlichen (Reflexion über jüdische und israelische Themen im Medium der deutschen Sprache) als auch emotionalen Distanz (Bewusstsein der Nichtzugehörigkeit bei gleichzeitiger aktiver Teilnahme am öffentlichen Leben Israels).“⁴⁶ Die Nichtzugehörigkeit, die Wallas hier beschreibt, beschränkt sich somit nicht nur auf die sprachliche Ebene – Zweig ist der deutschen Sprache sowohl in Tschechien als auch in Palästina und Israel immer treu geblieben – sondern bezieht sich auch auf kulturelle und religiöse Ebenen, da er immer einer Minderheit angehört, beziehungsweise sich gesellschaftlich nicht sehr viel einbringt. Nichtzugehörigkeit zieht sich somit wie ein roter Faden durch Zweigs Leben.

Allein Bruchstücke religiöser Erfahrung [...] gibt es, Erfahrungssplinter, die sich zu einem kohärenten, die eigene Identität aus dem jüdischen Erbe begreifenden Ganzen nicht fügen wollen. So bleibt es für Max Zweig vor der Flucht aus Europa bei sporadischen Berührungen mit der religiösen Tradition des Judentums, die der junge Max Zweig indes nicht als Element einer Auseinandersetzung mit seinem eigenen jüdischen

⁴³ Mittelman, Hanni und Karin Neuburger: *Konstruktionen von Identität unter den Bedingungen des Exils*. IN: *Exilerfahrung und Konstruktionen von Identität 1933 bis 1945*. Hg. von Hans Otto Horch, Hanni Mittelman, Karin Neuburger. De Gruyter: Berlin, Boston 2013. S. 4.

⁴⁴ Vgl. LIT 387/Sa/L10.

⁴⁵ Eke, Norbert Otto: ‚Einmal furchtlos vor Menschen sein und kühn!‘ Max Zweigs Arbeit am Gründungsmythos Israels. IN: *Zwischen den Sprachen – Mit der Sprache? Deutschsprachige Literatur in Palästina und Israel*. Hg. von Norbert Otto Eke, Stephanie Willeke. (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen. Bd 79. Hg. von der Literaturkommission für Westfalen) Aisthesis Verlag: Bielefeld 2019. S. 232.

⁴⁶ Wallas, Armin A.: *Asyl in Erez Israel – Max Zweig*. IN: ders.: *Deutschsprachige jüdische Literatur im 20. Jahrhundert*. Bd 1. *Jüdische Themen in der deutschsprachigen Literatur/Literarische Bibelrezeption/Österreich-Konzeptionen jüdischer Schriftsteller zwischen Monarchie und Exil/Deutsch-jüdische Schriftsteller und die Literatur Israels*. Hg. von Andrea M. Lauritsch. Arco Wissenschaft: Wuppertal 2008. S. 250.

Selbstverständnis zusammenfügen kann. Darin gleicht er vielen Juden seiner Generation, denen ihr Judentum vor der nationalsozialistischen Verfolgung kein zentrales Thema gewesen war und die sich ihrer jüdischen Identität erst in der Traumatisierung neu zu vergewissern suchten, nachdem die Täuschungen des Assimilationsraumes offenbar geworden waren.⁴⁷

Der Autor ist weder sprachlich, religiös noch kulturell Teil einer größeren Gruppe. Dies hat er auch nie angestrebt. Sparre berichtet in ihrem Beitrag über die wenigen Bekanntschaften, die Zweig im Exil macht. Neben Paul Engelmann ist auch Max Brod ein wichtiger Vertrauter und Unterstützer.

Weitere Freundschaften verbinden Zweig mit Josef Karstein, Arnold Zweig und Max Brod, der Dramaturg der *Habimah* wird: „Nur durch ihn hatte ich mit der zeitgenössischen Theaterliteratur einige Verbindung, welche mit seinem Ableben fast abriß“. Hier zeigt sich ein Problem des deutschsprachigen Dichters in der Fremde: er verpaßt den Anschluß an die Weiterentwicklung der Literatur seines Herkunftslandes. Zweig ist angewiesen auf die deutschsprachige „Literaturszene“ in Israel, die ein isoliertes Dasein führt, denn die deutsche Sprache ist damals verpönt.⁴⁸

Nun verbinden sich hier zwei Probleme. Einerseits die Tatsache, dass die deutsche Sprache in Palästina beziehungsweise Israel nicht gern gesehen ist, andererseits Zweigs Rückzug ins Private und seine wenig proaktive Herangehensweise. Der Dramatiker greift in seinen Stücken neben historischen zwar durchaus auch aktuelle Problemstellungen auf, er schafft es aber nicht, sich Gehör zu verschaffen und seine Dramen einem größeren Publikum zur Kenntnis zu bringen. So schreibt auch Wallas dazu:

Die in Palästina/Israel entstandenen Dramen Zweigs greifen historische und aktuelle Stoffe auf, besonderes Augenmerk wird auf die Konflikte und Traumatisierungen jüdischer Existenz in der Moderne gerichtet. Die Dramen *Davidia* (1939), *Saul* (1944) und *Ghetto Warschau* (1947) fügen sich zu einem „Israel-Triptychon“ zusammen.⁴⁹

Der Text *Ghetto Warschau* wird in Kapitel 2.3.4 einer genaueren Betrachtung unterzogen, da Zweig, in diesem bereits 1947 verfassten Text, die einige Jahre zuvor geschehenen realen Ereignisse des Aufstands im Warschauer Ghetto aufgreift und dramatisch bearbeitet. Dieses Stück ist ein gutes Beispiel dafür, dass Zweig zwar am Puls der Zeit schreibt, jedoch die Anerkennung seiner Werke eher gering bleibt. Diese dürftige Rezeption spannt den Bogen wieder zurück zur Problematik der Fremdsprachigkeit, aus der sie resultiert. Denn Zweig schreibt, wie in Kapitel 2.3 dargestellt wird, höchst brisante Texte und stellt sich sehr früh der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Karin Lorenz-Lindemann thematisiert die sprachliche Fremdheit in Zweigs Leben in ihrem Beitrag ebenfalls wie folgt:

⁴⁷ Lorenz-Lindemann, Karin: *Religion und Konfession. Bruchstücke eines Bekenntnisses von Max Zweig*. IN: dies.: *„Meine Wurzeln treiben hier und dort“*. Studien zum Werk jüdischer Autoren des 20. Jahrhunderts. Wallstein: Göttingen 2009. S. 32.

⁴⁸ Sparre: *Der wandernde Schreibtisch*. S. 51.

⁴⁹ Wallas: *Asyl in Erez Israel*. S. 250.

Der Riß, der durch das Leben eines unter Tschechen aufgewachsenen, in Israel bis zuletzt in deutscher Sprache schreibenden Juden geht, der in einer hebräischsprachigen Welt bis zuletzt seine Zugehörigkeit zur dramatischen Tradition des 19. Jahrhunderts schreibend behauptete, ist auch in dem späten Essay *Religion und Konfession* so gegenwärtig wie in den *Lebenserinnerungen*, die er in seinem 93. Jahr niederschrieb.⁵⁰

Lorenz-Lindemann thematisiert hier einen Riss, der sich wie ein roter Faden durch Zweigs Leben zieht. Es ist ein Zeichen der Abgeschnittenheit, auf der einen Seite selbst gewählt durch den Rückzug und die volle Konzentration auf das Schreiben, auf der anderen Seite hervorgerufen durch die Entfernung zum Heimatland. In hohem Alter reflektiert der Autor über sein Leben und seine Religiosität. Zweig zieht in seiner Autobiographie nüchtern Bilanz über die einschneidenden Erlebnisse. Die Autorin berichtet dazu Folgendes:

Im Juni 1991 schrieb mir Max Zweig aus Jerusalem: „Ich bin ein später Sprößling des 19. Jahrhunderts und in dessen Ideen und Idealen aufgewachsen, denen ich durch mein ganzes Leben treu blieb“. Die Kontinuität dieses Denkens bis in die Zeit nach der Schoah ist um so erstaunlicher, als Max Zweig in ihr zunehmend isoliert lebte, ein „Selbstdenker“ der Aufklärung wollte er bleiben.⁵¹

Im Folgenden werden zwei Aspekte genauer besprochen. Einerseits wird der Verlust der geographischen Heimat, den Zweig doppelt erleben muss, nochmals aufgegriffen, andererseits der Verlust der sprachlichen Heimat, der mit dem Gang ins Exil tragend wird. Mit diesen beiden Aspekten geht auch ein weiterer einher, nämlich der Verlust der kulturellen Heimat. Dies ist vor allem für einen Kunstschaffenden schwerwiegend, da Zweig als Dramatiker Teil einer bestimmten Kultur ist. In ihrem Text betonen Mittelman und Neuburger die Wichtigkeit von Sprache für die „kulturelle Zugehörigkeit“: „In linguistischer Isolation zu leben und zu schreiben und die öffentliche Funktion der Sprache aufgeben zu müssen, ist eine der gemeinsamen Erfahrungen aller Exilanten. Kulturelle Zugehörigkeit äußert sich vor allem durch die *Sprache*.“⁵² Gerade weil die Sprache das wichtigste Werkzeug Zweigs ist, isoliert er sich selbst durch seine Weigerung, eine fremde Sprache – jene seiner neuen Heimat – zu lernen. Somit bleibt Zweig immer ein Außenstehender und kann nicht an der Kultur seines neuen Wohnortes teilhaben. Auch Stephan Braese hebt die schwierige Situation im Exil durch die Entfernung zum gewohnten Sprachraum in seinem Beitrag hervor:

Die Isolation der Exilanten von der täglichen Sprachpraxis in Deutschland trennte sie nicht nur von der sprachlichen Vielfältigkeit und ihrem Reichtum in einer Region, in der

⁵⁰ Lorenz-Lindemann, Karin: *Max Zweig: Religion und Konfession. Bruchstücke eines Bekenntnisses*. IN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. Hg. von Eva Reichmann. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Hg. von Marie-Louise Roth, Ingeborg Fiala-Fürst. Bd 6.) Röhrig: St. Ingbert 1995. S. 108-109.

⁵¹ Lorenz-Lindemann: *Religion und Konfession*. S. 30.

⁵² Mittelman/Neuburger: *Konstruktionen von Identität unter den Bedingungen des Exils*. S. 2.

die meisten Sprecher diese Sprache verwendeten, sondern auch von den tiefgreifenden Veränderungen, die sie im Verlauf einer hochentwickelten Diskurspolitik erfuhr.⁵³

Diese verschiedenen Aspekte von Verlust greifen ineinander, bedingen einander, entwickeln sich auseinander und sind eine mögliche Erklärung für die nicht überdauernde Rezeption der Werke Zweigs. Die widrigen Umstände seines Lebens und die sehr strikte Einstellung Zweigs (siehe Kapitel 2.4.1) führen dazu, dass die Werke – und wohl auch der Dramatiker selbst – in Vergessenheit geraten sind. Sulamith Sparre stellt in ihrem Text eine mögliche Ursache für das Ende der schöpferischen Kraft Zweigs dar. Problematisch sind „das Fehlen des lebendigen, täglichen Austauschs und Umgangs mit der Herkunftssprache, die Auseinandersetzung mit den Werken zeitgenössischer Autoren.“⁵⁴ Der Dramatiker befindet sich somit wieder in einer abgeschiedenen Situation. Sparre schreibt weiter:

Zweig reist im Alter zwar viel, doch in Israel lebt er weiterhin isoliert: er hat nur Umgang mit Deutschsprachigen, d. h. mit anderen Emigranten. Die Entwicklungen des modernen Dramas bekommt er nur von weitem mit, zudem findet er keinen mentalen Zugang zu den neuen Ideen und Dramentheorien.⁵⁵

Somit ist Zweig nicht nur sprachlich, sondern auch gedanklich verwaist. Somit kann – oder will – er seine theoretischen Konzepte nicht weiterentwickeln. Der Autor ist dadurch in seinem geographischen Exil auch kulturell isoliert und daher kann er nicht mit den Entwicklungen mithalten. Walter Schmähling erläutert in seinem Beitrag die bewusste Entscheidung Zweigs, nicht mit der Zeit zu gehen, sondern seinen eigenen Idealen treu zu bleiben:

Neben diesen räumlichen Fluchtbewegungen ist aber für das Leben Max Zweigs etwas anderes bestimmend. Ich möchte es als die große Verweigerung bezeichnen. Um seinem Auftrag als Dichter treu bleiben zu können, wagt es ein einzelner, Zeitströmungen Trotz zu bieten. Schon der junge Mensch in Berlin wird nicht zum Bohemien. Er wählt nicht die Scheinfreiheit des Sich-Treiben-Lassens. Es kommt für ihn nicht darauf an, sich mehr oder weniger guten Einfällen hinzugeben.⁵⁶

Der Autor bleibt seinem Stil treu, entwickelt sich nicht weiter und erscheint wohl deswegen bereits zu seiner Lebenszeit nicht mehr als zeitgemäß. In seiner Autobiographie schreibt Zweig hierzu: „Ich landete in Jaffa am dritten Juli 1938. Es war der Beginn einer neuen Existenz. Alle meine Lebensumstände wurden radikal umgestürzt. Das Ziel und der Sinn meines Lebens blieben unverändert.“⁵⁷ Ein Austausch mit anderen Kunstschaaffenden seiner

⁵³ Braese, Stephan: *Deutsche Sprache, jüdisches Exil – Optionen von ‚Identität‘ nach 1933*. IN: *Exilerfahrung und Konstruktionen von Identität 1933 bis 1945*. Hg. von Hans Otto Horch, Hanni Mittelman, Karin Neuburger. De Gruyter: Berlin, Boston 2013. S. 14.

⁵⁴ Sparre: *Der wandernde Schreibtisch*. S. 52-53.

⁵⁵ Ebd., S. 52-53.

⁵⁶ Schmähling: *Max Zweig – ein Dramatiker gegen seine Zeit*. S. 256.

⁵⁷ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 145.

Kultur bleibt dem Dramatiker größtenteils verwehrt, beziehungsweise entzieht er sich selbst diesen Kreisen. Sulamith Sparre schreibt hierzu:

Auch Max Zweigs Karriere begann vielversprechend, wurde aber durch das Hitlerregime abgebrochen; in Palästina/Israel schrieb er weiter: auf Deutsch. Er verschloß sich bewußt den Anforderungen des neuen Lebensortes, z. B. dem Erlernen einer neuen Sprache. Er wollte nur noch seinem Werk leben – nachdem er bereits durch eine verhängnisvolle Entscheidung des Vaters zehn Jahre verloren hatte.⁵⁸

Sparre spielt hier in der „verhängnisvollen Entscheidung“ auf das von Zweigs Vater gewünschte Jusstudium an. Dies widerstrebt dem Dramatiker zutiefst, da ihn nur das Theater interessiert. Aber auch in diesem künstlerischen Feld ist Zweig stets zurückgezogen und nur auf das eigene Werk bedacht. Ivana Bednaříková Procházková weist in ihrem Text auf Zweigs selbst gewählte isolierte Stellung hin:

Zweig war ein starker Individualist, der sich, außer im nicht offiziellen Künstlerkreis um Paul Engelmann in Olomouc, nie irgendeiner festgelegten Künstlergruppe anschloss. Er entzog sich der Politik und gemeinschaftlichen Aktionen und führte dieses Leben auch in Israel weiter. Er betrachtete die Literatur als das Gebiet, in dem er seine Ansichten und Überzeugungen gänzlich ausführen konnte. Dieser maß er die Aufgabe bei, Geschichtszeugnisse für die nächste Generation zu konservieren.⁵⁹

Gerade aufgrund der vielen politischen Ereignisse während Zweigs Lebenszeit wäre zu erwarten, dass er aktiver darauf eingehen und sich diversen Gruppen anschließen würde. Der Dramatiker lenkt aber all seine Energie in das Verfassen seiner Stücke und will diese als Zeugnisse für die Nachwelt sprechen lassen.

2.2.1 Der doppelte Verlust der Heimat

Wie bereits beschrieben, verliert Max Zweig seine – örtlich konnotierte – Heimat zweimal. Der erste Verlust geschieht nach dem ersten Weltkrieg, als das alte Österreich, in das der Dramatiker hineingeboren wurde, nicht mehr existiert und Zweig somit Tscheche wird:

Max Zweig ist einer der deutschmährischen jüdischen Autoren, den die Frage nach der nationalen und kulturellen Identität sehr persönlich betraf, insbesondere deshalb, weil die Entwurzelung – so typisch für deutschsprachige Juden in den böhmischen Ländern –, die nach dem Fall der Monarchie noch virulenter wurde, einen verhältnismäßig grundlegenden Einfluss auf sein Schaffen und seinen als schmerzlich wahrgenommenen Misserfolg als Autor hatte.⁶⁰

Ivana Bednaříková Procházková beschreibt hier in ihrem Text die Entwurzelung, die mit dem Fall der Monarchie einhergeht. Die Autorin sieht darin einen „grundlegenden Einfluss“ auf das Werk Zweigs. Dieser Aussage kann nur in Bezug auf den „Misserfolg“ zugestimmt

⁵⁸ Sparre: *Der wandernde Schreibtisch*. S. 55.

⁵⁹ Bednaříková Procházková: *Heimat oder Exilland?* S.167.

⁶⁰ Ebd., S.155.

werden, da in den Texten selbst kaum Hinweise auf eine Verarbeitung der Entwurzelung zu finden sind. Zweig greift, wo auch immer er sich gerade befindet, relativ aktuelle Themen auf und verarbeitet diese in seinen Dramen. Es lassen sich jedoch kaum persönliche Anspielungen ausmachen, nur hin und wieder sind Parallelen zum eigenen Leben zu erkennen. Dies ist jedoch kaum speziell auf die Beeinflussung durch die Erlebnisse zurückzuführen, sondern kann einfach als etwas Typisches für eine literarisch tätige Person gesehen werden.

Der zweite Verlust der Heimat geschieht durch die Reise nach Palästina während des zweiten Weltkriegs. Zweig schreibt in seinen *Lebenserinnerungen* dazu Folgendes:

Ich verließ Proßnitz am Tage nach meinem sechsundvierzigsten Geburtstag, um mich eine Woche später in Constanza (Rumänien) nach Palästina einzuschiffen. Für diese Reise, welche eine Reise in ein neues Leben werden sollte, war ich mit einem mittelgroßen Koffer und zwanzig englischen Pfund (400 Mark) ausgerüstet. Der mit Grete verabredete Plan sah vor, daß ich einige Monate in Palästina abwarten und nach der erhofften Aufführung der „Marranen“ nach Proßnitz zurückkehren sollte. Aber die Übersetzung und die Einstudierung des Stückes nahmen weit mehr Zeit in Anspruch, als wir berechnet hatten, und als die Premiere endlich in den letzten Dezembertagen 1938 – mit sehr großem Erfolg – stattfand, hatte die Macht Hitlers sich bereits so ungeheuerlich vergrößert, daß die Länder, welche ich auf der Rückreise nach der Tschechoslowakei passieren mußte, mir die Durchfahrt verweigerten. Ich war genötigt, in Palästina zu bleiben. Es war mir bestimmt, die nächste Reise nach Europa erst neun Jahre später anzutreten. Ich durfte die Jahre des Krieges und die Wirren der Nachkriegszeit friedlich in Palästina überdauern und unbehelligt mein Werk fortführen.⁶¹

Zweig beschreibt hier in seiner Autobiographie wie es zum nicht geplanten Gang ins Exil kommt. Die Reise nur mit einem „mittelgroßen Koffer“ und ein wenig Bargeld anzutreten, zeugt von dem Vorhaben des Autors, wieder in seine Heimat zurückzukehren. Nur durch die Verstrickung einiger Zufälle sollte der Aufenthalt in Palästina Zweig vor einem ähnlichen Schicksal wie dem seiner Familienangehörigen beahren. Durch Glück im Unglück entkam der Dramatiker erneut einem Weltkrieg: „War ich während des ersten Weltkriegs *ohne* meinen Willen und ohne mein Zutun vor dem Entsetzen der Front bewahrt worden, wurde ich vor den teuflischen Greueln des Dritten Reichs beinahe *gegen* meinen Willen behütet.“⁶² Die Einladung nach Palästina zur Aufführung seines Stückes rettete das Leben des Dramatikers ein weiteres Mal.

Bednaříková Procházková bezeichnet Zweigs Wohnorte als „Aufenthaltsorte“ und drückt damit den besonderen Charakter der Orte hervorragend aus. Die Autorin fasst die verschiedenen Stationen in Zweigs Leben in ihrem Beitrag wie folgt treffend zusammen:

Zweigs Heimaten blieben also viel eher „Aufenthaltsorte“, zu denen er ein stark ambivalentes Verhältnis hatte. Das Band zu Proßnitz, zu seinem Geburtsort, ist mit dem Fall der Habsburger Monarchie und mit der Machtübernahme der Tschechen erloschen.

⁶¹ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 145.

⁶² Ebd.

Wien und Berlin, Städte, die für den jungen Autor zu Ikonen der hochgeschätzten inspirierenden deutschen Kultur geworden sind, verwandelten sich mit dem wachsenden Nationalsozialismus in den Augen des lebenslang stark pazifistisch gestimmten Dramatikers in Symbole der bis in die Tiefe der eigenen Identität gehenden Enttäuschung. Palästina, der spätere Staat Israel, stellte unter den „Aufenthaltssorten“ keine Ausnahme dar. Auch hier erlebte der idealistisch denkende Zweig (nicht anders als viele andere deutschsprechende Schriftsteller, die in Palästina Exil gefunden hatten) eine schmerzliche Erfahrung, in dem er die Verwandlung der ursprünglich als Friedensort gedachten alt-neuen Heimat des verfolgten jüdischen Volkes in den sich gegenüber der arabischen Umgebung stark offensiv verhaltenden Staat beobachten musste. Trotz dieser negativen politischen Entwicklung und den ungünstigen Lebensbedingungen, die bei den deutschsprechenden Exilanten durch die negative Wahrnehmung und die daraus resultierende Unterdrückung der deutschen Sprache und Kultur noch mehr erschwert worden sind, fühlte sich Zweig mit diesem Land auf eine spezielle Art verbunden. Dieses Band bestand in der Verwurzelung in der jüdischen Tradition, die sich nach dem Verlust von allen humanistischen Werten als einzige Sicherheit gezeigt hat.⁶³

Die Autorin stellt die „Verwurzelung in der jüdischen Tradition“ als eine Ersatzheimat dar. Nachdem die örtliche und die sprachliche Heimat verloren sind, bleibt nur mehr die Rückbesinnung auf die jüdische Tradition übrig, die ein Gefühl von Heimat und auch Verbundenheit mit dem Wohnort bieten kann. Zweig setzt sich spät in seinem Leben mit seiner Religion auseinander und verfasst den Essay *Religion und Konfession*. „Bis zuletzt hielt Max Zweig am deutschen Kulturerbe und den Hoffnungen der Aufklärungstradition fest. Auf diesem Hintergrund gewinnt seine späte Auseinandersetzung mit Religion und Konfession ihre besondere Brisanz.“⁶⁴ Lorenz-Lindemann wirft in ihrem Text einen interessanten Aspekt auf, denn: „Nicht auf die Thora beruft sich Max Zweig, er stellt lakonisch die Voraussetzungen seines Denkens an den Anfang seiner Überlegungen.“⁶⁵ Bereits in seinen Dramen arbeitet der Autor jüdische Identität ein. Bednaříková Procházková schreibt dazu Folgendes:

Vor allem in dem schon erwähnten Israel-Triptychon [*Davidia*, *Saul*, *Ghetto Warschau*], hat er einzelne Komponenten der neuen jüdischen Identität entworfen, die primär zu Bausteinen des neuen jüdischen Staates werden sollten, sekundär dann als Bausteine Zweigs persönlicher Ideale der seelischen Heimat gedacht waren. Diese „literarisch vermittelte Heimat-Suche“ wurde aber ständig durch den Misserfolg bei den Zuschauern entkräftet und blieb damit unerfüllt.⁶⁶

Zweig sucht literarisch nach einer Heimat, da er sie in der Realität nicht finden kann. Durch den Verlust seines Herkunftslandes ist es gut denkbar, dass der Autor umso fester an seiner Tradition des Schreibens festhält und darin seine „seelische Heimat“ sucht. Seinem „gastlichen Asyl“ widmet er das Drama *Davidia*.

⁶³ Bednaříková Procházková: *Heimat oder Exilland?* S.172.

⁶⁴ Lorenz-Lindemann: *Religion und Konfession*. S. 33.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Bednaříková Procházková: *Heimat oder Exilland?* S.172.

Seinen Dank dem Land gegenüber brachte er auf die für ihn typische Art zum Ausdruck, indem er ihm das Drama *Davidia* widmete, das einzige Drama, das der Autor selbst als nationalistisch bezeichnete. In diesem Stück wurden reale Begebenheiten aus der Geschichte der zionistischen Kolonialisierung Palästinas verarbeitet (nämlich der Anschlag auf die jüdische Siedlung Tel Chai im Januar 1920) mit der Absicht, das Ideal der ersten Wegbereiter des Zionismus und die Figur Jehuda Ruthenroth (dessen historisches Vorbild Josef Trumpeldor, der „ideale Führer“, war) für die nachfolgenden Generationen zu erhalten. Aber selbst dieses Stück erlangte keinen nennenswerten Erfolg.⁶⁷

Zweig tut, was er am besten kann. Er schreibt dem Exilland zum Dank ein Drama, jedoch erlangt nicht einmal dieses Stück eine entsprechend breitere Rezeption.

2.2.2 Der Verlust der sprachlichen Heimat

Mit dem Verlust der geographischen geht auch jener der sprachlichen Heimat einher. Zweig befindet sich nun im hebräischsprachigen Exil, bleibt aber der deutschen Sprache treu.

Schlimmste Verletzung – neben der Entwurzelung vom Ort der Herkunft – ist für einen emigrierten Schriftsteller zweifellos der Verlust der Sprache, seines „Arbeitsgeräts.“ Ein solch existentieller Verlust vermittelt das Gefühl, in der Fremde im luftleeren Raum zu agieren. Denn „die Sprache des Dichters hat mit der Umgangssprache wenig gemein. Sie erwächst aus seiner Persönlichkeit. Sie trägt seinen Stempel, kann weder gewechselt noch verwechselt werden. Der sie wechseln kann, hat sie nie besessen. Die Fremdsprache kann im Dichter nicht erstehen, nicht wachsen. Er stößt sie von außen, sie verrät ihm nicht ihr Letztes, sie entzieht sich seinem Schaffensprozeß. Er lebt daher im Fremdsprachenland als doppelt Exilierte.“⁶⁸

In ihrem Text bezeichnet Sparre die Sprache als „Werkzeug“ der Schriftsteller*innen. Dies trifft im Besonderen auch auf Zweig zu, der sich zeit seines Lebens der deutschen Sprache verschrieben hat. Zudem hält der Dramatiker auch im hebräischsprachigen Exil an seiner Sprache fest. Sparre führt weiter aus, dass Sprache auf Grund mangelnden Austauschs zu einer „Leerformel“ wird und gerade dieser Aspekt im Exil besonders für literarisch Schaffende zum Problem wird:

Die Trennung des Dichters/der Dichterin von der Sprache der Herkunft führt auf Dauer zum Zweifel an den eigenen Möglichkeiten, in manchen Fällen zur Aushöhlung der sprachlichen Mittel – vor allem, wenn der Kontakt zur Herkunftssprache Jahrzehnte hindurch fehlt, denn die Sprache ist ständigem Wandel ausgesetzt. Sprache als Ausdruck der persönlichen Identität, wird zur Leerformel, wenn der lebendige, unmittelbare Kontakt zu ihr fehlt, das dichterische Werk ist daher in der Emigration weitaus stärker gefährdet als das musikalische oder bildnerische.⁶⁹

Die Autorin legt somit besonderes Augenmerk auf die Dichtung, bei dramatischen Werken kommen aber auch noch die wenigen oder sogar fehlenden Möglichkeiten der Aufführung

⁶⁷ Bednaříková Procházková: *Heimat oder Exilland?* S.171.

⁶⁸ Sparre: *Der wandernde Schreibtisch*. S. 3-4.

⁶⁹ Ebd., S. 4.

zum Tragen. Das Vorhaben in einem hebräischsprachigen Raum deutschsprachige Texte auf eine Bühne zu bringen, sieht sich mit weiteren Problemen konfrontiert. Schmähling bringt Zweigs Ansicht gut auf den Punkt:

Dramatik war für ihn kein Problem der Sprache. Für Max Zweig ist die Bühne im höchsten Sinne eine moralische Anstalt. Hier waltet das Schicksal in seinen vielfältigen Verknüpfungen. Die Sprache steht eindeutig im Dienste des Dichters, sie hat kein Eigenleben, sie hat Wertungen und Gegenwertungen zu vermitteln. Ihre Würde erhält sie durch den, der sie benützt.⁷⁰

Laut Schmähling sieht Zweig somit die Sprache als Werkzeug der Dichter*innen an. Durch ihre Verwendung kommt ihr Nutzen zu. Gerade in Hinblick auf dramatische Werke ist aber die Bühne das wichtigste Mittel zur Distribution. Umso schwieriger gestaltet sich Erfolg dann in einem fremdsprachigen Raum. In ihrem Beitrag legt Brigitte Halbmayr das Augenmerk auf den beruflichen Kontext: „Dramatisch war die Situation besonders für jene, die in der deutschen Sprache ihre berufliche Grundlage hatten, wie etwa SchriftstellerInnen oder JournalistInnen, die sich nun am weitaus engeren Markt deutschsprachiger Publikationsmöglichkeiten zu behaupten hatten.“⁷¹ Durch diesen „engeren Markt deutschsprachiger Publikationsmöglichkeiten“ wächst auch die Konkurrenz unter den Beteiligten. Da Zweig für seine Dramen eine Bühne benötigt, wird ihm die Vermittlung noch zusätzlich erschwert. Auch Paul Wimmer verweist in seinem Text auf die Wichtigkeit der deutschen Sprache für Zweig, welche aber wiederum zu einer – selbst auferlegten – Einsamkeit führte: „Zur Verbannung aus der Heimat kam die noch schwerer wiegende Einsamkeit des Künstlers, der nicht bereit war, auch aus seiner Muttersprache zu emigrieren und auch weiterhin in deutscher Sprache schrieb.“⁷² Der Autor schreibt weiters: „Zudem ‚wußte‘ Max Zweig, daß mit dem Verzicht auf die Muttersprache viel mehr als die Sprache auf dem Spiel stand: sein geistiges Schicksal und die reine Empfindung des Lebens, das immerwährend Schöpferische, von dem Hölderlin spricht, und das Entstehen des Endlichunendlichen als Individuellewigen [sic].“⁷³ Aufgrund der dürftigen Rezeption schafft es Zweig nicht, etwas „Endlichunendliches“ zu erschaffen. Seinen Anspruch, Dramatiker zu werden, den er laut einem Interview bereits als Kind hegte⁷⁴, ist Zweig nachgekommen. Verewigen konnte er sich jedoch nicht wirklich.

⁷⁰ Schmähling: *Max Zweig – ein Dramatiker gegen seine Zeit*. S. 261.

⁷¹ Halbmayr, Brigitte: *Emigration-Flucht-Vertreibung. Migrationsbewegungen österreichischer Jüdinnen und Juden nach Palästina 1934-1948*. IN: *Flucht in die Freiheit. Österreichische Juden in Palästina und Israel*. Hg. von Angelika Hagen, Joanna Nittenberg. Edition INW: Wien 2006. S. 83.

⁷² Wimmer, Paul: *Einleitung*. IN: Zweig, Max: *Die Liebe in uns vergrößern. Drei Schauspiele. Tolstois Gefangenschaft und Flucht*. Pia Cameron. Franziskus. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1984. S. 14.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Giordano: *Ein gelebtes Jahrhundert*.

Der Verlust der geographischen und sprachlichen Heimat geht auch mit einem Verlust der kulturellen Heimat einher. Lorenz-Lindemann weist darauf hin, dass Zweig die deutschsprachige Kultur als „Grundlage seines Lebens“ ansieht:

Max Zweig dürfte der letzte im 19. Jahrhundert geborene jüdische Repräsentant aufklärerischer Zuversicht gewesen sein, der nach der Schoah die deutschsprachige Kultur noch einmal ohne Einschränkung als eine der unabänderlichen Grundlagen seines Lebens bezeichnete. [...] Die zweifache Verwurzelung, die Zugehörigkeit zur jüdischen und zur deutschen Kultur, hat Zweig in der perennierenden Traumatisierung des Verlusts von Sprachheimat ersichtlich für sich selbst nicht argumentierend zur Debatte stellen wollen oder können.⁷⁵

Daran lässt sich erkennen, dass die deutschsprachige Kultur so fest in Zweig verankert ist, dass nicht einmal die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs etwas daran ändern können. Diese Kultur bleibt die einzige Konstante im Leben des Dramatikers und trotz all seiner Heimatverluste und Umzüge hält er daran fest. Dies bedingt auch, dass sich Zweig kaum an sein Leben im Exil anpassen kann oder will. „Trotz seiner Verbundenheit mit dem Staat Israel und seiner Sympathie für das zionistische Aufbauwerk betrachtete sich Zweig aber zeit seines Lebens als Außenseiter des Kulturlebens, bedingt durch sein Festhalten an der deutschen Sprache.“⁷⁶ Der Dramatiker wählt dieses Außenseiterdasein durch seine Verweigerung an der Sprache vor Ort teilzunehmen. All sein Tun ist auf nur ein Ziel gerichtet: Dramen in deutscher Sprache zu verfassen. Zweig reflektiert sein Dasein jedoch auch und sagt, er sei als Jude in die deutschsprachige Kultur hineingeboren. Dazu schreibt Norbert Otto Eke:

Benannt sind in diesem Punktum die doppelten Wurzeln, die Zweig für sich und sein Schreiben stets reklamierte: sein Jüdissein *und* die deutsche Kultur. Zweigs literarisches Schaffen bleibt sein Leben lang gekoppelt von hier aus an die deutsche Sprache, an der er ungeachtet des massiven Legitimations- und Marginalisierungsdrucks des Deutschen als Sprache der Unfreiheit, der Diaspora und des Nationalsozialismus in der Zeit der 5. Alija als seiner „unzerstörbare[n] Wortheimat“ festgehalten hat.⁷⁷

Der Hinweis auf den schweren Stand der deutschen Sprache ist durchaus berechtigt. Viel wichtiger ist aber die Anmerkung Ekes, dass zwar ein paar Stücke in Übersetzungen in Israel aufgeführt werden, sich die Theater in den deutschsprachigen Ländern aber nicht mehr für Zweig interessieren.

Dieses Festhalten an der deutschen Kulturtradition und der deutschen Sprache und seine Weigerung, den in Israel als selbstverständlich erachteten Übergang vom Deutschen zum Hebräischen mitzugehen, begründet Zweigs „Ort“ als Autor in einem nicht allein literaturbetrieblichen Dazwischen. Ganz vereinzelt wurden Werke Zweigs so zwar in Palästina bzw. Israel aufgeführt, allerdings dann nur in hebräischer Übersetzung; für Aufführungen in der Sprache, in der sie geschrieben waren, aber gab es hier kein Publikum. Umgekehrt interessierten sich die Theater des deutschsprachigen

⁷⁵ Lorenz-Lindemann: *Religion und Konfession*. S. 29-30.

⁷⁶ Wallas: *Asyl in Erez Israel*. S. 250.

⁷⁷ Eke: *Max Zweigs Arbeit am Gründungsmythos Israels*. S. 233.

Kulturraumes, dem Zweig sich nahe fühlte, nach Beendigung des Krieges nicht (mehr) für den in Israel lebenden Autor.⁷⁸

Zweigs Leben im Exil und die Einarbeitung jüdischer Identität in seine Stücke bringen somit große Distanz zwischen ihm und seine ehemalige Heimat. Er hat an beiden Orten kein interessiertes Publikum und somit kaum Chancen, seine Stücke einem größeren Kreis nahezubringen. Eke schreibt weiters:

War es auf der einen Seite die deutsche Sprache, die ihn von den Bühnen Palästinas entfernte, so auf der anderen, der deutschen Seite die in Zweigs Dramen auf einen jüdischen Staat und die Aufbauarbeiten in Palästina projizierte Frage jüdischer Identität. Der mit den Vorstellungsmomenten universaler Humanität, des Ausgleichs und der Liebe angereicherte Topos der Wehrhaftigkeit leitet als Ordnungsmodell diese Projektionen und stützt die Selbsterzählung des späteren Staates Israel als selbstbestimmte und selbstbewusste Nation; in Deutschland gab es für diese thematische Aushandlungen eines spezifisch jüdischen Selbstverständnisses nach 1945 kein Publikum mehr.⁷⁹

Zweig steht insofern zwischen zwei Welten, da er weder zu der einen noch der anderen Anschluss finden kann. Er lebt weiterhin im Geiste einer untergegangenen Welt und schafft somit den Übergang zu neuen Traditionen nicht.

Als Autor saß Zweig damit buchstäblich zwischen allen Stühlen: als aus der Diaspora heimgekehrter Jude, der sich der deutschen Kulturtradition zugehörig fühlte, und als Verfasser deutschsprachiger Dramen zu Fragen jüdischer Identität und jüdischen Selbstverständnisses, die er aus der Distanz heraus zum Gegenstand einer prospektiven Theatervision machte.⁸⁰

In dieser durchaus problematischen Situation verwundert es nicht, dass Zweig nicht einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wird. Der Zugang zu seinen Werken ist in Israel durch eine sprachliche Barriere erschwert. Im deutschsprachigen Raum erweisen sich einerseits die Distanz und andererseits das Verharren im Althergebrachten als problematisch. Zweig ist seinem muttersprachlichen Sprachraum lange Zeit fern und nimmt so an den Entwicklungen der Sprache nicht teil. Eke fasst ein nüchternes Fazit: „Dieser spezifische ‚Ort‘ Zweigs im Niemandsland zwischen den Kulturen und Sprachen mag erklären, warum der Dramatiker ein Solitär in der deutschen Dramen- und Theatergeschichte geblieben ist, nicht mehr als eine Fußnote in der Großerzählung des deutschsprachigen Dramas nach 1945“⁸¹. Das Niemandsland, wie Eke es bezeichnet, wird somit Zweigs Gefängnis, aus dem er nicht ausbrechen kann.

⁷⁸ Eke: *Max Zweigs Arbeit am Gründungsmythos Israels*. S. 233.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S.233-234.

⁸¹ Ebd., S.234.

2.3 Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus

Als einer der ersten beschäftigt sich Max Zweig schon in der Zeit mit dem Nationalsozialismus. Mit seinem Stück 1933 (*Der Moloch*) bearbeitet und veranschaulicht der Dramatiker bereits 1934 die Ereignisse des vorangegangenen Jahres. Zweig setzt sich somit als Zeitzeuge mit dem politischen Geschehen auseinander. In seinen *Lebenserinnerungen* berichtet der Autor selbst: „Ich hatte schon in Berlin das mir neue Bedürfnis gefühlt, die politischen Geschehnisse, deren Zeitgenosse ich war, dramatisch festzuhalten.“⁸² Dieses Vorhaben ist für einen jüdischen Autor natürlich mit einem gewissen Risiko verbunden. Zweig lässt sich davon jedoch nicht beirren. Andrea Kleemeier nennt folgende Gründe für die Beschäftigung mit dem Thema:

Max Zweig lebte 1933 in Berlin und erlebte die Machtergreifung Hitlers, Fackelzüge der SA und die Bücherverbrennung Unter den Linden im Mai 1933 hautnah mit. Diese Erlebnisse waren nicht nur Ausgangspunkt für eine intensive Auseinandersetzung mit der Zeit, sondern Max Zweig suchte nach eigenen Aussagen bewußt die Nähe der politischen Geschehnisse, um sie später als Zeitzeuge dramatisch umsetzen zu können.⁸³

Mit seiner damaligen Frau Margarete zieht Zweig 1934 von Berlin zurück nach Proßnitz, wo er zwei Dramen verfasst, in denen er sich mit dem Nationalsozialismus (*Der Moloch*) beziehungsweise der Judenverfolgung (*Die Marranen*) beschäftigt. Nur vier Jahre später sollte eine Reise nach Palästina seinen Gang ins Exil bedeuten. Dort schreibt Zweig noch vier weitere Dramen zu diesem Themenkomplex (*Die deutsche Bartholomäusnacht*, *Ghetto Warschau*, *Die Verdammten* und *Aufruhr des Herzens*). Norbert Otto Eke schreibt über die schwierige Lage des Autors: „Über den Zivilisationsbruch von Auschwitz hinaus fühlt sich Zweig weiter der verlorenen deutschen Kultur zugehörig.“⁸⁴ Der Dramatiker schreibt in neuer Umgebung, jedoch in alter Tradition weiter und er bleibt der deutschen Sprache im hebräischsprachigen Exil weiterhin treu. Dies stellt, wie bereits in Kapitel 2.2 erläutert, ein großes Problem dar. Die ambivalente Bedeutung des Exils für Ausgewanderte beschreiben Jasmin Centner und Carla Swiderski wie folgt:

Das Exil ist für viele Exilierte von einem starken Konflikt gekennzeichnet, der sich aus dem ambivalenten Verhältnis zum Herkunftsland ergibt, zu dem häufig weiterhin eine tiefe emotionale Bindung besteht; sei es, weil es der Ort der Kindheit ist, der Sozialisation, der sprachlichen und kulturellen Verortung oder auch der intuitiven Zugehörigkeit. Somit ist das Herkunftsland meist ein Bestandteil der Selbsterzählung, der auf die eine oder andere Art und Weise in die Identitätsbildung eingeflossen ist. Zugleich

⁸² Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 132.

⁸³ Kleemeier, Andrea: *Das Drama als lebendiger Mechanismus. Die Literaturtheorie von Max Zweig*. IN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. Hg. von Eva Reichmann. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Hg. von Marie-Louise Roth, Ingeborg Fiala-Fürst. Bd 6.) Röhrig: St. Ingbert 1995. S. 250.

⁸⁴ Eke: *Max Zweigs Arbeit am Gründungsmythos Israels*. S. 232.

bedeutet die Exilerfahrung nun aber, dass die Beziehung zum Herkunftsland von einem entscheidenden Bruch gezeichnet ist, der schließlich zur Flucht geführt hat.⁸⁵

Als „Bestandteil der Selbsterzählung“, wie es Centner und Swiderski hier nennen, fungiert bei Zweig vor allem die k. u. k. Monarchie, in die der Autor geboren wurde. Zweig erfährt somit in seinem Leben einen doppelten Bruch, nämlich den Zerfall von Österreich-Ungarn sowie die nationalsozialistische Machtübernahme mit dem damit einhergehenden notwendigen, jedoch unfreiwilligen Gang ins Exil. Dort ist Zweig aufgrund der Sprachbarriere zwar abgeschottet, schreibt jedoch thematisch weiterhin am Puls der Zeit. Eva Reichmann führt in ihrem Nachwort zu einem Dramenband Zweigs an, dass der Autor stets hochaktuelle Themen wählt und oft sehr präzise Vorhersagen trifft:

Und auch die Darstellung von totalitären Regimen – ob nun die kommunistische Regierung der Tschechoslowakei in „Medea in Prag“ 1949, das totalitäre Regime eines Ostblockstaates (Zweig nennt den fiktiven Schauplatz „Danubien“) in „Der Generalsekretär“ 1955 oder eine lateinamerikanische Diktatur in „Die Entscheidung Lorenzo Morenos“ 1965 – sind treffend und aktuell, und Zweig ahnt meist politische Veränderungen voraus, die später tatsächlich in ähnlicher Weise stattgefunden haben.⁸⁶

Reichmann berichtet an dieser Stelle, dass Zweig die politische Situation meist sehr gut einschätzt. Immer wieder beschäftigt sich der Autor mit autoritären, zum Teil auch diktatorischen Regierungsformen. Anhand dieser Stücke versucht der Dramatiker, verschiedene Perspektiven aufzuzeigen. Israel Mehlmann, der Zweigs Stücke „im weitesten Sinne“ als Gegenwartsdramen⁸⁷ bezeichnet, berichtet über die Bandbreite der in den Texten aufgegriffenen Blickwinkel. Über die fünf Hitler-Dramen schreibt Mehlmann das Folgende:

Der Fanatismus und die Grausamkeit der begeisterten Anhänger, die bestialische Behandlung der Gegner werden erschütternd dargestellt. Nicht nur das unmenschliche Leid der Verfolgten, besonders der Juden, wird ergreifend gestaltet, sondern auch der Mut Einzelner und organisierter Gruppen, sowie deren Kraft im ungleichen Kampf.⁸⁸

Zweigs Drama *Ghetto Warschau* illustriert diese „Kraft im ungleichen Kampf“, wie es Mehlmann hier treffend formuliert, auf besondere Weise, denn der Dramatiker schildert in diesem Stück die Widerstandsbestrebungen im Warschauer Ghetto. Eva Reichmann hält fest: „Zweigs 1947 entstandenes Stück ‚Ghetto Warschau‘ ist die erste dramatische Reaktion auf

⁸⁵ Centner, Jasmin und Carla Swiderski: *Nachexil, Staatsbürgerschaft und affektive Zugehörigkeit – das Dilemma mit der Nationalität. Eine Relektüre von Ernst Lothars und Hilde Domins Schriften mit Judith N. Shklars politischer Theorie*. IN: *Exilforschung*. Ein internationales Jahrbuch. Im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung/Society for Exile Studies. Hg. von Bettina Bannasch, Doerte Bischoff, Burcu Dogramaci. Bd 38/2020. *Nachexil/Post-Exile*. Hg. von Bettina Bannasch, Katja Sarkowsky. De Gruyter: Berlin, Boston 2020. S. 15.

⁸⁶ Reichmann, Eva: *Nachwort*. IN: Zweig, Max: *Dramen. Der Abgrund – Medea in Prag – Die Entscheidung Lorenzo Morenos – Israel, was tun?* Mit Nachwort hg. von ders. 2. überarb. Aufl. Igel: Hamburg 2010. S. 215.

⁸⁷ Vgl. Mehlmann, Israel: *Max Zweig – der Dramatiker*. IN: Zweig, Max: *Der Generalsekretär und andere Dramen*. Über Max Zweig. Von Max Brod, Israel Mehlmann, Walter Schmähling, Elazar Benyoëtz. Hg. von Elazar Benyoëtz. Tel Aviv, Juni 1979. S. 239.

⁸⁸ Ebd.

den Ghettoaufstand.“⁸⁹ In einer – von außen betrachtet – hoffnungslosen Lage stellt Zweig eine Gruppe mutiger und willensstarker, aber auch verzweifelter Menschen dar, die alles tun was in ihrer Macht steht, um dem Ghetto und der nationalsozialistischen Bedrohung, und somit auch dem sicheren Tod, zu entkommen. Lorenz-Lindemann erwähnt in ihrem Text ebenfalls den hoffnungsvollen Willen zur Selbstbestimmtheit:

Die Hoffnung, in freier Selbstbestimmung, Auge in Auge mit einer rational nicht zu fesselnden Angst, der Erfahrung von Gewalt und Menschenverachtung standzuhalten, ist im inneren Zusammenhang seiner Vorstellung von Religion für viele Dramen Zweigs leitmotivisch. Die Angst vor der drohenden Vernichtung der europäischen Juden hatte der Dramatiker bereits seinem assimilationskritischen Stück von 1937, den *Marranen* eingeschrieben.⁹⁰

Max Zweig wird von dieser Angst jedoch nicht gelähmt, sondern, ganz im Gegenteil, motiviert sie ihn, sich mit der nationalsozialistischen Unterdrückung und den aktuellen Geschehnissen auseinanderzusetzen. Der Autor ist somit einer der ersten Schriftsteller*innen, die in ihren Werken vor den Gräueln warnen und diese behandeln. In den folgenden Kapiteln wird nun besonderes auf jene Stücke eingegangen, welche sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen. Als Zweigs erstes Stück zu diesem Themenkomplex gilt das Drama *Der Moloch*, welches er 1934 verfasst. Drei Jahre später berichtet der Autor in *Die Marranen* über die Verfolgung jüdischer Menschen im Spanien des 15. Jahrhunderts, deren Situation Ähnlichkeiten zu der von in Nazideutschland Lebenden aufweist. Aus diesem Grund soll das Stück in dieser Arbeit ebenfalls zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus gezählt werden. Wiederum drei Jahre später legt Zweig in *Die deutsche Bartholomäusnacht* eine andere Perspektive dar, nämlich die Zerwürfnisse innerhalb der nationalsozialistischen Spitze, welche im sogenannten Röhm-Putsch gipfeln. Mit *Ghetto Warschau* von 1947 versetzt Zweig die Rezipient*innen mitten ins Geschehen eines Ghettoaufstandes und zeigt dort verschiedene Persönlichkeitsstrukturen und Herangehensweisen in einer Extremsituation auf.

2.3.1 1933/*Der Moloch* (1934)

Bereits im Jahr 1934 beschäftigt sich Zweig mit den politischen Geschehnissen des vorangegangenen Jahres. Nach seinem Weggang aus Berlin veröffentlicht der Autor das Drama *Der Moloch*, auch unter dem Namen 1933 bekannt, in Proßnitz. Dazu schreibt Walter Schmähling in seinem Beitrag:

Ausgelöst wird diese intensive Auseinandersetzung mit der Zeit durch die Ereignisse des Jahres 1933. Ein Jahr später bereits schreibt Max Zweig sein erstes Zeitstück. Der Dichter

⁸⁹ Reichmann: *Nachwort*. (2010). S. 215.

⁹⁰ Lorenz-Lindemann: *Max Zweig*. S. 123.

zeigt sich darin als ein klarsichtiger und scharf beobachtender Zeitgenosse. Niemals verfällt er den intellektuellen Verlockungen von rechts oder links. Da es ihm nie um Ideologie zu tun ist, sondern immer nur um den Menschen, kann er sich auch später alle geistigen Klimmzüge ersparen, um zwischen faschistischer und sozialistischer Diktatur zu unterscheiden. Wo Menschen gequält werden und die Freiheit unterdrückt wird, da gibt es für Max Zweig keine Frage, auf welcher Seite er zu stehen habe. Da die Würde des Menschen sein großes zentrales Thema ist, ist ihre Verletzung für ihn ein untrüglicher Maßstab.⁹¹

Ein, der zur damaligen Zeit aktuellen Ideologie gegenüber kritisches, Stück zu schreiben, ist selbstverständlich kein leichtes Unterfangen. Der Autor ist sich des Risikos durchaus bewusst und beschreibt in seinen *Lebenserinnerungen* selbst, wie es ihm trotz allem möglich war, das Stück überhaupt zu konzipieren. Zweig fasst seine getroffenen Sicherheitsvorkehrungen wie folgt zusammen:

Um dieses Stück gegen Nazideutschland in Nazideutschland schreiben zu können, mußte ich gewisse Vorsichtsmaßnahmen gebrauchen. Ich ließ die Handlung in einem kommunistischen Lande spielen, gebrauchte statt der nazistischen Slogans marxistische und sprach von Stalin wenn ich Hitler meinte. Ich erfand eine besondere „Sprachregelung“, indem ich Wörter einen anderen Sinn als üblich unterschob, und ich benützte Ausdrücke, welche nur ich selber verstehen konnte.⁹²

Durch diese Chiffrierungen ist es Zweig möglich, die Ereignisse fast tagesaktuell festzuhalten. Er beginnt, das Stück noch in Berlin zu verfassen, lässt es dann aber von einer Bekannten nach Proßnitz bringen und schreibt es schließlich erst dort fertig. In geographischer Entfernung von Berlin kann der Autor die zuvor gewählten Vorsichtsmaßnahmen beiseitelassen und somit exakt das schreiben, was er eigentlich ausdrücken will. Er beschreibt in seiner Autobiographie jedoch seine Unzufriedenheit mit diesem Stück, da es ihm seiner Meinung nach an Objektivität fehle:

Ich holte es später ab und schrieb das Stück in Proßnitz zu Ende, wo ich ohne Hemmungen und Befürchtungen die Nazis, „Nazi“, Hitler „Hitler“ und den bestialischen Naziterror bei seinem Namen nennen konnte. Ich war mit dem Stück nur zum Teil zufrieden. Ich war den Ereignissen, die ich darstellte, noch zu nahe, um fähig zu sein, sie mit der für den Dramatiker unabdingbaren Objektivität darzustellen; und obwohl ich mich bemühte, auch gegen die Nazis nicht ungerecht zu sein, und unter ihnen sogar einen aufrichtigen Idealisten zeichnete, konnte ich eine gewisse Schwarz-Weißmalerei nicht völlig vermeiden.⁹³

Als er das Drama verfasst, ist Zweig der Meinung, dass er „zu nahe“ am Geschehen ist, um es wirklich objektiv darstellen zu können. Der Autor wirft sich „Schwarz-Weißmalerei“ vor, was ihm in Anbetracht des Themas nicht zu verübeln ist. Mit seinem Figurenpersonal versucht der Dramatiker jedoch, verschiedenste Typen darzustellen. Er illustriert einen überzeugten

⁹¹ Schmähling: *Max Zweig – ein Dramatiker gegen seine Zeit*. S. 267.

⁹² Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 133.

⁹³ Ebd.

Pazifisten, aber auch mehrere begeisterte Nationalsozialisten. Gerade in der Gruppe der Nazis stellt Zweig durchaus unterschiedliche Charaktere zur Schau: einerseits völlig Gehorsame, die nichts hinterfragen und für die Sache brennen, andererseits wiederum Personen, die ihre Augen vor dem Übel verschließen, sich aber auch nicht aus den Fängen der Nationalsozialisten befreien können. Im Laufe des Stücks durchlebt zudem eine der Figuren, auf die noch näher eingegangen wird, einen völligen Gesinnungswandel.

Der Moloch ist ein Drama in fünf Akten, in welchem die Witwe Elisabeth Zachariä und ihre beiden Söhne Thomas und Martin begleitet werden. Der erste Akt startet direkt mit einer Hausdurchsuchung in der Berliner Wohnung der Familie Zachariä am Abend des 2. März 1933, die vollkommen willkürlich erscheint.

ELISABETH: Ich verstehe ja nichts von Politik. Aber – bitte, fahr nur nicht gleich auf! – aber das habe ich immer gehört, daß die Nazis Pazifisten ganz besonders hassen.

THOMAS: *ungeduldig* Ich bitte dich! Es wird doch noch erlaubt sein, mitten im Frieden sich zum Frieden zu bekennen. Und einer wie ich, der achtzehn Monate vor Verdun gelegen hat ... Ach, es ist ja zu albern, um darüber erst lang zu diskutieren!

ELISABETH: Du weißt doch, mein Junge, wie leidenschaftlich ich deine Überzeugung teile. Mein Gott, ich habe ja zwei Kinder an der Front verloren. Aber wenn der Pazifismus nun plötzlich ein Verbrechen sein soll ...

THOMAS: Du verstehst wirklich nichts davon, Mama. Etwas Logik, ich bitte dich! Soll der Pazifismus von heute an als Verbrechen gelten, dann muß er durch ein Gesetz dazu erklärt werden: das begreifst du doch? Nun, wo existiert dieses Gesetz? Du siehst also, du kannst beruhigt sein. Sie können mir nichts anhaben.

ELISABETH: Aber so verstehe doch, weshalb ich mich beunruhige! Du bist immer so geradezu. Du hast ein fanatisches Freiheitsgefühl: wie willst du da unter dem neuen Despotismus leben?⁹⁴

Der überzeugte Pazifist Thomas kann nicht nachvollziehen, warum er in Gefahr schweben soll, da er nichts Unrechtes getan hat. Diesen Irrglauben teilt Zweig mit seinem Charakter, da er ebenfalls in der Annahme, nicht in Gefahr zu sein, nicht fliehen will. Zweig zögert seine eigene Abreise so lange wie möglich hinaus. Bednaříková Procházková schreibt in ihrem Text über den Autor: „Zweigs Pazifismus und seine starke, offen verkündete Abscheu vor irgendeiner Form des Nationalismus passten nicht mit der Einstellung des neuen Staates zusammen.“⁹⁵ Dies ist eine offensichtliche Parallele zu der Figur Thomas, denn auch dieser ist felsenfest von der falschen Annahme überzeugt: „Sie können mir nichts anhaben.“⁹⁶ Auch auf die Empfehlung seines nationalsozialistisch gesinnten Bruders Martin hin will Thomas nicht fliehen:

⁹⁴ Zweig, Max: *Der Moloch*. IN: *Werke in Einzelbänden*. Bd 2. *Die Dritte-Reich-Dramen: Der Moloch, Die deutsche Bartholomäusnacht, Ghetto Warschau, Die Verdammten, Aufruhr des Herzens*. Hg. von Eva Reichmann. Igel Verlag: Paderborn 2016. S. 10.

⁹⁵ Bednaříková Procházková: *Heimat oder Exilland?* S.167.

⁹⁶ Zweig: *Der Moloch*. S. 10.

MARTIN: Mama, pack ihm das Nötigste in einen kleinen Koffer! *Zu Thomas:* Hast du einen Paß? Du mußt sofort abreisen.

THOMAS: Wegen der paar Pan-Europa-Hefte? Die kannst du in jedem Zeitungskiosk an jeder Straßenecke kaufen.

MARTIN: Trotzdem! Es ist das Beste. Schau, daß du morgen früh über der Grenze bist!

ELISABETH: Nur schnell! Ich hab solche Angst, daß sie zurückkommen.

THOMAS: Was, zwei Wochen vor der Hochzeit? Was müßte da Dorothea denken?

MARTIN: Ich verletze vielleicht schon meine Pflicht, wenn ich dich zur Abreise dränge. Du mußt schließlich am besten wissen, ob du es riskieren darfst, zu bleiben.

THOMAS: Siehst du, wie klug du bist! Ich riskiere es. *Er beginnt, die zerstreut liegenden Bücher einzuordnen.* Punktum. Ich kann alles verantworten. Ich laufe nicht davon.⁹⁷

Zwischen den Brüdern entfacht sich eine hitzige Diskussion. Schlussendlich wird Thomas am selben Abend noch in Schutzhaft genommen. Martin beruhigt die Mutter, sein Bruder wäre in einigen Stunden wieder zurück. Dieser Beruhigungsversuch wird sich nicht bewahrheiten, wie ein Schauplatzwechsel zu Ende März in einen Besuchsraum einer Kaserne, in der Thomas inhaftiert ist, zeigt. Martin, noch immer von der Gesetzestreue der Nationalsozialisten überzeugt, ist schockiert, dass sein Bruder in all der Zeit noch nicht verhört wurde, wie es sich eigentlich gehören würde:

MARTIN: Das muß ein Irrtum sein. Nach dem Gesetz muß jeder Häftling binnen vierundzwanzig Stunden dem Richter vorgeführt, oder freigelassen werden.

THOMAS: Das war so in der Schandrepublik! Aber im erwachten Deutschland ...

MARTIN: Du kannst nur das Opfer eines Versehens sein! Du mußt dagegen Einspruch erheben.⁹⁸

Im zweiten Akt versucht Martin, über seine Beziehungen zum Gruppenführer Jost eine Verbesserung für seinen Bruder herbeizuführen. Da Jost ihm immer gut gesinnt war, erhofft sich Martin, etwas bewirken zu können. Er ist noch immer überzeugt, dass sein Bruder einem Richter vorgeführt werden wird.

MARTIN: Sie haben von uns immer unbegrenztes Vertrauen gefordert. Sie werden mir auch jetzt behilflich sein, meinen Zwiespalt zu lösen. *Nach kurzem Nachdenken:* Ist es meine Pflicht, zu allen Geschehnissen der nationalen Revolution Ja zu sagen?

JOST: Zu allen. Alle vollziehen sich nach dem Willen des Führers. Na, ich denke, ich muß mit Ihnen nicht das ABC unsrer Weltanschauung wiederholen?

MARTIN: Zu allen, ausnahmslos? Auch zu denen, die meiner Überzeugung zuwiderlaufen?

JOST: Mir unverständlich. Der Nationalsozialist hat die nationalsozialistische Überzeugung. Eine andre neben ihr existiert nicht.

MARTIN: Auch dann, wenn mein Gewissen ihnen klar widerspricht?

JOST: Gewissen? Kommt gar nicht in Frage. Gewissen ist ein vorhitlerischer Atavismus. Unbedingter blinder Gehorsam: das ist nationalsozialistisches Gewissen – Aber konkreter! Nicht in das abstrakte Unwesen eines überwundenen Rationalismus verfallen, Zachariä!⁹⁹

⁹⁷ Zweig: *Der Moloch*. S. 11.

⁹⁸ Ebd., S. 18.

⁹⁹ Ebd., S. 24.

In der spöttischen Rede des Gruppenführers werden jegliche rational begründeten Argumente vorweggenommen und als nichtig abgetan. Jost nennt das Gewissen hier einen Atavismus, ein, wie im Duden nachzulesen ist, „entwicklungsgeschichtlich als überholt geltendes, unvermittelt wieder auftretendes [...] geistig-psychisches Merkmal“¹⁰⁰, und schließt somit jegliche ethische Gesinnung aus. Auch der Hinweis, dass Thomas nichts Ungesetzliches getan hätte, wird mit einer harschen Antwort zurückgewiesen:

JOST: Verstehe nicht. Pazifist ist identisch mit Volksverräter. Ihren Bruder, einen Pazifisten, halten Sie trotzdem für unschuldig?

MARTIN: Für unschuldig. Für unschuldig in jedem Sinn.

JOST: Gefällt mir nicht, Zachariä. Haben unsere Grundsätze aufgehört, Grundsätze zu sein, weil Ihr Bruder als Volksfeind verhaftet wurde?

MARTIN: Nein, weil ich den Führer und die Bewegung über alles liebe, weil ich den Sieg unserer Revolution so stürmisch begrüßt habe, könnte ich es nicht ertragen, wenn ein Makel sie beflecken würde. Eine einzige Willkür – und ich könnte nicht mehr an die Gerechtigkeit unserer Sache glauben! Ich kann nur unbedingt glauben oder unbedingt verwerfen –

JOST: Weiß ich. Das hat Sie auch zum guten Nationalsozialisten gemacht.

MARTIN: Ich und, wie ich glaube, die besten meiner Kameraden haben uns deshalb begeistert zum Nationalsozialismus bekannt, weil wir von ihm die Verwirklichung einer edleren Gemeinschaft erhofften. Wir haben wohl begriffen, daß unser Drittes Reich sich nur mit Gewalt schaffen läßt. Jetzt aber ist es geschaffen; wir haben keine deutschen Feinde mehr, sondern nur noch deutsche Volksgenossen. Unsre Pflicht, wie ich sie verstehe, kann nicht sein, unsre früheren Feinde zu strafen, sondern sie zu überzeugen; sie durch unsere höhere Wahrheit zu überzeugen: so verstehe ich es –

JOST: Ich auch! Bravo Zachariä! Du gefällst mir, mein Junge! *Er drückt ihm die Hand.* Im Konkreten: was wünschen Sie also?

MARTIN: Daß man Thomas dem gesetzlichen Richter vorführt! Wenn das Gericht ihn eines Vergehens überführt, werde ich der erste sein, der das Urteil anerkennt –¹⁰¹

Martin ist an diesem Punkt des Dramas noch immer von der Rechtschaffenheit der Nationalsozialisten überzeugt, brennt noch immer für die Sache und befürwortet die Bewegung. Er fordert, dass sein Bruder einem Richter vorgeführt wird, damit die Angelegenheit schnell geklärt werden kann und, wie es im obigen Zitat bereits heißt, „kein Makel sie [die nationalsozialistische Revolution] beflecken würde“¹⁰². Überzeugt von diesen Reden verspricht Jost, sich der Sache anzunehmen.

Über all die Zeit, die Thomas inhaftiert ist, glaubt, beziehungsweise hofft, seine Familie noch auf einen glücklichen Ausgang. Das verzweifelte Festhalten am kleinsten Hoffnungsschimmer ist verbunden mit einer Naivität, die hier in das Figurenspiel hineingebracht wird. Aus einer mehrere Jahrzehnte entfernten Perspektive ist dies fast unverständlich. Gerade diese Naivität ist es aber, die das Stück so greifbar und real werden

¹⁰⁰ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Atavismus> (letzter Zugriff: 28.12.2022)

¹⁰¹ Zweig: *Der Moloch*. S. 25.

¹⁰² Ebd.

lässt. Die Figuren versetzen die Rezipient*innen in eine Perspektive des Mittendrin zurück, ohne über weiterführendes Wissen zu verfügen. Diese Naivität spiegelt auch den Verfassungszeitpunkt wider. Mittendrin schreibt Zweig das Drama und es fühlt sich auch im Drama wie ‚mittendrin‘ an. In Anbetracht der frühen Entstehungszeit ist es bemerkenswert, wie genau Zweig zugrunde liegende Strukturen und Handlungsweisen erkennt und diese in seinem Stück schildert. Bereits als Zeitzeuge durchschaut der Autor die nationalsozialistische Bewegung und ihre Verfahrensweisen, was vielen zur damaligen Zeit nicht gelingt.

Langsam aber sicher verliert Dorothea, die Verlobte von Thomas, ihren Glauben an einen glücklichen Ausgang der misslichen Lage. Sie spricht als erste aus, was sich keine der beteiligten Figuren eingestehen will. Niemand kann Thomas jetzt noch helfen, denn er ist den Launen der Nationalsozialisten ausgeliefert und somit verloren:

DOROTHEA: Sie lassen ihn nicht los! Sie lassen ihn nicht los! Lebend niemals!

MARTIN: *erschrickt* Sprich nicht so, Dorothea! Wenn sie ihn nicht loslassen, trotz seiner bewiesenen Unschuld – nein, es ist unmöglich! Wenn Recht und Gesetzlichkeit bei uns aufgehört haben, dann ... dann würde mein Glauben zerbrechen. Das kann nicht sein, das darf nicht sein –

DOROTHEA: *geht erregt hin und her* Es liegt hier etwas in der Luft, das mich erstickt! Etwas Unheimliches liegt in der Luft.¹⁰³

Anhand von Martin zeigt Zweig ein Beispiel eines jungen Mannes, der von der nationalsozialistischen Revolution, wie es im Stück heißt, überzeugt ist. Er unterstützt diese Gesinnung auch und hält fast bis zum Schluss an seinem Glauben an die Gerechtigkeit der Nationalsozialisten fest. Dorothea hat an diesem Punkt des Stücks bereits erkannt, in welche Richtung sich die Angelegenheit um Thomas‘ Inhaftierung entwickeln wird. Martin jedoch weigert sich noch, die Tatsachen wahrzuhaben. Er befindet sich in einem Zwiespalt zwischen seinen familiären Banden und seiner nationalsozialistischen Gesinnung. Sein letzter Hoffnungsschimmer ist die Gesetzestreue der Nazis, von der er felsenfest überzeugt ist. Seine Versteifung darauf kann als Bewältigungsmechanismus für die Diskrepanz zwischen dem Wissen über die Unschuld seines Bruders und dem, der Bewegung gegenüber, blinden Gehorsam gesehen werden.

Durch das unermüdliche Intervenieren Martins steht die Rettung seines Bruders überraschender Weise doch noch in greifbarer Nähe. Sogar der Gefängnisdirektor Bessemer freut sich über die frohe und zugleich seltene Botschaft, dass er einen Gefangenen freilassen soll:

¹⁰³ Zweig: *Der Moloch*. S. 47.

BESSEMER: Nun stehe ich zu Diensten.

MARTIN: Wir haben die Erlaubnis erhalten, Herr Direktor, meinen Bruder, Professor Zachariä zu besuchen –

BESSEMER: Das freut mich. Ich weiß aber nicht, ob ich ohne den Herrn Sturmführer –

DOROTHEA: *in hastiger Angst* Es steht alles in diesem Brief! Der Herr Generalstaatsanwalt hat sich von der Schuldlosigkeit Professor Zachariäs überzeugt und seine Enthaftung angeordnet. Bringen Sie ihn nur schnell zur Entlassung! Sie haben Mitgefühl, Herr Direktor; entlassen Sie ihn sofort –

BESSEMER: *der den Brief überflogen hat, freudig* Entlassen! Da darf ich Sie beglückwünschen. Glauben Sie mir, das ist wie ein Wunder! Über jeden einzelnen, den ich entlassen darf, freue ich mich, als würde mein eigenes Kind dem Leben wiedergegeben! Ich darf diese Freude nur selten genießen! Es geschehen hier Dinge ... ich muß schweigen, aber glauben Sie mir: das ist wie ein himmlisches Wunder! Nehmen Sie meinen Glückwunsch –¹⁰⁴

Bessemer deutet in seiner Rede an, dass es im Gefängnis nicht mit rechten Dingen vor sich gehe. Anscheinend sind ihm trotz seiner Rolle als Direktor die Hände gebunden, denn er beruft sich selbst auf den Sturmführer Tiepke. Die Entlassung eines Häftlings bereitet Bessemer Freude und ist somit ein Hinweis dafür, dass er nicht absolut mit den Praktiken der Nationalsozialisten übereinstimmt. Es ist auch ein weiteres Indiz dafür, dass es aus dem Gefängnis so etwas wie ein Entkommen kaum gibt.

Zweig schreibt keine utopischen Stücke, in denen es ein „Happy-End“ gibt. Ganz im Gegenteil verfasst der Autor nüchterne und realistische Dramen. So kommt es, wie es kommen muss: Thomas wird in letzter Sekunde vor seiner Rettung doch noch erschossen, da die Botschaft des Generalstaatsanwalts über die Entlassung nicht schnell genug an die richtigen Personen gelangt. Der Tod Thomas‘ wird nur mehr unter dem Deckmantel eines überraschenden, aber natürlichen Todes an die Angehörigen weitergegeben:

TIEPKE: Ein deutsches Mädchen wie Sie wird es mit Fassung ertragen. Herr Zachariä ist gestern leider ... einem plötzlichen Herzschlag erlegen.

DOROTHEA: Erlegen? Tot? Aber – aber er war niemals krank –

MARTIN: Frag nicht und komm! Komm schnell!

DOROTHEA: Einem Herzschlag erlegen? Einem Herzschlag! Oder ... *wie erliegend unter einer gedanklichen Anstrengung*: oder ist er vielleicht einem Herzschuß erlegen?

TIEPKE: Sie irren, Fräulein. Ein unglücklicher Zufall; ein ganz unerwarteter Herzschlag –

DOROTHEA: *die Worte suchend* Er ... er hat einen Fluchtversuch unternommen – nicht? So ist es doch gewesen? Er ... er mußte auf der Flucht erschossen werden – nicht? Nicht?

TIEPKE: Ihr Scharfsinn ist bewundernswert. Der Schutzgefangene hat also von seiner Absicht, zu fliehen, mit Ihnen gesprochen?

DOROTHEA: Sie lügen! Sie haben ihn in der Nacht auf den Hof getrieben und ihn dort erschießen lassen! So lügen Sie doch! Sie haben ihn in der Holzkiste auf den Lastwagen geschafft, um ihn in die Kalkgrube zu werfen – Das ist er gewesen, dessen nackte Füße aus dem Sarge ragten!

TIEPKE: *immer höflich* Trösten Sie sich! Es war Ihnen wohl nicht bekannt, daß er ein Vaterlandsverräter gewesen ist –

¹⁰⁴ Zweig: *Der Moloch*. S. 48.

DOROTHEA: Womit hat er das Vaterland verraten? Weil er nicht: Heil Hitler! geschrien hat? Er hat auch nie: Heil Moskau! geschrien! Warum haben Sie ihn hinterrücks ermordet?

TIEPKE: Er war ein Untermensch, der die deutsche Nation mit volksfremdem Zersetzungsgeist vergiftet hat.¹⁰⁵

Dorothea ist diejenige, die sofort verstanden hat, wie Thomas wirklich gestorben ist. Sie spricht die Worte aus, die sich sonst niemand sagen traut. Und sie beschuldigt Tiepke. Aus seinen Worten kann sich herauslesen lassen, dass er zugibt, dass es sich um einen politisch motivierten, jedoch systematisch vertuschten Mord handelt. In dem Gespräch zwischen Tiepke und Dorothea nimmt sich dieser kein Blatt vor den Mund und lässt die wahre nationalsozialistische Gesinnung durchscheinen. Er bezeichnet Thomas als „Untermensch“ und klagt dessen liberale Einstellung an. Darüber hinaus stellt er Thomas als Verräter dar.

Zweig zeigt in seinem Drama *Der Moloch* verschiedene Typen von Männern. Mit Thomas zeichnet der Autor das Bild eines aufgeklärten, gebildeten, jungen Professors mit pazifistischer Denkweise. Er wiegt sich in falscher Sicherheit, weil er sich im Recht glaubt und ihm die niederträchtige Hinterhältigkeit der Nationalsozialisten nicht bewusst ist. Die Warnung seines Bruders und die Aufforderung zur Flucht nimmt er auch nicht ernst, denn er habe nichts Falsches getan.

MARTIN: *zuckt die Achseln* Es ist Bürgerkrieg. Da muß vielleicht auch ein Unbeteiligter dran glauben.

THOMAS: Bürgerkrieg? O nein! Der Einbruch der Barbaren! Die Völkerwanderung junger Horden nach oben! *Er setzt sich an den Schreibtisch.* Das soll mich aber nicht hindern, den Vortrag auszuarbeiten, den ich Sonnabend in der Friedensgesellschaft zu halten habe.

MARTIN: *heftig* Bist du wirklich so heillos verblendet? Begreifst du es noch immer nicht, daß deine Friedensgesellschaft Sonnabend aufgelöst sein wird? Daß es keine Friedensgesellschaft, keine Liga für Menschenrechte mehr geben wird, keinen Pazifismus und Individualismus –

THOMAS: Und keine Gewissensfreiheit, nicht? Keine freie Wissenschaft, kein Recht auf Wahrheit, nicht? Aber Bekenntniszwang, Gewissensbedrückung, ja? Und Inquisition, Index, Scheiterhaufen –

MARTIN: Wenn es notwendig sein wird fürs Heil der Nation: meinetwegen auch Scheiterhaufen!¹⁰⁶

Martin ist das Paradebeispiel eines jungen, motivierten Mannes, der gänzlich von der nationalsozialistischen Gesinnung überzeugt wurde und für die Sache brennt. Er ist aktiv in der Bewegung und glaubt, dass sie der einzige und richtige Weg ist. Diese Überzeugung fängt langsam aber stetig zu bröckeln an und zerfällt durch das Stück hindurch gänzlich. Zu Beginn will Martin die Tatsachen nicht wahrhaben und verschließt seine Augen vor der Realität. Erst

¹⁰⁵ Zweig: *Der Moloch*. S. 50.

¹⁰⁶ Ebd., S. 12.

aufgrund des ungerechtfertigten Todes seines Bruders registriert Martin, was wirklich vor sich geht. Durch diese Zäsur wendet er sich von seiner nationalsozialistischen Gesinnung ab und der Bewegung entgegen. Er arbeitet von nun an im Untergrund gegen die Nationalsozialisten. Martin will das Unrecht, das er so lange Zeit unreflektiert unterstützt hat, wieder gut machen, soweit dies überhaupt möglich ist.

MARTIN: *außer sich* Geben Sie mir meinen Glauben wieder! Beweisen Sie mir, um Gotteswillen, daß der Meuchelmord an unschuldigen Gefangenen keine Maxime des Dritten Reichs ist ...

JOST: Junge, nicht schlapp machen! Kopf hoch! Es ist bei uns wie an der Front. Da hieß es: Angreifen! Den Kameraden neben dir schmeißt's hin; du darfst dich nicht nach ihm umdrehen, mußt vorwärts. Wir sind ewige Soldaten, wir Nationalsozialisten. Jeder Tag ist für uns ein Schlachttag, Ihr Bruder ist neben Ihnen gefallen: Nicht zurückschauen! Den Stahlhelm tiefer in die Stirn; die Knarre fest gepackt und vorwärts!

MARTIN: Ihr Vergleich hinkt, Herr Studienrat: mein Bruder ist wehrlos gemeuchelt worden! – *Nach einer Pause*: Ist es, Ihrer Meinung nach, noch immer meine Pflicht, alle Anordnungen der nationalen Führer blindlings anzuerkennen?

JOST: Ihre unabänderliche Pflicht. Unbedingtes blindes Vertrauen: das ist die Grundlage unserer Revolution!

MARTIN: Sie billigen also, Herr Studienrat, den feigen und heimtückischen Gefangenenmord?

JOST: Achten Sie auf Ihre Worte, Zachariä! Ich billige die blitzartigen Akte unsrer revolutionären Justiz. Bin Ihnen übrigens, denke ich, keine Rechenschaft schuldig.

MARTIN: Und der Führer billigt die Meuchelmorde, die in seinem Namen geschehen? Er billigt es, daß schuldlose Volksgenossen in Konzentrationslagern zusammengepfercht werden, wie eine Herde Schlachtvieh? Daß Frauen und Kinder als Geiseln in diese höllischen Lager verschleppt werden?

JOST: Der Führer führt Volk und Reich. Er kann sich nicht um jede Bagatelle kümmern.¹⁰⁷

Dank des durchgemachten Gesinnungswandels versucht Martin von nun an, Bedrohte zu retten und beteiligt sich an der Befreiung einiger Personen. Geplagt von seinem schlechten Gewissen geht er sogar so weit, dass er schlussendlich sein Leben für seine neue Überzeugung lassen muss.

MARTIN: Ich kann nicht, Mama! Ich kann nicht fröhlich erwachen, frühstücken, die Zeitung lesen, Kollegs hören, abends bei Muttern sitzen, in Geborgenheit dahinleben: wenn in meiner nächsten Nähe unschuldige Menschen gefangen, gefoltert, und, wie Thomas, niedergemetzelt werden! Ich bin blind gewesen und sehend geworden, und was ich ringsum sehe, ist die Hölle: ich kann nicht vor ihr die Augen schließen und die Schreie der Gemarterten überhören –

ELISABETH: Aber was vermagst du, ein Einzelner, gegen eine Hölle?

MARTIN: Mich aufbäumen! Das vermag ich: mich mit meinem ganzen Dasein dagegen aufbäumen! Mich reinigen: das muß ich! Von der ungeheuren Schuld mich reinigen, daß ich den Lockungen von Lügenpropheten geglaubt habe! Daß ich im Namen des Guten ein Soldat des Bösen gewesen bin! Ich, du, wir alle sind mitschuldig; du nicht, Mama; aber ich und wir alle, wir haben diese Hölle mitgebaut –¹⁰⁸

¹⁰⁷ Zweig: *Der Moloch*. S. 52-53.

¹⁰⁸ Ebd., S. 58.

In dieser Abschiedsszene zwischen Elisabeth und ihrem letzten noch lebenden Sohn – zwei sind im ersten Weltkrieg gefallen und Thomas von den Nationalsozialisten ermordet worden – bekennt sich Martin seiner Mitschuld. Der Erkenntnisprozess, der durch die Geschehnisse um seinen Bruder Thomas und dessen Tod ausgelöst wurde, gipfelt nun in Martins Hinwendung zu einem aktiven Widerstand im Bewusstsein, dass dieser auch für ihn tödlich enden könnte. Mit dem gleichen Eifer, wie Martin die nationalsozialistische Bewegung unterstützt hat, verschreibt er sich nun der Gegenbewegung und tut alles ihm Mögliche, um seine Schuld wieder gut zu machen. Im Gespräch mit seiner Mutter formuliert er diese Schuld auch in klaren Worten. Martin hat die Wahrheit schlussendlich erkannt und bemüht sich, nach seinem Läuterungsprozess Buße zu tun.

Auch Bessemer, der Direktor des Gefängnisses in dem Thomas inhaftiert wird, ist zwar Teil der Bewegung, jedoch ist zu erkennen, dass er nicht mit allem einverstanden ist, was vor sich geht. Zweig schildert Bessemers geplagtes Gewissen und bietet damit eine Gegenfigur zu Martin, der zwar von Anfang an Feuer und Flamme für die nationalsozialistische Bewegung war, dann aber eine Kehrtwende durchmacht und sich gegen das System auflehnt. Bessemer ist Teil des Systems, ist sogar Gefängnisdirektor, bringt aber nicht den Mut auf, sich aufzulehnen oder sich für ‚seine‘ Gefangenen einzusetzen:

BESSEMER: Der Mann ist ja vollkommen unschuldig! Er sollte morgen entlassen werden –

TIEPKE: Das geht Sie einen Dreck an, Sie altes Weib! Schlucken Sie noch einen Kognak und tun Sie Ihre Pflicht! Teilen Sie's den Leuten mit; aber im richtigen Licht!

BESSEMER: *sich zusammenraffend* Sie täuschen sich. Sie täuschen sich gröblichst, Herr Sturmführer. Meine Pflicht ist es, über die Sicherheit der mir Anvertrauten zu wachen. Es ist nicht meine Pflicht, die Missetaten, die hier geschehen, zu beschönigen. Teilen Sie den Gefangenemord den Angehörigen selber mit!

TIEPKE: Wie's beliebt. Ich werde auch oben mitteilen, daß hier ein gewisser konterrevolutionärer Major noch auszumisten ist.

BESSEMER: Das können Sie tun. Wenn ich zugrunde gehen muß, so wünsche ich, wenigstens nicht als Lump zugrunde zu gehen. Ich reiche selber um meine Entlassung ein. Besser, mit Frau und Kindern am Hungertuch zu nagen, als an diesen Verbrechen teilnehmen ... *Er geht ab.*¹⁰⁹

Erst sehr spät schafft es Bessemer, sich zu widersetzen. Trotz der offensichtlichen Drohung Tiepkes kündigt er seine Stelle als Gefängnisdirektor, da er nicht mehr Teil dieses niederträchtigen Apparats sein will. Dadurch entzieht sich Bessemer dem Wirkungsbereich des Gefängnisses und ist somit nicht mehr aktiver Teil des nationalsozialistischen Systems. Im Unterschied zu Martin wendet sich Bessemer aber nicht der Gegenbewegung zu, um Unrecht wiedergutzumachen, sondern er zieht sich mit seiner Familie zurück und verschließt seine Augen dadurch weiterhin vor den Gräueln der Unterdrückung.

¹⁰⁹ Zweig: *Der Moloch*. S. 49.

Neben zahlreichen männlichen Figuren gibt es in Zweigs Drama nur eine Handvoll Frauenfiguren. Zu kritisieren ist das durchwegs negative und tendenziell abwertende Frauenbild, in dem Zweig die Mutter Elisabeth Zachariä zeichnet. Sie selbst setzt sich herab und sagt, „Ich verstehe ja nichts von Politik“¹¹⁰, und auch ihr Sohn Thomas bekräftigt dies kurz danach, wie im Zitat am Beginn des Kapitels zu lesen ist. Dabei sind Elisabeths Ängste gerechtfertigt und ihre Aussagen alles andere als zu missachten. Darüber hinaus wird auch die zweite, etwas zentralere Frauenfigur, Thomas‘ Verlobte Dorothea, als aufgelöste und leicht übersteigerte Nebenfigur dargestellt. Die beiden Frauen werden in kritischen Situationen immer dazu angehalten zu schweigen oder den Raum zu verlassen. Es wird über ihre Köpfe hinweg diskutiert, immer mit der Ausrede, sie wüssten nicht, wovon die Rede sei. Ausgerechnet Dorothea aber ist es, die als erste ausspricht, was eigentlich auf der Hand liegt: Thomas wird nicht mehr aus seiner Haft zurückkehren. Er wird ermordet. „Warum haben Sie ihn hinterrücks ermordet?“¹¹¹, fragt Dorothea Tiepke direkt, wie weiter oben schon beschrieben wurde, und wagt es als einzige, die Tatsachen auszusprechen. Somit ist Dorothea keineswegs unet oder überspannt. Sie zeigt nachvollziehbare Emotionen, aber im gleichen Zug bringt sie die Wahrheit auf den Punkt. Kapitel 2.4.3 beschäftigt sich noch genauer mit Zweigs Frauenbild.

2.3.2 *Die Marranen* (1937)

Das Drama *Die Marranen*, welches Zweigs Schicksal maßgeblich verändern sollte, verfasst der Autor 1937. Anlässlich der Uraufführung des Stückes im folgenden Jahr reist Zweig nach Palästina. Diese Reise sollte für Zweig die Rettung sein, wie in Kapitel 2.2 bereits erläutert wurde. Armin A. Wallas beschreibt, auf welche Weise Zweigs Drama seinen weiten Weg an das hebräische Nationaltheater finden konnte:

Mit seinem historischen Drama gelang Max Zweig eine ebenso brisante Anklage der Judenverfolgung wie eine prophetische Mahnung von erschütternder Prägnanz (der ‚Flammensturm‘ und ‚Aschenregen‘ von Toledo als Vorahnung der Shoah). Dies lässt sich auch anhand der Wirkungsgeschichte der *Marranen* belegen. Zweig hatte das Drama im Sommer 1937 abgeschlossen und veranstaltete daraufhin Lesungen in jüdischen Kreisen in Prostějov (Proßnitz) und Olomouc (Olmütz). Anlässlich einer Gastspielreise der ‚Habimah‘, des in Tel Aviv ansässigen hebräischen Nationaltheaters, in die Tschechoslowakei lernte Zweig den Regisseur Zwi Friedland kennen, der von der

¹¹⁰ Zweig: *Der Moloch*. S. 10.

¹¹¹ Ebd., S. 50.

‚brennende[n] Aktualität‘ des Dramas fasziniert war, *Die Marranen* von Avigdor Hameiri ins Hebräische übersetzen ließ und das Stück für die Habimah inszenierte.¹¹²

Nur aufgrund dieser glücklichen Begebenheit kann Zweigs Stück dem hebräischen Publikum schließlich vorgeführt werden. Wallas spricht hier auch die „prophetische Mahnung“ an, als die das Stück verstanden werden kann. So wie Zweig bereits in seinem Stück 1933 vorausschauend schreibt, tut er dies auch bei den *Marranen*. Der Autor macht mit seinem Drama darauf aufmerksam, dass sich die Vergangenheit in gewisser Weise wiederholen wird. Armin A. Wallas fasst die Methode Zweigs, die nationalsozialistischen Vorgehensweisen anhand von Parallelen zu der Verfolgung der Marran*innen¹¹³ in Spanien viele Jahrhunderte zuvor aufzuzeigen, wie folgt zusammen:

Im Spiegel der Verfolgung und Vernichtung der kryptojüdischen Marranen im Spanien des 15. Jahrhunderts machte Zweig Mechanismen der Judenverfolgung sichtbar, wie sie auch von der antisemitischen Politik Hitler-Deutschlands eingesetzt wurden. Der Marranen-Stoff interessierte den Dramatiker, „weil das Schicksal dieser spanischen Juden im fünfzehnten Jahrhundert demjenigen ähnelte, welches über die deutschen Juden der Gegenwart hereingebrochen war.“ Die Wahl des historischen Sujets entsprach nicht einer Flucht aus der aktuellen Verantwortung, sondern war vielmehr vom Bestreben motiviert, aus der Vergangenheit Strategien des Widerstands zu entwickeln. Das Schicksal der Marranen, die von den Herrschenden zu Sündenböcken erklärt wurden, um von einer politisch-sozialen Krise des Herrschaftssystems (Durchsetzung eines absolutistischen Zentralismus gegen den oppositionellen Adel; Finanzkrise, ausgelöst durch die langjährige erfolglose Belagerung Granadas) abzulenken, steht stellvertretend für das Schicksal der deutschen Juden der Gegenwart; zudem fand Zweig im Assimilationsstreben der spanischen Juden Parallelen zu dem Akkulturationswunsch der deutschen Juden, der sich angesichts der Verfolgung als verhängnisvoller Irrtum erwies.¹¹⁴

Neben der Deklaration der Marran*innen als Sündenböcke hebt Wallas die Parallelen in Bezug auf die Akkulturation der jüdischen Bevölkerung und das Scheitern sowohl der Marranen als auch der europäischen Jüd*innen hervor. Der Autor beschreibt in seinem Text weiters genauer, mit welchen Ungerechtigkeiten die spanischen Marran*innen zu kämpfen hatten und weist auf die Inquisition unter Thomas de Torquemada, welcher auch in Zweigs Stück eine Rolle spielt, hin:

Viele dieser Zwangsgetauften hielten an ihren jüdischen Überlieferungen fest, zudem litten sie unter ständiger Diskriminierung. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts wurden die Marranen entrechtet (Ausschluss von öffentlichen Ämtern; Forderung des Nachweises nichtjüdischer Ahnen; Veröffentlichung von „estatutos de limpieza de sangre“ = „Blutreinheitsvorschriften“). Die Verfolgung der Kryptojuden wurde zum bevorzugten Ziel der 1481 eingerichteten Inquisition, die in Spanien – genauer gesagt: den in Matrimonialunion vereinigten Königreichen Kastilien-León und Aragón – unter

¹¹² Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 23-24.

¹¹³ Als Marran*innen werden jüdische Zwangsgetaufte verstanden. Vgl. <https://www.wikidata.org/wiki/Q312214> (letzter Zugriff 10.02.2023).

¹¹⁴ Wallas, Armin A.: *Von Mähren nach Israel. Jüdische Themen in den Dramen von Max Zweig*. IN: *Mährische deutschsprachige Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 25.-28.04.1999. Univerzitni nakladatelstvi: Olomouc 1999. S. 152.

staatlicher Aufsicht stand. Unter der Führung des Großinquisitors Thomas de Torquemada wurden die Kryptojuden systematisch verfolgt. Innerhalb von 15 Jahren wurden 13.000 Marranen von der Inquisition verurteilt und 2.000 davon öffentlich verbrannt.¹¹⁵

Diese geschichtlichen Begebenheiten verarbeitet Zweig in seinem Drama gekonnt. Zum Beispiel greift er die von Wallas oben angeführten „Blutreinheitsvorschriften“ auf, indem er „christlich getaufte adlige Ahnen“¹¹⁶ als Voraussetzung anführt, in eine spezielle Kompanie aufgenommen zu werden.¹¹⁷ Don Christobal will unbedingt in die Kompanie namens „Heiliger Geist“ aufgenommen werden, da er der festen Überzeugung ist, sich im Kampf gegen die Mauren bewiesen zu haben. Der Vorstand der Kompanie fordert aber überraschenderweise einen Nachweis, dass bereits sieben Generationen seiner Vorfahren ausnahmslos Christen gewesen sind.

CHRISTOBAL: *befremdet zurücktretend* Soll das heißen, daß entgegen Verdienst und beeideter Zusage, die Herren Brüder mir abschlagen das begehrte Kommando?

ESTEBAN: Das heißt nur, dass Sie brüderlich sind aufgefordert, durch Dokumenta zu beweisen geforderte zweihundertvierundfünfzig Ahnen. – Nur edles Blut zeugt edle Tat. Wird Ihnen ein müheloses sein, junger Freund, die Wurzeln Ihres Ahnenbaums zu verfolgen bis ins ferne Jahrhundert des Cid¹¹⁸.

CHRISTOBAL: O etwa ins fernere gothischer Könige Chwintila¹¹⁹ und Receswinthus¹²⁰! – Scheint indes vollbracht eine gewaltige Revolution. Was bis gestern gewesen Bagatelle, ist felsschwer von Gewicht, Manneswürde und Mannesmut hauchleichte Bagatellen geworden.

ESTEBAN: Es stürmt durchs Land ein junger, trotziger Geisterwind; die Herrn Brüder haben sich beeifert, die alten Privilegia mit solchem neuen Geist zu beleben. *Leise:* Für mich selbst, Don Christobal, sind Glaubensgezänk und Lippenbekenntnis geblieben: Bagatellen. Was kann tun ein einzelner Mann? Mit den Wölfen muß man heulen.

CHRISTOBAL: Hab's bislang für männlich und eines Manns würdiger gehalten, heulenden Wölfen die Schädel zu spalten!¹²¹

Diese sehr eindeutige Anforderung wird dann im weiteren Verlauf des Dramas erstaunlicherweise nicht mehr so erpicht verfolgt. Christobal und Donna Catalina, eine streng gläubige Christin, lieben einander und wollen heiraten. Darüber hinaus steht Christobal in der

¹¹⁵ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 153.

¹¹⁶ Zweig: *Die Marranen*. IN: *Werke in Einzelbänden. Bd 3. Die jüdischen Dramen: Elimelech und die Jünger, Die Marranen, Davidia, Saul*. Mit einem Nachwort hg. von Armin A. Wallas. Igel Verlag: Oldenburg 1999. S. 86.

¹¹⁷ Für weitere Informationen zur Entstehung der Gesetze vgl. z.B. auch Rehrmann, Norbert: *Das schwierige Erbe von Sefarad: Juden und Mauren in der spanischen Literatur. Von der Romantik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Vervuert: Frankfurt am Main 2002. S. 75ff.

¹¹⁸ Rodrigo Díaz de Vivar, auch El Cid genannt, war ein kastilischer Held und Ritter des 11. Jahrhunderts. Vgl. <https://d-nb.info/gnd/118838989> (letzter Zugriff: 10.02.2023).

¹¹⁹ Es ist anzunehmen, dass Zweig hier den westgotischen König Chintila meint, der im 7. Jahrhundert herrschte. Vgl. <https://d-nb.info/gnd/102427194> (letzter Zugriff: 10.02.2023).

¹²⁰ Es ist davon auszugehen, dass hier der westgotische König Receswinth gemeint ist, der ebenfalls im 7. Jahrhundert herrschte. Vgl. <https://d-nb.info/gnd/102517576> (letzter Zugriff: 10.02.2023).

¹²¹ Zweig: *Die Marranen*. S. 86f.

Gunst der Königin Isabel und ist ein vortrefflicher Kämpfer. Dies scheint die Umstände seiner Aufnahme in die Kompanie doch noch zu ändern:

ALVARO: *eine Rolle in der Hand* Wir sind hier mit hoher Freud, dir zu überreichen das Patent deiner Bestellung zum Kapitän vom „Heiligen Geist“.

CHRISTOBAL: Hab ja nicht dokumentiert geforderte sieben Generationen adliger Ahnen!

GARCIA: Die Kommandeurs königlicher Kompanieschaft vom „Heiligen Geist“ haben einmütig beschlossen, edlen Don Christobal de Mondadura um seines Verdienstes willen aufzunehmen als ebenbürtigen Kapitän, Freund und Bruder.

CHRISTOBAL: *nimmt das Patent, steckt es in die Brust und streckt allen die Hände entgegen; in großer Freude* Herren Freunde! Sie krönen meine letzten Wünsche, liebe Brüder! Don Rodrigo, Dank und Gruß! Don Ramiro! Ihre Hand, Don Garcia: hab Ihnen abzubitten mein unzeitig Ungestüm; hab ein heiß Blut, glauben Sie's kein schlimmes –

GARCIA: Hab Sie stets geglaubt ein brav und tapfer Blut. Wir können auch keinen kühnen Degen entbehren auf unsrem Zug gen Granada!¹²²

Plötzlich ist der Kompanie das Verdienst Christobals wesentlich wichtiger als seine sieben Generationen christlicher Ahnen. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass bei dem geplanten Angriff auf Granada jede Unterstützung, die zu finden ist, gebraucht wird. Die Aufnahme in die Kompanie bedeutet für Christobal, neben der vereinbarten Heirat mit der Christin Catalina, eine weitere Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs. Diese Entwicklungen geben den Anschein, dass der Assimilationsversuch Christobals doch noch gelingen wird. Zweig schildert in seinem Drama allerdings auch die Zerrissenheit der Marranen, die einerseits die Bestrebung haben, sich anzupassen, andererseits aber die jüdischen Traditionen im Geheimen fortführen, um ihre Ahnen zu ehren.

Don Christobal, die tragische, zentrale Figur in Zweigs Stück, zeigt das Bild eines Assimilationsversuchs eines engagierten Mannes, der trotz aller guten Voraussetzungen zum Scheitern verurteilt ist. „Zweig beschreibt ihn als feinsinnigen, humanistisch gesinnten Menschen, der bei maurischen Gelehrten studiert, Gedichte verfasst und zum Günstling der Königin Isabella wird, als er sie vor der Gefangennahme durch die Mauren bewahrt.“¹²³ Er steht dadurch in der Gunst der Königin und bekommt einen Ring von ihr, mittels dem er sie um einen Gefallen bitten kann. Die zwingende Bedingung hierfür ist aber noch immer der Übertritt zum christlichen Glauben:

ISABEL: *auffahrend und entsetzt ihn anstarrend* Sie? Ein Marrano: auch Sie? Hinaus, verführerischer Heuchler! Gaukelnder Verdammter, hinaus von mir! Hinaus!

Christobal geht schweigend zur Tür.

ISABEL: Bleiben Sie! Sie werden morgen abschwören mit Ernst und Reu Ihr widergöttlich Ketzertum! Ich will's! Donna Catalina, die ich will vorher sehen, werden Sie dann heimführen, morgen noch, und fortan leben als ein wahrhafter Christ! *Nach*

¹²² Zweig: *Die Marranen*, S. 120f.

¹²³ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 154.

einer längeren Pause: Nein, mich hat die urewige Lieb nicht geschaffen zu einer Feuerpriesterin und Molochsdienerin! Bis daß nicht Christi hellkündender Bot sichtbarlich ist herabgestiegen, mir's zu gebieten als himmlischen Willen: soll kein Scheiterhaufen aufflammen in Kastilien! Eher, ich geb Ihnen mein königliches Wort: will ich selber strecken meine eigene Rechte, daß sie röst an langsamer Flamme, ins Feuer!

Christobal geht; sie hält ihn mit einem Wink fest.

ISABEL: Und weil ich eben muß erfahren, wie jäh wir wechseln von Huld zu Haß: nehmen Sie diesen Ring! Wann immer Sie heischen Recht oder Gnad, senden Sie ihn mir zu, daß er, ein Talisman für Sie, für mich ein Menetekel, heraufbeschwörend diese Stund, gewaltig mich aufmahn zu Erzerbarmen!¹²⁴

Die Transformation Christobals wird neben seinem eigenen Zutun auch von außenstehenden Personen verfolgt. Einerseits hat die Königin Isabel genaue Vorstellungen, wie am besten vorzugehen sei, andererseits lässt Catalina ihre Beziehungen spielen und ebnet dadurch den Weg für Christobal. Er selbst ergreift dazu jede sich bietende Chance, sich als guter Kämpfer verdient zu machen. Auf diesem Weg versucht Christobal, sich als wertvollen Teil der Gemeinschaft einzubringen und dadurch seine nicht christliche Herkunft in Vergessenheit geraten zu lassen. Angesichts dieser Voraussetzungen wäre anzunehmen, dass Don Christobal die Assimilation gelingen würde. Wallas beschreibt ihn als einen Gegenpunkt zu den christlichen Kämpfern, denn er vereint verschiedene Kulturen in sich. Genau diese Divergenzen zwischen den unterschiedlichen Teilen Christobals sind es aber auch, die ihn dann im Laufe der Zeit zu Fall bringen.

In Zweigs Drama verkörpert Don Christobal das Prinzip der Multikulturalität, das sich dem verengten, immer mörderischer werdenden Nationalismus seiner Kampfgefährten entgegensetzt. Trotz der Konflikte mit den kastilischen Hídalgos bemüht sich der Marrane, in ihre Kreise aufgenommen zu werden. Als paradigmatische Figur des Assimilanten bewundert er die vermeintlich höhere Kultur des Mehrheitsvolkes, verliebt sich in eine Christin, zieht die kastilische der jüdischen Tradition vor und fühlt sich selbst dann noch in Sicherheit, als bereits die ersten Anzeichen der drohenden Verfolgung sichtbar werden.¹²⁵

Wallas beschreibt, dass Don Christobal die Augen vor der Realität verschließt und sich in falscher Sicherheit wiegt. In diesem Punkt ähneln sich Zweigs Dramen *Der Moloch* und *Die Marranen*, da die jeweiligen Hauptcharaktere ihr Umfeld auf fatale Weise falsch einschätzen. Dies kann wiederum auch in Bezug auf Zweigs eigenes Leben als eine Parallele gesehen werden, da er nicht von sich aus ins Exil gehen wollte, sondern nur durch besagte Reise das Glück hat, fliehen zu können.

Zweig schreibt meist faktenorientiert, so ist in Wallas' Text zu erfahren, an welche historische Person angelehnt die Figur Don Christobal konstruiert wurde:

¹²⁴ Zweig: *Die Marranen*, S. 106.

¹²⁵ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 154.

Als historisches Vorbild der Dramenfigur fungierte vermutlich der jüdische Staatsmann und Philosoph Isaak ben Jehuda Abrabanel (Abravanel), geboren 1437 in Lissabon, gestorben 1508 in Venedig, ein bedeutender frühhumanistischer Denker und Bibelkommentator, der – als Schatzmeister im Dienst Isabellas und Ferdinands – unter anderem für die Finanzierung der Eroberung Granadas zuständig war. Im März 1492 kämpfte er erfolglos für die Rücknahme des Edikts zur Vertreibung der Juden aus Spanien.¹²⁶

Außerdem hebt Wallas die Unterschiede zwischen der historischen Vorlage und Zweigs Figur hervor und betont infolgedessen den kontrastierenden Ausgang der jeweiligen Auflehnung. Während die historische Figur Isaak ben Jehuda Abravanel im Zug der Vertreibung der Marran*innen aus Spanien nach Neapel¹²⁷ floh, bleibt Christobal – in seiner für Zweigs Charaktere typischen Rechtschaffenheit gefangen – vor Ort, obwohl er noch die Chance gehabt hätte, zu fliehen.

Zweig hat die Dramenfigur Don Christobal in Anlehnung an die Biographie Abrabanels entworfen, jedoch eine Reihe entscheidender Veränderungen vorgenommen. Zunächst verändert er den Kontext der Handlung (die Vertreibung der Juden aus Spanien 1492 wird ersetzt durch die blutigere Verfolgung der Marranen im Jahrzehnt nach 1481; dementsprechend wird aus dem Juden Abrabanel der kryptojüdische Marrane Christobal); des weiteren radikalisiert Zweig die Rettungsaktion: Christobal interveniert wie Abrabanel bei Königin Isabella für die Verfolgten, bleibt wie dieser erfolglos und verweigert sich einer Ausnahmeregelung für seine Person, im Unterschied zu Abrabanel bezahlt er diese Weigerung jedoch mit dem Tod.¹²⁸

Wieder in die jüdische Gemeinschaft aufgenommen, tritt Christobal gemeinsam mit dieser seinem Schicksal entgegen. Heimlich versammeln sich die Männer in stoischer Ruhe zu einem friedlichen – letzten – Sabbathmahl:

GALANTE: So tretet alle ein zu einem fröhlichen und lieblichen Sabbath! *Die Marranen kommen aus dem Studierzimmer zurück, in die Gebetmäntel gekleidet.* Begrüßt ihn als einen gottgegebenen Gast! *Er zeigt auf Christobal:* Wer will mit mir halten das Sabbathmahl, muß am Tisch sitzen mit Ruben Ben Daniel!

CHRISTOBAL: *zu allen, schmerzlich* Ich bin's nicht würdig! Hab mich hoch gedünkt und erhaben und Ihnen groß überlegen; bin überlegen gewesen nur an Hochmut, Dünkel, Eitelkeit! Hab mich vermessen, Sie zu verachten; bin selber der Verachtung wert! Aus Erbarmen und Gnaden: nehmen Sie mich auf als einen geringeren und letzten Bruder –

ABVENA: Den Kastilier? Den Don?

CHRISTOBAL: Hier tu ich ab den Degen, verleihe dem Kastilier, angemaßt vom Juden! *Er legt ihn ab.* Tu ab die ritterlichen Handschuh und Halskett, das Ordenskreuz von Calatrava, untauglich dem Juden! Das adlige Wams kastilischer Kriegsherrn, würdelos dem Juden! *Er legt es ab.* Hier meines Rangs Patent, über das meine Seele hat frohlockt, hinweg auch dies! Und dieser Ring, mir angesteckt in erhabner Stund von der Hoherlauchten, ein Talisman mir zu sein in schmerzlicher Not, ich brauche keines Talismans mehr: auch ihn hinweg! – *Er zeigt auf die abgelegten Gegenstände:* Hier liegt der Kastilier, der streitbare Don, der gefeierte Retter von Axarquia, der berühmte Dichter königlicher Hymnen: und ist alles nur gewesen ein Flittertand; ein Maskenkleid, am Aschermittwoch mit Füßen getreten und gekehrt in den Winkel! Und was übrig ist

¹²⁶ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 154.

¹²⁷ Guttman, Jacob: *Die religionsphilosophischen Lehren des Isaak Abravanels*. M & H Marcus: Breslau 1916. S. 4.

¹²⁸ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 154.

geblieben, ist ein elend, nacktes Menschenwesen, unsäglich arm, frierend vor Einsamkeit und schreiend nach Brüdern ...¹²⁹

Die gläubigen Juden sind Christobal gegenüber zuerst skeptisch, da er in ihren Augen seine Herkunft und sich selbst verleugnet hat. Christobal legt alle Insignien eines – christlichen – Kastiliers ab, wird ganz bescheiden und bittet um Verzeihung. Erst dann wird er wieder als Teil der Gemeinschaft gesehen. Sein letzter Satz im Stück, bevor Galante den Sabbath-Psalalm anstimmt, könnte nicht schwerer wiegen:

CHRISTOBAL: *mit Heftigkeit* Sagen Sie mir noch eins, Rabbi Josef! Warum muß es sein, daß wir Ewig-Verfolgte sind und Unstet-Fliehende? Warum sind wir unabwendbar unter allen Völkern ein Volk des Widerwillens, des Abscheus, der Verachtung? Warum ist unsre Pilgerschaft ohn Ziel, unsre Qual ohn End, unsre Buße ohn Sieg?¹³⁰

In der Figurenrede Christobals versammeln sich hier die großen Fragen in Bezug auf das Dilemma des jüdischen Volks. Auf diese Fragen liefert Zweig jedoch keine Antwort mehr. Das Stück endet damit, dass die Marranen von Vermummten umstellt werden. Das weitere Geschehen ist für alle Rezipient*innen denkbar. Die offenen Fragen, die Zweig seinem Hauptcharakter in den Mund legt, sind auch zur Entstehungszeit des Stücks hoch aktuell, bleiben jedoch ohne Antwort.

2.3.3 Die deutsche Bartholomäusnacht (1940)

Die Geschehnisse des sogenannten Röhm-Putsches im Jahr 1934 bilden die zeitgeschichtliche Vorlage zu Zweigs Drama *Die deutsche Bartholomäusnacht* aus dem Jahr 1940. Der Einleitungssatz des Dramas lautet wie folgt: „Die Handlung spielt zwischen dem 27. und 30. Juni 1934, die ersten drei Akte in Berlin, der letzte in Bad Wiessee und München.“¹³¹ Somit nimmt Zweig einen dezidierten Bezug auf die historischen Begebenheiten, die der Autor nur wenige Jahre später dramatisch aufarbeitet. Rainer Orth schildert die „Ereignisse der ‚deutschen Bartholomäusnacht‘“ und somit „jener blutigen Tage, also der gewaltsamen Entmachtung der SA um ihren Chef Ernst Röhm durch einen blitzartigen Überfall Hitlers, Görings und der SS [...]“¹³² in seinem Buch über die Jahre 1933 bis 1934. Der Autor beschreibt, wie sich der Putsch angebahnt hatte:

¹²⁹ Zweig: *Die Marranen*, S. 137f.

¹³⁰ Ebd., S. 139.

¹³¹ Zweig, Max: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. IN: *Werke in Einzelbänden. Bd 2. Die Dritte-Reich-Dramen: Der Moloch, Die deutsche Bartholomäusnacht, Ghetto Warschau, Die Verdammten, Aufruhr des Herzens*. Hg. von Eva Reichmann. Igel Verlag: Paderborn 2016. S. 64.

¹³² Orth, Rainer: *Ein Ende mit Schrecken: der 30. Juni 1934*. IN: ders.: „Der Amtssitz der Opposition“?: *Politik und Staatsumbaupläne im Büro des Stellvertreters des Reichskanzlers in den Jahren 1933–1934*. Böhlau Verlag: Köln 2016. S. 486.

Nachdem Hitler zu der Auffassung gelangt war, dass seine politischen Differenzen mit dem SA-Chef Ernst Röhm sich womöglich nicht überbrücken lassen würden und dass eine reale Gefahr im Raum stand, dass die SA in absehbarer Zeit zu einer Bedrohung seiner Machtstellung werden würde, hatte er Göring und Himmler im Mai 1934 die Ermächtigung erteilt, Vorkehrungen für einen gewaltsamen Schlag gegen die SA-Führung zu treffen, falls ein solcher notwendig werden sollte.¹³³

Zweig greift die Thematik auf und beleuchtet die komplexe Struktur des Putsches in diesem Drama. Burkhard Asmuss führt die Verbreitung von Gerüchten als einen Mechanismus des Putsches an: „Die Schutzstaffel (SS) schürte gezielt Gerüchte über einen bevorstehenden Putsch der SA und betonte die – seit langem bekannte – homosexuelle Veranlagung Röhrs. Anlässlich einer Führertagung der SA ließ Adolf Hitler dann am 30. Juni 1934 die gesamte SA-Führung durch SS-Einheiten liquidieren.“¹³⁴ Zweig stellt die heimtückischen Kontroversen des Personenkreises rund um Hitler dar und bietet ebenso einen Versuch, die Persönlichkeit des Diktators einzufangen. Zweig charakterisiert Hitler als wankelmütige Person und diese Unentschlossenheit scheint der Realität entsprochen zu haben, wie bei Orth zu lesen ist:

Fest steht allerdings, dass Hitler, der zuvor – wie es seine Art war, wenn er schwierige Entscheidungen zu treffen hatte – in einem Zustand unsicherer Zauderei hin und her geschwankt hatte, ohne sich zu einem Entschluss durchringen zu können, was er als Nächstes tun sollte, nach der Durchsicht der von Körner überbrachten Nachrichten plötzlich die Tatkraft selbst war. Seinen Getreuen erklärte er: „Ich habe genug. Ich werde ein Exempel statuieren.“¹³⁵

Im Drama wirkt es so, als ob um Hitler herum ein Putsch geplant und er zur Spielfigur der Kontrahenten wird. Inwieweit diese Intrige der Wahrheit entspricht, lässt sich nicht wirklich feststellen. Zweig schafft es durch diese Unbeständigkeit seiner Hitler-Figur, eine gewisse Dynamik in sein Stück einzubringen. Sobald Hitler sich zu einem Entschluss durchringen kann, schmiedet er erbarmungslose Pläne. Er weiß immer ganz genau, wen er sich als Komplizen nehmen muss. Die Personen rund um Hitler zeichnen sich durch einen aalglatten Opportunismus aus, wodurch es für Rezipient*innen schwer zu erkennen ist, wer eine verlässliche Figur ist und wer bei der nächstbesten Gelegenheit seine Überzeugungen fallen lassen und eine Kehrtwende vollführen wird.

In einer Rede Max Zweigs anlässlich einer Aufführung des Dramas, berichtet der Autor das Folgende:

Ich wohnte 1934, nachdem ich 14 Jahre in Berlin gelebt hatte, in der CSSR. Dort wurde über das Geschehen in Deutschland viel ausführlicher und aufrichtiger berichtet. Ich sah

¹³³ Orth: *Ein Ende mit Schrecken*. S. 486.

¹³⁴ Asmuss: *Der „Röhm-Putsch“ 1934*. (letzter Zugriff: 26.02.23.)

¹³⁵ Orth: *Ein Ende mit Schrecken*. S. 488.

die Vorgänge des sogenannten „Röhmputsches“, der nie stattgefunden hat, sondern in Wirklichkeit ein „Putsch Hitlers gegen Röhm“ war, in voller Lebendigkeit vor mir, und ich empfand sofort, dass niemals wieder ein Handlungsablauf geschehen würde, der das wahre und innerste Wesen Hitlers so elementar und plastisch zum Ausdruck bringen könnte, wie dieses Geschehen, nämlich seinen entsetzlichen Menschenhass, seine blutrünstige Grausamkeit, seine ruchlose Niedertracht, seine Ich-Vergötterung und vor allem seine ungeheuerliche Gemeinheit. Ich fühlte, dass die Wirklichkeit hier ein Drama von grosser Wucht geschaffen habe und nach einem Dichter rufe, der es gestalte, und ich wusste, dass ich dieser Gestalter sein sollte. Aber es vergingen 6 Jahre, ehe ich diesem Rufe zu folgen vermochte und dieses Drama in kürzester Zeit schrieb. Nun ist es so, dass im Leben etwas Furchtbares hingenommen wird, weil es unabänderlich ist; ein Stück hingegen, das ausschliesslich von Verbrechern getragen wäre, würde unzweifelhaft abgelehnt werden. Es galt also, in diesem Drama wenigstens eine Gestalt mit einer einzig Tugend zu schaffen und dies ist Röhm's Treue. Röhm ist freilich auch ein wüster Geselle, ein Säufer und Raufer und allem Geistigen ein Todfeind, aber durch die echte Treue, mit der er, ohne Rücksicht auf seinen Vor- oder Nachteil, an Hitler hängt, unterscheidet er sich wesentlich von dem speichelleckenden Geschmeiss, von welchem Hitler sich umringen lässt, und es ist eine der bösesten Taten Hitlers, dass er seinen einzigen Freund kaltblütig ins Jenseits befördert.

Die Aufführung dieses Dramas, das ich genau vor ½ Jahrh. schrieb und in meinem 99. Lebensjahre erlebe, ist eine Genugtuung und gar Freude.¹³⁶

Das Drama beginnt in Görings kahlem Arbeitszimmer mit einem Gespräch zwischen diesem und Altenau, dem General der Reichswehr. Sie sprechen über ein mittelalterliches Schwert, welches die Wand ziert:

GÖRING: Ein Richtschwert aus der glorreichen Zeit Kaiser Barbarossas. Ein Symbol der höchsten Richtgewalt, die Adolf Hitler mir über Preußen verliehen hat. *Er will das Schwert herunterholen.* Fassen Sie an! Sie werden spüren, wie eine Kraft Sie durchdringt, Kraft von den Ahnen her –

ALTENAU *abwehrend*: Sie sind ein Romantiker, Herr Ministerpräsident! Richtig, ja! Sie werden in die Geschichte als der Mann eingehen, der die Enthauptung durchs Handbeil in Preußen wieder eingeführt hat.

GÖRING: Unterschätzen Sie das nicht! Von unserm wackern deutschen Handbeil geht ein ganz andrer lähmender Schrecken aus als von dieser welschen Guillotine! Und Schrecken verbreiten ist unsre Maxime – *Er unterbricht sich und lacht breit*: natürlich nur unter unsern Feinden! Unter Freunden sind wir die harmlosesten Menschen auf der Welt! Werden Sie's glauben? Unsre schreckeneinflößenden Taten haben wir im Hofbräukeller urgemütlich bei biedern Maßkrügel und Münchner Rettich ausgeheckt!¹³⁷

Göring bezeichnet sich und ihm Gleichgesinnte hier in nonchalanter Weise als „harmloseste Menschen“, die ihre „schreckeneinflößende Taten“ „urgemütlich“ ausarbeiten. Allein in diesen wenigen Sätzen wird die Verblendung der Figur erkennbar. Des Weiteren beharrt Göring darauf, was das Land Hitler zu verdanken hätte, nämlich „Mittelpunkt der Welt geworden“ zu sein:

GÖRING: Was ist unser armes Deutschland vor achtzehn Monaten gewesen? Ein blutiges Aas, von dem die Geier und Hyänen sich Fetzen abrissen! Heut ist es erwacht, und steht da wie ein junger Löwe! Wir sind wieder der Mittelpunkt der Welt geworden!

¹³⁶ Rede Max Zweigs anlässlich einer Aufführung des Dramas *Die deutsche Bartholomäusnacht*. (LIT 387/Sa/W20).

¹³⁷ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 65-66.

Ganz Europa sitzt vor dem Radio, in Bangen und Zittern, wenn Adolf Hitler den Mund aufmacht!¹³⁸

Daraufhin gerät Altenau in eine hitzige Diskussion mit Göring. Er erkennt die Taten Hitlers an, ist sich aber sehr darüber im Klaren, dass jener gefährlich werden könnte, wenn ihm die alleinige Macht überschrieben werden würde. Altenau spricht ganz offen aus, was er von der SA wirklich hält:

ALTENAU: [...] Wir schätzen die seltenen Talente Herrn Hitlers sehr hoch. Aber wir müßten irrsinnig sein, wenn wir nicht Bedingungen stellten. Sie haben mir eben vordemonstriert, was wir zu erwarten hätten, wenn wir ihm die Macht ohne genügende Sicherheiten ausliefern würden.

GÖRING: *kleinlaut* Bitte, bitte. Eine Hand wäscht die andere.

ALTENAU: Kurzum, wir wollen es nicht länger dulden, daß es im Reich zwei konkurrierende Armeen gibt!

GÖRING: *spielt den Erstaunten* Zwei? Welche zweite? Ach, die SA? Ich bitte Sie, ist das eine Armee?

ALTENAU: Ein ordnungsloser Gewalthaufen ist das! Ein Sammelbecken des Abschaums der ganzen Nation! Eine Raub- und Diebsgenossenschaft von entsprungenen und zukünftigen Zuchthäusern, Brandlegern und Knabenschändern!

GÖRING: Leider! Leider! Solange ich die Ehre hatte, die SA zu kommandieren, war sie die edelste Blüte der Nation. Seit der quadratköpfige Röhm die Führung erschlichen hat, ist sie wirklich nichts viel Besseres als ein Sauhaufen – Eine Armee? Politische Soldaten, Exzellenz! Für uns eine traurige Notwendigkeit, um mit ihnen die roten Banden in Schach zu halten.¹³⁹

Göring diffamiert Röhm hier bereits als „quadratköpfig“ und die SA als eine unordentliche Gruppe und er versichert, dass die SA unter seinem Kommando noch ehrenhaft gewesen sei. Altenau bleibt jedoch beharrlich und fordert mit Nachdruck, dass die SA aufgelöst wird:

ALTENAU: Wir bestehen unbedingt darauf, daß er mit seiner revolutionären Vergangenheit bricht! *Nach einer Pause:* Ihr Führer hat sich neben seiner braunen Linie vorsorglich noch eine schwarze Garde geschaffen. Die SS haßt die SA wie die Pest, und ist weit überlegen bewaffnet. Geben Sie ihm den Rat, die schwarzen Panther auf die braunen Wölfe loszulassen; wenn sie sich wechselseitig fressen, um so angenehmer! *Er steht auf.* Er hat drei Tage Zeit.¹⁴⁰

Nach einer ersten Empörung über diese Forderung Altenaus und dem damit einhergehenden Ultimatum, ändert Göring blitzschnell seine Taktik und versucht dem General ein Zugeständnis zu entlocken:

GÖRING: [...] *schnell:* Wenn der Führer – er wird Ihre Bedingungen niemals akzeptieren, niemals! – wenn er sich aber doch entschliesse, sie in Erwägung zu ziehen, was würden Sie ihm bieten?

ALTENAU: *mit überlegenem Lächeln* Den Treueid! Die Alleinherrschaft, nach der er sich seit fünfzehn Jahren verzehrt!¹⁴¹

¹³⁸ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 68.

¹³⁹ Ebd., S. 70.

¹⁴⁰ Ebd., S. 71.

¹⁴¹ Ebd., S. 72.

Göring versucht auf diesem hinterlistigen Weg, obwohl er auf Hitlers Härte anspielt und vorgibt, dieser würde den unerhörten Forderungen niemals nachgeben, Altenau doch noch zu erweichen. Altenau verspricht dann im Gegenzug die Alleinherrschaft für Hitler, sobald die SA aufgelöst würde.

Nach einem Ortswechsel werden die Diskussionen in Röhm's Arbeitszimmer verfolgt. Zweig charakterisiert den Stabschef der SA wie folgt: *„Röhm ist der Typus eines Landsknechthauptmanns aus der Hefe des Volkes; das breite rote Gesicht von Narben bedeckt; vierschrötig, dick und geräuschvoll; ehrlich und immer natürlich, in seiner Gutmütigkeit wie in seiner Brutalität.“*¹⁴² Somit schreibt Zweig seiner Figur schon von Beginn an eine tiefe Ambivalenz von Gutmütigkeit und Brutalität ein, welche einander diametral entgegengesetzt sind.

Der Stabschef Röhm und die beiden SA-Führer Spreti und Heydebreck diskutieren im weiteren Verlauf des Stückes:

RÖHM: *schreit* [...] Was wir sind, sind wir durch ihn –

SPRETI: Und er durch uns! Ohne die SA wär er heut auch nur ein obskurer Kneipenagitator!

HEYDEBRECK: Man hat schließlich für ein Ideal gekämpft. Wo ist dieses neue Deutschland? Ist die Zinsknechtschaft gebrochen? Der Großgrundbesitz zerschlagen? Kleinbauern angesiedelt? Die Bank- und Börsenfürsten enteignet? Von allen fünfundzwanzig Punkten des Parteiprogramms, das Hitler als unabdingbar erklärt hat, ist nichts erfüllt worden, nichts in Angriff genommen –¹⁴³

Heydebreck prangert hier die Versäumnisse Hitlers an, nichts aus seinem Parteiprogramm erfüllt zu haben. Niemand hat sich um die großen Anliegen des Volkes gekümmert, obwohl das Gegenteil versprochen wurde. Heydebreck beklagt das verlorengegangene Ideal. Auch die SA-Führer Krausser und Heines tun ihren Unmut kund und unterbreiten Röhm die drängenden Forderungen der SA:

KRAUSSER: Einen Augenblick! *Nachdem er sich kurz mit den andern durch Blicke verständigt hat:* Wir sind hier, um dir die Forderungen der SA mitzuteilen –

RÖHM: *unterbricht ihn wütend* Forderungen? Seit wann stellt die SA Forderungen? Die SA erhält Befehle – und führt sie aus! Basta!

KRAUSSER: – und dich zu bitten, als Stabschef der SA sie dem Führer vorzulegen. Die SA verlangt, in geschlossener Formation in die Reichswehr aufgenommen zu werden.

HEYDEBRECK: Wie's versprochen worden ist. In der Weise, daß jeder SA-Sturm eine Reichwehrkompanie wird, jede SA-Standarte ein Regiment. Der Sturmführer wird automatisch zum Hauptmann, der Standartenführer zum Oberst.

HEINES: Wir wollen endlich richtige Jeneräle sein!

RÖHM: Die Forderung ist nicht unbillig. *Böse:* Zum Teufel mit Forderungen! – Die Bitte ist nicht unbegründet. Die SA ist die Garantin der Revolution. Die Revolution wird erst vollendet sein, wenn Revolution und Staat eins geworden sind. Deshalb muß die SA die

¹⁴² Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 72.

¹⁴³ Ebd., S. 74.

Waffenträgerin der Nation werden. Wenn's der Führer bewilligt: gut! Wenn nicht, muß es auch gut sein.¹⁴⁴

Nach kurzem Unmut ist auch Röhm von den Forderungen überzeugt, ja er sieht sie sogar als recht und billig an. Bei Asmuss lässt sich dazu nachlesen, dass auch der reale Röhm die Eingliederung der SA forderte: „In ‚seiner‘ SA sah Röhm den Kern einer neu zu gründenden ‚Volksmiliz‘, der er auch die Reichswehr einverleiben wollte. Von der traditionsbewussten Reichswehr wurde diese Idee entschieden verworfen.“¹⁴⁵ Die in Zweigs Stück dargestellten konkurrierenden Ansichten scheinen auch in diesem Punkt eine Parallele zu den realen Vorgängen aufzuzeigen.

Goebbels betritt den Raum und wünscht eine Unterredung unter vier Augen mit Röhm. Er ist ebenfalls davon überzeugt, dass die SA bestehen bleiben muss, geht sogar noch weiter und wittert überdies eine Verschwörung:

GOEBBELS: *lustig* Ich wittre es auf Meilen hinaus, wenn's wo eine Verschwörung gibt. Leg los, alter Oger! Schnell! Wann schlagt ihr los?

RÖHM: Losschlagen? Es wird nicht losgeschlagen! Verschwörungen dulde ich nicht!

GOEBBELS: Mir machst du nichts weis! Deine Paladine: finstre, trotzige Verschwörer. Mit mir könnt ihr rechnen. Ich mache unbedingt mit!

RÖHM: *heftig* Sie haben recht! Wenn ich noch so sehr brülle, sie haben hundertmal recht! Die Revolution ist gedrosselt! Das Parteiprogramm über Bord geworfen! Die Parole muß sein: Die Revolution weitertreiben! Alle Macht der SA!

GOEBBELS: *einstimmend* Die Reichswehr muß braun werden! Ich habe es immer verlangt.

RÖHM: Braun muß sie werden! Adolf muß aufhören, mit der Reaktion zu kokettieren!¹⁴⁶

In dem Zwiegespräch stachelt Goebbels Röhm so lange auf, bis dieser seine anfängliche Abneigung gegen eine Verschwörung ablegt. Er stimmt Goebbels zu, dass die Revolution, wie er es nennt, wieder neu entfacht werden muss. Und er sieht eine Notwendigkeit darin, zu intervenieren:

RÖHM: [...] Sag, wie kriegen wir also unsern Adolf klein?

GOEBBELS: *der sich wieder ganz in der Gewalt hat* Du kennst ihn doch. Manisch depressiv. Wenn es ihm schon normaliter schwer fällt, eine Entscheidung zu treffen, in der depressiven Phase ist er absolut unfähig, irgendeinen Entschluß zu fassen. Und jetzt ist er auf dem Tiefpunkt eines Wellentales. Wir müssen ihm die Entscheidung aufzwingen.

RÖHM: Aber nur loyal! Nichts, was irgendwie nach Meuterei riecht!

GOEBBELS: Du mußt fordern, fordern fordern! Unablässig fordern und unnachgiebig beharren! Er wird dann den Verrückten spielen; nun, er weiß genau, wo und wie weit er verrückt sein darf. Führt die Verrücktheit zu nichts, wird er sofort wieder vernünftig. Und brüllen wird er –

RÖHM: Davor fürchte ich mich nicht. Brüllt er mit mir, brüll ich zurück. Aber wenn er mich dann plötzlich wie der alte Kamerad anguckt und lächelt – der Satan hat Charme!

¹⁴⁴ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 75.

¹⁴⁵ Asmuss: *Der „Röhm-Putsch“ 1934*. (letzter Zugriff: 26.02.23.)

¹⁴⁶ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 77.

Wenn der Österreicher in ihm hervorkommt, so was gewisses Weibliches, dann bin ich geliefert! Ich freß ihm aus der Hand –

GOEBBELS: Dann guck eben weg! Der Zeitpunkt ist der günstigste, jetzt, wo er Hindenburgs Nachfolger werden will. Er muß zeigen, wie stark er ist. Dazu braucht er die SA, und wir können ihm die Bedingungen diktieren.¹⁴⁷

Goebbels zeigt hier Kalkül und beharrt darauf, dass Hitler auf die SA angewiesen wäre, um Reichskanzler zu werden. Röhm ist hingegen noch immer darauf bedacht, dass Hitler ihm weiterhin gutgesinnt bleiben wird. Diese Szene veranschaulicht gut, das von Zweig zuvor zitierte System der Charakterisierung der Stückfiguren. Beide verfolgen dasselbe Ziel, doch während der eine hinterlistig, abwertend und kalkulierend agiert, bleibt der andere bedacht auf seine Loyalität zögerlich.

Im zweiten Akt wechselt der Schauplatz zur Reichskanzlei in Berlin. Göring und Goebbels sind zu einer Unterredung mit Hitler dort. Die beiden argumentieren heftig miteinander, bevor Hitler den Raum betritt:

GÖRING: *plötzlich jovial* Versöhnung, Goebbels! Sie sind mir um zwei Pferdelängen voraus. Ich biet Ihnen Versöhnung und Bündnis!

GOEBBELS: Bedauere. Habe bereits mein Bündnis geschlossen. Wie Sie dort aus der Platte erfahren können.

GÖRING: Blödsinn! Sie sind viel zu gerissen, um sich mit dem Unterliegenden zu verbünden. Adolf wird seine Politik nicht ändern: den Stärkern stärken, den Schwächern vernichten. Der Stärkere ist zweifellos die Reichswehr. Er wird die SA niederschlagen, um mit Hilfe der Reichswehr Reichspräsident zu werden.

GOEBBELS: Sie vergessen nur eins: die Treue des Führers!

GÖRING: Seine Treue! Ammenmärchen für geistig Minderbemittelte! Röhm geht vor die Hunde, so oder so! Wenn er sich unterwirft, entmachtet er sich selbst. Oder er lehnt sich auf; dann wird er auf kaltem Weg erledigt. Nun also! *Er hält Goebbels die Hand hin, die dieser nicht nimmt.* Und das mit dem Embryo: ist mir nie eingefallen, Sie so blödsinnig mit einem Embryo zu vergleichen!

GOEBBELS: Hab's mir gleich gedacht, daß dieses Embryo in Röhm's Kopf gewachsen ist.

GÖRING: *die Hand wieder hinhaltend* Hier: um seinen Kopf!

GOEBBELS: *schlägt lachend ein* Und wenn Röhm's Kopf gefallen ist, geht das Spiel weiter: Sie spielen um meinen Kopf, und ich um Ihren –

GÖRING: *gleichfalls lachend* Bis dahin hat's noch eine gute Weile! – Heizen Sie Adolf jetzt nur ordentlich ein! Niemand versteht's so meisterhaft wie Sie, auf seinen Minderwertigkeitsgefühlen zu spielen.¹⁴⁸

An diesem Gesprächsauszug lässt sich leicht erkennen, dass niemand irgendjemandem trauen kann. Loyalität und Treue werden zwar beansprucht und als höchstes gut angesehen, aber sobald sich eine günstige Gelegenheit eröffnet, werden alle Vorsätze über Bord geworfen.

¹⁴⁷ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 80f.

¹⁴⁸ Ebd., S. 86.

Hitler betritt den Raum und Goebbels lenkt das Gespräch in die gewünschte Richtung, um diesen zu manipulieren:

HITLER: Ich habe Ihnen befohlen, mit der Generalität die Eidformel zu vereinbaren, die die Reichswehr nach Hindenburgs Tod mir schwören soll. Wo ist sie? Nun, gut, so werde ich die Eidformel, wie sie mir gut dünkt, oktroyieren.

GÖRING: Die Formel wird keine Schwierigkeiten machen. Nur vorher verlangen die Generäle Abmachungen, gewisse Bedingungen –

HITLER: Mir? Bedingungen? Mir? Von diesen Gernegroßen? Diesen kleinhirnigen Fachmännern?

GÖRING: Sie sind nämlich, erklärte Altenau, nicht der einzige Kandidat. Es gibt noch andere Prätendenten auf den Präsidentenstuhl.

HITLER: Prätendenten? Kandidaten? Welche Sprache führen diese Impotenten? Wo hat's Prätendenten darauf gegeben, Deutschland aus dem Chaos zu befreien? Europa vor dem Zugriff der Bolschewiken zu retten? Ich hab's allein getan, ohne andere Kandidaten! Ich kandidiere nicht, ich kommandiere! Die Herrschaften sollen kommen und mich bitten, das Amt des Reichspräsidenten zu übernehmen –¹⁴⁹

Goebbels spielt, so wie Göring das im Gespräch unter vier Augen angeregt hat, gewieft auf Hitlers Minderwertigkeitskomplex an, und bringt diesen mit seinen Worten immer mehr in Rage. Hitler wird dadurch zur Spielfigur der Intriganten, ohne das überhaupt zu bemerken, während er weiterhin in dem Glauben ist, selbst die Fäden seiner Machenschaften in den Händen zu halten.

GOEBBELS: *hetzend* Das Adelspack! Das größte Genie der Deutschen: und für diese Herren vom Herrenclub bleiben Sie ewig nur ein Minderwertiger!

HITLER: Weil ich nicht hinter grünen Jalousien geboren bin! Ja, wenn ich ein Erbgut hätte, und klingende Titel und Zeugnisse! Diesmal aber siegen nicht die Herren mit der guten Kinderstube! Wer diesmal siegt, das ist der Mann von unten, aus der Tiefe, der minderwertige Plebejer, der Sulla –

GOEBBELS: *halblaut* Marius!

HITLER: *wütend* Marius! Was habe ich andres gesagt als Marius? Sie vergessen, diese Manierlichen, daß die Revolution schon das Blut von Tausenden getrunken hat, von Zehntausenden! Wenn sie weiter durstig ist, gebe ich ihr neues Blut zu trinken, bis sie besoffen ist von Blut! Die Proskriptionslisten habe ich bereits in der Tasche! Mit Bedingungen! Was für Bedingungen?

GÖRING: Ich habe die Bedingungen sofort kategorisch zurückgewiesen. Die Generäle verlangen, daß die SA beurlaubt wird.

HITLER: Beurlaubt? Die SA? Meine prachtvolle SA?

GÖRING: Altenau hat sich sehr mißfällig über die SA geäußert. Eine disziplinslose Bande von Fememördern und Knabenschändern; ein unbeholfener, aufgedunsener, überdimensionierter Gewalthaufen –

HITLER: Lügen! Schändliche, niederträchtige Lügen! Die SA ist die geschmeidigste, kampffreudigste Armee, die's je gegeben hat! Jeder einzelne Mann in begeisterter Liebe bereit, für seinen Führer zu sterben! Und die soll ich beurlauben?

GÖRING: Für dauernd! Auflösung der SA gegen Treueid der Reichswehr: das ist der Vorschlag, den Altenau brachte.

HITLER: Verdammt gescheit! Sie lassen mich ans Steuer, aber mit gebundenen Gliedern! [...] Aber die Macht muß ich haben, unbedingt, unbeschränkt, uneinschränkbar, die ganze Macht! Die Alleinmacht im Reich! Die Allmacht – *Er beginnt, wie rasend mit den Fäusten auf den Tisch zu schlagen und mit den Füßen zu stampfen.*

¹⁴⁹ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 91.

GÖRING: *nach einer Pause, kleinlaut* Altenau hat kurzfristige Antwort verlangt. Was befehlen Sie?

HITLER: Wofür halten Sie mich? Für einen Wortbrecher? Einen Eidbrecher? Nicht ein einziger SA-Mann wird entlassen! Nicht für eine einzige Stunde! Darauf gebe ich mein Wort –¹⁵⁰

Hitler spricht sich hier noch dezidiert dagegen aus, die SA zu beurlauben. Darüber hinaus verspricht er sogar, keinen einzigen Mann zu entlassen. Er prangert die Scheinheiligkeit von Goebbels und Göring an. Und er bekräftigt sogar seine Verbundenheit zu Röhm, der immer auf seiner Seite gestanden habe:

HITLER: Glauben Sie, ich kenne Sie nicht? Ich weiß nicht, daß Sie beide mir nur treu sind, weil und solange ich Sie mit Ämtern und Würden und Reichtümern überschütte? Wenn mein Glück sich neigen würde, würden Sie mich verlassen, wie die Ratten das sinkende Schiff. Röhm ist mein Freund, mein Kampfgenosse der ersten Stunde¹⁵¹[.]

Dazu passend gibt es wieder eine Parallele zur Realität, die Zweig offensichtlich aufgreift. Asmuss schildert in seinem Beitrag den Zwiespalt, in dem sich der reale Hitler ebenfalls befunden hat:

Den schwelenden Konflikt zwischen SA und Reichswehr musste Adolf Hitler entscheiden. Gegen Röhm und seine sozialrevolutionären Vorstellungen sprach sein unverhüllt vorgetragener Machtanspruch. Aber auch innerparteiliche Rivalen Röhm – vor allem Heinrich Himmler und Hermann Göring – bestärkten Hitler in seinem Entschluss, nicht die SA, sondern die Reichswehr zu einer modernen, möglichst schnell kriegsfähigen Armee auszubauen.¹⁵²

Nach einem erneuten Schauplatzwechsel in den Park der Reichskanzlei wird ein hitziges Gespräch zwischen Röhm und Hitler geschildert. Dabei wirft Hitler Röhm vor, dass er ihm nur im Weg stehen würde, die alleinige Macht zu erlangen, indem er die Reichswehr gegen ihn aufhetze.

HITLER: Sie taugt nichts, die SA! Eine disziplínlose Bande, rot-braun bastardisiert! Eine ungefüge, überdimensionierte, an Elephantiasis erkrankte Horde!

RÖHM: *fassungslos* Das – das ist doch nicht möglich! Du machst dir mit mir einen grausamen Spaß! Niemand weiß so gut wie du, daß es keine zweite so bewegliche, begeisterte, kriegsfreudige Truppe gibt wie die –

HITLER: Jetzt rede ich! Ich will nichts mehr mit ihr zu schaffen haben, mit deiner dreckigen SA! Eine Rotte von Totschlägern, Brandlegern, Päderasten –

RÖHM: Eine Kleinkinderbewahranstalt ist sie freilich nicht! Was du von mir gefordert hast, war kein christlich-deutscher Tugendbund, sondern Soldaten. Harte, grausame, erbarmungslose Soldaten! Die erzieh ich dir in der Schule der SA und mach sie dir gestellig: künftige Welteroiberer –

HITLER: Es wird nicht Ruh und Ordnung in Deutschland sein, solange die Lümmels die Straße beherrschen. Ich befehle dir, die SA zu beurlauben.¹⁵³

¹⁵⁰ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 92f.

¹⁵¹ Ebd., S. 95.

¹⁵² Asmuss: *Der „Röhm-Putsch“ 1934*. (letzter Zugriff: 26.02.23.)

¹⁵³ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 99.

Hier spricht Hitler gegenüber Röhm aus, was er noch einige Seiten zuvor entschieden ausgeschlossen hat: er fordert die Beurlaubung der SA. Auf Röhm's Widerwillen hin lenkt er ein, dass die Beurlaubung nur so lange andauern solle, bis er Reichspräsident sei. Röhm jedoch ist nun in einer Zwickmühle gefangen: „Wenn ich dir gehorche und die SA beurlaube, begehe ich Verrat an meinen Kameraden, die mir vertraun. Wenn ich mich widersetze, begehe ich Felonie an dir, mein Führer, dem ich geschworen habe. Ich muß immer mein Gewissen schänden.“¹⁵⁴ Zweigs Figuren sind sich stets darüber im Klaren, dass ihre Handlungen auf einem schmalen Gart wandern. Illoyal wie sie sind, entscheiden sie sich aber dennoch immer für den Weg, der ihnen selbst zum Vorteil gereicht. Nach der anfänglichen, unfruchtbaren Diskussion ändert Hitler seine Taktik, um Röhm in dem Glauben zu lassen, er stünde weiterhin auf dessen Seite.

HITLER: [...] Ich komme zu euch nach Wiessee. Unter dem Vorwand, mit den alten Kameraden in den Bergen etwas verspätet das Sonnenwendfest zu feiern. Dort beraten wir dann in aller Heimlichkeit, wie wir am schnellsten und sichersten die Generäle dingfest machen.

RÖHM: *in plötzlichen Jubel ausbrechend* So bist du nicht gegen uns? Du willst mit uns gehn, mit deiner SA?

HITLER: Ich bin nun fest entschlossen, mit meiner lieben alten SA loszuschlagen gegen die Generäle. Schick mir noch heute eine vollständige Liste der dir ergebenen SA-Führer, die du nach Wiessee berufst. Ich ergänze sie durch jene, auf die auch ich mich unbedingt verlassen kann. Übermorgen früh treffe ich bei euch in Wiessee ein. Und nichts mehr, was? – von Rebellion und Ultimatum?¹⁵⁵

Röhm wägt sich nun in falscher Sicherheit, dass er Hitler auf seine Seite gezogen hätte und die SA bestehen bleiben würde. Im weiteren Verlauf des Dramas wird sich zeigen, dass Röhm hier einen fatalen Fehler begeht, indem er Hitler sein Vertrauen schenkt. Auch auf das vorausschauende Drängen des SA-Führers Vogt hin, der selbst unter keinen Umständen nach Wiessee fahren will, bleibt Röhm von Hitlers Treue überzeugt:

VOGT: Oder dich rächen! Vielleicht gehst du in eine Falle und Hitler schlägt rasch zu. Nimm deine Stabswache mit dir nach Wiessee! Stell verstärkte Posten vor die Türen! Maschinengewehre in alle Fenster –

RÖHM: Gegen ihn? Gegen ihn, hörst du, wehre ich mich nicht! Wenn er dran denkt – blanker Unsinn! Wenn er fähig ist, mich zu verraten, dann will ich krepieren! Deshalb brauch ich keine Stabswache bei mir! Nicht einen Mann Bedeckung nehm ich mit mir nach Wiessee! Bei offenen Türen werd ich dort schlafen!¹⁵⁶

In der Zwischenzeit stacheln Göring und Goebbels Hitler weiter gegen Röhm auf. Sie gelangen schlussendlich an den Punkt, dass dieser sich für einen Schlag gegen Röhm und die SA durchringt.

¹⁵⁴ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 100.

¹⁵⁵ Ebd., S. 103f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 112.

HITLER: [...] Die Barbarei aber, die Deutschland rettet, ist die höchste Kultur! Ich habe den Mut zur Grausamkeit! Der Krieg, den ich führe, ist der grausamste, und durch die Grausamkeit der humanste, weil er endgültig ist. Ich besiege meine Feinde nicht, ich vertilge sie! Ich dezimiere nicht, ich mache tabula rasa! Ich bin vom Schicksal in die Welt gesandt mit dem Auftrag zur Vernichtung, und ich bin der größte Wohltäter der Menschheit, indem ich alles Schwache, Kleine, Erbärmliche ausjäte, austilge, ausrotte ... *Er ist in furchtbarer Erregung; seine Haare sind gestäubt; der Schweiß rinnt an ihm hinab, und Schaum steht vor seinem Mund.*

GÖRING: *außer sich* So muß ein Führer sein! Führen Sie uns zu Bartholomäusnacht und Sieg!

HITLER: *mit schrecklicher Stimme* Ich rotte aus!¹⁵⁷

Zweig stellt auch in diesem Punkt seine größtenteils faktengetreue Dramengestaltung unter Beweis. Bei Orth lassen sich die realen Geschehnisse nachlesen, die sich relativ ähnlich zugetragen haben:

Um eine möglichst günstige Situation für eine Absetzung Röhm und seiner Vertrauensleute zu schaffen – an Mord war anscheinend von Hitlers Seite noch nicht gedacht –, befahl der Diktator dem arglosen Röhm (beziehungsweise seinem Adjutanten) am Abend des 28. Juni in einem Telefongespräch, kurzfristig für den 30. Juni eine SA-Führertagung in dem kleinen Kurort Bad Wiessee, wo Röhm seit Anfang Juni zu einer Erholungskur weilte, anzusetzen, zu der sich alle SA-Obergruppenführer und Gruppenführer, also die „Generalität“ der braunen Armee einzufinden hätten.¹⁵⁸

Orth schreibt weiters, dass das Datum des Zusammentreffens nicht zufällig, sondern mit Kalkül gewählt wurde:

Das Datum der vermeintlichen Besprechung, den 30. Juni, hatte „der Führer“ mit Bedacht gewählt: An diesem Tag begann nämlich der bereits am 4. Juni 1934 für den Monat Juli angeordnete Sommerurlaub der SA. Das sich hieraus ergebene Kalkül war klar: Nicht nur würden die Häftlinge der SA sich am 30. Juni isoliert und auf sich selbst gestellt in der bayerischen Provinz aufhalten, so dass man sie gefahrlos und ohne größere Gegenwehr ausschalten können würde, sondern auch ihr mehrerer Millionen Mann starker Massenanhang würde zu keinen Gegenaktionen fähig sein, da die SA-Leute nach dem Anlauf ihres Urlaubsmonats nicht mehr als geschlossene, schlagkräftige Formationen beieinanderstehen würden, sondern sich in einem wehrlosen Zustand der Zerlaufenheit und Desorganisation befinden würden.¹⁵⁹

Im Stück taucht Hitler mit der SS überraschend in Wiessee auf und nimmt die SA-Männer gefangen. Die realen Ereignisse beschreibt Orth wie folgt: „In Wiessee suchten Hitler und seine Begleiter das als Tagungsort vorgesehene Hotel Hanslbauer auf, wo sie Röhm und einige bereits eingetroffene SA-Führer, darunter Edmund Heines, im Schlaf überraschten und verhafteten.“¹⁶⁰ Zweig lässt den Überfall auf Röhm und seine Männer zwar nicht im Schlaf passieren, die Überraschung spiegelt sich jedoch in dem Aufgebot der SS wider, mit dem Röhm nicht im Geringsten gerechnet hat. Die anwesenden SA-Führer werden

¹⁵⁷ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 118.

¹⁵⁸ Orth: *Ein Ende mit Schrecken*. S. 487.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 489.

gefangengenommen und weggebracht. Zurück bleiben nur mehr Röhm, Hitler und Brückner, der Kommandant der Leibstandarte. Während Brückner den Revolver auf Röhm richtet, will Hitler Röhm weiterhin dazu zwingen, die Auflösung der SA selbst zu befehlen, da er den SA-Führern vorwirft, Meuterei zu begehen:

RÖHM: *immer ruhig* Meuterer? Ja, Meuterer gegen alles, was den Menschen heilig ist, gegen Ehre und Treue, gegen Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit. Sie haben betrogen, gestohlen, geraubt und erpreßt, gebrandschatzt, gemordet: für dich! Für dich, Mörder, der du dich jetzt deiner Komplizen entledigst! Wer hat dich groß gemacht?

HITLER: *fest* Der Allmächtige!

RÖHM: Der allmächtige Satan! – Und ich bin sein Handlanger gewesen! Kein Verbrechen, das ich nicht für dich getan habe. Ich bin bis zu den Knien in Blut gewatet. Ich habe meinen Namen hunderttausend Flüchen preisgegeben. Mir geschieht nur recht, wenn ich schandvoll krepriere. Freu dich nicht zu früh, Höllenhund! Auch du wirst in ungeheurem Schmach und Elend verrecken!¹⁶¹

Röhm wird ebenfalls gefangen genommen und nach München gebracht. Dort wird er mit einem Revolver eingesperrt, um ihm die Möglichkeit zu geben, sich selbst zu erschießen, weil Hitler sich nicht dazu entschließen kann, den Befehl zu Röhm's Exekution zu geben. Röhm weigert sich jedoch standhaft.

GOEBBELS: Jedenfalls will er's nicht freiwillig tun. Und Hitler kann sich nicht zum Entschluß aufraffen, den Befehl zur Erschießung zu geben.

BUCH: Begreife ich nicht. Hat er denn eine Wahl?

GOEBBELS: Er möchte die Verantwortung gern auf einen andern abwälzen. Und dem würd es dann den Kopf kosten.¹⁶²

Aus Angst vor den Konsequenzen traut sich niemand, Röhm aus zu erschießen. In der Zwischenzeit treffen Meldungen ein, dass die Exekutionen in Stadelheim und Berlin durchgeführt wurden, was Hitler nicht wirklich interessiert. Goebbels redet weiter auf ihn ein, endlich eine Entscheidung zu treffen:

GOEBBELS: Auch über den Größten verhängt das Schicksal eine Stunde, in der er seine Würdigkeit durch Opfer erhärten muß. Opfern Sie Ihre Gefühle, Ihre Liebe, Ihren Freund! So werden Sie würdig befunden werden, Ihr Volk weiter zu führen, bis zur Weltherrschaft. Wenn Sie aber den Meuterer schonen, aus Zärtlichkeit, aus Herzensgüte, den Rebellen gegen Ihre Revolution, den Verräter, der Sie in die Falle gelockt hat, so sind Sie nur ein sentimentaler Kleinbürger, selber kläglich und verächtlich wie die Massenmenschen, die Sie unterjochen konnten, weil Sie sie verachten!

HITLER: *kläglich* Sie lügen! Nicht er hat mich, ich habe ihn verraten. Ich, ich habe ihn in die Falle gelockt –¹⁶³

Er bearbeitet ihn solange, bis sich dieser schlussendlich in Rage dazu durchringen kann, den Befehl zu Röhm's Erschießung zu geben.

HITLER: *wie rasend* Legen Sie ihn um! Schießen Sie ihn nieder! Nur machen Sie Schluß mit ihm! *Buch ab. Hitler geht in furchtbarer Erregung auf und ab. Dann bleibt er stehen,*

¹⁶¹ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 131.

¹⁶² Ebd., S. 132.

¹⁶³ Ebd., S. 136.

in wahnsinniger Spannung nach unten lauschend. Nach einiger Zeit hört man das Krachen einer Salve. Hitler, die Fäuste drohend geballt, schreit nach unten: Bestie!

BUCH: kommt zurück Mein Führer! Ihr Befehl ist ausgeführt!

GOEBBELS: feierlich Gestatten Sie mir, Herr Reichskanzler und Reichspräsident, als erster die Glückwünsche Ihres dankbaren Volkes Ihnen zu Füßen zu legen.

HITLER: strafft sich, er ist ganz ruhig und kalt Verständigen Sie Göring! Ich will morgen den Generälen die Eidformel vorlegen, die die Reichswehr mir schwören wird. In vier Wochen rücke ich in Österreich ein! Goebbels und Buch ab. Hitler ist allein. Er tritt wie magisch angezogen vor die Karte und beginnt leise, sich allmählich an seinen Worten steigernd und berauschend: Österreich! Ich halte meinen Schwur: Kein Deutscher in der Welt außerhalb des Deutschen Reichs! Das Deutsche Reich das erste Weltreich! Mit einem Griff wie nach einer Beute nach den auf der Karte eingezeichneten Grenzen Österreichs: Österreich! Es gehört mir! Die Tschechei! Polen! Er umschreibt mit bebenden Fingern die Länder, die er nennt. Mir! Mir! Alles! Deutschland vom Nordkap bis Sizilien! Von Gibraltar zum Ural! Er umschreibt die ganze Karte. Muspilli, der Weltenbrand! Ich schreite über die Erde, in Feuer gehüllt und Blut! Der Herr der gigantischen Zeitenwende, den schaffenden Welteschen-Speer in der Faust! Ich forme das Antlitz der Menschheit um! Ich bringe der Erde den neuen Gott!

Er steht in finsterner Größe da; seine Augen brennen, und es ist um ihn etwas Unheilvolles. Der Vorhang fällt schnell.¹⁶⁴

Das Ende des Dramas ist fast typisch für Zweig, denn er lässt den Vorhang schnell fallen und vermittelt dem Publikum andeutungsweise, wie sich die Geschehnisse weiter entwickeln würden. Der Text ist im Vergleich zu den anderen Stücken Zweigs sehr derb und voller Schimpfwörter.

Bei Orth und Asmuss lässt sich noch Genaueres über die realen Begebenheiten nachlesen. Ersterer beschreibt in seinem Beitrag, wie der Begriff „Röhm-Putsch“ geprägt wurde und was es genau damit auf sich hat:

Der Öffentlichkeit wurde bekannt gegeben, dass Röhm und die anderen SA-Führer einen Putsch gegen Hitler und die Regierung geplant hätten, der am Nachmittag des 30. Juni in Berlin und im ganzen Reich hatte anrollen sollen und den „der Führer“ im letzten Moment durch sein blitzartiges rettendes Eingreifen vereitelt hätte. Auf diese Sprachregelung hatten sich Hitler, Göring und Himmler im Vorfeld der Aktion zur Legitimierung ihrer Maßnahmen geeinigt. Auch wenn die propagandistische Rechtfertigungsvokabel vom versuchten Putsch des SA-Chefs Röhm und seiner SA-Führer – „Röhm-Putsch“ – sich in der Geschichtsschreibung und im allgemeinen Sprachgebrauch durchgesetzt hat, so handelte es sich bei den Ereignissen dieses Tages in Wirklichkeit um keinen Putsch Röhrs gegen den Staat, sondern um einen Putsch Hitlers, Görings und Himmlers gegen Röhm.¹⁶⁵

Auch daran ist die hinterhältige Vorgehensweise der Nationalsozialisten gut zu erkennen. Dazu ist bei Asmuss das Folgende zu lesen: „Die von den Nationalsozialisten als ‚Röhm-Putsch‘ verschleierte Mordaktion rechtfertigte die Reichsregierung nachträglich per Gesetz

¹⁶⁴ Zweig: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. S. 138.

¹⁶⁵ Orth: *Ein Ende mit Schrecken*. S. 489.

vom 3. Juli 1934 als ‚Staatsnotwehr‘.¹⁶⁶ Die trickreich geplante Aktion der Nationalsozialisten ist somit rückwirkend gesetzeskonform.

2.3.4 *Ghetto Warschau* (1947)

Ghetto Warschau, das 1947 entstandene Drama in drei Akten, erstreckt sich über den Zeitraum von Jänner bis Mai 1943. Wallas weist darauf hin, dass Zweig dieses Stück bereits in seinem Exil in Palästina und damit in weiter örtlicher Entfernung verfasst:

Max Zweig schrieb das Drama gleichzeitig aus einer Position der Distanz und einem Gefühl der Betroffenheit. Seit Juli 1938 lebte er in Palästina – in räumlicher Distanz zu den Ereignissen der Shoah. Hier, in der Heimstätte seines jahrhundertlang über ganz Europa verstreut lebenden Volkes, die seit dem späten 19. Jahrhundert immer mehr zu einer Zufluchtsstätte für die vor Verfolgung und Pogromen aus ihrer ehemaligen Heimat geflüchteten Juden wurde, erreichten ihn die ersten Nachrichten über den Völkermord.¹⁶⁷

Wallas betont hier in seinem Beitrag, dass Zweig am Ort der „Zufluchtsstätte“ von den Vorfällen im Warschauer Ghetto erfährt und dies zu Betroffenheit in der Distanz führt. Der Dramatiker sieht hier Potential für ein Stück. Besonders interessant ist die Art und Weise, wie Zweig auf das Thema für das Drama gekommen ist. Dazu berichtet Sparre:

Ein Schauspieler der Habimah weist Zweig auf einen „grandiosen Stoff“ hin: Zwei Männer, die den Aufstand im Warschauer Ghetto überlebt hatten, erzählen ihm davon. Zweig fühlt sich dem Thema verpflichtet: Er will kein historisches Schauspiel schreiben, sondern er sieht es als seine Aufgabe an, „das Schicksal Einzelner so intensiv zu formen, daß sie als stellvertretend für Massenschicksale gelten konnten.“ Er will ein „Denkmal für die Geopferten“ schreiben.¹⁶⁸

Zweig will, wie Sparre hier schreibt, somit kein historisches Drama konzipieren, wie er das in der Vergangenheit – zum Beispiel bei seinem Stück *Elimelech und die Jünger* von 1929, aber auch bei *Die Marranen* von 1937 – bereits getan hat, sondern er strebt an, den Geschehnissen in Europa ein allgemeingültiges Mahnmal zu setzen. Auch Wallas bekräftigt, dass die Grundlage des Stücks auf Augenzeugenberichten basiert: „Als Quellen verwendete er hauptsächlich die Erzählungen der beiden Überlebenden des Ghettoaufstandes und einen Zeitungsartikel.“¹⁶⁹ Dies macht das Drama aus zweierlei Gründen besonders, denn einerseits verarbeitet Zweig direkt die Berichte von den beiden Betroffenen. Andererseits wagt sich der Autor mit Hilfe dieses Stückes als einer der ersten an eine literarische Verarbeitung der Shoah.

Mit seinem 1947 entstandenen Schauspiel „Ghetto Warschau“ wagte Zweig einen der ersten Versuche zur Dramatisierung einer Episode aus der nationalsozialistischen

¹⁶⁶ Asmuss: *Der „Röhm-Putsch“ 1934*. (letzter Zugriff: 26.02.23.)

¹⁶⁷ Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 100.

¹⁶⁸ Sparre: *Der wandernde Schreibtisch*. S. 52.

¹⁶⁹ Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 102.

Judenvernichtung. Damit stellte er sich einer nahezu unmöglichen Aufgabe: Ist doch die *Shoah* ein singuläres, unfaßbares, mit künstlerischen Mitteln anscheinend nicht darstellbares Ereignis.¹⁷⁰

Zweig schreibt sein Stück aus einer Außenperspektive und verarbeitet Geschehnisse, die ihm ‚nur‘ erzählt worden sind. Die Tatsache, dass der Autor selbst lediglich durch Glück den nationalsozialistischen Fängen entkommen konnte, führt zu einer Art Zerknirschung im Angesicht des Unrechtsbewusstseins.

Wohl blieb Zweig physisch verschont von den Verfolgungen, der psychische Schock, den er erlitt, als er das unvorstellbare Ausmaß der Greuel erfuhr, traf ihn aber mit voller Wucht. Wie viele andere von der Vernichtung Verschonte fühlte er sich mit-schuldig; die eigene Rettung erschien ihm als persönliche Schuld.¹⁷¹

In diesem Feld der Schuldgefühle gibt es für den Dramatiker Zweig nur einen Ausweg: nämlich literarisch gegen das Vergessen anzuschreiben, aber auch gleichzeitig die Geschehnisse anzuprangern. Wallas beschreibt dazu die „ethische Verpflichtung“, der sich Zweig nicht enthalten kann: „Als Möglichkeit zur Buße gegenüber den Opfern empfand der Dramatiker die ‚Zeugschaft‘ der Shoah. Er fühlte die ethische Verpflichtung, Zeugschaft abzulegen und die Erinnerung an das massenhafte Sterben und den Widerstand des jüdischen Volkes zu bewahren.“¹⁷² Zweigs Bestrebungen, dieser großen Aufgabe gerecht zu werden, münden in einem Denkmal, das in verschiedenen Facetten, welche in den unterschiedlichen Dramen zum Themenkomplex aufgegriffen werden, den Widerstand, aber auch die Gräueltaten der Nationalsozialisten darlegt. Der Autor mahnt und warnt, und das aus einer zeitlich gesehen kurzen Distanz. Zweig, selbst in der Außenperspektive des Exils, stellt im Drama *Ghetto Warschau* hingegen eine Perspektive des Mittendrin dar:

Während des Schaffensprozesses versetzte sich Zweig in die Rolle der Opfer der Shoah. Durch diesen Akt des Mit-Leidens sollte das irrationale Schuldbewußtsein des Autors bewältigt werden; zugleich weist aber die dramatische Gestaltung über die Selbsttherapie des schreibenden Individuums hinaus und präsentiert sich als Erinnerung an die Opfer wie auch als Warnung vor zukünftigen Verbrechen. Die Intention des Autors richtet sich darauf, zu erinnern und zu mahnen: er setzt dem heroischen, wenn auch zum Scheitern verurteilten Widerstandskampf der Warschauer Ghattobewohner ein literarisches Denkmal, das zugleich ein Mahnmal gegen Menschenverachtung und Menschenvernichtung darstellt.¹⁷³

In seinem Stück schildert Zweig die menschenunwürdigen Zustände im Warschauer Ghetto. Im Zuge dessen illustriert der Autor aber auch den unbändigen Überlebenswillen der

¹⁷⁰ Wallas, Armin A.: „*Sie starben im Nirgendwo*“. Ein Drama des jüdischen Widerstands: ‚*Ghetto Warschau*‘ von Max Zweig. IN: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang XXI/1990. 1. Halbband. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Wien 1990. S. 257.

¹⁷¹ Ebd., S. 258.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Wallas: „*Sie starben im Nirgendwo*“. S. 259.

Ghettobewohner*innen. Simon Dannenberg, die Hauptfigur des Dramas, verfolgt vehement seinen Plan eines Ghettoaufstands. Für ihn steht das Ziel über allem. Mit Nachdruck appelliert er an seine Mitstreiter*innen, alles für die Sache zu geben. Dannenberg verlangt von allen den vollen Einsatz, auch wenn dies persönliche Grenzen überschreiten sollte, wie es bei Leas Auftrag der Fall ist.

Im ersten Akt befinden sich einige der Hauptcharaktere in einem schäbigen Zimmer und besprechen die Entwicklungen der Vorkehrungen zum Ghettoaufstand. Dannenberg ist mit dem Fortschritt unzufrieden, da es seiner Meinung nach zu langsam vorangeht. „ISSERLIN: Die Leute roboten bis zur Erschöpfung. Du vergißt, daß sie bei Tag schon zehn Stunden in den Werkstätten gearbeitet haben. Bei einer täglichen Ration von zweihundert Gramm Brot.“¹⁷⁴ Trotz aller Einwände seiner Mitstreiter*innen lässt sich Dannenberg aber nicht von seiner strengen Linie abbringen. Während des Gesprächs sehen sie vom Fenster aus, wie Menschen abtransportiert werden:

LEWITAN: Drei Laib Brot und eine Marmeladenbüchse! Diese Schmach! Für drei Laib Brot und eine Büchse Rübenmarmelade drängen sich mehr zur Deportation, als angefordert sind!

GOLDA: Sag lieber, Selig: dieser Jammer! Die unglücklichen Verhungerten, daß drei Laib Brot für sie schon eine Verlockung sind, sich freiwillig zu melden!

LEWITAN: Dabei wissen sie genau, daß sie nicht zur Ansiedlung deportiert werden, sondern nach einem Todeslager!¹⁷⁵

Die Situation im Ghetto muss bereits so prekär sein, dass sich Menschen auf das spärliche Versprechen hin, etwas Brot und Marmelade zu bekommen, zu einem Transport bereiterklären, obwohl sie genau wissen, wohin die Reise sie führen wird. Es entbrennt eine hitzige Diskussion zwischen den Widerstandskämpfenden, die an ihrer Untätigkeit verzweifeln:

LEWITAN: *heftig* Fünfzig Mann, die fünftausend zum Tod deportieren! Und wir stehen am Fenster und schauen zu!

DANNENBERG: Keine Einzelaktion! Keine Provokation, die unsern Plan gefährden würde!

LEWITAN: Wir sind mehr als sie! Wir sind nicht unbewaffnet! Warum dulden wir es?

DANNENBERG: Weil sie sonst, wie dir nicht unbekannt ist, ihre Vernichtungskommandos schicken, tausend ohne Unterschied zusammenschießen und fünftausend Unfreiwillige deportieren, ohne Brot und Marmelade.

LEWITAN: Wann ist es Zeit? Wie lange sollen wir warten?

DANNENBERG: Bis das Netzwerk von Schächten hergestellt ist, du weißt es. Bis alle Häuser durch unterirdische Gänge verbunden sind, jeder Häuserblock eine Festung ist und jeder Keller eine Kasematte.

LEWITAN: Die Zeit kommt nie!

¹⁷⁴ Zweig, Max: *Ghetto Warschau*. IN: *Werke in Einzelbänden. Bd 2. Die Dritte-Reich-Dramen: Der Moloch, Die deutsche Bartholomäusnacht, Ghetto Warschau, Die Verdammten, Aufruhr des Herzens*. Hg. von Eva Reichmann. Igel Verlag: Paderborn 2016. S. 140.

¹⁷⁵ Ebd., S. 141.

DANNENBERG: Wir wollen es nicht wie Idioten unternehmen, sondern wie vernünftige Menschen. Bis wir soviele Maschinengewehre haben, daß wir hoffen dürfen, wenigstens drei Tage Widerstand zu leisten.

LEWITAN: Bis! Bis! Bis das Ghetto durch die Deportationen entvölkert ist! Bis keiner mehr übrig ist, um die Maschinengewehre zu bedienen!¹⁷⁶

Anhand dieser Szene wird ersichtlich, dass es unter den Aufständischen unterschiedliche Vorstellungen davon gibt, wie der Widerstand auszusehen hat. Lewitan ist das Warten leid, weil er nicht mehr mitansehen kann, wie mehr und mehr Menschen sich, in ihrer großen Verzweiflung und Ausweglosigkeit gefangen, freiwillig für einen Transport in den sicheren Tod melden. Dannenberg behält aber weiterhin das große Ganze im Auge und will abwarten, bis alle nötigen Vorkehrungen getroffen sind. Er hat einen realistischen Blick auf die Tatsachen und will unter allen Umständen an seinem Plan festhalten.

Im zweiten Akt bekommt Lea Boas einen besonderen Auftrag, der für die Vollführung des Plans unausweichlich scheint. Sie soll Hauptmann Boetticher verführen und damit dazu bringen, einige Laster mit Kartoffeln, unter denen in Wahrheit Waffen versteckt sind, ohne Inspektion das Ghettotor passieren zu lassen. Diese Verführung ist zentraler Bestandteil des Plans, auf dem alle Bestrebungen des Aufstands aufbauen.

LEA: Er [Boetticher] lächelt mir zu, sooft er mir begegnet. Zwei- oder dreimal hat er versucht, mich anzusprechen.

DANNENBERG: Was wollte er von dir?

LEA: Was kann er schon wollen? Mit mir schlafen will er!

DANNENBERG: Du wirst ihn also überreden, die zwanzig Wagen ungehindert ins Ghetto zu lassen.

LEA: Was? Was fällt euch ein? Wie soll ich das?

DANNENBERG: Du wirst ihm vom Elend der verhungerten Waisenkinder erzählen und an sein gutes Herz appellieren, daß er ihnen erlaubt, sich einmal an Kartoffeln satt zu essen. Du forderst von ihm einen schriftlichen, eigenhändig unterzeichneten Passierschein. Und du wirst die genaue Zeit in Erfahrung bringen, wann er die Wache am Tor bei der Bonifraterska inspiziert. Damit die Wagen, in seinem Beisein, ohne Kontrolle passieren können.

LEA: Das ist unmöglich! Es gibt keinen Deutschen, der den Mut hätte, einen Befehl, den er erhalten hat, nicht zu befolgen.

DANNENBERG: Es wird deine Sache sein, ihm Mut zu machen und ihn den Befehl vergessen zu lassen. Du kennst nun deinen Auftrag.¹⁷⁷

Dannenberg fordert hier, wie bereits beschrieben, vollen (Körper-)Einsatz, über persönliche Grenzen der einzelnen betroffenen Menschen hinweg. Er appelliert an Leas Zusammengehörigkeitsgefühl und erinnert sie daran, dass der ganze Plan des Widerstands von ihrem Einsatz abhängig ist. Lea ist von diesem unmoralischen Vorschlag empört und will sich verständlicherweise weigern:

LEA: *zur Tür eilend* Laßt mich gehen! Ich will kein Wort weiter hören!

¹⁷⁶ Zweig: *Ghetto Warschau*. S. 142.

¹⁷⁷ Ebd., S. 169.

DANNENBERG: Du scheinst nicht richtig zu verstehen. Der Erfolg unseres Aufstandes hängt davon ab, daß wir in den Besitz dieser Waffen kommen. Nur davon, daß du eine unangenehme Stunde auf dich nimmst!

LEA: Macht mit mir, was ihr wollt! Ihr könnt mich dazu nicht zwingen!

DANNENBERG: Du bist im Irrtum. Als du den Partisanen beitratest, verpflichtetest du dich, der Bewegung mit Leib und Seele zu dienen. Mit deinem ganzen Leib – und du hast keinen Teil desselben ausgenommen!

LEA: *in tiefster Erregung* Ich soll mit diesem Menschen –? Das wollt ihr? Diesem Menschen zu Willen sein, an dem vielleicht das Blut meiner Mutter und meiner Schwester klebt? Mit dem Mörder ins Bett gehen –

DANNENBERG: Du wagst es, dich zu beklagen? Weißt du nicht, was das Los anderer Mädchen ist? Daß sie täglich hundert Henkersknechten zu Willen sein müssen; wenn sie ihren Dienst aber nicht lustig tun: marsch mit ihnen in die Gaskammer! Und du erhebst ein Zetergeschrei, weil du einmal einem gefällig sein sollst, um der großen Sache willen[.]¹⁷⁸

Dannenberg weist alle Widersprüche Leas von sich und erinnert sie an ihre Beitrittserklärung zum Widerstand. In Dannenbergs Figurenrede heißt es: „mit Leib und Seele“, und das ist in diesem Fall Wort wörtlich gemeint. Darüber hinaus versucht Dannenberg, die Situation zu diffamieren und hält Lea ihre im Vergleich zu anderen Frauen privilegierte Position vor. Selbst Leas Verlobter Wolf Sinaiberger schreitet nicht ein. Einzig Golda, eine weitere der wenigen Frauenfiguren in diesem Stück, erhebt die Stimme für Lea:

LEA: *wimmernd* Er hat mich verraten. Er hat mich preisgegeben.

GOLDA: Erniedrige dich nicht vor ihnen! Sie sind besessene Fanatiker, sie haben ihre Aufgabe, ihre Ziele, ihre großen Ideen; anderes wissen und begreifen sie nicht! Was ist ihnen eine Frau? Wir sind für sie Werkzeuge und Spielzeuge, sonst nichts; ich habe sie kennengelernt –

LEA: Er hat mich preisgegeben.

GOLDA: Mach dich frei von ihm! Wenn er dich verloren hat, wird er dich erst schätzen! Sie sind's nicht wert, daß wir für sie leiden! Sie sind kalt und hart und haben eiserne Herzen –

LEA: *die weinend auf dem Boden gelegen ist, springt plötzlich auf, macht mit den Armen eine weite Bewegung und schreit wild heraus* Schweine! Ihr Schweine!

DANNENBERG: *steht auf* Du hast einen Befehl erhalten. Wir erwarten, daß du ihn genau und pünktlich ausführst.¹⁷⁹

Erbarmungslos besteht Dannenberg auf seine Forderung. Lea schafft es tatsächlich, den gewünschten Passierschein für die zwanzig Transporter mit den tarnenden Kartoffeln vom Hauptmann zu beschaffen. Sie gerät in einen Streit mit ihrem Verlobten Sinaiberger, der völlig vor den Kopf gestoßen davon ist, dass Lea wirklich erfüllt hat, was von ihr gewünscht wurde. Der Zorn Sinaibergers ist völlig ungerechtfertigt, da er sich nicht für Lea eingesetzt hat, als diese sich Dannenbergs Forderung widersetzen wollte. In seinem Wahn erschießt er Lea schließlich.

Die Aufständischen besprechen inzwischen nochmals die Details des weiteren Vorgehens des bevorstehenden Widerstandkampfes:

¹⁷⁸ Zweig: *Ghetto Warschau*. S. 170.

¹⁷⁹ Ebd., S. 171.

DANNENBERG: *zu Isserlin* Nochmals also: sowie sie uns den Schein bringt, verständigst du sofort die Italiener. Du überwachst die Verladung.
 ISSERLIN: Ich zahle ihnen die Hälfte der festgesetzten Summe aus.
 DANNENBERG: Sobald die Verladung beginnt. Den Rest nach der Abfahrt. *Zu Glycenstein*: Du bringst die Fahrer hinaus und übernimmst die Führung der Kolonne. Du haftest mir dafür, daß der ganze Transport hereinkommt.
 GLYCENSTEIN: Ich bringe die Wagen nach dem überdachten Hof in der Nalewki.
 DANNENBERG: Die Waffen werden sofort abgeladen und an die verschiedenen Sektionen verteilt. Morgen richten wir die Maschinengewehrnester ein und legen die Minen. Dann sind wir bereit.¹⁸⁰

Dank der detaillierten Organisation im Vorfeld wird der Plan der Aufständischen am Ende des zweiten Aktes tatsächlich ausgeführt. Sie scheinen erfolgreich zu sein und kämpfen bereits drei Tage lang.

RUBEN: *jubelnd* Sie schießen! Juden schießen! Juden, auf die nur geschossen wurde!
 ISSERLIN: Das Ghetto steht auf! Wir kämpfen! Wir leben!
 DANNENBERG: Schießt die Mörderhorden aus dem Ghetto hinaus!
 RUBEN: Sie weichen zurück! Sie fliehen zum Tor hinaus und lassen die zertrümmerten Tanks zurück[.]¹⁸¹

Im dritten Akt wird Major Hassenreith als Parlamentär zu den Aufständischen ins Ghetto geschickt, um mit diesen zu verhandeln. Die Verhandlungen verlaufen jedoch nicht so, wie von den Nationalsozialisten erhofft. Dannenberg klagt sie stattdessen an:

DANNENBERG: Nehmt ihn fest!
 HASSENREITH: Hände weg! Ich bin hier als Parlamentär!
 DANNENBERG: Dann benehmen Sie sich auch wie ein Parlamentär! Nehmt ihn fest! *Sie ergreifen ihn.*
 HASSENREITH: Unterstehen Sie sich nicht! Ich stehe unter dem Schutz internationalen Rechts!
 DANNENBERG: Sie erdreisten sich, Sie!, von Recht zu reden? Wer hat euch Nazis das Recht gegeben, Hunderttausende aus ihrem Mutterboden auszureißen wie Unkraut und sie in stinkenden, verpesteten Ghettos zusammenzuschmeißen? Nach welchem internationalem oder sonstigem Recht rotten Sie in Ihren Mordfabriken ein ganzes Volk aus? Säuglinge, die kein anderes Verbrechen begangen haben, als das Licht der Welt als Juden zu erblicken! Sie erkennen kein Recht an als die rohe Gewalt – und Sie sind jetzt in unserer Gewalt! Stellt ihn an die Wand!¹⁸²

Die Aufständischen lassen Hassenreith dennoch gehen. Über viele Seiten beschreibt Zweig dann die prekäre Lage im Ghetto und wie sich der Widerstandskampf weiterhin entwickelt. Schlussendlich sind Dannenberg und Ruben die einzigen, die, mit SS-Uniformen verkleidet, versuchen können, das Ghetto über die Kanalisation zu verlassen. Jedoch wird es lediglich Dannenberg gelingen, den Ghettoaufstand zu überleben. Somit kann sich nur eine einzige Person aus dem Ghetto retten und dadurch den Fängen der Nationalsozialisten und dem damit einhergehenden sicheren Tod entkommen. Es ist anzunehmen, dass Dannenberg im weiteren

¹⁸⁰ Zweig: *Ghetto Warschau*. S. 172.

¹⁸¹ Ebd., S. 188.

¹⁸² Ebd., S. 192-193.

Verlauf mit seinen Schuldgefühlen, als einziger überlebt zu haben, leben muss, so wie auch Zweig mit seiner Gewissensnot hadert, einfach Glück gehabt zu haben. Hierin lässt sich erneut eine Parallele zu Zweigs eigenem Leben erkennen, wie dies teilweise auch in seinen anderen Stücken zu finden ist.

Wie in den meisten seiner Stücke versucht Zweig auch in *Ghetto Warschau* die unterschiedlichsten Menschentypen darzustellen. Dannenberg, der strikte Kopf des Ghettoaufstands, wird als durchwegs realistisch und auf seinen Plan fokussiert dargestellt. Unter seinen Mitstreiter*innen finden sich teilweise hitzige Gemüter, die sich jedoch von seiner Rationalität überzeugen lassen und seinen Anweisungen folgen.

Nach den Stücken *Der Moloch*, *Die Marranen* und *Die deutsche Bartholomäusnacht* schildert Zweig mit *Ghetto Warschau* wiederum eine andere Seite der Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus. All seinen Stücken ist eine Bestrebung zugrundeliegend, möglichst unterschiedliche Menschen aufeinander treffen zu lassen. Dies bietet ein breites Feld der möglichen Identifikation der Rezipient*innen an.

2.4 Erfolg oder Misserfolg

Bis an sein Lebensende ist Zweig literarisch tätig. Sein umtriebige Schaffen umfasst neben einigen Essays und Reden hauptsächlich Dramen. Aus den Anfangsjahren sind eine Handvoll Novellen erhalten und in hohem Alter verfasst Zweig seine Autobiographie mit dem einprägsamen Titel *Lebenserinnerungen*. Einige seiner Stücke feiern über die Welt verstreut auf verschiedenen Bühnen Premiere. Zu Zweigs ambivalentem Dasein schreibt Eva Reichmann das Folgende:

Max Zweig ist ein unbekannter bekannter Dramatiker; unbekannt ist er, weil nur sehr wenige seiner Werke an deutschsprachigen Bühnen aufgeführt wurden und weil seine Dramen auch in gedruckter Form bislang kaum eine Öffentlichkeit gefunden haben; bekannt ist der Autor jedoch sehr wohl, schließlich erwähnt zum Beispiel der mit ihm befreundete Max Brod ihn in seinen Schriften, ebenso wie der Freund Ralph Giordano dies tut, und auch von wissenschaftlicher Seite ist bereits einiges für Zweig und sein Werk getan worden.¹⁸³

Somit ist Max Zweig in Kreisen besonders Interessierter wohl kein Unbekannter, den großen Ruhm hat er jedoch nie erlangt, da seine Stücke nur wenig Aufmerksamkeit bekommen haben. Die Gründe für diese fehlende Berücksichtigung sind vielerlei Natur. Zu der bereits ausführlich beschriebenen schwierigen sprachlichen Situation im Exil gesellt sich die zurückhaltende Persönlichkeit Zweigs, dem sein Schaffen das Höchste und Wichtigste ist. Er selbst setzt sich wenig im Literaturbetrieb ein und pflegt auch seine Kontakte eher spärlich. In

¹⁸³ Reichmann: *Nachwort* .(2010). S. 211-212.

ihrem Beitrag betont Bednaříková Procházková ebenfalls die Isoliertheit, der Zweig zeit seines Lebens ausgesetzt ist:

Einerseits kann sein Lebenslauf als Musterbiographie eines jüdischen deutschsprachigen Autors aus Mähren des frühen 20. Jahrhunderts gelten. Andererseits weisen seine sozialpolitischen und künstlerischen Einsichten einzigartige Merkmale auf, die ihn zu einem Dasein als Solitär verurteilten.¹⁸⁴

Diese Abschottung ist darüber hinaus mit einer weiteren Sorge, mit der sich Zweig dann im Exil zusätzlich konfrontiert sieht, gepaart. Reichmann führt aus, welche besondere Bedeutung die deutsche Sprache für den Dramatiker hat:

Israel wurde seine Heimat. Vier weitere seiner Stücke wurden in hebräischer Übersetzung aufgeführt. Doch Zweig lebte bis zu seinem Tod in der deutschen Sprache. Nachdem er so mühsam um seine Fähigkeit zu schreiben hatte ringen müssen, war er in der Angst, diese Fähigkeit wieder zu verlieren, wenn er zuließe, in einer anderen Sprache als der deutschen zu leben. Der deutschen Sprache allein fühlte er sich verbunden, aufgrund der Werke deutscher Dichter, die er sehr verehrte.¹⁸⁵

Durch diese Treue seiner sprachlichen Heimat gegenüber befindet sich Zweig in einer prekären Situation, was sich auf den Erfolg auswirkt. Sparre beschreibt in ihrem Text anhand des Beispiels des Autors Erich Fried, welche Auswirkungen die Vertreibung aus der Schreibsprache für Schriftsteller*innen hat:

Darum trifft härter als viele andere das Flüchtlingsdasein die, „deren Lebenssphäre die Sprache war, Schriftsteller, Dichter. So gut wie niemand kann wirklich in einer anderen als der eigenen Muttersprache schreiben. [...]“, erklärt der Dichter Erich Fried [...]. Fried betont, daß die weitere Entwicklung der Sprache an den Exilschriftstellern vorbeigegangen sei: eine enorme Belastung für die Exilanten, die nach Deutschland zurück wollten, auch um der deutschen Sprache durch das eigene Werk wieder jene Würde zurückzugeben, die sie durch den Ungeist des Nazijargons verloren hatte.¹⁸⁶

Das von Sparre hier angeführte fehlende Miterleben der Weiterentwicklung der Sprache spielt auch in Zweigs geringem Erfolg eine wichtige Rolle, da er an alten Traditionen festhält und keine Entwicklung seiner eigenen Sprache zu erkennen ist.

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit Zweigs konkreter Vorstellung, wie ein Dramatiker – im Idealfall – zu sein hat. Auf die existierende Resonanz wird in Kapitel 2.4.2 noch genauer eingegangen und Kapitel 2.4.3 beleuchtet Aspekte der Anerkennung des Schaffens des Dramatikers Max Zweig.

¹⁸⁴ Bednaříková Procházková: *Heimat oder Exilland?* S.155.

¹⁸⁵ Reichmann: *Nachwort* (2010). S. 214.

¹⁸⁶ Sparre: *Der wandernde Schreibtisch*. 2005, S. 4.

2.4.1 Max Zweigs idealisierte Vorstellung eines Dramatikers

Zweig berichtet in seiner Autobiographie: „Ich bin davon überzeugt, daß eine der wesentlichen Aufgaben der Kunst ist, Vorübergehendes festzuhalten und dem Flüchtigen Dauer zu geben.“¹⁸⁷ Dieser Betrachtungsweise versucht der Autor gerecht zu werden. Jedoch gibt er nicht nur dem „Flüchtigen Dauer“, sondern setzt großen, historischen, einschneidenden Momenten Denkmäler und Mahnmale. Hans Mayer geht im Vorwort zu Zweigs *Lebenserinnerungen* so weit, dass er Zweigs Leben selbst mit dem Aufbau eines Dramas vergleicht:

Die Art und Weise, wie Max Zweig am Schluß seines Lebensberichts von der nächtlichen Vision berichtet, die ihn veranlaßte, allen Umständen zum Trotz, die eigene Biographie aufzuschreiben, erweist den Verfasser abermals als einen *Dramatiker*. Der sich nach wie vor an die Prinzipien der idealistischen Dramaturgie hält: Exposition, Aufstieg der Handlung, Wandlung des Helden oder der Heldin, Ausklang entweder im Sinne der Tragödie oder des Schauspiels, das alle Schlußfolgerungen dem Leser oder Theaterbesucher überläßt.¹⁸⁸

Zweig ist somit durch und durch Dramatiker. Was das für den Autor bedeutet, soll im folgenden Kapitel dargestellt werden.

In seinem Beitrag mit dem treffenden Titel *Max Zweig – der Dichter ohne Kompromiss* erläutert Max Brod wie das Streben nach Vollständigkeit bezeichnend für Zweigs Schaffen ist: „Einheitlichkeit, äußerste Konsequenz: sie verwirklicht sich (unter anderem) darin, daß Max Zweig seit jeher nichts als Dramen geschaffen hat. Nur einige Jugend-Novellen liegen vor seinen Bemühungen um die Bühne, die seit dem Erstlingsstück ‚Ragen‘ nicht abreißen.“¹⁸⁹ Selbstkritisch wie Zweig ist, sieht er diese Novellen als nicht nennenswert an und konzentriert all sein Schaffen auf das Verfassen von dramatischen Stücken. Nach seiner Schaffenskrise im Zuge des Ersten Weltkriegs schreibt Zweig kontinuierlich Theaterstücke. Konkret beschreibt Brod die spezifische Vorgehensweise, wie Zweig die Figuren konzipiert und seine Dramen entstehen lässt:

Merkwürdig wie alles an diesem ungewöhnlichen, nur dem eigenen Stern folgenden Menschen ist auch seine Arbeitsweise: Er macht keine Skizzen, keine Vornotizen, er arbeitet nur im Kopf, wobei ihm sein außerordentliches Gedächtnis zustatten kommt. Kürzungen, Stilkorrekturen, Umarbeitungen von Szenen geschehen ohne Zuhilfenahme von Papier, ausschließlich im Gehirn. Niedergeschrieben wird ein Akt erst, wenn er nach

¹⁸⁷ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 155.

¹⁸⁸ Mayer, Hans: *Vorwort*. IN: Zweig, Max: *Lebenserinnerungen*. Vorwort von Hans Mayer. Bleicher: Gerlingen 1987. S. 7.

¹⁸⁹ Brod, Max: *Max Zweig – der Dichter ohne Kompromiss*. IN: Zweig, Max: *Der Generalsekretär und andere Dramen. Über Max Zweig*. Von Max Brod, Israel Mehlmann, Walter Schmähling, Elazar Benyöetz. Hg. von Elazar Benyöetz. Tel Aviv, Juni 1979. S. 232.

monatelanger schöpferischer Arbeit bis zum letzten Wort und Beistrich fertig ist. Dann gibt es ein Manuskript ohne alle Streichungen.¹⁹⁰

In einem Zeitungsartikel spricht auch Eva Reichmann den Entstehungsprozess der Dramen Zweigs an. Die Autorin nennt diese Arbeitsweise einen „Schöpfungsprozess“, der mitunter auch Risiken des Vergessens birgt.

Seine Arbeitsweise dürfte einzigartig gewesen sein: er machte sich nie eine einzige Notiz, er formte und erarbeitete seine Dramen im Kopf und schrieb sie erst dann auswendig nieder, wenn der Schöpfungsprozeß vollständig abgeschlossen war. Seine Meinung war: „Was ich vergesse, war es nicht wert, niedergeschrieben zu werden.“ Trotz dieser ungewöhnlichen Arbeitsmethode haben die Dramen von Max Zweig einen architektonisch klaren, fast klassischen Aufbau: seine Sprache ist ergreifend, aber nicht pathetisch. Das Problem der menschlichen Freiheit bei gleichzeitiger Verantwortlichkeit des Menschen für alle seine Entscheidungen und Handlungen und die Forderung nach tätiger Menschlichkeit, Gerechtigkeit und Liebe sind die zentralen Themen seines Werkes.¹⁹¹

Zweig gelingt es jedoch erstaunlich gut, nichts zu vergessen. Reichmann betont an dieser Stelle den wohlgestalteten Aufbau der Stücke und sie hebt die zugrundeliegenden Themen der Dramen Zweigs hervor. Auch Jochanan Trilse-Finkelstein weist in seinem Beitrag auf die besondere Vorgehensweise des Dramatikers hin:

Was er für richtig befunden hatte, zog er durch. Produktionsästhetiken mochte er nicht, schrieb – von den Memoiren abgesehen – nie darüber, ließ seine Gestalten in sich reifen; bewegten sie sich, schrieb er nieder. Handlungen und Konflikte sind von geradezu zwanghafter Unaufhaltsamkeit – ein echter Dramatiker. Seine Sprache ist vielgestalt, seine Figuren sprechen, manchmal ist es Urgestein.¹⁹²

Trilse-Finkelstein spricht hier von „zwanghafter Unaufhaltsamkeit“ der Stücke, was wiederum als eine Dynamik im Handlungsgeschehen gesehen werden kann. Die Geschehnisse in den Dramen Zweigs entwickeln sich organisch. Auch auf sprachlicher Ebene passt der Dramatiker seine Wortwahl an die jeweiligen Figuren an. Zweig lässt sich auch in Bezug auf den Stoff seiner Texte nicht auf eine Kategorie beschränken, sondern ist für alles, was ihm wichtig erscheint, offen:

Dabei berührt er stofflich-thematisch nahezu alles, was in diesem Jahrhundert wichtig ist: von Revolutionsfragen („St. Helena“, Napoleon-Drama) über antifaschistischen Widerstand („Aufruhr des Herzens“, „Pia Cameron“, Spanien-Krieg), Widerstand gegen Diktaturen („Der Generalsekretär“ die stalinistische Variante, „Die Entscheidung des Lorenzo Moreno“ die lateinamerikanische) bis zur Sterbehilfe („Die Wunder des Hilarius“, „Der Abgrund“).¹⁹³

¹⁹⁰ Brod: *Max Zweig – der Dichter ohne Kompromiss*. S. 233-234.

¹⁹¹ Reichmann: Zeitungsartikel. (387/Sa/S1).

¹⁹² Trilse-Finkelstein, Jochanan Christoph: „*Ich will Theaterstücke schreiben*“. *Max Zweig 1892-1992*. IN: *ndl. Monatsschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik*. Redaktion: Werner Liersch, Christian Löser, Achim Roscher. 40. Jahrgang, 474. Heft.. Aufbau-Verlag Berlin: Weimar Juni 1992. S.163.

¹⁹³ Trilse-Finkelstein : „*Ich will Theaterstücke schreiben*“. S.163.

Ein weiteres, besonders wichtiges Thema, dessen sich Zweig annimmt, führt Trilse-Finkelstein ebenfalls in seinem Beitrag an. In mehreren Dramen befasst sich Zweig mit jüdischen Themen und bearbeitet diese in verschiedenen Blickwinkeln:

Zentrales Thema ist dem Juden das jüdische Thema, Leid und Verfolgung wie Widerstand („Die Marranen“ – der Untergang jener Halbchristen im Spanien der Isabella bis 1492; „Davidia“ – der jüdisch-arabische Kampf im Palästina von 1920/22, erregend aktuell die Darstellung einer ersten Intifada; „Ghetto Warschau“ – jener aussichtslose Kampf von 1943 als Signal für die Völker wie als Symbol für die Überlebenskraft des jüdischen Volkes). Das Thema verfolgt er tief ins Geschichtliche, ja Mythische am biblischen Stoff („Elimelech“, oder „Schaal“), während er in „Lilith“ nur das Motiv für eine heutige Ehe tragödie entlehnte.¹⁹⁴

Trilse-Finkelstein wirft in seinem Text einen interessanten Gedanken auf und analysiert die Stücke Zweigs in Hinblick auf die Etymologie des Wortes „Entscheidung“:

Ein zentrales Wort Zweigs ist „Entscheidung“, es kommt in fast allen Stücken vor. Fast könnte man von Entscheidungs-Dramatik sprechen. Und zwar in des Wortes tiefstem Sinn: Ent-Scheidung. In fast allen Stücken trennen sich Männer von Frauen (der Hidalgo Christobal, ein Marrane, um zu seinem Volk zurückzugehen angesichts der Verfolgung), Frauen von Männern (Pia Cameron von Pablo, dem Gegenrevolutionär, dem sie aus Liebe zur Freiheit verhalf) oder beide (die von Goethe entlehnten Eduard und Otilie bzw. der hinzugekommene Walter in „Morituri“, einem Stück mit Zauberberg-Sphäre). Moreno bleibt am Ende mit Gabriela zusammen, fällt die Ent-Scheidung gegen eine menschenfeindliche patriarchalische Welt. Die Ent-Scheidungen zwischen Hitler und Röhm fallen in reiner Männerwelt, hart, tödlich, den Untergang vorwegnehmend.¹⁹⁵

Diese Auseinandersetzung mit der „Ent-Scheidung“, wie Trilse-Finkelstein schreibt, bezieht sich auch auf das eigene Leben des Dramatikers: „Zweigs Ent-Scheidungen zwischen Europa und Palästina, Judenheit und Deutschsein, Zionismus und Sozialismus, Juden und Arabern, Nationalismus und Antifaschismus sind grundsätzlicher Natur, meist klar und wiederum vielschichtig.“¹⁹⁶ Trifft Zweig eine grundsätzliche Entscheidung, bleibt er dieser auch treu.

Sulamith Sparre führt in ihrem Text, mit dem auf Zweig akkurat treffenden Titel *Nichts als der Werkidee verpflichtet*, die Dichotomie von „intellektueller Arbeit“ und „schöpferischem Selbst“ an. Zweig fungiert zwar als „Sprachrohr“, die Dualität jedoch begründet für die Autorin die Identität Zweigs.

Die Produktion von Kunst gilt Zweig nicht allein als intellektuelle Arbeit; vielmehr präsentiert sich das produzierende Subjekt als ausführendes Organ gleichsam metaphysischer Eingebung, ist auserwähltes Sprachrohr eines Göttlichen. Zugleich aber ist das Werk Ausdruck seines schöpferischen Selbst, und so: Identität.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Trilse-Finkelstein : „*Ich will Theaterstücke schreiben*“. S.163.

¹⁹⁵ Ebd., S.164.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Sparre: *Der wandernde Schreibtisch*. S. 44.

Zweig ist sich seiner Identität als Schriftsteller, genau genommen als Dramatiker, schon sehr früh bewusst. Die Zeit seines durch elterlichen Druck auferlegten Jus-Studiums sieht er als versäumte Jahre an.

Bereits der junge Zweig begreift: Ungeeignet für geschäftliche Unternehmungen in einer Welt, wo jeder geschäftig ist, und der Literatur ergeben, wo geistige Muße mit Müßiggang verwechselt wird, ist der Schriftsteller ein nahezu isoliertes Wesen, dessen Arbeit von wenigen verstanden, geschweige denn geschätzt, und von beinahe niemandem gefördert wird.¹⁹⁸

Diese schwierige Situation der Isolierung verschärft sich durch den Gang ins Exil nochmals auf mehreren Ebenen. Einerseits hält sich Zweig in einem fremdsprachigen Gebiet auf, schreibt aber weiterhin auf Deutsch, und ist somit sprachlich isoliert. Andererseits befindet sich der Dramatiker in weiter Entfernung zur mitteleuropäischen Kultur. Diese geographische Distanz führt auch zu einer strukturellen, denn Zweig erlebt die (Weiter-)Entwicklungen des Literaturbetriebs nicht mit und kann somit nicht ‚mit der Zeit gehen‘. Stattdessen hält er an alten Dramentypen fest.

Die Exilsituation bringt ihm eine doppelte Erkenntnis: zwar ist es ein Problem, daß die Nationalsprache Hebräisch ist (die er nie systematisch gelernt hat), doch er weiß im Alter auch: „In jedem anderen Land der Erde wäre ich rettungslos verloren gewesen; ich wäre verhungert, oder, was wahrscheinlicher ist, ich hätte Selbstmord begangen.“ Der Dramatiker beschäftigt sich intensiv mit Geschichte, Politik und Kultur des Landes; er schätzt die Kibbuzim; – daß er selbst dort leben und arbeiten könnte, bezweifelt er: „Ich bin viel zu sehr Individualist, als daß ich meinen Willen einem fremden unterwerfen oder mich in eine festgefügte, enge Gesellschaftsform willig einordnen könnte“.¹⁹⁹

In dieser letzten, von Sparre zitierten Aussage Zweigs lässt sich dessen Willenskraft erkennen, ohne die er seine Arbeitsweise wohl niemals vorantreiben hätte können.

Andrea Kleemaier beschreibt in ihrem Beitrag die Theorie Zweigs detailliert. Die Autorin veranschaulicht, dass die Inspiration für ein dichterisches Werk außerhalb des Selbst der schreibenden Person liegt. Darüber hinaus hält sie fest, dass ein Drama ein „organisches Ganzes“ darstellt:

Er, der Dichter, darf nicht aktiv und bewußt mit dem Verstand in den Werdeprozeß des Dramas eingreifen, sondern das Drama entwickelt sich selbstständig und automatisch als organisches Ganzes und muß nur *gezeugt* werden, das heißt die kreative Kraft des Dichters, welche vom Verstand unterschieden werden muß, stellt den *Nährboden* für die *Inspiration*, welche von außen kommt, dar.²⁰⁰

¹⁹⁸ Sparre: *Der wandernde Schreibtisch*. S. 44-45.

¹⁹⁹ Ebd., S. 50.

²⁰⁰ Kleemeier: *Das Drama als lebendiger Mechanismus*. S. 247.

In diesem „Nährboden“, wie Kleemaier es nennt, kann sich die Inspiration für ein Werk ausbreiten und Gestalt annehmen. Die Autorin führt weiter aus, dass diese Inspiration sich verselbstständigt und fast schon eine eigene Persönlichkeit wird:

Max Zweig unterstellt also seine Persönlichkeit der „Persönlichkeit“ des Dramas, das zu einem eigenständigen, vom Willen des Dichters unabhängigen, lebendigen Mechanismus wird. Mehr noch, er personifiziert das Drama, indem er es als ein in ihm werdendes Wesen und ein in ihm werdendes Lebendiges mit eigenem Willen titulierte.²⁰¹

Durch diese besondere Herangehensweise wirkt das Drama an sich als etwas Eigenständiges und der Schriftsteller Zweig fungiert quasi nur als Medium, damit das Drama niedergeschrieben werden kann. Das Stück nimmt in Zweigs Gedanken Gestalt an, ohne dass er viel dazu beitragen müsste. Wichtigste Aufgabe des Dramatikers ist es, der Inspiration Raum zur Entfaltung zu geben und das fertige Stück dann anschließend zu verschriftlichen. Erst wenn der Text ‚reif‘ ist, wird er niedergeschrieben. Kleemaier weist in ihrem Text weiters auf den charakteristischen Aufbau der Texte Zweigs hin, welcher den typischen Dramenprinzipien folgt:

Max Zweig ist Dramatiker, das Drama ist für ihn die ideale Form. So richtet er sich nach den Prinzipien der Dramaturgie: Exposition, Steigerung bis zum Wendepunkt (Peripetie), schließlich dann die Entscheidung (Katastrophe oder Lösung), wobei die Schlussfolgerung letztlich dem Rezipienten überlassen wird.²⁰²

Diese spezielle Arbeitsweise stützt sich ausschließlich auf die Gedächtnisleistung des Verfassers. Kleemaier hebt in ihrem Text hervor, an welche Limits der Entwicklungsvorgang eines Dramas gebunden ist. „Max Zweigs Begabung, sein ausgezeichnetes Gedächtnis und die dramatische Struktur bilden also die Grenzen, innerhalb derer der Entstehungsprozeß jedes seiner Dramen stattfinden kann.“²⁰³ Zweig hat das Glück, bis ins hohe Alter guter geistiger Verfassung zu sein und dadurch ergibt sich die Möglichkeit, bis zum Schluss schriftstellerisch tätig zu sein. Diese Arbeitsweise bedarf einer stetigen Förderung und Forderung der geistigen Fähigkeiten. Lorenz-Lindemann schreibt in ihrem Beitrag über Zweigs Bestreben seiner eigenen geistigen Entwicklung, dass eine „unbeirrbar, aufklärerische Zuversicht und die Utopie eines universalistischen Denkens im Wertekanon der humanistischen Tradition, im Geiste von Toleranz und Gewaltlosigkeit“²⁰⁴ als Zweigs Antrieb gesehen werden können. Dieses idealistische Bestreben ist für Zweigs Leben und Schaffen grundlegend. In ihrem Nachwort zu einem Band zu Zweigs Schriften hebt

²⁰¹ Kleemeier: *Das Drama als lebendiger Mechanismus*. S. 248.

²⁰² Ebd., S. 249.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Lorenz-Lindemann: *Religion und Konfession*. S. 27.

Reichmann die besondere Willensstärke des Dramatikers hervor, mit der er seinen Überzeugungen gerecht werden will.

Zweig verfügte über eine Gabe, die den meisten Menschen heute sehr fremd ist: nämlich kompromißlos und mit allen Einschränkungen und Entbehrungen ein Ideal, eine Idee zu leben. In seinem Fall war es das Ideal, Dramatiker zu sein und nie etwas anderes. Er hat es konsequent durchgehalten. In Situationen, in denen andere einen bürgerlichen Beruf ergriffen hätten, um überleben zu können, vertraute Zweig auf sein Schicksal und seine Berufung – und ist damit fast 100 Jahre alt geworden.²⁰⁵

Trotz aller Hindernisse und Schwierigkeiten, die Zweig in seinem langen, ereignisreichen Leben begegnen, bleibt er sich selbst stets treu. Da der Autor sein Dasein als Dramatiker als seine einzig wahre Berufung ansieht, sind die eiserne Disziplin und Beharrlichkeit, mit denen er seinen Weg – wenngleich es ein schwieriger ist – bestreitet, nachvollziehbar. Darüber hinaus betont Reichmann in ihrem Nachwort zu einem anderen Dramenband Zweigs, dass sich der Autor selbst als Dramatiker sieht und nicht als Schriftsteller:

Max Zweig sprach von sich selbst nicht als Verfasser von Theaterstücken, er bezeichnete sich als Dramatiker. Er schrieb also nicht unbedingt Stücke für ein Theater, er verfaßte Dramen, die auch – oder vor allem – gelesen werden sollen. Das Theater, das er verehrte und liebte, war das, was er am Wiener Burgtheater noch während der Zeit der Monarchie kennengelernt hatte: eine hohe Kunst der Sprache und der Form. Strömungen in der Literatur, wie zum Beispiel den Expressionismus, lehnte Zweig ab. Für ihn mußte ein Drama eine klare architektonische Form haben; auch inhaltlich ist seine Einstellung eigentlich als konservativ zu bezeichnen – was nicht im Widerspruch dazu steht, daß er, was die Aktualität der Themenwahl angeht, seiner Zeit oft voraus war.²⁰⁶

Reichmann führt hier an, dass Zweig seinen klar strukturierten Dramen, obwohl sie konservative Anklänge aufzeigen, unmittelbar zeitgenössische Themen zu Grunde legt. Das Bestreben des Autors ist es zuallererst, Dramen zu konzipieren, die überwiegend für eine Rezeption durch Lesen gedacht sind. Trilse-Finkelstein weist in seinem Beitrag auf einen möglichen Grund hin, warum die Stücke Zweigs so wenig interessant für die verschiedenen Theater erscheinen:

Genannt hat der Tragiker seine Stücke fast alle „Schauspiel“; „Ragen“ ist eine „Tragödie“, „Elimelech und die Jünger“ eine „Dramatische Dichtung“, eine Komödie schrieb er nie. Sämtliche Buchausgaben heißen „Dramen“. Das ist ästhetisches Credo. Darin mag zumindest ein Grund für die Verweigerung der Bühnen liegen, zumindest für die deutschsprachigen. Doch auch in Israel bemühte man sich wenig um den Dichter, der mehr als sechzig Jahre in Palästina und Israel gelebt hat – erst im Exil, in welches der im mährischen Prosnitz, also im damals kakanischen Kulturkreis, im Gebiet von Freud und Kraus, geborene Sohn von Gustav und Helene Zweig, entfernten Verwandten von Stefan Zweig, getrieben wurde; später in einer neuen Heimat, der Heimat der Juden, die ihm gleichwohl nicht leichtgefallen ist: lernte er doch Iwrit niemals so, um darin dichten zu können. Er schrieb bis ins hohe Alter im österreichischen Deutsch, das ihm

²⁰⁵ Reichmann, Eva: *Nachwort*. IN: *Werke in Einzelbänden*. Bd 6. *Max Zweig. Autobiographisches und verstreute Schriften aus dem Nachlaß*. Hg. von ders. Igel: Oldenburg 2002. S. 443.

²⁰⁶ Reichmann: *Nachwort* (2010). S. 215.

Muttersprache war. Und seinen Text zu übersetzen blieb für andere schwierig, ihm unmöglich. Eine Judentragedie mehr.²⁰⁷

Selbst bei Stücken, bei denen eine hebräische Übersetzung vorliegt, wie es zum Beispiel bei *Davidia* der Fall ist, ist es für Zweig äußerst schwierig, diese Werke auf die Bühne zu bringen. Nur wenige schaffen es, überhaupt aufgeführt zu werden. Außerdem beschreibt Trilse-Finkelstein auch, gegenüber welchen Strömungen Zweig abgeneigt ist und in wessen Tradition er sein eigenes Schaffen zu stellen vermag:

Obendrein verweigerte er sich allen Moden, Stilen und Richtungen des Jahrhunderts: Beckett lehnte er so grundsätzlich ab, wie er Brecht und dessen Dramaturgie kritisch sah.[...] Näher stand er schon dem Ideendrama Sartres, doch weitestmöglich entfernt dem Theater des Absurden. Sein Erbe nahm er von den Griechen, doch nicht von der Dramaturgie, sondern von der geistigen Strenge und vom Stoff (Antigone in „Pia Cameron“, „Medea in Prag“, worin er anhand einer Nachkriegsgeschichte das Medea-Jason-Drama zum Europa-Dritte-Welt-Konflikt erhob), von Shakespeare, dessen Mittel er ehestens in „Die Marranen“, „Die deutsche Bartholomäusnacht“ (Hitler-Röhm-Konflikt) oder „Tolstois Flucht“ nutzte, bedingt vom spanischen Theater wie der Tragédie classique in „Schaul“ oder „Die Entscheidung des Lorenzo Moreno“. Am ehesten verpflichtet fühlte er sich Schiller, Hebbel (diesem wohl am stärksten) und – merkwürdigerweise – Paul Ernst, dessen völkische Verderbtheit und NS-Vorläuferschaft ihm doch eigentlich nicht entgangen sein dürfte.²⁰⁸

Die „geistige Strenge“ der Griechen, die Trilse-Finkelstein hier auflistet, spiegelt sich besonders in Zweigs persönlichem Ideal wider. Die höchsten Ansprüche an sich selbst resultieren in einem Dasein nur für die dramatische Dichtung. Sie sind die Quintessenz von Zweigs Leben.

2.4.2 Wirkung über Landesgrenzen hinweg

Zweigs länder- und sogar kontinenteübergreifende Rezeption funktioniert in zweierlei Richtungen. Aus seiner noch in Europa verankerten Position schafft es Zweig einerseits, in Palästina einen gewissen Bekanntheitsgrad zu erlangen, sodass sogar Stücke von ihm dort aufgeführt werden sollen. Später dann aus der durchaus problematischen Situation im Exil gelingt es wiederum, Stücke nach Europa und sogar bis nach Nord- und Südamerika zu bringen. Somit sind gute Voraussetzungen für eine umfassende Verbreitung der Stücke Zweigs gegeben. Trotz dieser weltumspannenden Rezeption und der durchwegs brisanten Themen der Stücke gelingt es Zweig nicht, seine Position im literarischen Feld und der Theaterszene nachhaltig zu verankern. In den *Lebenserinnerungen* schreibt er, dass ein

²⁰⁷ Trilse-Finkelstein: „*Ich will Theaterstücke schreiben*“. S. 162.

²⁰⁸ Ebd., S. 163.

Interesse der Habimah²⁰⁹ an einem Stück und dessen erfolgreiche Aufführung für die Autor*innen so etwas wie eine Absicherung bedeutet: „Damals war das Interesse für die Tätigkeit dieses Theaters landesweit und intensiv. Eine Premiere in der Habimah kam fast einem Nationalfest gleich, und ein Erfolg bei ihr bedeutete für den Autor so etwas wie eine Lebenssicherung.“²¹⁰ Und Zweig hält weiters fest. „Ich war über Nacht eine bekannte Person geworden.“²¹¹ Das Erlangen dieses plötzlichen Bekanntheitsgrades hat für den Autor durchaus einen lebensnotwendigen Vorteil, denn das Theater im damaligen Palästina setzt sich stark dafür ein, dass Zweig auch nach Ablauf seines Touristenvisums im Land bleiben darf und er dadurch vor der nationalsozialistischen Verfolgung und einem ähnlichen Schicksal wie dem seiner Familienangehörigen gerettet werden kann:

Die Leitung der Habimah beeilte sich, mir bei der englischen Regierung ein Einwanderungszertifikat zu erwirken; denn da ich nur mit einem Touristenvisum, das schon abgelaufen war, mich im Lande aufhielt, bestand die Möglichkeit, daß ich ausgewiesen würde. Anscheinend versprach sich die Habimah eine Erweiterung ihres Repertoires durch meine künftige Produktion.²¹²

Dank des Einsatzes des Theaters kann der Dramatiker weiterhin vor Ort in Sicherheit bleiben. Jedoch sollte sich die Hoffnung Zweigs auf eine kontinuierliche, längerfristige Zusammenarbeit nicht erfüllen. 1939 schreibt Zweig das Drama *Davidia* als Dank für die gute Aufnahme im Exil. Wallas liefert in seinem Text die Grundlage der Handlung und weitere Hintergründe zu diesem Stück:

Als Thema seines ersten in Palästina entstandenen Dramas wählte Max Zweig eine Episode aus der opferreichen Geschichte der zionistischen Kolonisation Palästinas im frühen 20. Jahrhundert. Das Schauspiel *Davidia* entstand 1939 und schildert den Überfall einer arabischen Bande auf eine fiktive Genossenschaftssiedlung namens Davidia. Als historisches Vorbild diente Zweig der arabische Überfall auf die Siedlung Tel Chaj im Februar/März 1920. Die Dramatisierung dieses Stoffes ermöglichte ihm zum einen, die Ideale der Chaluz-Bewegung sowie den Heroismus der zionistischen Siedler und Pioniere darzustellen, zugleich aber, ein differenziertes Panorama von der Entstehungsgeschichte des jüdischen Staates zu entwerfen.²¹³

²⁰⁹ Näheres zur Theaterlandschaft vgl.: Lewy, Thomas: *Integrationsversuche. Jeckisches Theater auf Hebräisch in Haifa*. IN: *Deutsche und zentraleuropäische Juden in Palästina und Israel. Beispiele aus Haifa*. Hg. von Anja Siegemund. Berlin: Neofelis Verlag 2016. S. 242 : „Im Jischuw der beginnenden 1930er Jahre gab es drei Theater: Habima (Die Bühne), eine Art inoffizielles Nationaltheater, Ohel (Zelt), das Theater der erez-israelischen Arbeiter, und das satirische Theater Hamatate (Der Besen). Alle drei waren weniger aus künstlerischen, denn aus gesellschaftlichen Gründen eröffnet worden: Habima 1918 in Moskau zur Förderung des jüdischen Nationalbewusstseins; Ohel 1926 in Tel Aviv zur Förderung des sozialistischen Bewusstseins in Erez Israel; Hamatate 1928 ebenfalls in Tel Aviv zur Ermütigung des Jischuw unter den von der Mandatsregierung auferlegten Beschränkungen. Dementsprechend schöpften die zwei Schauspielbühnen Habima und Ohel für ihr Repertoire aus dem jüdischen Schauspiel, der jüdischen Geschichte, der jiddischen Literatur, dem Leben im osteuropäischen Shtetl und ein wenig auch aus dem allgemeinen osteuropäischen Dramenschatz.“

²¹⁰ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 152.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd.

²¹³ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 157-158.

Und der Autor beschreibt weiters:

Max Zweig ist mit den historischen Ereignissen sehr frei umgegangen und verwendete sie lediglich als Anregung, um ein Ideal der Chaluziut – des zionistischen Pioniertums – zu zeichnen. Zweig errichtet mit seinem Drama ein literarisches Denkmal für die Pioniere der dritten Alija, der Einwanderungswelle in den Jahren 1919 bis 1923, die vor allem gut ausgebildete jugendliche, idealistische, im Sinne der Chaluz-Bewegung erzogene und zumeist sozialistisch gesinnte Siedler aus Ostmitteleuropa – die „Gründerväter“ Israels – nach Palästina brachte. Die Chaluzim, d.h. Pioniere waren bestrebt, ein auf dem Grundsatz der sozialen Gerechtigkeit aufgebautes jüdisches Gemeinwesen zu schaffen.²¹⁴

Jedoch erlangt das Stück, trotz vorhandener hebräischer Übersetzung, nicht die erhoffte Aufmerksamkeit:

Mit diesem Drama, das eine Art von National-Drama sein sollte, beabsichtigte ich, der Nation ein Geschenk zu machen. Nun, das Geschenk wurde nicht angenommen. Keines der öffentlichen Theater spielte das Stück, obgleich eine hebräische Übersetzung von Emil Feuerstein vorlag.²¹⁵

Die herbe Enttäuschung über die Nichtbeachtung des Stücks sollte einige Jahre später ein wenig gelindert werden. Zweig formuliert in seiner Autobiographie sehr anschaulich, unter welchen Umständen dem Drama schlussendlich doch noch etwas mehr Beachtung geschenkt wurde, teilweise in den Siedlungen aber auch von interantioanler Seite:

Das Werk gelangte erst zu voller Geltung, als die Geschichte die Dichtung einholte und die Wirklichkeit die gleichen Ereignisse schuf oder wieder schuf, welche ich im Drama gestaltet hatte: vom November 1947, in welchem die UNO die Gründung eines Jüdischen Staates beschloß, bis zum Mai 1948, in welchem der Staat Israel ausgerufen wurde, tobte zwischen den Arabern und den Juden ein Krieg, in welchem Geschehnisse, wie die in „Davidia“ geformten, keine Seltenheit waren. Auch damals nahmen die hebräischen Bühnen sich nicht des Stückes an; aber es wurde in Paris etwa hundertmal gespielt, unter dem Titel „La colline de la vie“ (Tel Chaj), und es folgten Aufführungen in New York und Buenos Aires.²¹⁶

Somit gelingt dem Stück eines Altösterreicher, welches in Palästina geschrieben wurde, der weite Weg zurück nach Europa, genauer gesagt nach Paris, und sogar bis nach New York und Buenos Aires, um dort aufgeführt zu werden. „Trotz der Skepsis Zweigs belegt aber gerade das große Echo, das sein Drama in den Siedlungen und Kibbuzim gefunden hat, daß seine Botschaft gerade in den Jahren der Befreiungskämpfe vor der Gründung des Staates Israel verstanden wurde“²¹⁷. Das alles mag zwar als gute Voraussetzungen erscheinen, jedoch relativiert Reichmann in einem Beitrag die Erfolgchancen Zweigs in dem Maße, als dass der Autor zur Erfolglosigkeit bestimmt sei. Zweig schafft es trotz vieler glücklicher Begebenheiten nicht, einen größeren Anklang zu finden. Bei Trilse-Finkelstein ist eine treffende Formulierung für das Dasein des Dramatikers zu finden: „In allen Fällen stand er

²¹⁴ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 157-158.

²¹⁵ Zweig: *Lebenserinnerungen*. S. 155-156.

²¹⁶ Ebd., S. 156.

²¹⁷ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 161.

gegen die Zeit und saß zwischen allen Stühlen, dort nicht sehr bequem, doch überaus konsequent und ohne jeden künstlerischen Kompromiß.“²¹⁸ Felsenfest hält Zweig an seinem Weg, seiner Berufung, fest und lässt sich von nichts und niemandem davon abbringen. Er führt ein durchaus nicht leichtes Leben, das unermüdlich dem einen höheren Ziel, nämlich dem Verfassen von Dramen, gewidmet ist.

2.4.3 Rezeption und Anerkennung

Max Zweig scheint auf den ersten Blick ein in Vergessenheit geratener, in alten Stilen steckengebliebener Dramatiker zu sein. In seinem langen Leben bieten sich jedoch mehrere Gelegenheiten, Stücke von ihm zur Aufführung zu bringen. „Bereits sein erstes Drama ‚Ragen‘, ein Stück über den selbst erfahrenen Vater-Sohn-Konflikt, wurde 1924 in Mannheim uraufgeführt und lag ein Jahr später gedruckt vor.“²¹⁹ Wallas, auch auf die Schwächen des Stücks hinweisend, beschreibt das sich zwischen den beiden Polen öffnende Spannungsfeld, in welches das Drama gesetzt ist:

Die – mit zahlreichen Schwächen eines Erstlingswerks behaftete – Tragödie *Ragen* manifestiert zum einen Max Zweigs Bestreben, seinen künstlerischen (und weltanschaulichen) Ideen Form zu verleihen, zum anderen verarbeitet er in diesem Stück eigene, existentiell bedrängende Probleme, vor allem die Diskrepanz zwischen Wollen und Tun, aber auch das Schuldgefühl gegenüber dem Vater. Erleichtert wurde das Bemühen, über eigenes Leid und eigene Krisenerfahrungen Rechenschaft abzulegen, durch das literarische Verfahren der Distanzierung. Die Verlegung von Ort und Zeit der Handlung in eine weit entfernte Welt – ein fiktiver, in der Bretagne gelegener Ort namens Finisterre zur Zeit des frühen Mittelalters – ermöglicht eine Reflexion über aktuell empfundene existentielle Krisenerfahrungen auf einer mythischen, abstrahierenden Ebene. Zudem nimmt Zweig literarische Anspielungen zu Hilfe, um das Handlungsgerüst und die Figurenkonstellation seiner Tragödie aufzubauen.²²⁰

In dieser Perspektive der Distanz und mit Hilfe der Fiktionalisierung der Realität kann der Dramatiker Erlebnisse aus seinem persönlichen Leben verarbeiten. Wie Wallas hier schreibt, behandelt Zweig die Krisenerfahrung des Ersten Weltkriegs in diesem Stück auf einer losgelösten Ebene.

Die Hauptfigur, der im Exil aufgewachsene Königssohn Ragen, der nach Finisterre heimkehrt, um seinen ermordeten Vater zu rächen, letztlich aber aufgrund moralischer und religiöser Skrupel unfähig ist, die Tat durchzuführen, woraufhin sie von seinem Freund Haimon ausgeführt wird, könnte als eine Synthese der Orest- und der Hamlet-Figur interpretiert werden.²²¹

²¹⁸ Trilse-Finkelstein: „*Ich will Theaterstücke schreiben*“. S. 163.

²¹⁹ Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek: Kurzbiographie Max Zweig. IN: <https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/zweig-max-1892-1992> (letzter Zugriff: 07.05.2023)

²²⁰ Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 45-46.

²²¹ Ebd., S. 46.

Dieser Zusammenschluss der beiden Figuren kann im übertragenen Sinn auf den Autor selbst referenziert werden, denn Zweig schreibt in den *Lebenserinnerungen*, dass Ragen und Haimon die Verkörperungen seiner eigenen sich bekämpfenden Seelenkräfte seien. Detailliert veranschaulicht Wallas die Anlehnungen an den Originaltext von Aischylos:

Ragen, der heimkehrende Rächer, entspricht dem typologischen Modell des Orests, der nach Mykene kommt, um den Mord an seinem Vater Agamemnon zu rächen. Orinde, Ragens Schwester, ist der Figur der Elektra nachempfunden, der von Racheverlangen und Haß auf die Mörder ihres Vaters erfüllten Schwester Orests. [...] Deitailgenau folgt Zweig dem Modell der *Oresteia*, wenn er sogar das Tatwerkzeug – eine Axt – dem antiken Vorbild entlehnt.²²²

Zu beachten ist aber, dass „Zweig die Tragödie des Aischylos jedoch auf selektive Weise [rezipiert], indem er sich auf jene Elemente beschränkt, die der Rache-Handlung vorbehalten sind“²²³, und in einem zweiten Schritt die Figur Ragen mit Elementen von Shakespeares Hamlet erweitert. „Zweigs Ragen folgt in seiner von Gewissensqualen begleiteten Entscheidung zum Tatverzicht und zur Schonung des Mörders dem Hamlet-Modell.“²²⁴ Des Weiteren erläutert Wallas in seinem Beitrag die besondere Bedeutung des Namens des Handlungsschauplatzes: „Finisterre, der Schauplatz der Handlung, wird als ein Ort des Grauens, der Gewalt und des Todes, eingehüllt in Dämmerung, beschrieben.“²²⁵ Der sprechende Name des Ortes ist somit nicht zufällig gewählt. Zweigs Stück *Ragen* wird zwar recht bald nach seiner Fertigstellung aufgeführt, jedoch bringt dies keinen nachhaltigen Erfolg. Wohingegen das 1937 vollendete Drama über die spanischen Marranen aufgrund der Brisanz des Themas weitere Kreise an Rezipient*innen erreichen kann:

Die Aufführung der *Marranen* gestaltete sich für den Dramatiker zu seinem „erste[n] große[n] Erfolg“, da das Publikum verstanden hatte, „daß hier urjüdisches Schicksal dargestellt wurde, das Schicksal, von welchem zu gleicher Zeit die Juden in Deutschland heimgesucht wurden, welchem seit fast zweitausend Jahren die Juden in allen Ländern unter allen Völkern ausgesetzt waren.“²²⁶

Zweig trifft mit diesem Drama den Zeitgeist genau, denn die Probleme, die der Autor anhand der Verfolgung jüdischer Menschen im Spanien des 15. Jahrhunderts erzählt, sind auch im 20. Jahrhundert hochaktuell. Sheffi schreibt dazu:

At the end of December 1938, a new play opened at Habimah Theater in Tel Aviv – a Hebrew translation from the German *Die Marranen* (The Marranos) that gave author Max Zweig, a Central European Jew who had recently immigrated to Palestine, his first introduction to local audiences. The production was a phenomenal success. Critics extolled the play, the directing, and the acting in what turned out to be one of the greatest box-office hits in the history of Habimah; its first season ran to 51 performances, attended

²²² Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 47.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd., S. 48.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., S. 24.

by more than 35,000 people, and it was performed another 30 times before the state was established. The flood of praise and extraordinary interest aroused by the play were not attributable solely to the attraction of drama performed in Hebrew; the main reason for all the enthusiasm was the play's content, which perfectly suited the mood of the Jews of the Yishuv at the time, particularly in light of their growing cognizance of European Jewry's situation and impending fate. In the historical fiction of *The Marranos*, they saw interpretations and explanations for the events of their own time. Comparisons between the expulsion of Jews from Spain and Portugal and developments in the Third Reich were in fact nothing new, and the view of expulsion from the Iberian Peninsula as the keystone of modern Jewish history had been common since the so-called Age of Enlightenment (Haskalah). What was new was the amalgamation of the two, the idea that modern Jewish historiography was being rewritten in the Third Reich.²²⁷

So ist es nicht weiter verwunderlich, dass diesem Stück etwas mehr Aufmerksamkeit zukommt als anderen.

Neben vereinzelt Theateraufführungen werden die Stücke Zweigs auch in anderer Form veröffentlicht. „In Österreich sendete der ORF drei Stücke des Dramatikers als Hörspiel. In Druck fanden seine Werke erst ab den 1970er-Jahren Verbreitung, als der Aphoristiker Elazar Benyoëtz viele von Zweigs Stücken herausgab.“²²⁸ Ende der 1990er-Jahre beginnt Eva Reichmann mit der sechsbändigen Gesamtausgabe der Werke Zweigs, dessen letzter Band 2002 veröffentlicht wird. Zu den verschiedenartigen Realisierungen der Dramen Zweigs in Druck, Hörspiel und Aufführung gesellen sich auch Auszeichnungen für den Dramatiker selbst, die ihm einen gewissen Bekanntheitsgrad einbringen. „Ausgezeichnet wurde Max Zweig 1957 mit dem Preis des Wiener ‚Theaters der Courage‘ und 1984 mit dem 1. Literaturpreis der Zionistischen Weltorganisation.“²²⁹ Somit ist festzuhalten, dass dem Autor durchaus eine gewisse Anerkennung zugekommen ist, auch wenn er dies selbst nicht so wahrgenommen hat. Reichmann beschreibt in ihrem Nachwort zu einem der Zweig-Bände, dass der Autor ein festgefahreneres Bild seiner Außenwirkung hat:

Was für ein Bild ist es, das Zweig uns in der Autobiographie zeichnet: ein Dramatiker, der seine Erfolge auf Bühnen nicht als solche bewertet wissen möchte, sondern als verkannter, unaufgeführter Dramatiker gelten will. – Zwar ist Zweig bestimmt kein Bestseller-Dramatiker gewesen, die Werke wurden jedoch aufgeführt; allerdings selten in der Sprache, in der Zweig Erfolg haben wollte, und meist nicht in Inszenierungen, die seinen Gefallen gefunden hätten.²³⁰

Reichmann verweist hier auf das kritische – und durchaus tragische – Selbstbild Zweigs, dem seine eigenen Dramen das Höchste sind. Er eifert dem Vorbild des „verkannten Dramatikers“ nach, wie Reichmann es nennt, und begibt sich damit in die Gefahr der Selbstmanipulation.

²²⁷ Sheffi, Na'ama: *The Jewish Expulsion from Spain and the Rise of National Socialism on the Hebrew Stage*. Jewish Social Studies 5(3). Spring 1999. S. 82.

²²⁸ LIT ÖNB: Kurzbiographie Zweig. (letzter Zugriff: 07.05.2023)

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Reichmann: *Nachwort* (2002). S. 441-442.

Die Autorin verweist in ihrem Beitrag jedoch auch auf die Texte Zweigs anderer Genres, welche durchaus nicht zu verachten sind, da sie sich in präziser Form mit großen Themen beschäftigen:

Ein Dramatiker, der außer Dramen nichts nennenswertes geleistet hat, scheint Zweig sein zu wollen. – Die Novellen, die Gedichte, vor allem aber die Essays sind durchaus betrachtenswerte Texte; die Essays *Religion und Konfession* oder *Israel, was nun?* zeigen Zweigs wache Auseinandersetzung mit aktuellen, die ganze Welt betreffenden Themen in nicht-dramatischer Form und offenbaren sein Gespür für größere Zusammenhänge.²³¹

Zweig widmet sich in diesen Essays verschiedenen Herausforderungen der Zeit und dies bildet eine Brücke zu seinen dramatischen Werken, in denen er sich ebenfalls dieser Bereiche annimmt. Wallas fasst in seinem Text wichtige Fragestellungen in den Werken Zweigs zusammen:

Zunächst stellt der Dramatiker die Frage nach den Handlungs- und Wirkungsmöglichkeiten der „großen“ Persönlichkeit, eng verknüpft mit einer Analyse des Wechselverhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft bzw. Geschichte, vornehmlich betrachtet unter der Perspektive des Scheiterns des Individuums. In weiterer Folge entfaltet Zweig Deutungsmöglichkeiten des Problems der Schuld (Divergenz zwischen Ideal und Wirklichkeit, Geist und Tat etc.) und der (oftmals fatalen) Konsequenzen sowohl des Handelns als auch des Nicht-Handelns. Zweig macht ethische Problemstellungen am Beispiel von Figurenkonstellationen anschaulich, die sich um eine „große“ Zentralgestalt gruppieren, deren Ideen und Handlungen, aber auch deren Schwächen und Zweifel, teilweise auch deren Versagen ausführlich dargestellt werden. Jedes der hier versammelten Dramen [*Ragen*, *St. Helena*, *Rasputin*, *Tolstois Gefangenschaft und Flucht*, *Der Generalsekretär*] endet mit dem (oftmals gewaltsamen) Tod des Helden, doch gerade im Scheitern wird den meisten der Protagonisten ein Wandlungserlebnis zuteil. Die Niederlage in der Realität geht mit einer Höherentwicklung ethischen Bewusstseins einher.²³²

Diese von Wallas herausgearbeitete Figurenkonstellation um eine Hauptfigur kommt auch in den in Kapitel 2.3 besprochenen Dramen *Die Marranen* und *Ghetto Warschau* zum Tragen. In Ersterem ist Don Christobal Dreh- und Angelpunkt des Geschehens, im zweiten erweist sich Simon Dannenberg für den Aufstand und somit für das ganze Stück als federführend. Christobal ist dem Untergang geweiht, wohingegen Dannenberg als einziger das Ghetto lebend verlassen kann.

Zweigs Stücke vermitteln Bilder verschiedener Leben und großer Emotionen, wohingegen sein eigenes, trotz der zeitgeschichtlichen Ereignisse, relativ ruhig und unaufgeregt wirkt. Bernd Sucher beschreibt dieses fast schon stoische Leben wie folgt:

Interessant ist Max Zweigs sehr schlichtes Leben. Es war ohne Höhepunkte und ist dennoch von höchstem Interesse, denn es bezeugt das Sein eines Unpolitischen, an Tagesaktualität überhaupt nicht Interessierten, eines Menschen, der – zufrieden, schreiben

²³¹ Reichmann: *Nachwort* (2002). S. 442.

²³² Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 43.

zu dürfen, und wenn es in einem Küchenloch war – nicht mehr erfahren wollte, was sich woanders in der Literatur ereignet. Max Zweig weckt Interesse, der Mensch, der sich selbst genügt, weil er an seinen Auftrag und sein Genie glaubt.²³³

In dieser Konzentration auf die Berufung zum Schreiben, welche weiter oben bereits erläutert wurde, ist Zweig von seiner Umwelt zwar abgeschnitten, jedoch schafft er es durch das Aufgreifen aktueller Themen eine Brücke aus seiner Abgeschlossenheit zu bauen. Zweig befindet sich in einer isolierten Position, die sich durch die komplexe Situation seiner Selbst durch die Verbindung des Festhaltens an alten Theatertraditionen mit simultaner Bearbeitung der Zeitgeschichte ergibt. Sucher bezeichnet Zweig in seinem Beitrag als „Denkmal“, das – offengesagt – in Vergessenheit geraten ist:

Max Zweig, ein Deutscher, ein Jude. Ein Idealist, ein Dramatiker. Naiv und weltfremd. Ein Besessener, der auf alles verzichtet hat und verzichten konnte. Nur auf eines nicht: zu sagen, zu schreiben, was ein moralisches, verantwortungsbewußtes, richtiges Leben ist. Max Zweig: ein Fossil einer untergegangenen Welt, ein deutsches Denkmal in Israel, wo er lebt, aber nicht zuhause ist. Zuhause ist er in seinen Gedanken, seiner Sprache. Und Max Zweig hat nie aufgehört, deutsch zu denken und zu schreiben. Ein Durchhalter, selbstsicher, weltverloren.²³⁴

Sucher bringt die Persönlichkeit des Dramatikers hier in einem wunderbaren Satz auf den Punkt: „Zuhause ist er in seinen Gedanken, seiner Sprache.“²³⁵ Durch dieses Zuhause in den Gedanken kann Zweig sich, wo auch immer auf der Welt er sich befindet, stets treu bleiben. Sucher zieht ein weiteres treffendes Fazit: „Ein Unangepaßter in einer Welt voller Opportunisten.“²³⁶ Diese Unangepasstheit macht es für den Autor, wie bereits ausführlich beschrieben, ungleich schwer im literarischen Feld Fuß zu fassen. Zweigs Zeitgenosse und Freund Max Brod beschreibt in einem Text Mitte der 1950er Jahre, dass der Durchbruch des Autors noch ausständig ist:

Einige wurden gespielt und hatten immer wieder da und dort Erfolg. Aber noch fehlt das große Echo, das in Art einer Kettenreaktion den Raum um sich aufreißen würde. Noch flieht es den Mann, der in Armut, in äußerster Bescheidenheit, seinem Ziel-Bild unbedingt treu, geradezu franziskanisch in der Selbstverständlichkeit der Entbehrungen seines schweren Weges schreitet.²³⁷

Brod deutet hier eine eher prekäre Lebenssituation Zweigs an, die er auf die idealisierten Vorstellungen des Dramatikers zurückführt. Er beschreibt daraufhin außerdem, welche Kunstrichtung das Schreiben Zweigs besonders beeinflusst und inwiefern diese in seine Werke einfließt:

²³³ Sucher, C. Bernd: Max Zweig: Ein deutscher Jude, ein Dramatiker. Eine nichtgemachte Karriere. [Reihe: Zerstörung, Verlust, Erinnerung / Hg. von Peter Hahn in 16 Einzelbänden] Frankfurter Bund für Volksbildung: Frankfurt am Main 1988, S. 7-8.

²³⁴ Ebd., S. 14.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd., S. 15.

²³⁷ Brod: *Max Zweig – der Dichter ohne Kompromiss*. S. 232.

Charakteristisch für Max Zweig ist, daß unter allen Künsten, von der Dichtkunst abgesehen, die Architektur am stärksten auf ihn wirkt. Seine Dramen sind denn auch architektonisch klar in der Form geschlossen, der Konflikt wird mit solcher Objektivität und Gerechtigkeit kristallisiert, daß die Unerbittlichkeit des Schicksals den Hörer geradezu an der Kehle packt. Nur die dramatische Form ist diesem Künstler kongenial.²³⁸

Zweig schildert in seinen Werken somit objektiv die „Unerbittlichkeit des Schicksals“, die ihn, subjektiv betrachtet, selbst mehrfach getroffen hat. Auch Norbert Furst hebt diese Neutralität Zweigs hervor: „Seine Stärke ist das Objektivieren, indem er jeden Charakter aus seinen Bedingungen heraus sprechen läßt, nicht aus den Grundbedingungen des Autors.“²³⁹ Brod führt weiter aus, dass dies einzig und allein in der Form des Dramas möglich ist. Die Wahl dieser literarischen Gattung hat jedoch auch drastische Folgen:

Verschiedene Ursachen, zufällige und wesentliche, haben sich verkettet, um den wohlverdienten Erfolg Max Zweigs auf dem Gebiet des Theaters und der Literatur zu verhindern. Seine bedeutende dramatische Arbeit begann erst in der Hitlerzeit, in der es unmöglich war, ein Drama eines Juden in den deutschsprachigen Ländern zu drucken oder aufzuführen.²⁴⁰

Die hier von Brod angeführte Tatsache, dass Zweigs eigentliches Schaffen erst in einer Zeit beginnt, in der es für ihn eigentlich absolut undenkbar ist, zu Anerkennung zu gelangen, kann als ein zum Scheitern verurteilter Start in die Karriere eines Dramatikers gesehen werden. Bianca Sievert schreibt, dass „seine destruktive Mutter-Beziehung, in Verbindung mit der verhaßten Ausbildung zum Juristen, die Zweig seinem Vater zuliebe unter Zwang durchstand, Auslöser gewesen sein [kann] für eine literarische Blockierung, die den Dramatiker Max Zweig erst später zu Tage treten ließ.“²⁴¹ Darüber hinaus sind die Zurückhaltung und Selbstisolation des Autors ebenfalls eine schwierige Komponente, da Zweig sich nicht aktiv in die diversen kulturellen Kreise einbringt, sondern den Fokus stets auf sein Arbeiten legt. „Max Zweig ist ein Einzelgänger. Er schloß sich während seiner Schaffenszeit keiner literarischen Richtung an, vom Expressionismus bis zum Theater des Absurden. Das Exzentrische, das Überbetonte, das Gekünstelte sind ihm fremd. Er ist kein ‚moderner‘ Dichter.“²⁴² Brod weist hier auf das große Problem der Werke Zweigs hin, wodurch er auch nach Ende des Zweiten Weltkriegs keine großen Erfolge auf deutschsprachigen Bühnen feiern kann. Der Dramatiker macht in seinem Schreiben keine literarischen Entwicklungen und Modernisierungen mit, sondern bleibt seiner Linie treu. Nichtsdestotrotz findet zum Beispiel Israel Mehlmann lobende Worte für die Werke Zweigs:

²³⁸ Brod: *Max Zweig – der Dichter ohne Kompromiss*. S. 233.

²³⁹ Furst, Norbert: *Das Dramenwerk Max Zweigs*. Heyn: Klagenfurt 1986. S. 28.

²⁴⁰ Mehlmann: *Max Zweig – der Dramatiker*. S. 236.

²⁴¹ Sievert: *Das Frauenbild im Werk von Max Zweig*. S. 347.

²⁴² Mehlmann: *Max Zweig – der Dramatiker*. S. 237.

Nicht das humane Welterleben und nicht die intensive Produktivität des Dichters entscheiden, trotz ihrer Wichtigkeit, über den Wert seiner Dramen, sondern ihre innere Kraft und ihre Schönheit. Schon die Wahl der Stoffe zeugt für den echten Dramatiker. Aus vielen Ländern und Zeiten holt sich Max Zweig Stoffe, die dramatisch zündend sind, und verwandelt die rohe Fabel in ein Kunstwerk.²⁴³

Der Autor weist hier darauf hin, dass sich Zweig bei der Wahl der Handlung nicht durch zeitliche oder örtliche Begrenzungen einschränken lässt. Eine wichtige Komponente der Werke ist immer die schon mehrfach erwähnte Aktualität des Stoffs. Mehlmann schreibt in Hinblick auf *Elimelech und die Jünger* das Folgende:

Der sprachliche Ausdruck paßt sich an die Umgebung und an Charakter und Bildung der Gestalten an. In roher, gewalttätiger Gesellschaft ist die Sprache grob und gemein, im Kreise Gebildeter fein, gewählt. Seelenvoll-zart ist das Gespräch Liebender und wie das Zischen einer Schlange wirken die Worte des Beichtvaters Torquemada. Im Dialog herrschen zwei Stile: der einfache, prosaisch-realistische, der natürlich und eindrucksvoll ist, und der pathetisch-poetische, der in sich etwas Künstliches hat.²⁴⁴

Die hier erwähnte Anpassung der Ausdrucksweise ist in allen Stücken Zweigs sehr offensichtlich zu finden. Augenscheinlich wird dies unter anderem auch in den diversen, in Kapitel 2.3 bereits besprochenen Dramen, die teilweise sehr divergierende Sprechweisen darbieten. Die Unterschiede sind nicht nur zwischen den jeweiligen Stücken, sondern auch in den einzelnen Dramen zwischen den jeweiligen Figuren zu spüren. Besonders offensichtlich wird dies im Stück *Die deutsche Bartholomäusnacht*, in dem, neben verschiedenen Ausdrucksformen, auch unterschiedliche Dialekte dargeboten werden. Mehlmann schreibt weiter, dass „Max Zweig Meister im Behandeln dramatischer Konflikte [ist], besonders seelischer.“²⁴⁵ Diese seelischen Konflikte kennt der Dramatiker selbst nur zu gut, wie Lorenz-Lindemann schreibt:

Max Zweig hat in seinem langen Leben beharrlich versucht, seinen Dramen nicht nur die unbeirrbare Hoffnung auf die schöpferische Kräfte entbindende Aufklärungstradition einzuschreiben, er reagierte auch mit großer Sensibilität auf die peinigenden seelischen Prozesse, die jeder Form der von den Verfolgten erlittenen Angst vor der Überlebensschuld auszulösen vermag.²⁴⁶

Trotz dieser schwierigen Voraussetzungen hält Zweig beharrlich an seinem Weg fest. Hölzl erläutert, wie sich Zweig selbst das Leben schwer macht: „Er wählte den schwierigsten aller denkbaren Wege; er glaubt an die Möglichkeit eindeutiger, moralisch verantwortbarer Entscheidungen und damit an die Bedingung der Möglichkeit eines ‚guten‘ Menschen.“²⁴⁷ In seinen Dramen versucht Zweig, dies

²⁴³ Mehlmann: *Max Zweig – der Dramatiker*. S. 244.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Lorenz-Lindeman: *Max Zweig*. S. 122.

²⁴⁷ Hölzl: *Theater findet nur heute statt*. S. 264.

darzustellen, stößt damit jedoch auch an Grenzen. Kaum ein Mensch ist nur gut, kaum einer nur schlecht. Zweig versucht sogar in seinem Hitler-Röhm-Drama, diesen absolut schlechten Menschen einen Funken Gutes einzuschreiben, um die Menschheit in ihrem gesamten Spektrum darzustellen.

Thomas Hölzl weist aus einer praxisorientierten Sicht auf ein großes Manko der Texte Zweigs hin, nämlich die fehlende Arbeit am Text in einem gemeinschaftlichen Erarbeitungssetting in einem Theater:

Durch Max Zweigs Praxisferne weisen die Dramen Schwächen auf, die während Proben und längeren Aufführungsserien sicherlich dauerhaft behoben worden wären: die manchmal ausufernde Eloquenz der Figuren, ihr Hang sich selbst zu erklären, und jene Szenen, vor allem Stückschlüsse, in denen, wie ich das nennen möchte, die „Konfliktschraube“ überdreht wird.²⁴⁸

Hölzl macht hier auf Elemente aufmerksam, die durch Dialog mit anderen hätten verbessert werden können. Da dieser Austausch mit am Theater Arbeitenden aber fast vollständig fehlt, mangelt es den Texten an einem Blick einer außenstehenden Perspektive. Das Fehlen des „vitalen Raum[s] der Bühne“²⁴⁹, wie Eke es treffend formuliert, stellt ein Manko in Zweigs Texten dar. Reichmann kann der Praxisferne Zweigs jedoch auch etwas Gutes abgewinnen, denn dadurch erhöht sich laut der Autorin die Lesbarkeit der Stücke erheblich:

Für einen Theaterdichter ist ein enger Kontakt mit der Bühnenwirklichkeit unerlässlich für die praktische Gestaltung seiner Themen. Dieser praktische Kontakt, zum Beispiel Gespräche mit Regisseuren oder Schauspielern über deren Arbeit und deren Herangehensweise an eine Aufführung, fehlte Zweig. Zum einen, weil im deutschsprachigen Raum in der Anfangszeit seines Schaffens nur ein Drama aufgeführt worden war; zum andern, weil Zweig sich um diese Kontakte selbst auch nicht gekümmert hat, sondern sich als sprachlicher Gestalter von Menschen empfand. Für die Bühnenwirksamkeit der Dramen ist dies mit Sicherheit ein Nachteil; allerdings macht dies Zweigs Dramen so ungeheuer leicht lesbar. Die Figuren sprechen offen über ihre innersten Gefühle und Beweggründe [...]. Die Praxisferne Zweigs zeigt sich auch in seinen Bühnenanweisungen: Bewegung auf der Bühne besteht für ihn fast ausschließlich darin, daß Figuren auf und ab gehen. Wesentlich differenzierter sind seine Angaben, wie einzelne Textstellen gesprochen werden sollen, vor allem, wo und wann nicht gesprochen werden soll; dies ist von ihm teilweise so weit ins kleinste Detail geregelt worden, daß es auch bei einer Lektüre als störend, weil regulierend wirken kann.²⁵⁰

Laut Reichmann wird klar, dass Zweig seine Stücke primär als Lesedramen konzipiert. Hölzl führt weiter aus: „Sämtliche Figuren bei Max Zweig neigen dazu sich zu explizieren; besonders leiden darunter die ‚Bösen‘, die den Eindruck von abgrundtiefem Zynismus heraufbeschwören, wenn sie helllichtig ihr Wissen um die Verwerflichkeit ihrer Motive und

²⁴⁸ Hölzl: *Theater findet nur heute statt*. S. 267.

²⁴⁹ Eke: *Einmal furchtlos vor Menschen sein und kühn!*. S. 231.

²⁵⁰ Reichmann: *Nachwort* (2010). S. 216.

Handlungen darlegen.“²⁵¹ Paul Wimmer weist dagegen darauf hin, dass „Max Zweig unsere Zeit als ‚widergöttlich‘ [beklagt]“²⁵², und er hält fest, dass Zweig „das Böse dar[stellt], ‚wie es ist und weil es ist.‘ Und er stellt es mit großer Suggestionskraft dar, etwa in der ‚deutschen Bartholomäusnacht‘“.²⁵³ Die Darstellung von Bösem passiert in diesem Drama anhand mehrerer Figuren. Zweig „will nicht belehren, er zeigt uns das Ringen der Figuren um ihre Entscheidung, er setzt Vorbilder – doch er urteilt oder verurteilt nie.“²⁵⁴ Reichmann betont in ihrem Text, dass die Entscheidungen jedes einzelnen Menschen für Zweig im Mittelpunkt seiner Betrachtungen stehen.

Einzigartig sind seine Dramen vor allem, weil Zweig unerschütterlich an die Möglichkeit glaubt, daß der Mensch eindeutige und moralisch verantwortbare Entscheidungen treffen kann und muß. Dies thematisiert Zweig in fast jedem seiner Stücke: er zeigt uns Menschen, die darum kämpfen, eigenverantwortlich und gut zu sein, die Entscheidungen treffen müssen, die für sie selbst die einzig moralisch vertretbaren sind – auch wenn sie dadurch ihr Leben aufs Spiel setzen.²⁵⁵

Bianca Sievert geht mit einer interessanten Fragestellung an die Texte Zweigs heran und konzentriert sich in ihrem Beitrag infolgedessen auf den „Idealtypus“ der Frau in den Werken des Dramatikers. Die Autorin schreibt, dass:

die hingebungsvolle Dienerin am Menschen und an der Sache, der es auch erlaubt ist, zu schwanken oder Schwäche zu zeigen, die letztlich, in Not, Elend oder Ausnahmesituationen, aber wieder innere Größe zeigt. Ebenfalls ist allen Frauengestalten – selbst „Pia Cameron“, die stärkste und am meisten autarke Frau in Zweigs Dramen – eine Abhängigkeit von einem Mann eigen, für den oder durch den sie leben, Entscheidungen treffen, geläutert werden.²⁵⁶

Darin ist durchaus auch eine weitere Parallele zu Zweigs persönlichem Leben erkennbar, denn Sievert schreibt weiters:

Die wichtigsten Frauen in Zweigs Leben waren allesamt „Dienerinnen“ an seinem Leben und Werk, ob als Freundin, Geliebte oder Lebensgefährtin. Die meisten von ihnen waren starke Persönlichkeiten, die ihm viel gaben, aber nichts zurückverlangten. Diese Eigenschaften finden sich auch auf alle Frauengestalten seiner Dramen projiziert; neben der Erkenntnis, daß eben diese Frauen idealisiert dargestellt sind, da sie alle Schlechtigkeiten ertragen und selbst aufkeimende Hassgefühle relativieren und vor allem nie aufhören, den Männern in irgendeiner Weise zu dienen.²⁵⁷

Die idealisierte Vorstellung, die Zweig als Dramatiker von sich selbst hat, überträgt er auch auf die Frauen in seinem Leben. Und er vermittelt dies auch in seinen Stücken, in denen er durchgehend ein relativ ähnliches Bild darstellt. Eva Reichmann erläutert dazu,

²⁵¹ Hölzl: *Theater findet nur heute statt*. S. 268.

²⁵² Wimmer: *Einleitung*. S. 15.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Reichmann: *Nachwort* (2010). S. 217.

²⁵⁵ Ebd., S. 216.

²⁵⁶ Sievert: *Das Frauenbild im Werk von Max Zweig*. S. 370.

²⁵⁷ Ebd., S. 370.

dass diese problematische Rolle der Frau sowohl in den Stücken als auch in Zweigs Privatleben überschneidende Elemente aufweist und das besonders in Bezug auf Zweigs erste Ehe tragend wird:

Nicht nur in der Autobiographie, sondern auch in den Dramen kommt den Frauen eine entscheidende Rolle zu. Einerseits „zeichnet“ er in den Lebenserinnerungen ein eher ideales Bild von sich selbst, das heute nicht mehr überprüft werden kann, andererseits kann mit Recht angenommen werden, daß Zweig Frauen stark für sein Werk instrumentalisierte. Besonders aufschlussreich sind hier die Passagen über Zweigs Mutter und später über Zweigs erste Frau. Die Mutter wird als böser Geist der Familie bezeichnet, ohne daß Zweig nach den Ursachen fragt. Sehr schnell wird eine psychologische Erklärung für ihr Verhalten gegeben; Zweig, der sich näher mit Psychoanalyse beschäftigt hatte, sollte jedoch zu einem differenzierteren Urteil in der Lage gewesen sein; es ist durchaus möglich, daß Zweigs Mutter psychisch nur auf ihre Umwelt und ihre Position innerhalb des sozialen Gefüges reagierte. Grete Löhr, Zweigs erste Frau, war seine Muse; sie lebte alleine für ihn und seine Dramen, bekannte sich ganz zu ihm und ordnete ihr eigenes Leben seinem unter.²⁵⁸

Diese dienende Verhaltensweise von Grete Löhr kommt Zweig und seinem auf das Schreiben ausgerichteten Leben zugute. Das Paar ist während des Zweiten Weltkriegs durch eine große räumliche Distanz getrennt, da es für Löhr nicht möglich war, Zweig ins Exil nachzureisen. Die Situation wird auch nach Ende des Krieges nicht erleichtert, da sich Löhr wesentlich weiterentwickelt hat und Zweig aber noch immer in seinen althergebrachten Denkweisen feststeckt. „Mit der emanzipierten Grete nach 1945 konnte Zweig hingegen wenig anfangen: sie war eine selbstständige Frau, die seine Dramen nicht mehr für das Wichtigste auf der Welt hielt, so daß er sich von ihr distanzierte.“²⁵⁹ Somit scheint sich dieses das Paar verbindende Element, nämlich die Beschäftigung mit den Dramen, aufzulösen, da die beiden diesen von nun an eine unterschiedliche Bedeutung zukommen lassen.

Nicht nur die Frauenfiguren stellen einen Bezug zu Zweigs Leben dar, sondern der Autor, wenn er dies auch verneint, schreibt sich selbst in sein letztes Stück ein.

„Die Entscheidung Lorenzo Morenos“ entstand 1965 und ist Zweigs letztes, ebenfalls nie aufgeführtes Drama. Obwohl Max Zweig abstritt, daß das Drama autobiographische Züge trägt – er gab an, die Situation von Thomas Mann im Exil vor Augen gehabt zu haben – sind die Zusammenhänge mit Zweigs eigener Person unübersehbar. Wie Zweig will Moreno nicht ins Exil gehen; wie Zweig bezeichnet Moreno sich als jemanden, der unpolitisch ist und seine einzige Lebensaufgabe in der Kunst, im Schreiben sieht. Moreno vertritt dieselben dichterischen und menschlichen Ideale wie Zweig, selbst die Rolle der Frau für das Leben eines Dichters ist sowohl bei Zweig privat als auch für die Figur Moreno dieselbe.²⁶⁰

Reichmann führt hier nahezu jedes wichtige Element an, sodass die Parallelen offensichtlicher nicht sein könnten. Dadurch kommt diesem Stück besondere Bedeutung zu, da der über 70-

²⁵⁸ Reichmann: *Nachwort* (2002). S. 442.

²⁵⁹ Ebd., S. 442-443.

²⁶⁰ Reichmann: *Nachwort* (2010). S. 220.

jährige Zweig hier eine Figur nach seinem Vorbild formt, dies jedoch bestreitet. Ergänzend dazu beschreibt Reichmann in einem Nachwort eine interessante Herangehensweise, denn die Autorin sieht dieses Stück als „Beichte“ Zweigs über sein Versäumnis in fast 100 Jahren stets unpolitisch geblieben zu sein.

Zweigs „Moreno“ ist also nicht nur ein Zeitstück, welches die Situation eines Schriftstellers in einer lateinamerikanischen Diktatur schildert; dadurch, daß allzu konkrete politische Anspielungen vermieden werden, ist es auch ein Stück, welches problemlos auf jedes andere totalitäre Regime übertragbar ist. Vor allem aber ist es eine Art Lebensbeichte des Dichters Max Zweig, der sich im nachhinein vielleicht dafür rechtfertigt, selbst nie politisch aktiv gewesen zu sein.²⁶¹

Zweig schafft es somit in einem einzigen Stück mehrere Komponenten zu verbinden. Einerseits legt er Rechenschaft für sein Leben ab, andererseits wird die problematische Situation einer literarisch tätigen Person geschildert, die in jegliche politische Situation übertragen werden kann. Zweig hat in Moreno sein Alter Ego geschaffen, und er versucht in diesem Stück Lebensumstände, die seinen eigenen sehr ähnlich sind, objektiv darzustellen.

3 Schluss

Max Zweig bleibt trotz widriger Umstände seinem Ideal des Dramatikers treu und hält an seinen Ideen fest. Diese Konsequenz geht, wie gezeigt wurde, mit erheblichen Erschwernissen einher. Die geringe Flexibilität Zweigs und das eher kaum vorhandene Interesse am Literaturbetrieb haben zur Folge, dass sich die Veröffentlichung der Werke Zweigs zu Lebzeiten eher schwierig gestaltet. Erst durch die Bemühungen von Elazar Benyoetz und später auch Eva Reichmann werden alle Stücke einem breiteren Publikum überhaupt erst zugänglich. Trotz der durchaus unterschiedlichen Themen ist den Stücken eines gemeinsam, wie bei Paul Wimmer zu lesen ist: „All seine Dramen zeigen den Weg zum Menschen. Um die Heiligung des Lebens geht es Max Zweig, um die Bindung des Menschen an das Leben, die tätige Menschverantwortung.“²⁶² Diese „Menschenverantwortung“ fordert Zweig von allen ein und auch in den Stücken greift er diesen Anspruch auf:

Auf eigenständige Weise werden in seinen architektonisch meisterhaft gebauten Dramen Forderungen der Klassik mit Elementen des psychologischen Dramas verknüpft. Fast „angstvoll“ alles Abstrakte vermeidend, bekennt sich Max Zweig zum spezifisch Dramatischen, das ihm in der Bewegung, im Zusammenklang zwischen Charakter und Schicksal, in der strengen Notwendigkeit beschlossen liegt.²⁶³

²⁶¹ Reichmann: *Nachwort* (2010). S. 221.

²⁶² Wimmer: *Einleitung*. S. 19.

²⁶³ Ebd., S. 12.

Wimmer arbeitet weiters einen Kernpunkt im Schaffen Zweigs heraus, nämlich dass der Dramatiker die Wahrheit als oberstes Gebot sieht, nach dem aber auch gehandelt werden muss. Dazu hebt der Autor hervor, dass Freiheit, Frieden und Würde damit einhergehende zentrale Elemente darstellen:

Im Zentrum von Max Zweigs Dramatik steht das Problem der menschlichen Freiheit und des inneren Friedens, steht das Wissen, daß Wahrheit, die nur geredet, aber nicht gelebt wird, unfehlbar zur Lüge wird. Er legt dar, wie auch im Erniedrigsten noch Würde lebt und paraphrasiert damit jenen Kernsatz jüdischer Glaubenslehre, nach dem um jedes einzelnen Menschen willen die Welt erschaffen worden sei.²⁶⁴

Der Autor spricht hier einen wichtigen Punkt an, denn es geht Zweig immer um jeden einzelnen Menschen. Deswegen versucht der Dramatiker in seinen Stücken viele verschiedene Blickwinkel darzustellen. Wallas betont in seinem Beitrag nochmals die den Stücken zugrundeliegenden Themen:

Max Zweig setzt sich mit der Denkmöglichkeit eines – an der Tradition orientierten – *Humanismus nach Auschwitz* auseinander. Die zentralen Themen seiner Dramen sind Liebe und menschliche Freiheit, wie auch die Intention, durch Literatur auf die Menschen zu wirken, sie zu erziehen und vor allem zu reinigen (Katharsis), um so an der Etablierung menschenwürdiger (= humaner) Zustände mitzuarbeiten. Der Autor versteht Zeitkritik als Mittel zur Erneuerung der Menschen: Seine Zeitstücke enthalten eine religiöse Botschaft, die Zweig im Titel eines seiner Dramen (das ebenfalls einen Aspekt der nationalsozialistischen Judenverfolgung zum Thema hat) als „Erweckung des Herzens“ bezeichnet hat.²⁶⁵

Wallas stellt hier dar, dass Zweig seine Stücke nicht um der Stücke willen schreibt, sondern dass er mit ihnen etwas bewirken will. Er will die Rezipient*innen anregen, sich selbst zu verbessern. Dazu wählt der Dramatiker neben bedrückenden, auch hoffnungsvolle Bilder, die er aus verschiedenen Quellen bezieht:

Immer wieder hat sich Zweig mit seiner jüdischen Herkunft und den Konflikten jüdischer Identität in der Spannung zwischen Assimilation, Selbstfindung und antisemitischer Verfolgung auseinandergesetzt. Als Chiffren jüdischer Existenz im 20. Jahrhundert beschreibt er Bilder des Leids, der Verfolgung, der Unterdrückung, aber auch Bilder des Widerstands und der Hoffnung auf die Herausbildung eines neuen jüdischen Lebens in Palästina/Israel. Die Themen schöpft Zweig aus einer fiktionalen (an die Bibel angelehnten) Urzeit des Volkes Israel (*Elimelech und die Jünger*), aus der biblischen Überlieferung (*Saul*), aus der Geschichte des Antisemitismus (*Die Marranen*) und aus der aktuellen Geschichte der zionistischen Kolonisierung Palästinas (*Davidia*).²⁶⁶

Weiters führt der Autor aus, dass Zweig Inspiration auch in seinem eigenen Leben schöpft. Gewisse Erfahrungen greift er – oft erst viele Jahre später – auf und arbeitet sie in seinem Stück für ein größeres Ganzes um:

²⁶⁴ Wimmer: *Einleitung*. S. 15.

²⁶⁵ Wallas: *Einzeldarstellungen II*. S. 130.

²⁶⁶ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 148.

Jahrelang rang er um eine Bewältigung einer schweren Identitätskrise, hervorgerufen durch die Fremdbestimmung seitens seines Vaters und durch die Erlebnisse seiner Militärzeit (Dienst in einem Epidemiespital während des Ersten Weltkriegs). Als erstes Ergebnis dieses Ringens entstand das Drama *Ragen* (uraufgeführt 1924 in Mannheim), das den Vater-Sohn-Konflikt thematisiert. Inspiriert wurde das Drama vom autobiographischen Erleben des Autors: den Konflikten mit seinem Vater, dem Rechtsanwalt Gustav Zweig. Zweigs Vater, ein erfolgreicher Advokat, der sich in Mähren für die zionistische Bewegung engagiert hat, beeindruckte Zweig durch seine überragende Persönlichkeit; als er jedoch den beruflichen Erwartungen des Vaters – den Antritt einer juristischen Karriere – nicht zu entsprechen gewillt war, mußte er sich von diesem Erwartungsdruck erst schmerzhaft befreien. Eine Lösung des Konflikts wurde erst nach dem Tod des Vaters möglich. Mit der Hinterlassenschaft Gustav Zweigs, der im Mai 1925 gestorben war, wurde Zweig in die Lage versetzt, als freier Schriftsteller zu leben und auf ausgedehnten Reisen (vor allem in Italien und Frankreich) Inspirationen für seine literarische Tätigkeit zu gewinnen. Erst aus dieser Perspektive konnte er darangehen, das Sehnsuchtsbild eines „allwissenden, all-liebenden Vater[s]“ zu konstruieren, wie er es beispielhaft im Drama *Elimelech und die Jünger* dargestellt hat.²⁶⁷

Wie in Kapitel 2.4.1 angeführt, hatte Max Zweig sehr konkrete Vorstellungen vom Dasein eines Dichters. Seine spezielle Arbeitsweise, einen Text zuerst gedanklich vollständig auszuformen und dann erst aufzuschreiben, bietet nicht viel Material, um Arbeitsprozesse und verschiedene Stufen einzelner Werke erkennen zu können. Die erhofften Spuren und Belege einer Beeinflussung des Schreibens Zweigs durch die Geschehnisse während seines langen Lebens haben sich in den verschiedenen eingesehenen Nachlässen nicht finden lassen. So muss auch die Antwort auf die Forschungsfrage offen bleiben.

Das Fazit einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Dramatiker Max Zweig fällt ernüchternd aus. Zweig, ein in seinem Arbeitsprozess so gar nicht fassbarer Autor, rutscht durch die Zeit. Die Verbindung widriger Umstände seines Lebens und seine Unmöglichkeit, oder auch Weigerung, aus seiner eigenen Sprache in eine andere zu wechseln, lassen es nicht verwunderlich erscheinen, dass er nie den Ruhm erreicht hat, den er sich vielleicht gewünscht hat. Schalom Ben-Chorin hat es einst so treffend formuliert: „Aus dem Vaterland kann man auswandern, aus der Sprache nicht“²⁶⁸ und das trifft auf Max Zweig ganz genau zu. In Hinblick auf die Themen seiner Dramen – und auch speziell auf die Zeitpunkte der Verfassung dieser – ist es aber durchaus schade, dass ihm von Seiten der Theater – bis heute – nicht mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Zweigs Stücke sind sowohl von der Struktur als auch der Sprache her klar gestaltet, die Themen zur Entstehungszeit hochaktuell, oft verpackt in historische Begebenheiten. Bei der Lektüre entstehen Bilder vor dem inneren Auge, die den Wunsch, diese Stücke auf einer Bühne zu sehen, aufkommen lassen. Max Zweig gibt in seiner

²⁶⁷ Wallas: *Von Mähren nach Israel*. S. 148-149.

²⁶⁸ Zabel, Hermann (Hg.): *Stimmen aus Jerusalem. Zur deutschen Sprache und Literatur in Palästina/Israel*. unter Mitarb. von Andreas Disselnkötter, Sandra Wellingshoff. Deutsch-Israelische Bibliothek, Bd 2. LIT Verlag: Berlin 2006. S. 13.

Autobiographie wenig über sein eigenes Empfinden bekannt. Ebenso wenig lässt sich in den Nachlässen etwas darüber herausfinden, wie ein doch relativ isolierter Mensch mit so viel Leid umging. Fetz schreibt in Bezug auf die Biographieforschung: „Das Ende kann durch ein Nachleben im Nachruhm vielleicht verlängert werden, Bedingung dafür ist die Präsenz in der Erinnerung einer Gruppe oder eines größeren Kollektivs.“²⁶⁹ Zweig hatte ein langes Leben, jedoch schaffte er es kaum, sein Nachleben im Nachruhm zu verlängern. Fetz führt, die Sprechakttheorie John Austins nennend, weiters fort, dass „Biographien auch immer ‚perlokutionäre Akte‘ [sind]: Sie besitzen Einfluss auf das Nachleben einer Person, sie sind an Prozessen der Kanonisierung oder Wiederentdeckung beteiligt.“²⁷⁰ Es scheint jedoch, dass dies für Zweig nicht passiert ist, denn seine Stücke wurden nicht in einen Kanon aufgenommen. Zwar gibt es überraschenderweise einige Forschung, der Sprung in einen Nachruhm ist jedoch nicht geglückt.

Zweig war immer bemüht, möglichst objektiv zu schreiben, dies war eine seiner höchsten Maxime. Jedoch lassen sich Spuren seiner Selbst in den Dramen finden. Im Stück *Der Moloch* zeigt der Autor einen überzeugten Pazifisten, der sich vor den Missetaten der Nationalsozialisten in falscher Sicherheit wiegt, da er „nichts Falsches getan habe“, und damit spannt Zweig eine Parallele zu seinem eigenen Leben, wie in Kapitel 2.3.1 erläutert wurde. Im Stück *Die Marranen* schildert der Autor eine verhängnisvoll fehlgeschlagene Assimilation der jüdischen Bevölkerung in Spanien, die an die Assimilationsbestrebungen der jüdischen Bevölkerung im böhmischen Teil Altösterreichs erinnern. Dies wurde in Kapitel 2.3.2 aufgezeigt.

Der beschwerliche Weg Zweigs zum mäßigen Erfolg wurde in der Forschung bereits eingehend beleuchtet. So schreibt Hölzl: „Max Zweigs künstlerischer Weg wäre unter günstigeren äußeren Bedingungen vielleicht weniger beschwerlich gewesen, aber nicht wesentlich anders verlaufen. Der Einzelgänger, der ‚Unzeitgemäße‘ wurde nicht bestimmt sondern bestätigt von den Zeitereignissen.“²⁷¹ Zweig stellt ein Einzelschicksal in einer Reihe von vielen Schicksalen von aus der Heimatvertriebenen dar. Sein Unvermögen, sich auf die neuen Begebenheiten, sowohl im Exil als auch in der Gesellschaft, einzulassen, machen es ihm fast unmöglich, einem großen Publikum bekannt zu werden. In Vergessenheit geraten warten die Dramen Zweigs darauf, wiederentdeckt zu werden. Denn was sie besonders macht, ist die sehr frühe und teilweise zeitgleiche Auseinandersetzung mit schwerwiegenden, geschichtsträchtigen Ereignissen.

²⁶⁹ Fetz: *Einleitung*, S. 22.

²⁷⁰ Ebd., S. 33.

²⁷¹ Hölzl: *Theater findet nur heute statt*, S. 264.

4 Literaturverzeichnis

4.1 Primärliteratur

Zweig, Max: *Die deutsche Bartholomäusnacht*. IN: *Werke in Einzelbänden*. Bd 2. *Die Dritte-Reich-Dramen: Der Moloch, Die deutsche Bartholomäusnacht, Ghetto Warschau, Die Verdammten, Aufruhr des Herzens*. Hg. von Eva Reichmann. Igel Verlag: Paderborn 2016. S. 77-148.

Zweig, Max: *Ghetto Warschau*. IN: *Werke in Einzelbänden*. Bd 2. *Die Dritte-Reich-Dramen: Der Moloch, Die deutsche Bartholomäusnacht, Ghetto Warschau, Die Verdammten, Aufruhr des Herzens*. Hg. von Eva Reichmann. Igel Verlag: Paderborn 2016. S. 139-215.

Zweig, Max: *Lebenserinnerungen*. Vorwort von Hans Mayer. Bleicher: Gerlingen 1987.

Zweig, Max: *Die Marranen*. IN: *Werke in Einzelbänden*. Bd 3. *Die jüdischen Dramen: Elimelech und die Jünger, Die Marranen, Davidia, Saul*. Mit einem Nachwort hg. von Armin A. Wallas. Igel Verlag: Oldenburg 1999. S. 60-140.

Zweig, Max: *Der Moloch*. IN: *Werke in Einzelbänden*. Bd 2. *Die Dritte-Reich-Dramen: Der Moloch, Die deutsche Bartholomäusnacht, Ghetto Warschau, Die Verdammten, Aufruhr des Herzens*. Hg. von Eva Reichmann. Igel Verlag: Paderborn 2016. S. 254-213.

4.2 Sekundärliteratur

Bednaříková Procházková, Ivana: *Heimat oder Exilland? Max Zweig und seine Schwierigkeiten mit der nationalen Selbstidentifikation als ein Muster- oder Sonderfall*. IN: *brücken – Germanistisches Jahrbuch Tschechien, Slowakei 01+02*. S.155-173.

Braese, Stephan: *Deutsche Sprache, jüdisches Exil – Optionen von ‚Identität‘ nach 1933*. IN: *Exilerfahrung und Konstruktionen von Identität 1933 bis 1945*. Hg. von Hans Otto Horch, Hanni Mittelman, Karin Neuburger. De Gruyter: Berlin, Boston 2013. S. 7-16.

Brod, Max: *Max Zweig – der Dichter ohne Kompromiss*. IN: *Zweig, Max: Der Generalsekretär und andere Dramen. Über Max Zweig*. Von Max Brod, Israel Mehlmann, Walter Schmähling, Elazar Benyoëtz. Hg. von Elazar Benyoëtz. Tel Aviv, Juni 1979. S. 231-234.

Centner, Jasmin und Carla Swiderski: *Nachexil, Staatsbürgerschaft und affektive Zugehörigkeit – das Dilemma mit der Nationalität. Eine Relektüre von Ernst Lothars und Hilde Domins Schriften mit Judith N. Shklars politischer Theorie*. IN: *Exilforschung*. Ein internationales Jahrbuch. Im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung/Society for Exile Studies. Hg. von Bettina Bannasch, Doerte Bischoff, Burcu Dogramaci. Bd 38/2020. *Nachexil/Post-Exile*. Hg. von Bettina Bannasch, Katja Sarkowsky. De Gruyter: Berlin, Boston 2020. S. 15-40.

Eke, Norbert Otto: *„Einmal furchtlos vor Menschen sein und kühn!“ Max Zweigs Arbeit am Gründungsmythos Israels*. IN: *Zwischen den Sprachen – Mit der Sprache? Deutschsprachige Literatur in Palästina und Israel*. Hg. von Norbert Otto Eke, Stephanie Willeke. (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen. Bd 79. Hg. von der Literaturkommission für Westfalen) Aisthesis Verlag: Bielefeld 2019. S. 231-250.

- Fetz, Bernhard: *Einleitung. Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie*. IN: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Hg. von Bernhard Fetz, unter Mitarb. von Hannes Schweiger. Walter de Gruyter: Berlin, New York 2009. S. 3-68.
- Fetz, Bernhard: *Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist*. IN: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Hg. von Bernhard Fetz, unter Mitarb. von Hannes Schweiger. Walter de Gruyter: Berlin, New York 2009. S. 103-154.
- Fuerst, Norbert: *Das Dramenwerk Max Zweigs*. Heyn: Klagenfurt 1986.
- Guttman, Jacob: *Die religionsphilosophischen Lehren des Isaak Abravanel*. M & H Marcus: Breslau 1916.
- Halbmayr, Brigitte: *Emigration-Flucht-Vertreibung. Migrationsbewegungen österreichischer Jüdinnen und Juden nach Palästina 1934-1948*. IN: *Flucht in die Freiheit. Österreichische Juden in Palästina und Israel*. Hg. von Angelika Hagen, Joanna Nittenberg. Edition INW: Wien 2006. S. 29-98.
- Hölzl, Thomas: *Theater findet nur heute statt. Anmerkungen zu Max Zweig aus der Theaterpraxis*. IN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. Hg. von Eva Reichmann. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Hg. von Marie-Louise Roth, Ingeborg Fiala-Fürst. Bd 6.) Röhrig: St. Ingbert 1995. S. 263-280.
- Kleemeier, Andrea: *Das Drama als lebendiger Mechanismus. Die Literaturtheorie von Max Zweig*. IN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. Hg. von Eva Reichmann. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Hg. von Marie-Louise Roth, Ingeborg Fiala-Fürst. Bd 6.) Röhrig: St. Ingbert 1995. S. 247-258.
- Lewy, Thomas: *Integrationsversuche. Jeckisches Theater auf Hebräisch in Haifa*. IN: *Deutsche und zentraleuropäische Juden in Palästina und Israel. Beispiele aus Haifa*. Hg. von Anja Siegemund. Berlin: Neofelis Verlag 2016. S. 242-254.
- Lorenz-Lindemann, Karin: *Max Zweig: Religion und Konfession. Bruchstücke eines Bekenntnisses*. IN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. Hg. von Eva Reichmann. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Hg. von Marie-Louise Roth, Ingeborg Fiala-Fürst. Bd 6.) Röhrig: St. Ingbert 1995. S. 105-124.
- Lorenz-Lindemann, Karin: *Religion und Konfession. Bruchstücke eines Bekenntnisses von Max Zweig*. IN: dies.: *„Meine Wurzeln treiben hier und dort“*. Studien zum Werk jüdischer Autoren des 20. Jahrhunderts. Wallstein: Göttingen 2009. S. 27-44.
- Mayer, Hans: *Vorwort*. IN: Zweig, Max: *Lebenserinnerungen*. Vorwort von Hans Mayer. Bleicher: Gerlingen 1987. S. 5-8.
- Mehlmann, Israel: *Max Zweig – der Dramatiker*. IN: Zweig, Max: *Der Generalsekretär und andere Dramen. Über Max Zweig*. Von Max Brod, Israel Mehlmann, Walter Schmähling, Elazar Benyoëtz. Hg. von Elazar Benyoëtz. Tel Aviv, Juni 1979. S. 235-254.
- Mendelssohn, Felix de: *Funktionen und Folgen der Auswanderung und der Integration aus psychologischer Sicht*. IN: *Flucht in die Freiheit. Österreichische Juden in Palästina und Israel*. Hg. von Angelika Hagen, Joanna Nittenberg. Edition INW: Wien 2006. S. 535-553.
- Mittelmann, Hanni und Karin Neuburger: *Konstruktionen von Identität unter den Bedingungen des Exils*. IN: *Exilerfahrung und Konstruktionen von Identität 1933 bis 1945*. Hg. von Hans Otto Horch, Hanni Mittelmann, Karin Neuburger. De Gruyter: Berlin, Boston 2013. S. 1-6.

- Orth, Rainer: *Ein Ende mit Schrecken: der 30. Juni 1934*. IN: ders.: „*Der Amtssitz der Opposition*“?: *Politik und Staatsumbaupläne im Büro des Stellvertreters des Reichskanzlers in den Jahren 1933–1934*. Böhlau Verlag: Köln 2016. S. 486-503.
- Rehrmann, Norbert: *Das schwierige Erbe von Sefarad: Juden und Mauren in der spanischen Literatur. Von der Romantik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Vervuert: Frankfurt am Main 2002. S. 75ff.
- Reichmann, Eva: *Nachwort*. IN: *Werke in Einzelbänden*. Bd 6. *Max Zweig. Autobiographisches und verstreute Schriften aus dem Nachlaß*. Hg. von ders. Igel: Oldenburg 2002. S. 441-451.
- Reichmann, Eva: *Nachwort*. IN: *Zweig, Max: Dramen. Der Abgrund – Medea in Prag – Die Entscheidung Lorenzo Morenos – Israel, was tun?* Mit Nachwort hg. von ders. 2. überarb. Aufl. Igel: Hamburg 2010. S. 211-221.
- Reichmann, Eva: Zeitungsartikel. IN: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 17. S. 11. (387/Sa/S1)
- Schmähling, Walter: *Max Zweig – ein Dramatiker gegen seine Zeit*. IN: *Zweig, Max: Der Generalsekretär und andere Dramen. Über Max Zweig*. Von Max Brod, Israel Mehlmann, Walter Schmähling, Elazar Benyoëtz. Hg. von Elazar Benyoëtz. Tel Aviv, Juni 1979. S. 255-270.
- Sheffi, Na'ama: *The Jewish Expulsion from Spain and the Rise of National Socialism on the Hebrew Stage*. *Jewish Social Studies* 5(3). Spring 1999. S. 82-94.
- Sievert, Bianca: *Das Frauenbild im Werk von Max Zweig*. IN: *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. Hg. von Eva Reichmann. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Hg. von Marie-Louise Roth, Ingeborg Fiala-Fürst. Bd 6.) Röhrig: St. Ingbert 1995. S. 345-372.
- Sparre, Sulamith: *Der wandernde Schreibtisch. Erfahrungen, Bewältigung und Folgen des Exils bei Leonhard Frank, Soma Morgenstern und Max Zweig. Ein Vergleich*. Schriftenreihe der Leonhard Frank-Gesellschaft. Heft 16. Würzburg 2005.
- Sucher, C. Bernd: *Max Zweig: Ein deutscher Jude, ein Dramatiker. Eine nichtgemachte Karriere*. [Reihe: *Zerstörung, Verlust, Erinnerung*. Hg. von Peter Hahn in 16 Einzelbänden] Frankfurter Bund für Volksbildung: Frankfurt am Main 1988.
- Trilse-Finkelstein, Jochanan Christoph: „*Ich will Theaterstücke schreiben*“. *Max Zweig 1892-1992*. IN: *ndl. Monatsschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik*. Redaktion: Werner Liersch, Christian Löser, Achim Roscher. 40. Jahrgang. 474. Heft. Aufbau-Verlag Berlin: Weimar Juni 1992. S.162-164.
- Václavek, Ludvík E.: *Olmützer deutsche Dichter im 19. und 20. Jahrhundert*. IN: *Mährische deutschsprachige Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 25.-28.04.1999. Univerzita nakladatelství: Olomouc 1999. S. 60-71.
- Wallas, Armin A.: „*Sie starben im Nirgendwo*“. *Ein Drama des jüdischen Widerstands: ‚Ghetto Warschau‘ von Max Zweig*. IN: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang XXI/1990. 1. Halbband. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Wien 1990. S. 251-283.
- Wallas, Armin A.: *Von Mähren nach Israel. Jüdische Themen in den Dramen von Max Zweig*. IN: *Mährische deutschsprachige Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 25.-28.04.1999. Univerzita nakladatelství: Olomouc 1999. S. 148-167.

Wallas, Armin A.: *Asyl in Erez Israel – Max Zweig*. IN: ders.: *Deutschsprachige jüdische Literatur im 20. Jahrhundert*. Bd 1. *Jüdische Themen in der deutschsprachigen Literatur/Literarische Bibelrezeption/Österreich-Konzeptionen jüdischer Schriftsteller zwischen Monarchie und Exil/Deutsch-jüdische Schriftsteller und die Literatur Israels*. Hg. von Andrea M. Lauritsch. Arco Wissenschaft: Wuppertal 2008.

Wallas, Armin A.: *Deutschsprachige jüdische Literatur im 20. Jahrhundert*. Bd 3. *Einzel Darstellungen II. Max Zweig / Simon Kronberg / Albert Ehrenstein / Alfred Wolfenstein / Wilhelm Herzog*. Hg. von Andrea M. Lauritsch. Arco: Wuppertal 2008.

Wimmer, Paul: *Einleitung*. IN: Zweig, Max: *Die Liebe in uns vergrößern. Drei Schauspiele. Tolstois Gefangenschaft und Flucht. Pia Cameron. Franziskus*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1984. S. 11-21.

Zabel, Hermann (Hg.): *Stimmen aus Jerusalem. Zur deutschen Sprache und Literatur in Palästina/Israel*. unter Mitarb. von Andreas Disselnkötter, Sandra Wellinghoff. Deutsch-Israelische Bibliothek, Bd 2. LIT Verlag: Berlin 2006.

Onlinequellen:

Asmuss, Burkhard: *Der „Röhm-Putsch“ 1934*. Deutsches Historisches Museum, Berlin: 10. November 2021 IN: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/etablierung-der-nsherrschaft/roehm-putsch.html> (letzter Zugriff: 26.02.23.)

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek: Kurzbiographie Max Zweig. IN: <https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/zweig-max-1892-1992> (letzter Zugriff: 07.05.2023)

4.3 weitere Quellen

Archivmaterialien:

Archiv des Österreichischen PEN-Clubs

Deutsches Literaturarchiv Marbach: Max Zweig Nachlass (A: M. Zweig)

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek: Vorlass Elazar Benyoëtz/Kryptoteilnachlass Max Zweig (387/Sa)

Filmmaterial:

Giordano, Ralph: *Ein gelebtes Jahrhundert – Max Zweig 1892-1992*.

<https://www.youtube.com/watch?v=7cou2b69E0A> (letzter Zugriff: 23.03.2023)

Nachschlagewerke:

Duden: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Atavismus> (letzter Zugriff: 28.12.2022)

Deutsche Nationalbibliothek: <https://d-nb.info/gnd/118838989>; <https://d-nb.info/gnd/102427194>; <https://d-nb.info/gnd/102517576> (letzter Zugriff: 10.02.2023).

Wikidata: <https://www.wikidata.org/wiki/Q312214> (letzter Zugriff :10.02.2023)

5 Anhang

Abstract:

Max Zweig ist ein bis heute eher wenig bekannter deutschsprachiger Dramatiker. Obwohl er nie seinen Weg in einen Kanon gefunden hat, ist der Dramatiker durchaus gut beforscht worden. In seinem fast hunderjährigen Leben, welches sich über eine bewegte Zeit erstreckte, erlebte der Autor nicht nur beide Weltkriege, sondern auch die Staatsgründung Israels. Vielen seiner Dramen legt Zweig die großen Themen der Menschheit zugrunde. Er setzt sich mit tagesaktuellen Problemen auseinander und versucht stets zu warnen. Mit seinen Werken bemüht er sich, Mahnmale zu erschaffen. Zweig hat es trotz einiger internationaler Aufführungen seiner Werke nie geschafft, zu großem Ruhm zu gelangen. Er hatte ganz feste Vorstellungen, wie ein Dramatiker zu leben hat und verfolgte diese auch bis zu seinem Tod. Diese Untersuchung der These soll ans Licht bringen, welche Auswirkungen die Erlebnisse Zweigs auf sein Schreiben hatten.