



# DIPLOMARBEIT

„Geschichte, Aufbau und Konstitution der Bösewichte Shylock und Jago bei William Shakespeare“

Evelyn Kraut

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag<sup>a</sup>. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Problemstellung</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Einleitung</b> .....	<b>6</b>
2.1. Das Leben von William Shakespeare.....	8
2.2. Das Theater im Elisabethanischen Zeitalter .....	13
2.2.1. Historische Voraussetzungen .....	14
2.2.2. Architektonische Voraussetzungen .....	18
2.3. Zu Shakespeares Werk .....	20
2.3.1. <i>Othello</i> als Tragödie .....	21
2.3.2. <i>Der Kaufmann von Venedig</i> als Komödie.....	22
<b>3. Das Prinzip des Bösen bei Shakespeare</b> .....	<b>23</b>
<b>4. William Shakespeares <i>Der Kaufmann von Venedig</i></b> .....	<b>28</b>
4.1. Die Figur des Shylock.....	29
4.1.1. Christopher Marlowes Einfluss: <i>The Jew of Malta</i> .....	29
4.1.2. Aufbau und Motive des Shylock.....	38
4.1.3. Shylock und die Facetten des Antisemitismus.....	55
4.1.4. Bühnengeschichte des Shylock.....	60
4.2. Peter Zadeks Inszenierung am Burgtheater im Jahre 1988.....	65
<b>5. William Shakespeares <i>Othello</i></b> .....	<b>71</b>
5.1. Die Figur des Jago.....	71
5.1.1. Aufbau und Motive des Jago.....	72
5.1.2. Jago als Anti-Schöpfer von <i>Othello</i> .....	95
5.1.3. Die Entwicklung des Jago.....	99
5.2. George Taboris Inszenierung am Burgtheater im Jahre 1990.....	103

<b>6.</b>	<b>Warum „Mohren“ und Juden? Shakespeare als Advokat gesellschaftlicher Randgruppen? .....</b>	<b>108</b>
<b>7.</b>	<b>Fazit: Das Verhältnis beider Figuren zum „Bösen“ .....</b>	<b>115</b>
<b>8.</b>	<b>Bibliographie und Quellenangabe.....</b>	<b>118</b>

## 1. Problemstellung

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin einen Überblick über die Art und Weise zu geben, wie Shakespeare seine Antagonisten konstruiert. Welche historischen Faktoren spielen bei der Wertung von Gut und Böse eine Rolle und inwiefern verändern sich diese im Laufe der Rezeptions- und der Bühnengeschichte der hier als beispielhaft angeführten Werke.

Da William Shakespeare und seine Dramen zu den größten und auch besterforschten Zweigen der Theater- wie der Literaturwissenschaft zählen, fand die Autorin es umso wichtiger bei der Auswahl der Literatur den Themenbereich sehr konkret abzugrenzen. Einige der Hauptwerke, auf welche diese Arbeit sich stützt, sollen explizit erwähnt werden.

Zur Analyse des Shylock soll zu einem großen Teil auf John Gross' Werk *Shylock* aus dem Jahr 1992 Bezug genommen werden, welches eine außerordentlich gute Zusammenfassung der Geschichte dieser Figur von der Zeit Shakespeares bis heute darstellt. Als unverzichtbar in der Analyse der Figur des Jago und seiner dramatischen Vorgänger erwies sich die Abhandlung Bernard Spivacks *Shakespeare and the Allegory of Evil* (1958).

Die 2004 erschienene Shakespeare Biographie des US-amerikanischen Literaturwissenschaftlers Stephen Greenblatt zählt zu den neuesten, die auf diesem Gebiet existieren und soll daher auch als Hauptgrundlage für die Darstellung von Shakespeares Leben dienen.

Zur Erläuterung der Texte werden zuerst die Texte von Shakespeare der Reclam Ausgaben in den Übersetzungen von Barbara Puschmann-Nalenz, Hanno Bolte und Dieter Hamblock analysiert. Ich habe eben diese Ausgaben verwendet, da der englische Originaltext hier der deutschen Übersetzung gegenübergestellt wird und somit stets eine Abgleichung erlaubt. Die Übersetzungen sind neue Überarbeitungen der Arden-Ausgabe von M.R. Ridley aus dem Jahre 1958 für *Othello* und der Arden-Ausgabe von 1961 von John Russell für *The Merchant of Venice*, fußen aber auf jenen von August

Willhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Dann werde ich genauer auf die beiden ausgewählten Inszenierungen eingehen. Diese bieten insofern einen interessanten Zusammenhang, da sie beide von jüdischen Regisseuren unter der Direktion von Claus Peymann, die von 1986-1999 andauerte, am Burgtheater Wien inszeniert wurden. Eine weitere Gemeinsamkeit, welche die beiden Stücke verbindet, ist die gleichbleibende Besetzung des Protagonisten-Antagonisten Paares, bestehend aus Gert Voss und Ignaz Kirchner, wobei jeweils der eine die Rolle des „Guten“ und in der anderen Inszenierung den Part des „Schurken“ übernimmt.

Zur näheren Erklärung der Figuren des Shakespearertextes wird explizit auf jede einzelne Stelle des Stücks eingegangen werden, in welchen die Hauptantagonisten sprechen oder von ihnen gesprochen wird. Aus diesem Grund werden für die Textanalyse der Dramen hauptsächlich die teils berühmt gewordenen Monologe der Charaktere im Vordergrund stehen, aber auch die Interaktion mit den anderen agierenden Personen werden dementsprechend anhand der Dialoge miteinbezogen. Die allergrößte Bedeutung liegt in diesem Zusammenhang bei den so genannten – bei Jago häufiger vorhanden als bei Shylock – *„Reflexionsmonologen, in welchen es dem Sprecher auf der Bühne darum geht sein Selbstverständnis zu artikulieren, um sich dadurch über sich selbst klar zu werden, sich zu rechtfertigen oder zu einem Entschluss zu kommen.“*<sup>1</sup> Gerade in Anbetracht einer solchen personenbezogenen Analyse ist das Selbstverständnis der Figuren, die immer zumindest bis zu einem gewissen Grad für das Selbstverständnis und die Ansicht des Autors sprechen, von äußerster Wichtigkeit. Die derartige durchgeführte Untersuchung soll letztendlich Einblicke in die Frage geben, was das Böse oder die Gesinnung, die man allgemein als böse bezeichnen könnte, ausmacht und was für Shakespeare die Rolle des Vice oder das Böse vielleicht bedeutet hat. Ein kurzer theaterhistorischer und ein ganz allgemein philosophischer Einblick in die Entwicklung und unterschiedliche Auffassung des Bösen und seiner Existenz auf der Bühne und in der Welt werden mit besonderem Hinblick auf das elisabethanische Zeitalter ebenfalls gegeben werden.

Das elisabethanische Englisch, wie es Shakespeare gesprochen und geschrieben hat, ist heutzutage selbst von Leuten mit Englisch als Muttersprache nicht immer leicht zu

---

<sup>1</sup> Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S. 157.

verstehen und „die Abweichungen des Renaissanceenglisch vom heutigen Sprachstand treten auf allen linguistischen Gebieten zutage“<sup>2</sup>. Aus diesem Grund fiel der Entschluss, ob eines besseren Verständnisses, die Zitate in der deutschen Übersetzung anzugeben.

Suerbaum beschreibt die beiden unterschiedlichen Herangehensweisen an die Bühnenwerke: „Die Shakespearerezeption besteht aus zwei weitgehend getrennten Traditionssträngen, dem der Aufführung und dem der Lektüre.“<sup>3</sup> Insofern ist es auch wichtig im Zuge dieser Arbeit zwischen der Auseinandersetzung mit dem Text und der Theateraufführung zu unterscheiden.

Obgleich die Veranschaulichung durch die Inszenierungsanalyse zweier ausgewählter dramatischer Texte nicht zu kurz kommen soll, wird in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk auf den Theatertext selbst gerichtet werden. Obwohl klar ist, dass „[ein dramatischer] Text nicht in erster Linie für den Kommunikationsweg Verfasser – Druckseite – Empfänger bestimmt ist und die Rollenträger als vermittelnde Schicht zwischen Autor und Publikum“<sup>4</sup> zu sehen sind, so geht es weniger um die Interpretation eines bestimmten Dramas, was jede Inszenierung zweifelsfrei ist, als um eine allgemeine Analyse von Shakespeares Text. Hierzu sind das Ansehen und das Bearbeiten des Textes selbst als Basis der gesamten Arbeit sicherlich hilfreicher als eine bereits durch den Filter des Regisseurs und des Darstellers geflossene Aufführung.

## **2. Einleitung**

Viele von Shakespeares Protagonisten und Antagonisten, seien sie tragisch oder komisch, haben Geschichte geschrieben und gehören in der Welt der Theater- und Literaturwissenschaft sicherlich zu den meist analysierten und erforschten Charakteren, wo-

---

<sup>2</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*. Tübingen, Basel: Francke, 1996, S. 7.

<sup>3</sup> Ebd., S. 280.

<sup>4</sup> Ebd., S. 15.

bei es zu einer einzigen Figur oft dutzende verschiedene Auffassungen gibt, wie sie nun zu deuten und ihre Handlungen zu erklären sind. Das Hauptaugenmerk liegt dabei meist auf dem Helden. Da aber eine alte Weisheit besagt, dass ein Held immer nur so gut ist wie sein Gegenspieler, empfand ich es als interessant die Gegenspieler Shakespeares genauer zu betrachten und das subtile Spiel zwischen Interaktion und Manipulation bis hin zum dramatischen Höhepunkt eines Stücks zu analysieren.

*Der Kaufmann von Venedig* kennt einen böswilligen und verachteten alten Juden als Hauptgegenspieler des braven venezianischen Kaufmanns Antonio, während in *Othello* die Gefahr aus den eigenen Reihen kommt und sich unbemerkt auf leisen Sohlen, in Form eines scheinbar treu ergebenen Soldaten, heranschleicht. In diesem Fall kann eher der Protagonist selbst als Außenseiter gelten.

Aufbau, Methoden und Motive der beiden Figuren sind sehr unterschiedlich und dennoch wird bei genauerer Analyse deutlich, dass es mehr Gemeinsamkeiten gibt als auf den ersten Blick angenommen und beide, so abscheulich und unmenschlich sie auch dann und wann erscheinen mögen, von sehr menschlichen Wünschen und Fehlern geleitet werden.

Zu Beginn wird stets ein kurzer Einblick in Textgenese und Inhalt des jeweiligen Stückes dargelegt, bevor sehr genau auf die einzelnen Textpassagen der Antagonisten Shylock und Jago eingegangen wird, um diese im Detail aufzuschlüsseln und zu erklären. Danach folgt eine Einführung in den historischen Kontext des jeweiligen Dramas. Zuletzt wird zur besseren Veranschaulichung der diversen Interpretationsmöglichkeiten jeweils eine Inszenierung der beiden Stücke angeführt und kurz erläutert. Beide Inszenierungen, sowohl *Der Kaufmann von Venedig* als auch *Othello*, wurden am Burgtheater Wien Anfang der 90er Jahre unter der Direktion von Klaus Peymann aufgeführt.

Der Unterschied zwischen dramatischem Text und der Inszenierung ist insofern interessant, da der Text ein ausgesprochen vielschichtiges Konstrukt mit diversen Interpretationsmöglichkeiten offenlegt. Welche Facette des im Zuge einer Inszenierung offengelegt wird, obliegt dem Gutdünken des Regisseurs beziehungsweise der Arbeit des Schauspielers. In den meisten Fällen ist es demnach so, dass sich sowohl Regisseur als auch der Akteur für jeweils eine Facette des Prismas, welches Shakespeare zur Verfügung

stellt, entscheiden müssen, auf die sie Wert legen, die sie an der Figur oder an dem Stück besonders interessiert oder was sie dem Publikum vermitteln möchten. „*[It is certain that] Shakespeare's texts are stable and authoritative, that meaning is immanent in them, and that actors and directors are therefore interpreters rather than makers of meaning. [...] The relationship between a dramatic text and performance, therefore, is neither simple nor oppositional.*“<sup>5</sup>

Zwischen dem Lesen eines Stückes und seiner Rezeption auf der Bühne kann schon allein deshalb mit Sicherheit keine vollständige Parallelität gezogen werden. Hinzu kommt, dass für einen Elisabethaner das Geschehen auf der Bühne einen ganz anderen Stellenwert hatte als für den heutigen Rezipienten. Unterstreichende Bewegungen oder Gesten waren dem englischen Theater des 16. Jahrhunderts eher fremd. Nicht ohne Grund gehen wir heute los „ein Stück zu sehen“, während ein Zeitgenosse Shakespeares sich aufgemacht hätte „to hear a play“<sup>6</sup>, woraus geschlussfolgert werden kann, dass der Text der Hauptträger des gesamten Stückes war.

Für den einen Bereich muss man auf literaturwissenschaftliche für den anderen auf theaterwissenschaftliche Werkzeuge zurückgreifen. Beide sollen in dieser Diplomarbeit Verwendung finden. „*In any criticism of performance, it must be recognized, we are bound by the perspectives of our own time and place.*“<sup>7</sup>

## **2.1. Das Leben von William Shakespeare**

Gerade bei William Shakespeare scheint allgemein die Meinung vorzuherrschen, dass wir über seinen Lebensweg bestenfalls unzureichend Bescheid wissen. Ulrich Suerbaum weiß diese weit verbreitete Annahme jedoch zu widerlegen:

---

<sup>5</sup> Bulman, James C., „Introduction: Shakespeare and Performance Theory“, in: Bulman, James C. (Hg.), *Shakespeare, Theory, and Performance*. London: Routledge, 1996, S. 1-12, S. 1, 2.

<sup>6</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 281.

<sup>7</sup> Bulman, James C., „Introduction: Shakespeare and Performance Theory“, in: Bulman, James C. (Hg.), *Shakespeare, Theory, and Performance*, 1996, S. 1-12, S. 3.

*„Wandelbarkeit und Gestaltbarkeit des Shakespearebildes beruhen darauf, daß die verbürgten Teile des Lebenswegs nach den Maßstäben späterer Epochen zu lückenhaft und zu wenig aussagekräftig sind, um den Ansprüchen an eine der Bedeutung des Autors adäquate Biographie zu genügen. Dieser Eindruck des Unge-nügens hat sich im allgemeinen Bewußtsein so festgesetzt, daß er zur Grundlage des Shakespearebildes geworden ist. Mit der Person Shakespeares verbindet sich für die meisten Menschen untrennbar die Vorstellung, daß über sein Leben nichts oder fast nichts oder jedenfalls zu wenig bekannt sei und daß man nicht einmal mit Sicherheit wisse, ob er tatsächlich die unter seinem Namen überlieferten Dramen geschrieben habe. In der Literaturwissenschaft stößt diese populäre Auffassung meist auf Irritation und Widerspruch. Shakespeares Lebenslauf, so wird hier geltend gemacht, ist bestens erforscht und durch schriftliche Zeugnisse belegt. Das im Vergleich zu kontinentalen Verhältnissen reichliche Aktenmaterial in englischen Archiven ist in den letzten zweihundert Jahren so intensiv nach Quellen zum Lebens des Dramatikers und seiner Familie durchforscht worden, daß Shakespeares Biographie, die sich immerhin auf einen ganzen Band von Dokumenten und Fakten stützen kann, trotz einiger Lücken die bestdokumentierte Bürgerbiographie der englischen Renaissance darstellt.“<sup>8</sup>*

Womöglich sind die Ursachen für diese falsche Sichtweise auf die Lebensgeschichte des berühmtesten englischen Dramatikers auch darin zu suchen, dass wir keine Aufzeichnungen von ihm selbst haben, die auf seinen Charakter oder persönliche Einstellungen schließen lassen könnten. Allein sein dramatisches Werk lässt Schlussfolgerungen darauf zu. So kann beispielsweise angenommen werden, dass die Hinrichtung des Leibarztes von Elisabeth I. seinen *Kaufmann von Venedig* bis zu einem gewissen Grad geprägt hat. Nichtsdestotrotz hat es sich *„als praktisch unmöglich erwiesen, zwischen den verbürgten Fakten der Biographie und bestimmten Stücken eine Verbindung herzustellen, die das Drama als Reflex eines Erlebnisses oder einer Lebenssituation erscheinen ließe.“<sup>9</sup>* Ebenso wenig hat jemand, der den Dramatiker noch persönlich kannte, als notwendig erachtet, etwas über ihn niederzuschreiben. *„[Z]ur damaligen Zeit führte eine derartige literarische Berühmtheit gewöhnlich nicht zur Abfassung von Biographien, und kein Zeitgenosse scheint es für lohnend gehalten zu haben, das zu sammeln, was sich über Shakespeare herausfinden ließ, als die Erinnerung an ihn noch frisch war.“<sup>10</sup>*

---

<sup>8</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 241.

<sup>9</sup> Ebd., S. 263.

<sup>10</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde*, Berlin: Berlin Verlag GmbH, 2004, S. 469.

Da vorausgesetzt werden kann, dass die Eckpunkte von William Shakespeares Leben, wie seine Geburt im Jahre 1564 in Stratford-upon-Avon, seine Heirat mit Anne Hathaway, seine Übersiedelung nach London und sein dortiger Erfolg als Dramatiker, sowie sein Tod 1616, ausreichend bekannt sind, soll in diesem Kapitel nur auf jene Stellen seiner Biographie eingegangen werden, die auch für den Kontext der beiden hier behandelten Werke von Wichtigkeit sind.

Es spricht einiges dafür, dass William Shakespeare schon zu Lebzeiten den Status einer Berühmtheit innehatte.

Besonders interessant im Bezug auf *Der Kaufmann von Venedig* und *Othello* ist natürlich die Frage, in welcher Beziehung der Autor zum Judentum und zu Farbigen stand? Welche persönliche Einstellung der englische Dramatiker zu Juden hatte, ist heute nicht mehr zu ermitteln. Es ist allerdings möglich, Rückschlüsse aus der damals vorherrschenden Meinung und historischen Ereignissen zu ziehen, die diese Religionsgruppe betrafen. Tatsache ist, dass sich die Frage, wer ein Jude ist oder was einen ausmacht, in England für sehr lange Zeit kaum gestellt hatte, waren sie doch 1290 offiziell verbannt worden und danach höchstens noch vereinzelt und verborgen vorhanden. Erst der Beginn der Spanischen Inquisition Ende des 15. Jahrhunderts, der Reformation und der Expansion englischer Handelsbeziehungen gab diesem „Problem“ seine Aktualität zurück.<sup>11</sup> Einige so genannte Marranos oder auch Conversos, also zum Christentum konvertierte Juden, flüchteten vor der Inquisition in Portugal und Spanien nach England. Trotz ihrer offenen Bekennung zur christlichen Religion wurde ihnen kein großes Vertrauen entgegen gebracht. Man fürchtete, dass sie insgeheim immer noch praktizierende Juden wären. Dies hat wohl auch dazu geführt, dass sich Dramatiker wieder stärker mit diesem Thema auseinandersetzten. Sich vom Judentum und seinen Anhängern abzugrenzen wurde plötzlich wieder wichtig.

*„ In the decades following the Reformation, the English began to think of the Jews not only as a people who almost three centuries earlier had been banished from English territory but also as a potential threat to the increasingly permeable boundaries of their own social and religious identities. The challenge of preserving these boundaries was intensified by the difficulty of pointing to physical characteris-*

---

<sup>11</sup> Vgl. Shapiro, James, *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press, 1996, S. 13, 14.

*tics that unmistakably distinguished English Christians from Jews (setting aside the obvious sign of circumcision).<sup>12</sup>*

Es ist demnach nicht verwunderlich, dass Shakespeare in seinem Werk auf typische Judenklischees zurückgriff, die damals erneut Beliebtheit und Verbreitung fanden.

Wie genau er seine eigene protestantische Religion nahm und wie wichtig sie ihm war, können wir heute nicht mehr mit Sicherheit sagen, fest steht allerdings, dass er auf jedem Fall streng in diesem Glauben erzogen wurde. *„That he worshipped at Matins and Evensong, participated at least three times a year in Communion, and was instructed by the parish priest in his catechism, we need not doubt.“<sup>13</sup>* Dass Shakespeare ein ausgesprochen gottesfürchtiger Mann war, kann jedoch trotzdem in Zweifel gezogen werden. Er entstammt einer Zeit religiöser Wirren und Unsicherheit, in welcher jemand, der sich nicht offiziell zur Church of England bekannte, unter Umständen mit dem Leben bezahlen musste. Bezüglich seines Vaters John Shakespeare gibt es jedoch Hinweise, dass er nach wie vor gläubiger Katholik war und womöglich unter anderem auch deswegen in Ungnade gefallen war. Obgleich William in seiner Jugend anscheinend Gefallen an dem katholischen Glauben fand und wohl eine Zeit lang der Gruppe um den damals bekannten Jesuiten Edmund Campion angehörte, der im Jahr 1581 sogar den Märtyrertod starb, gibt es mehr als genug Hinweise darauf, dass er sich bald von diesen Überzeugungen abwandte und nicht gerade ein Leben der absoluten Frömmigkeit führte. So heiratete er beispielsweise seine Frau Anne Hathaway erst, als sie auf jeden Fall schon mit der gemeinsamen Tochter schwanger gewesen sein musste.<sup>14</sup>

Welche Einstellung er zu Farbigen hatte, ist noch viel schwieriger festzustellen, da zu Shakespeares Zeiten zwar einige Menschen dunkler Hautfarbe in England lebten, aber viel zu wenige als das angenommen werden könnte, dass der Dichter zu einem von ihnen in einem persönlichen Verhältnis stand. Fest steht, dass in dem Begriff „Mohr“ stets eine gewisse Wildheit und Ausgeschlossenheit von der zivilisierten (christlichen) Welt mitschwingt.

*„Throughout the Elizabethan period, there seems to be a considerable confusion whether the Moor is a human being or a monster. [...] In the street pageants and*

---

<sup>12</sup> Shapiro, James, *Shakespeare and the Jews*, 1996, S. 7.

<sup>13</sup> Schoenbaum, Samuel, *William Shakespeare. A Compact Documentary Life*, Oxford: Oxford University Press, 1978, S. 55.

<sup>14</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 120.

*processions of the time, Moors played a considerable part – but again a part that was often interchangeable with that of the Devils, Greenman, etc. [...] The Moor, like the Jew (but with less obvious justification), is seen in primarily religious terms. [...] however large was the 'bottle nose' that Henslowe used to present the Jew of Malta on the stage, it could not have been as impressive as the total sable of the Moor; which was seen as an emblem of Hell, of damnation, as the natural livery of the Devil.”<sup>15</sup>*

Ein weiterer Aspekt seines früheren Lebens, der sein Werk wohl beeinflusst haben könnte, ist die mögliche Alkoholsucht seines Vaters. Wir wissen, dass John Shakespeare, der zu Beginn in Stratford-upon-Avon angesehen war und auch eine Reihe hoher Ämter bekleidete, im Laufe der Jahre an Reichtum und Ansehen schwer einbüßte. Einige Figuren Shakespeares bringen immer wieder ihre Verachtung gegenüber Betrunknen zum Ausdruck, wie etwa Hamlet oder Julius Cäsar, oder die Trunkenheit ist der Beginn großen Übels für eine Figur, wie es etwa bei Cassio in *Othello* der Fall ist.<sup>16</sup> Auch das Motiv des (damals) an sich illegalen „Zinsen-Nehmens“, wie wir es aus dem *Kaufmann von Venedig* kennen, war ihm aus seinem ganz privaten Umfeld sicherlich nicht fremd, denn „selbst John Shakespeares unverhohlenen illegale Aktivitäten – Zinssätze von 20 und 25 Prozent – waren ziemlich gängig.“<sup>17</sup> Auch selbst dürfte er in diesem Tatbestand zu späterer Zeit nicht vollkommen unschuldig gewesen sein. „[A]ls Shakespeare über das Theater zu Reichtum kam, war er allem Anschein nach selbst mindestens einmal in eine derartige Transaktion verwickelt, entweder auf eigene Rechnung oder als Vermittler.“<sup>18</sup> Obgleich als Sünde abgestempelt, konnte eine merkantile Wirtschaft auf die Dauer ohne Geldverleih nicht richtig funktionieren.<sup>19</sup> Es war demnach eine bewusste Sünde, jedoch vielerorts gewiss eine geduldete.

Es ist wahrscheinlich, dass William Shakespeare in seiner Anfangszeit in London Ende der 1580er Jahre in Kontakt zu der Gruppe um einige der führenden Schriftsteller, wie Christopher Marlowe, Thomas Watson und Robert Greene, kam und auch bis zu einem gewissen Grad in sie eingebunden wurde.<sup>20</sup> Die Beziehungen zu diesem Zirkel, dessen

---

<sup>15</sup> Hunter, G.K., “Elizabethans and Foreigners”, in: Nicoll, Allardyce (Hg.), *Shakespeare in his own age*. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1976, S. 37-52, S. 51, 52.

<sup>16</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 69.

<sup>17</sup> Ebd., S. 320

<sup>18</sup> Ebd., S. 320.

<sup>19</sup> Vgl. Ebd., S. 320

<sup>20</sup> Vgl. Ebd., S. 230, 239.

Mitglieder sich die University Wits nannten, dürften aber dennoch niemals besonders eng gewesen sein, da sie wohl auf Shakespeare, ob seiner Ermangelung einer akademischen Ausbildung, herabsahen.<sup>21</sup>

## **2.2. Das Theater im Elisabethanischen Zeitalter**

Man könnte gut und gerne die Behauptung aufstellen, dass das stehende Theater selbst eine der größten Erfindungen der Renaissance war. Obwohl das religiöse Drama, das von umherziehenden Truppen auf Wanderbühnen dargeboten wurde, auch schon vor dieser Zeit eine gewisse Popularität genoss, gab es im Mittelalter in Europa keine stehenden Bühnen. „Die ersten Theaterbauten [in England] waren das 1576 von James Burbage [...] erbaute Theatre und ein im Folgejahr errichtetes Konkurrenzunternehmen, The Curtain.“<sup>22</sup> Die Generation von William Shakespeare gehört demnach zu einer der ersten Generationen von Theaterschaffenden, die tatsächlich auf fest stehende, gemauerte Theaterbauten zurückgreifen konnten und nicht mehr zwingend zum fahrenden Volk gehörten, womit sich natürlich auch die gesellschaftliche Stellung dieser Berufsgruppe besserte. Es wäre jedoch von Grund auf falsch zu glauben, dass man dem Theater mit einer solchen Achtung begegnete wie heute.

*„Tatsächlich aber ist die Position des Theaterwesens im London Shakespeares völlig anders als in modernen Städten. Das Theater hat noch keinen anerkannten Platz als Kultur- und Bildungsinstitut oder überhaupt als Träger wichtiger gesellschaftlicher Funktionen. [...] Die Elisabethaner streiten sich darüber, ob Theater jeden Tag für jedermann verboten werden müßte oder tolerierbar sei; sie sind sich aber darin einig, das Theater in der Hierarchie der Dinge für eine Nebensache und ein Randphänomen zu halten.“<sup>23</sup>*

Man sah im Theater ein weitgehend sinnloses, wenn nicht sogar schädliches Vergnügen. Es ist demnach nicht gerade verwunderlich, dass die Stadtverwaltung, Priester und

---

<sup>21</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 240, 241.

<sup>22</sup> Ebd., S. 25.

<sup>23</sup> Ebd., S. 24.

Moralisten häufig gegen derartige Institutionen wetterten.<sup>24</sup> So liest sich etwa in einem Aufsatz der damaligen Zeit über das Theater: „*Wild colts, when they see their kind, begin to bray; and lusty blodds, at the show of fair women, give a wanton sigh, or a wicked wish. Blazing marks are most shot at; glistering faces chiefly marked; and what followeth? Looking eyes have liking hearts; liking hearts may burn with lust.*”<sup>25</sup> Der freizügige Aspekt der Theater, dass das, was auf der Bühne gesehen werden konnte, die Menschen zu amoralischen Handeln verleiten könnte, war demnach eines der größten Argumente der Theatergegner. Verfechter auf der anderen Seite beriefen sich gerne auf die Kunstfertigkeit und den Lehrreichtum der Dramen. So schrieb Thomas Lodge, einer der University Wits als Antwort auf eben jenes Pamphlet u.a. „*The vanity of tales is wonderful, yet if we advisedly look into them, they will seem and prove wise.*”<sup>26</sup> Das Theater der elisabethanischen Zeit wurde von heftigen Diskussionen begleitet. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb erfreute es sich außerordentlicher Beliebtheit. Shakespeare erkannte wahrscheinlich rasch die besondere Gelegenheit, die die aufstrebenden öffentlichen Theater geschaffen hatten. Die Schauspieltruppen, die dort auftraten, hatten einen enormen Hunger nach neuen Stücken.<sup>27</sup>

Da sich die geschichtlichen, politischen, sowie die architektonischen Gegebenheiten der Zeit, in welcher ein Dichter lebt und wirkt, immer auch auf das Werk selbst auswirken, ist es unmöglich auf die Stücke Shakespeares einzugehen, ohne eben diese bei der Analyse zu berücksichtigen. Aus diesem Grund wird in den folgenden beiden Kapiteln kurz auf eben jene Voraussetzungen eingegangen werden.

### **2.2.1. Historische Voraussetzungen**

Um Shakespeares Dramen verstehen zu können, muss man bis zu einem gewissen Grad auch seine Zeit verstehen können und die Strömungen und Weltbilder, welche die Renaissance in England prägten.

---

<sup>24</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 206, 207.

<sup>25</sup> Gosson, Stephen, „The School of Abuse“, in: Pollard, Tanya (Hg.), *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing Ltd, 2004, S. 19-33, S. 29.

<sup>26</sup> Lodge, Thomas, „A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse, in Defence of Poetry, Music and Stage Plays“, in: Pollard, Tanya (Hg.), *Shakespeare's Theater*, 2004, S. 37-61, S. 40.

<sup>27</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 216.

*„Es gibt Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse wie Regierungswechsel, Teuerungen und spektakuläre Prozesse, auf Elemente des damaligen Wissens, Glaubens und Aberglaubens [...]. Die Fremdheit des Anspielungshorizonts schafft zwischen unseren Reaktionen auf den Text und denen eines elisabethanischen Publikums eine unaufhebbare Differenz. Selbst wenn wir uns die vorausgesetzten Informationen aus Kommentaren verschaffen, so sind sie doch nicht originäres Wissen.“<sup>28</sup>*

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert über ganz Europa. Diese steht ganz im Zeichen der Antike und der Wiederbelebung ihrer Ideale und künstlerischen Vorstellungen. Genaue Imitation war allerdings eher nachrangig, vielmehr legte man Wert auf die Erschaffung einer hohen Form der Künste, denen die griechischen und römischen Ansichten als Vorbild dienen sollten.

*„Die Elisabethaner fassen das Weltganze als frame of order, als Bauwerk der Ordnung auf. Für sie ist die Vorstellung einer allumfassenden Ordnung zentral. Man streitet über die Grenzen ihrer Erkennbarkeit und über den Grad ihres Zerfalls, nicht aber darüber, daß es im Prinzip eine universale Ordnung gibt, in der alle gegenwärtigen und vergangenen Phänomene ihren Platz haben und die sowohl materielle als auch geistige Wesenheiten umfaßt. [...] Die Einheit des Universums stammt aus Gott.“<sup>29</sup>*

Viel wichtiger und viel prägender, wie später noch erkennbar werden wird, für das dramatische Schaffen Shakespeares war jedoch die Entwicklung eines neuen Menschenideals. Die Renaissance verwehrt sich gegen den mittelalterlichen Glauben, dass der Mensch bloß ein winziger Teil einer gottgewollten Ordnung war und quasi vollkommen machtlos dem göttlichen Willen und seinem Schicksal ausgeliefert war. Der Mensch der Renaissance wurde immer mehr zum Herrn seines eigenen Schicksals und Schmied seines eigenen Glücks.

*„[D]urch seinen Leib ist er [der Mensch] das höchste der Körperwesen, durch seine Seele das unterste der Geisteswesen. Somit verbindet und verklammert er die beiden großen Bereiche des Kosmos, die sensible und die intelligible Welt. [...] Die*

---

<sup>28</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 83.

<sup>29</sup> Ebd., S. 87.

*herausgehobene Stellung des Menschen ergibt sich nicht nur aus der Struktur des Universums, sondern auch aus einer besonderen Absicht Gottes. Er hat den Menschen nach seinem Bilde, als letzte und vollendetste unter seinen Kreaturen geschaffen, damit er die Erde und alle Wesen auf ihr beherrsche und seinen Schöpfer betrachte und verherrliche.*<sup>30</sup>

Der Mensch fühlte sich nicht mehr so abhängig von göttlichen Kräften, wie er es noch im Mittelalter getan hatte. Man wird zu seinem eigenen Herren und schafft sich sein eigenes Geschick. Dies wird auch in den Stücken Shakespeares immer wieder deutlich. Menschen sind es hier, die für das Glück oder das Unglück anderer verantwortlich sind oder gemacht werden und nicht eine höhere Macht.

Christliches Gedankengut und philosophische Ideale der Antike gingen in der Renaissance eine neue Einheit ein.<sup>31</sup> Man begann sich unter anderem wieder intensiver mit Naturwissenschaften auseinanderzusetzen. Infolge dessen wandten sich die Menschen auf der Suche nach Antworten auf wichtige Fragen des Lebens nicht mehr bloß an die Geistlichen, sondern auch an Philosophen und Gelehrte. Es gibt einen Grund, warum Hamlet, eine der nachdenklichsten und philosophischen Figuren, die Shakespeare je erschaffen hat, genau in dieser Zeit die Bühne betritt.

Es ist anzunehmen, dass William Shakespeares erste Erfahrungen mit der Bühne und mit Theater durch Wandertruppen und die so genannten Moralitätenstücke, die zu jener Zeit im Repertoire dieser Truppen beliebt waren, sammeln konnte.<sup>32</sup> Diese Stücke sollten belehrend wirken und taten dies, indem sie häufig personifizierte Tugenden und Untugenden der Menschen sprechen ließen. *„Diese erbarmungslos didaktischen und oft ungeschickt geschriebenen Moralitätenspiele wirkten irgendwann altmodisch und primitiv [...], aber sie waren lange Zeit und noch bis in Shakespeares Jugendjahre hinein populär.*<sup>33</sup> Es ist unvorstellbar, dass der junge William während seiner Jugend in Stratford nicht das ein oder andere Stück gesehen hat. Insofern kann man davon ausgehen, dass diese nicht nur sein Interesse an der Bühne nährten, sondern bereits einen wichtigen Grundstein für seinen späteren dramatischen Stil legten.

---

<sup>30</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 92.

<sup>31</sup> Vgl. Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642. Aspekte zeitgenössischer Aktualität*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1982, S. 100.

<sup>32</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 23.

<sup>33</sup> Ebd., S. 24.

*„Diese Kunst baut auf zwei verschiedenen Erwartungen auf, die die Moralitäten ihren Zuschauern einflößten: Das war erstens die Erwartung, daß sich ein sehenswertes Drama mit Dingen befaßte, die für das menschliche Schicksal von zentraler Bedeutung sind; und zweitens die Erwartung, daß es nicht nur einen ausgesuchten Kreis der gebildeten Elite, sondern auch die große Masse der einfachen Leute ansprach. Von den Moralitäten übernahm Shakespeare zudem bestimmte Elemente seines dramaturgischen Könnens. Die halfen ihm dabei zu verstehen, wie die theatralische Aufmerksamkeit auf das seelische, moralische und geistige Leben seiner Figuren wie auch auf ihr äußeres Verhalten zu konzentrieren war.“<sup>34</sup>*

William Shakespeare übernahm den Aufbau und die Themenwahl der Moralitätenstück jedoch nicht vollständig, sondern entwickelte sie gemäß den neuen künstlerischen und philosophischen Ansichten seiner Zeit weiter. So treten in Shakespeares Stücken nicht mehr die Allegorien der diversen Untugenden auf, sondern Menschen, die diese Eigenschaften verkörpern. Es ist nicht mehr länger der Teufel allein, der böse ist, es ist der Mensch selbst, der Teuflisches in sich trägt.

*„Shakespeare begriff, daß das Schauspiel des menschlichen Schicksals in Wirklichkeit weitaus überzeugender war, wenn man es nicht mit verallgemeinerten Abstraktionen, sondern mit bestimmten, benannten Menschen verknüpfte, die mit beispiellos eindringlicher Individuation wiedergegeben waren: nicht Jugend, sondern Prinz Hal [aus Heinrich IV], nicht Jedermann, sondern Othello.“<sup>35</sup>*

Auch innenpolitisch befindet sich England zur Zeit William Shakespeares in einer Umbruchphase. Sechs Jahre vor der Geburt des Dramatikers hatte Elisabeth I. 1558 den Thron bestiegen und erreichte nach jahrelangem Tauziehen, dass der anglikanische Protestantismus zur Staatsreligion ausgerufen wurde. Der Widerstand der katholischen Hochburgen Spanien, Frankreich und Rom gegen England verhärtete sich und die Enthauptung der katholischen Königin von Schottland Maria Stuart verschlechterte die Verhältnisse zusätzliche. Außerdem machten sowohl Spanien als auch der Inselstaat Ansprüche auf Land in Amerika geltend. In der darauf folgenden Konfrontation mit der Spanischen Armada, der bis dahin stärksten Seemacht, ging England als glorreicher

---

<sup>34</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 26.

<sup>35</sup> Ebd., S. 27.

Sieger hervor und konnte seine Vormachtsstellung in Europa behaupten. Nichtsdestotrotz blieb im Hinterkopf der Engländer ein gewisses latentes Gefühl der Bedrohung zurück.

### 2.2.2. Architektonische Voraussetzungen

Fest stehende Theatergebäude waren eine neue Erfindung. Zuvor wurden Stücke in „von Kerzen erleuchteten privaten Sälen, Wirtshaushöfen und rückwärtigen Teilen von Wagen“<sup>36</sup> aufgeführt. Das erste Theatergebäude in London, welches direkt zu diesem Zweck erbaut wurde, war im Jahre 1567 das Red Lion.<sup>37</sup> Diese ersten Theaterbauten lagen außerhalb des Stadtzentrums auf der anderen Seite der Themse. Dies war auch notwendig, da sich die Kompanien auf diese Weise dem direkten Zuständigkeitsbereich der vorwiegend puritanischen beeinflussten Rechtssprechung Londons entzogen. Die Theater wurden lange Zeit mehr mit Laster, denn mit Bildung assoziiert.<sup>38</sup> Angesichts der Tatsache, dass viele Gebäude in unmittelbarer Nähe von Bordellen lagen und nicht nur der Vorführung von Bühnenstücken, sondern ebenso als Kampfarena für Tierhatzen dienten<sup>39</sup>, waren diese Vorwürfe nicht vollkommen haltlos. Vor allem die Puritaner versuchten immer wieder gegen das Theater vorzugehen.



An dieser Abbildung, welche das Swan Theatre zeigt<sup>40</sup>, ist gut erkennbar, dass sich die Theater Shakespeares von den modernen in einigen Punkten unterschieden.

„[Man sah bei Betrachtung eines solchen Theaters] eine rechteckige erhöhte Plattform, die in die Mitte eines großen Hofes hineinragte, der wiederum von übereinander angeordneten Galerien umgeben war. Der Hof, auf dem die »Gründlinge« standen und sich das Stück ansahen, war der Witterung ausgesetzt, aber die Bühne war von

<sup>36</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 208.

<sup>37</sup> Vgl. Foakes, R.A., „Shakespeare’s Elizabethan Stages“, in: Bate, Jonathan/Russel, Jackson (Hg.), *Shakespeare. An Illustrated Stage History*, New York: Oxford University Press, 1996, S. 10-22, S. 19.

<sup>38</sup> Vgl. Bate, Jonathan, „Introduction“, in: Bate, Jonathan/Russel, Jackson (Hg.), *Shakespeare*, 1996, S. 1-9, S. 3.

<sup>39</sup> Vgl. Nagler, A.M., *Shakespeare’s Stage*. New Haven: Yale University Press, 1958, S. 17.

<sup>40</sup> Foakes, R.A., „Shakespeare’s Elizabethan Stages“, in: Bate, Jonathan/Russel, Jackson (Hg.), *Shakespeare*, 1996, S. 10-22, S. 11.

*einem bemalten Baldachin – dem so genannte Himmel – überdacht, der von zwei Säulen getragen wurde.“<sup>41</sup>*

Der Begriff Himmel ist im Anbetracht der Aufführungspraxis sehr wörtlich zu verstehen. Scheint es wohl zunächst einfach dazu gedient zu haben, die Bühne bei Schlechtwetter zu schützen, so wurde der Baldachin später auch mit Maschinerie für Spezialeffekte ausgestattet und mit Himmelsgestirnen bemalt.<sup>42</sup> Der Gegenpart dazu war die so genannte Hölle, ein Raum, der sich unterhalb der Bühnenkonstruktion befand. Mit Planen verdeckt und durch eine Falltür direkt mit der Bühne verbunden ließen sich damit ebenfalls theatralische Effekte erzielen, wie etwa das Verschwinden von Gegenständen und Personen von der Bühne. Diese Funktion diente wohl beispielsweise für die Hexenszene in *Macbeth*.<sup>43</sup> Außerdem fand es Verwendung als Lagerraum. Der Erhöhung der Bühne diente wohl nicht nur der besseren Sicht für das Publikum, sondern war vermutlich noch ein Relikt aus der Zeit als Stücke noch auf Wagen aufgeführt wurden.<sup>44</sup>

An der Rückseite gab es wohl eine Wand, welche hinter die Bühne führte und durch zwei Türen betreten oder verlassen werden konnte.

Aus unserer heutigen Sicht wären uns die Bühnen zu Zeiten Shakespeares wohl ziemlich leer vorgekommen. Bei der Aufführung wurden zwar einige Requisiten verwendet, aber keine Kulissen oder sperrigen Aufbauten.<sup>45</sup>

Theater war ein Vergnügen, welches keinesfalls nur den Höhergestellten vorbehalten war. Die Eintrittspreise waren so gestaffelt, dass auch normal und schlechter verdienende Bürger durchaus in der Lage waren, sich hin und wieder einen Theaterbesuch zu leisten. *„Der allgemeine Grundpreis (der dazu berechnete, sich im Parterre einen Platz zu suchen) betrug einen Penny. Das war nicht spottbillig – ein Penny war etwa ein Zehntel des durchschnittlichen Tagesverdienstes für gelernte Arbeit –, aber doch für fast jedermann erschwinglich.“<sup>46</sup>*

Das Theaterpublikum des elisabethanischen Zeitalters war zwar gemischt. *„Die Preiskategorien teilten das Publikum bis zu einem gewissen Grade in ›bessere Kreise‹ oben*

---

<sup>41</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 209, 210.

<sup>42</sup> Vgl. Foakes, R.A., „Shakespeare's Elizabethan Stages“, in: Bate, Jonathan/Russel, Jackson (Hg.), *Shakespeare*, 1996, S. 10-22, S. 20.

<sup>43</sup> Vgl. Nagler, A.M., *Shakespeare's Stage*. New Haven: Yale University Press, 1958, S. 24.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>45</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 49.

<sup>46</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 32-33.

und ›Gründlinge‹ (groundlings) unten auf.“<sup>47</sup> Der Unterschied lag selbstverständlich im Komfort. Während die besser bezahlenden Gäste in den Rängen sitzen konnten, mussten die Ärmern im Raum vor der Bühne stehen, was nicht nur einen Stehplatz zur Folge hatte, sondern auch die vollkommene Ungeschützttheit bei eventuellem Regen. Die Bühne ragte in den Raum und die Zuschauer konnten somit auf allen drei Seiten stehen. Die Vorstellungen fanden bei Tageslicht statt. Die Schauspieler konnten ihr Publikum demnach ständig sehen, was eine viel innigere Interaktion ermöglichte. Ulrich Suerbaum versucht die Atmosphäre, die damals bei einem Theaterbesuch geherrscht haben muss, einzufangen.

„ [...] Im elisabethanischen Theater gibt es keine [mit heutigen Aufführungen] vergleichbare Distanzierung zwischen der Spielfläche und dem Publikum, das die Plattform umdrängt; der Zuschauerraum ist so hell wie die Bühne. Ein Zuschauer ist dem anderen ellbogennahe. Das Publikum ist eine Masse, in der der einzelne verschwindet, es reagiert als Masse, gemeinsam und extrem. Es herrscht eine Atmosphäre, wie wir sie höchstens noch von Fußballspielen oder Rockkonzerten kennen.“<sup>48</sup>

Dies ist auch der Grund dafür, warum wir in den Texten William Shakespeares häufig dramatische Mittel finden, die das Publikum mit einbeziehen, wie zum Beispiel die *Beiseite* (asides). „Auch die großen Monologe sind keine Selbstgespräch, sondern richten sich offen an die Hörer und informieren sie über Gedanken und Gefühle des Sprechenden.“<sup>49</sup>

### **2.3. Zu Shakespeares Werk**

Das Gesamtwerk von William Shakespeares dramatischen Texten lässt sich grob in drei wesentliche Hauptgruppen unterteilen, nämlich in Komödien, Tragödien und Historien. Obgleich es immer wieder Meinungen, die diese Kategorien als zu undifferenziert

---

<sup>47</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 33.

<sup>48</sup> Ebd., S. 55, 56.

<sup>49</sup> Ebd., S. 57.

betrachteten, und Versuche gab eine genauere Definition und Abgrenzung der Werke einzuführen, hat sich diese Einteilung doch weitgehend durchgesetzt.

Bei den Historien ist als kleinster gemeinsamer Nenner der Aufstieg und Fall bedeutender Herrschergestalten anzugeben. Doch das wird uns angesichts der beiden Stücke, die in die Komödien- beziehungsweise Tragödiensparte einzuordnen sind, nicht weiter interessieren.

Da keines der eigentlichen Manuskripte Shakespeares die Jahrhunderte überdauert hat, muss die Wissenschaft bei der genauen Studie seines Werkes auf Folio und Quart Ausgaben zurückgreifen. Der englische Shakespeare Forscher Anthony James West erklärt diesen Umstand folgendermaßen:

*„The First Folio was the first edition of Shakespeare’s plays, published in 1623, seven years after he died. It contains thirty-six plays – all of the traditionally accepted canon except Pericles. [...] No Shakespeare play manuscript survives, and, unlike the other eighteen plays which had appeared as quartos (small, slim volumes containing a single play), none of these plays had been published before. Thus, without the First Folio, we would not have half Shakespeare’s plays, including such treasures as The Tempest, As You Like It, All’s Well, Twelfth Night, Julius Caesar, Macbeth, and Anthony and Cleopatra. [...] The plays were gathered for publication by John Hemings and Henry Condell, fellow actors and friends of Shakespeare’s at the original Globe Theatre. [...] Their sources for the Folio were a combination of printed quartos and various manuscripts (now lost).“<sup>50</sup>*

### **2.3.1. Othello als Tragödie**

*„Nach der modernen Vorstellung ist die Tragödie eine Gattung, deren Wesen besonders schwer zu begreifen und zu definieren ist. Für die Engländer der Shakespearezeit ist die Tragödie im Prinzip eine einfache und klar umrissene Sache: ein Drama vom Fall of Princes.“<sup>51</sup> Tragödien zeugen demnach von der Unsicherheit der irdischen Existenz und des schnellen Zerfalls eines Lebens, welcher durch die Ausübung einer Sünde bedingt wird. Dies betrifft vorzugsweise Fürsten und hochgestellte Personen, denn „[d]ie Grundregeln der Wahrscheinlichkeit, der Schicklichkeit und des Dekorums haben zur*

---

<sup>50</sup> West, Anthony James, „Introduction“, in: Shakespeare, William, *The Tragedie of Romeo and Iuliet. A Facsimile from the First Folio*, London: Globe Education Shakespeare’s Globe, 2008, S. 6-8, S. 6.

<sup>51</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 170.

*Folge die Regel der →drei Einheiten sowie die →Ständeklausel.“<sup>52</sup> Dadurch erhält das Prinzip eine noch viel beängstigendere und bedrohlichere Perspektive, da mit dem Untergang der Aristokraten auch ein ganzer Staat ins Verderben stürzen kann.*

Man könnte ganz allgemein auch sagen, dass sich Shakespeares Dramen stets mit den gleichen Themen befassen, nur ihr Zugang und ihre Art die Dinge aufzuzeigen ändern sich. In den Tragödien werden wir Zeugen des puren und ungeschmückten Scheiterns von menschlichen Existenzen an ihren eigenen Konflikten und Gefühlen. Ulrich Suerbaum erläutert in seinem Buch *Shakespeares Dramen* sehr gut, was *Othello* zu einem guten Beispiel für die Dramensparte macht:

*„Shakespeare nähert sich hier dem – zu seiner Zeit schon existierenden – Typus der domestic tragedy, der Tragödie über Menschen mittleren oder einfachen Standes, [...]. Othello ist kein Herrscher, [...] [aber] absoluter Befehlshaber in der militärischen Hierarchie, [...]. Der thematische Bereich ist enger als in den anderen großen Tragödie: Ehre und Ehrlichkeit, Vertrauen, Leichtgläubigkeit und Täuschung, Liebe und Eifersucht. Othellos (und Jagos) Status als Außenseiter und Nicht-Integrierter gibt dem Stück eine eigene gesellschaftliche Dimension. Mit der Figur eines honourable murderer, der sein Tun für gerechtfertigt hält, aber doch schuldhaft einer Täuschung unterliegt, gibt der Autor dem Schuldproblem eine neue Variante.“<sup>53</sup>*

Zu Beginn erscheint er als strahlender Kriegsheld, bevor der Fähnrich Jago schließlich seinen heimtückischen Racheplan schmiedet. Er kennt Othello gut genug, um eine von seinen größten Schwächen, die unermessliche Liebe zu seiner jungen Gattin Desdemona, auszunutzen und ihn so ins Verderben zu stürzen.

### **2.3.2. Der Kaufmann von Venedig als Komödie**

Genauere Kategorien oder übergreifende Muster lassen sich im Gesamtwerk William Shakespeares nur schwer finden, weshalb „Komödie“ meist als Überbegriff für all jene Werke Shakespeares dient, die verspielte Handlungselemente, beispielsweise Maskeraden, aufweisen und nicht eindeutig in einer der anderen Kategorien einzuordnen sind.

---

<sup>52</sup> Schneillin, Gérard, „Tragödie“, in: Brauneck, Manfred/Gérard, Schneillin (Hg.), *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Esembles*, Reineck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986, S. 1140-1144, S. 1141.

<sup>53</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 178.

Die Funktion der allgemeinen Belustigung findet dennoch in den meisten dieser Stücke starke Ausprägung. *„Jede theatralische Darstellung, auch die ernsthafte, ist potentiell Jux und Belustigung: Menschen treten in Verkleidung und Maske auf, treiben Mummenschanz.“*<sup>54</sup> Komödien zeigen uns die Fassade, den Schein einer heilen, schönen Welt. Eine Fassade, hinter welcher trotz aller Unbekümmertheit die zwischenmenschlichen Konflikte passieren. *Der Kaufmann von Venedig* bildet im Werk des Dramatikers eine Art Wendepunkt, der die Überleitung zu den so genannten „problem plays“, also dunklen Problemkomödien darstellt, deren Aufbau und Wirkung wie folgt definiert werden könnten:

*„Was sie alle gemeinsam haben ist, daß sie nicht durchgehend heiter sind und daß die Probleme, die in ihnen mit voller Ernsthaftigkeit behandelt werde, keine leichte Lösung zulassen. Die Dramaturgie ist weniger auf turbulente Handlung als auf Debatte und Auseinandersetzung angelegt. Wie in den Tragödien hat die dramatische Vertiefung der in der Handlung enthaltenen Thematik eine zentrale Bedeutung.“*<sup>55</sup>

In *Der Kaufmann von Venedig* steht die schöne, heile, lyrische Welt von Belmont dem eher tristen Venedig gegenüber, in welchem unter anderem auch Shylock zu Hause ist.

### **3. Das Prinzip des Bösen bei Shakespeare**

*„Wenn es überhaupt Böses gibt, muss es vom Guten her gedacht werden. Ohne die Beachtung des Guten und also der Wahrheiten gibt es nur die grausame Unschuld des Lebens, die diesseits des Guten und des Bösen ist.“*<sup>56</sup>

Eine genaue und exakte Definition des Begriffs des Bösen festzulegen, ist schon allein aufgrund der diversen kulturellen und religiösen Unterschiede in den diesbezüglichen Ansichten nicht einfach, wenn nicht sogar vollkommen unmöglich. Es soll daher ver-

---

<sup>54</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 197

<sup>55</sup> Ebd., S. 201

<sup>56</sup> Badiou, Alain, *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*, Wien: Turia + Kant, 2003, S. 83.

sucht werden nur einen kurzen geschichtlichen Überblick zu geben und sich hauptsächlich auf Shakespeares Zeit zu konzentrieren.

Das Böse schreckt uns mindestens so sehr ab wie es uns fasziniert. Nicht selten ist es eigentlich der Antagonist, welcher die wahre Hauptfigur eines dramatischen Textes ausmacht, wie man etwa auch im Bezug auf den *Othello* oder den *Der Kaufmann von Venedig* sehr gut behaupten kann. Hier sind das Schicksal Shylocks und die Übeltaten Jagos die Aspekte, die am meisten zu bewegen vermögen.

Den Glauben an eine böse Macht gibt es vermutlich schon seit es Menschen gibt. Der Teufel als expliziter Widersacher Gottes ist allerdings eine Erfindung des Christentums. Seine Ansicht über das Prinzip von Gut und Böse auf Theaterbühnen bezog der Dramatiker aller Wahrscheinlichkeit nach aus den so genannten Morality Plays, die im 14. und 15. Jahrhundert in England weite Verbreitung fanden und sich auch noch unter der Herrschaft von Elizabeth I. großer Beliebtheit erfreuten. Diese Moralitätenstücke entwickelten sich ihrerseits aus den mittelalterlichen, religiösen Mysterienspielen, in welchen den Menschen christliches Denken und Handeln vermittelt werden sollte. Hierzu griff man bevorzugt auf alttestamentarische Geschichten und Heiligensagen zurück. Die Moralitätenstücke standen diesem Prinzip der Vermittlung religiöser Werte immer noch sehr nahe. An die Stelle biblischer Gestalten rückten jedoch nun abstrakte Figuren und Allegorien von Tugenden und Lastern, wie etwa Personifizierungen der Sieben Todsünden.

Mit Beginn des Zeitalters der Renaissance ging eine Verweltlichung der Dramenstoffe von statten, die aber immer noch sehr stark unter dem Einfluss jener alten Theatertradition stand. Eine Figur, die sich unter anderem aus den alten Mysterienspielen und den Morality plays hinüber gerettet hatte und sich auch zu Shakespeares Zeit immer noch großer Beliebtheit beim Publikum erfreute, war etwa der leibhaftige Teufel, der als Herrscher der Hölle sowohl in Tragödien als auch in Komödien auf die Bühne gebracht wurde. Seine Weiterentwicklung findet Lucifer in etwas veränderter, nicht mehr ganz so konkreter Form als das personifizierte Laster, oder *Vice*, der ganz ähnlich dem Teufel, die schlimmsten Untugenden in sich vereint und als Gegner von *Virtue*, der Tugend, auftritt. Diese Gestalt wurde schließlich gleichfalls von der neuen Dramen-tradition aufgegriffen und ebenfalls sublimiert, wodurch der *Vice* als Bösewicht eines Stückes in ei-

ne menschliche Hülle schlüpfte. Der Unterschied zum Teufel ist, dass das Laster dem Bösen nicht mehr sofort angesehen wird. Es findet eine Verinnerlichung statt. Die Boshaftigkeit des Vice steht ihm nicht ins Gesicht geschrieben, sie äußert sich stattdessen in seinen Taten. Vielmehr stellt er eine Personifikation jener Sünde dar, die er verkörpert. Noch besitzt er weder die Vielschichtigkeit, noch die Menschlichkeit, noch die Undurchschaubarkeit, zu welcher es der „Intrigant“ auf der Bühne bringen wird. Dieser Vice ist in seiner Essenz nicht anderes als ein „*protagonist of the forces of evil*“<sup>57</sup>. Die Weiterentwicklungen dieser Vice-Figur, wie Shakespeare sie geschaffen hat, trennt die Theaterwissenschaftlerin Vita Huber in ihrer Arbeit zum Thema des Bösen auf der Bühne in zwei verschiedene „*Typen*“<sup>58</sup> von Charakteren, die sich auf der Suche nach der Gestaltung der negativen Kräfte auf der Bühne herauskristallisiert haben, nämlich den Bösewicht und den Intriganten.

*„Er [der Bösewicht] sinnt Böses, er tut Böses, er ist dem Bösen verfallen und er geht wohl auch im Bösen unter. [...] Er ist erkennbar, eindeutig, dem primitiven Gemüte wie dem erfahrenen Betrachter offenkundig. Sein klügerer Vetter – nur am Rande der Hölle wohnhaft – ist der Intrigant. [...] Er ist der Ränkeschmied, der Arglistige, erfüllt von der Freude an der Verstrickung, die er schafft; er stiftet Verwirrung und hat seinen Spass [sic!] daran, er schürzt Verwicklungen, in deren Netze sich die Menschen fangen, er heckt Bosheit aus, er stellt kluge Fallen, er treibt die Menschen mit denen er spielt ins Verhängnis.“*<sup>59</sup>

Weiters findet sich noch das aus christlichem Gedankengut und den alten Stücken heraus entstandene, häufig verarbeitete Motiv der Menschenseele, um welche sich die Vertreter des Guten und des Bösen streiten. Dieser Stoff fußt auf der *Psychomachia* des römisch-christlichen Dichters Prudentius.<sup>60</sup>

Es kann behauptet werden, dass trotz Verweltlichung der Theaterstoffe die Vermittlung christlicher Ideale auch für die Generation, der Shakespeare angehörte, noch sehr prägend war. Zu erkennen ist dies etwa an der langen Rede Portias über die Tugend der Gnade in *Der Kaufmann von Venedig*. Die Verkörperung von Tugenden und Sünden

<sup>57</sup> Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil. The History of a Metaphor in Relation to his major Villains*, New York: Columbia University Press, 1958, S. 4-5.

<sup>58</sup> Huber, Vita, „Die Entwicklung der Intrigantenrolle im Wandel ihrer Darstellung auf dem deutschsprachigen Theater vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts“. Diss., Universität Wien, Philosophische Fakultät, 1961, S. 4.

<sup>59</sup> Ebd., S. 4.

<sup>60</sup> Vgl. Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642*, 1982, S. 86.

haftete den Charakteren nach wie vor an, auch wenn ihre Ausarbeitung immer subtiler wurde und es nun durchgestaltete Personen waren, die diese Eigenschaften besaßen.

Wie im vorherigen Kapitel erwähnt findet in der Renaissance eine Verbindung zwischen Christentum und Antike statt. Dies wirkt sich auch essentiell auf das Theater aus, das darum bemüht ist, die Poetik der vorchristlichen Zeit mit den religiösen Elementen der mittelalterlichen Mysterienspiele und Moralitäten zu verbinden. Sehr wichtig dabei, besonders in Bezug auf die Tragödie, ist die Frage der Schuld. Gut und Böse unterliegen in der Antike nicht der gleichen Wertigkeit und Wertung, wie sie es später im christlich geprägten Weltbild tun. Der griechische Heros wird oft ohne Eigenverschulden in seinen Untergang gestürzt. *„Natürlich kann sich christliches Verantwortungsbewußtsein nicht mit der bloßen Gegenüberstellung begnügen. Es müssen auch moralische Akzente gesetzt werden, und sie fußen gemeinhin auf biblischen Sündenvorstellungen.“*<sup>61</sup> Das Elend eines Menschen wird im englischen Drama des elisabethanischen Zeitalters durch seine eigenen Handlungen verursacht. Dabei muss der Held einer solchen Tragödie kein unmoralischer Mensch sein. Für viele Dramatiker dieser Zeit wird die Frage essentiell, was einen tugendhaften, guten Menschen an jenen Punkt bringt, *„wo eine zerstörerische Leidenschaft über ihn Gewalt zu gewinnen droht und er momentan dazu neigt, den Verlockungen zur Sünde nachzugeben.“*<sup>62</sup> Das Böse zu erforschen, welches in jedem Menschen steckt, sei es auch noch so tief vergraben, wird zu einer Herausforderung, der sich die Dramatiker gerne stellen. Bei William Shakespeare sieht man diesbezüglich eine kontinuierliche Entwicklung von Werk zu Werk. In *Romeo und Julia*, eine seiner ersten Tragödien, die etwa 1595 entstand, zeichnet er die Menschheit noch nicht in einer derartigen Verdorbenheit, wie er es schließlich um 1608 in *Macbeth* tun wird.<sup>63</sup> Was in *Romeo und Julia* zu dem bekannten Ende führt, könnte man viel eher als Verkettung unglücklicher Ereignisse, denn als Walten böser Mächte ansehen. In *Othello* zeichnet sich diese Hinwendung schon hinreichend ab. Das Schicksal scheint hier vollkommen die Mächte des Bösen zu bevorzugen und lässt das Glück stets auf Jagos Seite stehen. Hier kann man am Schluss wenigstens auf eine Bestrafung Jagos hoffen, in *Macbeth* wird jedoch selbst darauf verzichtet. Im Zuge dieses Prozesses ist auch erkennbar, dass Shakespeare seine Antagonisten zu jenen Figuren macht, die das meiste

---

<sup>61</sup> Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642*, 1982, S. 101.

<sup>62</sup> Ebd., S. 102.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 101.

Potential in sich bergen. *„An eine Verherrlichung der Mächte des Bösen ist dabei natürlich keineswegs gedacht; es geht dem Dichter lediglich darum, deren Verlockungen nicht zu verheimlichen. Im übrigen aber werden die verhängnisvollen Folgen für den Menschen, der sich der Gewalt des Bösen verschrieben hat, dem Publikum drastisch vor Augen geführt.“*<sup>64</sup>

Zuletzt gibt es noch ein weiteres Motiv, welches auf dem Theater von Shakespeare allgegenwärtig war und im Hinblick auf christliches Gedankengut neu erfunden werden musste, nämlich das Thema der Rechtfertigung der Blutrache. *„Christlicher Einfluß kann gelegentlich auch dazu beitragen, daß antik-heidnisches Ideengut modern-religiösen Strömungen angepaßt und schließlich in eine geradezu entgegengesetzte Richtung gelenkt wird. Mit besonderer Deutlichkeit tritt das in den Wandlungen zutage, die die Gestaltungen des Rache-Prinzips im Drama jener Epoche durchläuft.“*<sup>65</sup> Wie mit Rachegefühlen am besten umzugehen ist, taucht in den Werken des elisabethanischen Zeitalters als wiederkehrendes Motiv auf den Bühnen auf. Es stammte wohl einerseits aus den Dramen Senecas, andererseits geht es wahrscheinlich auch auf germanischen Ursprung zurück, wo dieses Thema seit jeher große Bedeutung hat – man denke nur beispielsweise an das *Nibelungenlied*.<sup>66</sup> Obgleich blutrünstige Rachedramen, wie etwa *Der Jude von Malta*, sich großer Beliebtheit erfreuten, so mussten sie sich schon bald den religiösen Idealen unterwerfen.

*„Für den Christen mußte das Racheprinzip ohnehin zu einem Problem werden, da das Bibelwort ››Die Rache ist mein, spricht der Herr‹‹ ihm für jede eigenmächtige Handlung die Hände zu binden schien. Die Beantwortung der Frage, wie man sich zur Racheforderung zu stellen habe, war für alle Zeitgenossen, die zwischen den beiden Polen unsicher hin und her schwankten, also ein echtes Anliegen.“*<sup>67</sup>

Im *Kaufmann von Venedig* wird dem Rachefeldzug Shylocks durch Spitzfindigkeit Einhalt geboten. *Othello* steht noch in einer blutigeren Tradition, wenn für den General bereits der bloße Verdacht der Untreue ausreicht, um seine Frau seines Erachtens zu Recht mit dem Tode zu bestrafen. Es gab jedoch schon damals Stücke, in welchen der

---

<sup>64</sup> Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642*, 1982, S. 103.

<sup>65</sup> Ebd., S. 111.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 112.

<sup>67</sup> Ebd., S. 112-113.

allzu menschliche Wunsch nach Rache komplett überwunden wird, so beispielsweise in Thomas Heywoods *A Woman Killed with Kindness*,<sup>68</sup> in welchem ein gehörnter Ehemann nicht das Herz dazu besitzt, seine Gattin und deren Geliebten zu ermorden und der Ehebrecherin auf ihrem Totenbett sogar vollkommen vergibt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Böse im Theater William Shakespeares in verschiedenen Formen allgegenwärtig ist. Es werden aber stets neue Herangehensweisen an die Verarbeitung dieses Prinzips im christlichen Sinne gesucht.

#### **4. William Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig***

*Der Kaufmann von Venedig* zählt zu den bekanntesten und von Shakespeares Stücken und entstand „irgendwann nach 1594 und vor 1598“<sup>69</sup>. Zu den Zeiten des Dramatikers war es üblich, dass man nicht unbedingt auf die Originalität des Stoffes wert legte, sondern auf die Neuheit der Darstellung. Shakespeare hat für seine Werke kaum etwas selbst erfunden, er war vielmehr jemand, der sich gern von diversen Geschichten inspirieren ließ und die verschiedenen Motive zu einer neuen Einheit zusammenfügte. Insgesamt konnte man drei Hauptquellen ausfindig machen, die der Dramatiker für *Der Kaufmann von Venedig* verwendet haben muss.

„Shakespeares größte Inspiration, in welchem bereits die elementaren Handlungsstränge, wie der Jude, mit dem eine Abmachung über ein Pfund Fleisch getroffen wird und die junge Frau, die ihren Mann in der Verkleidung eines Anwalts rettet, war die im späten vierzehnten Jahrhundert entstandene Novellensammlung *Il Pecorone von Ser Giovanni*.“<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Vgl. Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642*, 1982, S. 116.

<sup>69</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 318

<sup>70</sup> Naumann, Walter, *Die Dramen Shakespeares*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, S. 99.

Als Vorlage für das Motiv der Kästchenwahl diene eine Geschichte aus der spätmittelalterlichen Sammlung *Gesta Romanorum*. Es ist des weiteren anzunehmen, dass jener Teil der Handlung, der sich mit Jessicas Liebe zu dem Christen Lorenzo und der Flucht der beiden beschäftigt, auf Masuccios II Novellino aus dem fünfzehnten Jahrhundert zurückzuführen ist.<sup>71</sup>

## **4.1. Die Figur des Shylock**

Shylock ist zweifellos eine der mitreißendsten Figuren des Stücks, wenn nicht sogar jene, die von allen am meisten Emotionen – ob nun positive oder negative – auszulösen vermag. In den folgenden Kapiteln sollen nun die diversen Aspekte, wie dramatischer Aufbau und Geschichte dieses zwiespältigen Charakters beleuchtet werden.

### **4.1.1. Christopher Marlowes Einfluss**

*„Hätte es Marlowe nicht gegeben, dann hätte Shakespeare ohne Zweifel trotzdem Stücke geschrieben, aber diese Stücke wären entschieden anders ausgefallen.“<sup>72</sup>*

Christopher Marlowes *Der Jude von Malta* ist neben *Der Kaufmann von Venedig* das andere große englische Renaissancedrama über einen gefallenen Juden. Das Stück wurde vermutlich 1589 uraufgeführt und war sogleich ein Erfolg.<sup>73</sup> Es kann mit großer Sicherheit gesagt werden, dass William Shakespeare seinen Rivalen persönlich kannte und zumindest eines seiner Stücke während seiner Zeit in London gesehen hat. Höchstwahrscheinlich hat Marlowes erfolgreiches Judendrama Shakespeare dazu angespornt, eine eigene jüdische Hauptfigur zu kreieren.

---

<sup>71</sup> Halio, Jay L., *Understanding The Merchant of Venice. A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*, London, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2000, S. 4.

<sup>72</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*. 2004, S. 221.

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 312.

Die grausame Wesensart, mit welcher Marlowe seinen Protagonisten ausgestattet hat, entstammt einer Reihe von Stereotypen im Bezug auf Juden, die Marlowe weder erfunden, noch für Barabas ausgeschmückt hat. Sowohl Shylock als auch Barabas weisen die typischen Klischees auf, die man damals den Juden zuschrieb. Anhänger des Judentums waren für Marlowe und Shakespeare keine greifbaren, realen Personen, sondern dramatische Paradigmen. *„Für Shakespeare und seine Zeitgenossen waren Juden ebenso wie Äthiopier, Türken, Hexen, Bucklige und dergleichen als begriffliche Werkzeuge nützlich. Diese gefürchteten und verachteten Gestalten lieferten schnelle, leichte Orientierung, klare Abgrenzungen, Extremfälle. [...] Der Jude war ein Meßverfahren – hier für das Ausmaß von Herzlosigkeit.“*<sup>74</sup> Dennoch wäre es falsch zu sagen, dass das Stück allein die Juden anprangert. Christen und Moslems begehen ebenso Verbrechen und verhalten sich keineswegs edelmütiger gegenüber ihren Mitmenschen. Marlowe ging es mehr darum zu zeigen, dass jeder des anderen Teufel ist, wobei die Religion für ihn keine moralischen Werte voraussetzt.<sup>75</sup>

In der Gestaltung der Juden griffen beide Dramatiker hauptsächlich auf Textquellen zurück. Zumindest bei Shakespeare besteht die Möglichkeit, dass er zu seinem Shylock von einem lebensechten jüdischen Vorbild inspiriert wurde. Im Jahre 1594 gab es einen Skandal um den ehemals jüdischen Leibarzt Königin Elisabeths I., Doktor Roderigo Lopez (auch Rodrigo Lopes). Wie hoch die Wahrscheinlichkeit hierfür ist, schildert Linda Rozmovits:

*„In his search for the original Shylock, Sidney Lee posits four categories of evidence pertaining to the putative links between Shylock and his historical prototype. In outline he argues that the date of composition of The Merchant of Venice more or less coincides with the date of the alleged conspiracy and its aftermath; that the text of The Merchant contains topical references; that Shakespeare’s protagonist, the merchant Antonio, was likely drawn with the protagonist of the Lopez affair in mind; and that Shylock and Lopez display similarities of character too great to be coincidental.“*<sup>76</sup>

Ogleich Lopez in England augenscheinlich zum Protestantismus konvertiert war und diese Religion nach eigener Aussage auch gewissenhaft praktizierte, ging das Gerücht,

---

<sup>74</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*. 2004, S. 304 - 305.

<sup>75</sup> Vgl. Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642*, 1982, S. 95.

<sup>76</sup> Rozmovits, Linda, *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England*. Baltimore, Maryland: the John Hopkins University Press, 1998, S. 92.

er habe dem Judentum niemals tatsächlich entsagt. Allein dies dürfte schon gereicht haben, Marlowes Phantasie zu beflügeln, denn als der Doktor im Jahre 1594 schließlich zum Tode verurteilt wurde, war der Dramatiker selbst schon nicht mehr am Leben. Doktor Roderigo Lopez war vor der Inquisition aus seiner Heimat Portugal nach England geflohen und war [...] relativ rasch zum Leibarzt der Monarchin aufgestiegen. Natürlich bleiben bei einer solchen Karriere Neider nicht aus.<sup>77</sup> Eine Verschwörung des Earl von Essex führte schlussendlich zu der Anklage, „er habe sich geschworen, seine königliche Patientin zu vergiften.“<sup>78</sup> Als angeblicher Beweis dafür diene die Tatsache, dass der König von Spanien ihm 50 000 Kronen, also 18 800 Pfund, versprochen hatte, wenn er ihm einen wichtigen Dienst erweisen würde.<sup>79</sup> Seine bis zuletzt beteuerte Unschuld ersparte ihm das Schafott nicht und da öffentliche Hinrichtungen zu jener Zeit große öffentliche Spektakel waren, ist es nicht auszuschließen, dass auch William Shakespeare unter den Zusehern war. Wie sich Shakespeare dabei gefühlt haben könnte und wie seine darauf folgenden Intentionen bezüglich des Stücks ausgesehen haben könnten, versucht Stephen Greenblatt in seiner Shakespeare Biographie nachzuvollziehen:

*„War Shakespeare von dem, was sich am Fuße des Schafotts abspielte, angezogen oder abgestoßen? Bewunderte er die Art und Weise, in der Marlowes dunkle Komödie dazu beigetragen hatte, die Reaktion der Menge zu prägen, oder war er von ihr angewidert? Das einzige Beweismittel ist das Theaterstück, das Shakespeare im Anschluß an Lopez' Tod schrieb, und die Antwort, die es nahelegt, lautet, daß er sowohl fasziniert als auch angeekelt war. [...] Er wollte anscheinend Gelächter über die Niederlage eines bössartigen Juden erregen – allerdings nicht in einem Stück über internationale Verwicklungen, sondern in einer Geschichte von Geld und Liebe –, und gleichzeitig wollte er dieses Gelächter in Frage stellen, die Belustigung unerträglich beunruhigend machen.“<sup>80</sup>*

Das Stück Christopher Marlowes beginnt mit einem Prolog, in welchem der italienische Schriftsteller Niccolò Machiavelli das Wort ergreift, sich selbst kurz vorstellt und meint, die Juden würden seinen Lehren folgen. Das Hauptwerk Machiavellis *Il Principe* hatte mit den darin ausgeführten Thesen zum Thema Herrschaft nicht nur in Italien für Aufse-

---

<sup>77</sup> Vgl. Rozmovits, Linda, *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England*. Baltimore, Maryland: the John Hopkins University Press, 1998, S. 81

<sup>78</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*. 2004, S. 324.

<sup>79</sup> Vgl. Ebd., S. 323.

<sup>80</sup> Ebd., S. 329.

hen gesorgt. Besonders sein umstrittenes - und wohl auch sehr missverstandenes - Kapitel, in welchem er seine Meinung zum Ausdruck bringt, dass ein Souverän besser als grausam, denn als schwach gelten sollte, sorgte dafür, dass der italienische Philosoph binnen kurzer Zeit den Ruf erlangte, ein Fürsprecher der Tyrannei und der Gewissenlosigkeit zu sein.

*„Daß es dem Verfasser von Il Principe in seinem Werk vornehmlich um einen neuen Tugendbegriff – wenngleich einen solchen eigener Art, den der virtù nämlich – gegangen war, drang kaum in das Bewußtsein breiterer Schichten ein. Für sie wird der Verkörperer machiavellistischer Ideen daher im allgemeinen zum Schurken und Bösewicht, wenngleich man ihm positive Eigenschaften wie Witz, Intelligenz, Mut, Entschlossenheit und Tatkraft keineswegs streitig macht und die betreffenden Gestalten für die Zuschauer im Theater zweifelsohne nicht selten viel Imponierendes an sich hatten.“<sup>81</sup>*

Christopher Marlowe ging in seinem Stück ebenfalls von diesen Vorurteilen aus. Wahrscheinlich hat er selbst Machiavelli niemals gelesen, kannte ihn wohl nur vom Hörensagen. Das was man damals von den Thesen des Italieners zu wissen meinte kam seiner Persönlichkeit und seinen dramatischen Zielen aber sehr entgegen. Er liebte es der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, war ein Verfechter des absoluten Individualismus und der Meinung, dass jeder Mensch die Freiheit haben sollte sich vollkommen auszuleben.<sup>82</sup> Neben der Provokation, war Marlowes Intention bei der Einführung Machiavellis in das Stück sicherlich die Vorankündigung, von welcher Art Charakter seine Hauptfigur sein würde. Marlowe erschuf Barabas als den Inbegriff eines absolut skrupellosen, bösen Menschen. Barabas mordet, betrügt und verrät mit einer Nonchalance, die wohl in der Geschichte der Dramen ihresgleichen sucht. Der Grund warum Christopher Marlowe den Eingangsmonolog von Machiavelli halten lässt, ist wohl, dass es kaum eine bessere Beschreibung für diesen Juden gibt als eben dessen berühmtes, wenn auch falsch interpretiertes, Prinzip: der Zweck heiligt die Mittel.

MACHIAVEL

*Einigen ist mein Name wohl verhaßt;  
vor deren Wort schützen mich, die mich lieben,  
und zeigen ihnen, daß ich Machiavel (sic!) bin,*

<sup>81</sup> Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642*, 1982, S. 127.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 128.

*dem weder Mensch noch Menschenwort, was wiegt. [...]*  
*Für mich ist Religion nur Kinderspiel,*  
*Unwissenheit ist mir die einzige Sünde. [...]*  
*Nein, die Tragödie eines Juden zeig ich,*  
*der lächelnd sieht, wie seine Beutel strotzen*  
*von Geld, das er auf meine Art erwarb.*  
*Ich bitt euch nur: Würdigt ihn nach Verdienst,*  
*und nehmet ihn nicht schlechter deshalb auf,*  
*weil er mir huldigt.<sup>83</sup>*

Selim Calymath, der Sohn des Großherrs der Türkei, möchte in Malta lange ausständige Tributzahlungen eintreiben. Da die Bevölkerung jedoch nicht imstande ist, den gewaltigen Betrag binnen der Frist von einem Monat einzutreiben, tritt man an die reichen Juden der Insel heran. Diese sollen die Hälfte ihrer jeweiligen Vermögen spenden und somit die Summe aufbringen. Barabas, der reichste Jude Malτας, weigert sich, woraufhin der Gouverneur seinen gesamten Besitz konfisziert und sein Haus zu einem katholischen Nonnenkloster umfunktioniert. Der beraubte Barabas schwört erbitterte Rache an den Verantwortlichen. Er drängt seine Tochter Abigail, sich als Nonne in das Konvent zu schleichen und dort nach Barabas „Notgroschen“ zu suchen, den er in Form eines Schatzes im Haus versteckt hat. Abigail tut wie ihr gesagt wird, und Barabas kommt wieder zu Geld, mit welchem er auf dem Markt den türkischen Sklaven Ithamore ersteht. Dieser scheint Christen ebenso sehr zu hassen wie sein Herr und steht ihm in verbrecherischer Gesinnung auch um nichts nach. Danach benutzt er die Schönheit seiner Tochter um Don Lodowick, den Sohn des Gouverneurs, und Mathias, einen an sich unbeteiligten jungen Edelmann, gegeneinander aufzuhetzen, wobei es ihm vollkommen egal ist, dass Abigail und Mathias ehrlich ineinander verliebt sind. Im daraus resultierenden Duell werden beide Männer getötet. Abigail wendet sich in ihrer Trauer wieder den Nonnen zu und will ihrem jüdischen Glauben endgültig abschwören. Wütend über die Konversion seiner Tochter schickt Barabas eine vergiftete Suppe als Spende ins Kloster, an welcher alle Schwestern, darunter auch Abigail, sterben. Zwei Mönche,

---

<sup>83</sup> Marlowe, Christopher, *Der Jude von Malta*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2003, Prolog S. 11-12.

die eine Gefahr für Barabas darstellen, werden erwürgt. Als auch Ithamore Verrat an ihm begeht und ihn noch dazu erpressen möchte, wird auch dieser vergiftet. Das Gift wirkt aber nicht schnell genug und der Sklave hat noch Zeit, den Gouverneur von den Verbrechen des Juden in Kenntnis zu setzen. Barabas entzieht sich der Strafe, indem er seinen Tod vortäuscht und hilft nun den Türken bei der Eroberung Maltas. Selim Calymath ernennt Barabas zum Gouverneur. Er bietet nun dem ehemaligen Gouverneur Ferneze, die moslemischen Besatzer in eine Falle zu locken. Aber dieser erkennt die hinterhältigen Ränke des Juden und lässt ihn in die eigene Falle tappen. Die christlichen Kreuzritter siegen letztlich. Malta wird zerstört.

Bei näherer Betrachtung wird sehr schnell klar, dass Barabas, ebenso wie die meisten anderen, eine vollkommen überspitzte Figur ist. Marlowe stellt die Welt in ihrem Extremen dar. Obgleich dieses Stück als sehr stark antisemitisch gewertet werden kann, muss klar sein, dass die anderen Charaktere des Stücks keineswegs besser dargestellt werden. Das einzige, was Barabas von jemandem wie zum Beispiel Ferneze unterscheidet ist, dass er seine Skrupellosigkeit nicht unter dem Deckmantel des guten Willens zu verbergen versucht. Marlowe zeichnet die Karikatur eines Juden schlechthin. Er spielt geschickt mit allen möglichen Klischees und macht es dadurch, wie auch Shakespeare, dem Publikum nicht so einfach, eindeutig für eine Seite Farbe zu bekennen. Dadurch, dass es keine einzige wirklich „gute“ Figur gibt – die einzige mögliche Ausnahme, Abigail, lebt zu kurz, um uns genügend Identifikationsfläche zu bieten – gerät das Publikum auch in einen moralischen Konflikt mit sich selbst. Wie parodistisch und ironisch das Stück zu verstehen ist, zeigt sich schon in diversen Anmerkungen von Barabas selbst:

*Was mich betrifft, so geh ich nachts herum  
und töte Kranke, die am Wegrand ächzen.  
Zuweilen geh ich und vergifte Brunnen. [...]  
Als junger Mann studiert ich Medizin,  
da rafft ich ein paar Italiener hin. [...]  
Dann später baut ich neue Kriegsmaschinen,  
denn da gabs zwischen Deutschland und Frankreich Krieg.  
Ich tat, als wollt ich Karl dem Fünften dienen,  
doch schlug mit meinen Minen Freund und Feind.*

*Als das vorbei war, wurde ich Wucherer,  
und mit Erpressung, Täuschung und Bankrott  
und Kniffen, die zum Maklertum gehören,  
füllt ich die Kerker bald mit Schuldnern an  
und Armenhäuser auch mit Waisenkindern.  
Ich trieb zum Wahnsinn einen jeden Monat,  
und manchmal hing sich einer auf aus Kummer  
und steckte sich ne lange Liste an,  
wie ich mit Zinsen ihn gepeinigt hätte. –  
Doch, sieh, wie ich gesegnet bin dafür:  
Ich hab genug, die ganze Stadt zu kaufen. –<sup>84</sup>*

Dieser Ausruf fasst zusammen, was man dem Barabas vorwerfen könnte und, was das Klischeebild, welches die Menschen zu Zeiten Shakespeares von Juden hatten, miteinbezogen hat. Sollte man gegen Shylock eine Liste mit Anklagepunkten erstellen, so wäre es durchaus denkbar, dass sie in etwa so lauten würde. Anstatt seine Verbrechen jedoch zu verbergen, spricht er sie gegenüber seinem Sklaven Ithamore vollkommen frei an und scheint sich an denselben sogar im Nachhinein noch zu erfreuen.

Was sind aber nun genau die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Shylock und Barabas? Sie sind beide reiche Juden in einem mediterranen Ambiente, betreiben Handel, sie haben schöne Töchter, die beide im Laufe der Stücke mit ihren Vätern nichts mehr zu tun haben wollen, sie müssen von den herrschenden Christen schlimme Schmähungen und Beleidigungen ertragen und werden letztenendes dadurch in eine einzige tödliche Obsession getrieben.

Shylock wirkt im Vergleich zu Barabas scheinbar grenzenloser krimineller Energie sehr gnädig und human. Das volle Ausmaß seiner Erbarmungslosigkeit und Härte wird dem Publikum erst gegen Ende des Stückes bewusst. Barabas zeigt sich hingegen von Beginn an als gewissenloser Verbrecher. Hinzu kommt, dass Shylock zwar von Rache träumt und sie auch mit ziemlicher Sicherheit ausführen würde, aber im letzten Moment daran gehindert wird. Barabas kann seine Vendetta immerhin fast bis zur letzten Kon-

---

<sup>84</sup> *Der Jude von Malta*, Akt II, Szene 3, S. 41.

sequenz treiben bevor ihn schließlich sein schreckliches Ende ereilt. Man kann nicht übersehen, dass Shakespeares Jude wesentlich gezähmter ist als Christopher Marlowes. Der Hergang mag unterschiedlich sein, das Resultat ist aber in beiden Stücken das gleiche. Beide Juden verlieren ihre Töchter, ihr Geld und ihren Stolz.

Interessant ist, dass beide Juden zu Opfern der Justiz werden. Das was beide eigentlich schützen sollte, nämlich die Staatsgewalt, führt sie letztendlich in ihren Untergang. Ferneze legt Barabas die Zahlung auf, ohne dass dieser sich zuvor etwas zu Schulden hätte kommen lassen, einfach weil er sehr reich und Jude ist. Barabas kommentiert dies sehr treffend mit Worten, die sehr gut auch in Shylocks Rolle passen würden.

FERNEZE

*Schweig Barabas. Dir tat man nichts als Recht.*

BARABAS

*Eure Art Recht tut mir das schwerste Unrecht.<sup>85</sup>*

Auch gemeinsam ist der christlichen Gemeinschaft beider Stücke das zynische Argumentieren mit der Gnade, die den so übertrumpften Hebräern angeblich durch den Rechtsspruch zuteil würde. Shylock wird nicht hingerichtet, muss aber eine Zwangstaupe über sich ergehen lassen. Für einen streng gläubigen Juden wäre dies allerdings schlimmer als der Tod. Ferneze rechtfertigt seinen Entschluss mit den Worten „*Zu großer Reichtum weckt die Habsucht nur, und Habsucht, ach, ist schwere Sünde.*“<sup>86</sup> und impliziert somit, dass die Inbeschlagnahme von Barabas' Habseligkeiten in Wahrheit eine Tat der Tugend ist, um ihn vor Sündhaftigkeit zu bewahren und seine Seele zu retten. Die Christen tarnen dadurch nur ihre eigene Habgier. Barabas gibt in einem letzten, fast verzweifelt Versuch an, dass man jemanden, den man aller Lebensgrundlage beraubt, auch gleich das Leben selbst nehmen kann, so bekommt er vom Gouverneur nur die für unsere Ohren schon sarkastisch klingenden Antwort: „*Nein Barabas, kein Blut soll unsere Hände beflecken; das liegt unserem Glauben fern.*“<sup>87</sup> Sowohl bei Shakespeare als auch bei Marlowe zeigen sich die Christen von ihrer heuchlerischen Seite, wann immer sie von Nächstenliebe und Gnade sprechen. Es zeugt von einer großen Ironie, dass sowohl Ferneze, als auch Portia die Eigenschaften besitzen, für welche sie die Juden „ihrer“ jeweiligen Dramen am meisten schelten. Ferneze behauptet, Barabas

---

<sup>85</sup> *Der Jude von Malta*, Akt I, Szene 2, S. 23.

<sup>86</sup> *Der Jude von Malta*, Akt I Szene 2, S. 22.

<sup>87</sup> Vgl. *Der Jude von Malta*, Akt I Szene 2, S. 23

sei habsüchtig und möchte doch selbst keinen Cent seines Vermögens für die Tributzahlung an die Türken opfern. Portia beschwört Shylock mit einer flammenden Rede auf die Tugend der Gnade, die er doch zeigen sollte, und richtet ihn schließlich, als er in der Tat bereits geschlagen auf dem Boden liegt, alles andere als gnädig.

Trotz all dieser Ähnlichkeiten, wäre es falsch, Shylock und Barabas als Zwillinge zu betrachten, die ein und dieselbe Geschichte haben. „[...] [U]nlike Marlowe, Shakespeare endowed his villain Shylock with some very human qualities that evoke much sympathy. The result is an ambivalence toward Shylock that makes his role one of the most dramatically complex and compelling among all of Shakespeare's characters, and one that reinforces the sense of this work as a problem play.“<sup>88</sup> Der Auslöser der Rachegedanken ist bei Barabas eindeutig das Geld. Er fühlt sich zu Recht von den Vertretern Maltas um sein Vermögen betrogen. Es ist nicht leugbar, dass Shylock ebenso Materialist ist, doch Geld ist ihm nur scheinbar das wichtigste auf der Welt. Gegen Ende wird ihm sogar das Doppelte und Dreifache der anfangs eingesetzten Summe von 3000 Dukaten geboten. Ginge es Shylock bloß ums Geld, gebe es keinen Grund, weshalb er dieses Angebot ausschlagen sollte, doch er wird am Schluss von einem beinahe schon missionarischen Gedanken geleitet. Er steht in diesem Gerichtssaal nicht mehr als Gläubiger, der die Schulden abbezahlt sehen möchte, sondern tritt als Racheengel stellvertretend für alles ein, was sein Volk unter den Christen jemals zu erdulden hatte.

Barabas ist bei Marlowe die Hauptperson. Alle anderen Akteure wirken neben ihm blass und fast ein bisschen unausgereift. Diese Konzentration auf Barabas ist schon allein am Titel erkennbar. *Der Jude von Malta* bezieht sich ganz eindeutig auf ihn. Der von Shakespeare gewählte Titel *Der Kaufmann von Venedig* weist deutlich syntaktische Anklänge an den Dramatikerkollegen auf und unterliegt nicht selten dem Missverständnis mit dem Kaufmann sei Shylock gemeint. In Wahrheit ist der einzige echte Kaufmann des Stückes Antonio, Shylock hingegen scheint seinen Lebensunterhalt vielmehr „nur“ als Geldverleiher zu verdienen. Der Jude des Stückes wird demnach bei William Shakespeare nicht zur titelgebenden Figur. Weiters ist anzumerken, dass Shylock im Vergleich zu Barabas sehr wenig Text zu sagen hat. Genaugenommen nimmt Barabas in *Der Jude von Malta* 49% aller Textstellen für sich in Anspruch. Zum Vergleich: Hamlet bringt

---

<sup>88</sup> Halio, Jay L., *Understanding The Merchant of Venice*, 2000, S. 2.

es in Shakespeares großer Tragödie auf nicht ganz 38%.<sup>89</sup> Shylock hat zudem nicht bloß in der Quantität, sondern auch in der Qualität seiner Stellen das Nachsehen. Das meiste von dem, was er sagt, ist in Prosa geschrieben und nicht wie eigentlich üblich in Versmaß. Dies dient sicher vor allem dazu, ihn auch sprachlich als anders zu kennzeichnen. Diesen Punkt scheint Shakespeare jedoch nicht so diskriminierend gemeint zu haben, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag. *„On the other hand there is nothing in the play to suggest that Shylock does not speak the same flawless English as the other characters – and Shakespeare would certainly have been capable of fitting him out with a distinctive accent if he had wanted to.“*<sup>90</sup>

Das Stück beginnt weder, noch endet es mit ihm. Wenn er die Szene besiegt verlässt, dann sieht das Publikum nicht mehr vor sich als eine in die Jahre gekommenen, geschlagenen Mann, einen zahnlosen alten Wolf. Barabas hingegen schimpft und flucht seinen Widersachern ein letztes Mal alles ins Gesicht. Auch im Angesicht des Todes sind sein Kampfgeist und sein unermüdlicher Rachewunsch nicht erloschen. *„Stirb, Leben! – Seele flieh!“ – Mund, fluch dich satt und stirb!*<sup>91</sup> Das klingt nicht wie jemand, der endlich bereit ist Frieden zu geben, sondern als hätte er den eisernen Willen, seinen Rachefeldzug auch noch aus dem Jenseits weiter voranzutreiben. Der Unterschied zu Shylock könnte größer nicht sein. Barabas findet sein Ende mit Trompeten und Pauken, während sein Glaubensgenosse gedemütigt von der Bühne schleicht.

#### **4.1.2. Aufbau und Motive der Figur des Shylock**

*Der Kaufmann von Venedig* lässt sich im Wesentlichen in zwei Haupthandlungen einteilen, nämlich jenen um die Brautwerbung Bassanios in Belmont und den um den Vertrag zwischen Antonio und Shylock.

Das Publikum begegnet Shylock zum ersten Mal in der dritten Szene des ersten Aktes. Schon in seinem allerersten Satz redet er von Geld, *„Dreitausend Dukaten, so.“*<sup>92</sup> Dies lässt bereits wichtige Schlussfolgerungen auf den materialistischen Charakter des Geldleihers zu. Abgesehen davon wirkt er zu Beginn im Dialog mit Bassanio kaufmännisch

---

<sup>89</sup> Vgl. Levin, Harry, *Christopher Marlowe. The overreacher*, London: Faber & Faber, 1954, S. 193.

<sup>90</sup> Gross, John, *Shylock. Four Hundred Years in the Life of a Legend*, London: Chatto & Windus Ltd, 1992, S. 25.

<sup>91</sup> *Der Jude von Malta*, Akt V, Szene 5, S. 90.

<sup>92</sup> Shakespeare, William, *The Merchant of Venice/Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3.

neutral, spricht sogar freundlich und anerkennend von Antonio. Einen ersten Einblick hinter Shylocks geschäftssinnige Fassade wird gewährt, als Bassanio ihm anbietet, mit Antonio und ihm gemeinsam zu Abend zu essen. „Ja, Schweinefleisch zu riechen, von der Behausung zu essen, in die euer Prophet, der Nazarener, den Teufel hineinzauberte:[...]“<sup>93</sup> Das erste Ressentiment, welches Shylock offenbart, ist also ein religiöses. Er kombiniert diese Aussage sogar mit einer Beleidigung, wenn er von Jesus in direkten Zusammenhang mit dem Teufel bringt. Ein gänzlich christliches Publikum muss dies als Affront verstehen, vor allem, wenn man die Tatsache bedenkt, dass sich Bassanio mit seiner etwas naiven Einladung wohl eher freundlich als boshaft zeigen wollte. Die anfängliche Diplomatie Shylocks im Bezug auf seine Geschäfte weicht angesichts seiner Religion gleich einem deutlich verhärteten, emotionalen Standpunkt. Die erste wichtige Eigenschaft, die wir im Bezug auf Shylock lernen ist, dass hinter der Fassade des berechnenden Geldverleihers ein Hitzkopf steckt.

Mehr über Shylocks Naturell erfahren wir schon im nächsten Dialog. Antonio trifft, offenbar zufällig, auf die beiden. Noch bevor ein einziges Wort der Begrüßung fällt, meint der Jude in einem „Beiseite“ zum Publikum:

*„Wie er (Antonio) einem buckelnden Zöllner gleicht! Ich hasse ihn, denn er ist ein Christ: Aber mehr dafür, daß er in niedriger Einfalt Geld gratis ausleiht und den Zinssatz hier bei uns in Venedig drückt. Wenn ich ihn einmal auf die Hüfte nehmen kann, will ich den alten Groll, den ich gegen ihn hege, fett füttern. Er haßt unser heiliges Volk, und er beschimpft – selbst da, wo Kaufleute am meisten zusammenkommen – mich, meine Geschäfte und meinen wohl erworbenen Gewinn, den er Zins nennt. Mein Stamm sei verflucht, wenn ich ihm vergebe!“<sup>94</sup>*

In diesem kurzen Monolog wird Shylocks Hass präzisiert und eingegrenzt. Er konzentriert seine Abneigung hier vorwiegend auf Antonio. Allein in diesen paar Sätzen werden drei Gründe ersichtlich, warum der Jude Antonio Abneigung entgegen bringt. Der venezianische Kaufmann ist Christ und darum für Shylock ein Objekt der Verachtung. Die Gründe für diesen Missmut liegen allerdings nicht allein in religiösen Differenzen verborgen, sondern auch in wirtschaftlichen. Shylock ist Geldverleiher von Beruf. Seinen Gewinn schlägt er daraus, dass er eben diese Gelder mit Zinsen verleiht, eine Vorgehensweise, die einem gläubigen Christen verboten ist. „Obgleich die Verwerflichkeit des

<sup>93</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3.

<sup>94</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3.

*Zinsnehmens schon im Alten Testament erwähnt wird, sprach erst Papst Innozenz III. im Mittelalter ein deutliches Verbot aus, Geld für sich arbeiten zu lassen.*<sup>95</sup> Die israelitische Religionsgemeinschaft war aber nicht an die Gebote der katholischen Kirche gebunden und war demnach die einzige Gruppe innerhalb der Bevölkerung, die gewinnbringend verleihen durfte. Wenn Antonio als reicher Kaufmann bereit ist, an Bedürftige Geld zinsfrei zu verleihen, so ist dies für Shylock, der immerhin seinen Lebensunterhalt damit verdient, keineswegs ein Grund zur Freude.

Das dritte und letzte der angeführten Motive für des Juden Abneigung ist aus heutiger Sicht das verständlichste. Shylock fühlt sich von seinem Bittsteller auf menschlicher Ebene schlecht behandelt. Er kritisiert Antonios Verhalten ihm gegenüber. Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird immer deutlicher, wie weit Antonios Beleidigungen tatsächlich gehen. *„Ihr (Antonio) nennt mich einen Ungläubigen, einen halsabschneiderischen Hund, und spuckt auf mein Judengewand, [...]“*<sup>96</sup> Ebenso wie Shylock Antonio demnach aus genau dreierlei Gründen hasst, hat der Kaufmann seinen Unmut dem Juden gegenüber auf allen drei Ebenen zur Schau gestellt. Im religiösen Sinne ist er für Antonio ein Ungläubiger, im Geschäftsleben ist er ein Halsabschneider und jemanden anzuspucken ist eine ganz besonders persönliche Art der Bezeugung schlimmster Missachtung. Kein Wunder also, dass Shylock indigniert reagiert, wenn nun ein solcher Mensch bei ihm ankommt und ihn um einen Gefallen bittet, im besonderen angesichts der Tatsache, dass Antonio für seine Vergehen keinerlei Reue zeigt, sondern im Gegenteil nur weitere Feinseligkeiten zu erwidern hat. *„Ich könnte dich leicht wieder so nennen, dich wieder anspucken, dir auch einen Tritt geben. Wenn du dies Geld verleihen willst, leihe es uns nicht als deinen Freunden [...]. Sondern leihe es lieber deinem Feind, [...]“*<sup>97</sup> Antonio fordert ganz unverblümt die Feindschaft des Juden. Ein wenig erstaunen mag an dieser Stelle nun Shylocks Antwort. Er ist dazu bereit es noch einmal im Guten zu versuchen, scheint sogar zu bitten. *„Ich würde gern Freund mit Euch sein und Eure Liebe besitzen, die Beschämungen vergessen, mit denen Ihr mich befleckt habt, Euren gegenwärtigen Bedürfnissen abhelfen und keinen Deut Zinsen für meine Gelder nehmen, und Ihr wollt mich nicht hören – es ist freundlich, was ich anbiete.“*<sup>98</sup> Die Frage, die sich ganz offenkundig stellt, ist, ob Shylock ernst meint, was er sagt, oder ob es nur ein

---

<sup>95</sup> Kerridge, Eric, *Usury, interest and the Reformation*. Aldershot: Ashgate, 2002, S. 59.

<sup>96</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3, 106.

<sup>97</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3, 125-130.

<sup>98</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3, 134-137.

geschickter Schachzug ist, das Vertrauen Antonios und Bassanios zu erlangen. Bei genauerer Betrachtung dieses Gesprächs meint man tatsächlich, dass Ersteres der Fall sein könnte. So unerbittlich und unverzeihlich er im Laufe der Komödie noch werden mag, hier scheint er sich ehrliche Hoffnungen zu machen. Diese beziehen sich wahrscheinlich nicht auf eine echte Freundschaft zwischen ihm und Antonio – Shylock ist kein Idealist, der sich zu jener Zeit der Illusion echter Toleranz zwischen Christen und Juden hingibt – aber anscheinend zumindest auf gegenseitigen Respekt. Zum Zeichen seines guten Willens ist er sogar bereit auf Zinsen zu verzichten. Stattdessen schlägt er einen „lustigen Vertrag“<sup>99</sup> vor, der auf ganz andere Weise Sicherheiten auf das geliehene Geld geben soll, nämlich das besagte Pfund von Antonios Fleisch, „[...] das herausgeschnitten und weggenommen werden soll von dem Teil Eures Körpers, der mir beliebt.“<sup>100</sup> Fest davon überzeugt, dass seine Schiffe bald wieder im Hafen von Venedig eintreffen werden und er somit seinen Reichtum wieder bei sich hat, willigt Antonio ein. Shylock betont noch einmal, dass er keine Absicht hat, jemals auf Erfüllung dieses Abkommens zu beharren:

*„Bitte sagt mir – wenn er seinen Tag nicht einhalten sollte, was würde ich gewinnen durch die Forderung der Buße? Ein Pfund Menschenfleisch, [...], ist nicht so schätzenswert noch so gewinnträchtig wie Fleisch von Hammeln, Rindern oder Ziegen – ich sage, um seine Gunst zu kaufen erweise ich diese Freundschaft –, wenn er sie nehmen will, gut, wenn nicht, adieu! Und um meiner Liebe willen bitte ich Euch, tut mir nicht Unrecht.“<sup>101</sup>*

In dieser ersten Szene, in welcher dieser Hauptcharakter des Stücks vorgestellt wurde, erleben wir einen nach außen hin nachgiebigen Shylock, der bemüht ist, sich mit Antonio und Bassanio gut zu stellen. Hinter diesem Wunsch nach Anerkennung stecken jedoch bereits großer Ärger und angesammelte Wut. Es zeigt sich, dass er Rache an Antonio möchte, der Wunsch nach gesellschaftlicher Akzeptanz steht aber noch im Vordergrund. Dies ist vor allem so, weil er sich an dieser Stelle noch gewiss ist, dass er die Gelegenheit zur Vergeltung wohl niemals bekommen wird. Antonios Stellung bewahrt ihn zu gut vor Shylocks üblen Gesinnungen. Daher versucht der Jude zu Beginn, sich mit dem Kaufmann gut zu stellen. Er bemüht sich, die eher argwöhnische Stimmung in

---

<sup>99</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3, 169.

<sup>100</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3, 146-147.

<sup>101</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt I, Szene 3, 158-166.

Wohlgefallen zu verwandeln und schlägt ziemlich unmögliche Vertragsbedingungen vor. Shylocks Rachsucht und seine Blutgier sind nichtsdestotrotz unterschwellig schon vorhanden es fehlt aber noch am richtigen Auslöser.

In der zweiten Szene des zweiten Akts tritt Shylock nicht persönlich auf, wird aber durch Lancelot Gobbo charakterisiert. Er ist im Zwist mit seinem Gewissen, ob er es wagen soll aus dem Haus seines Herrn zu fliehen. Die Abwägungen, die er hierbei trifft, zeigen einen in Anbetracht des Judentums typischen christlichen Konflikt: *„[...] wenn ich mich von meinem Gewissen leiten lassen will, müßte ich bei dem Juden, meinem Herrn, bleiben, der – Gott helfe mir – eine Art Teufel ist; und um von dem Juden wegzulaufen, müßte ich mich von dem Feind leiten lassen, der – Gott verzeih’ mir – der Teufel selber ist: bestimmt ist der Jude die reine Teufelsinkarnation, [...]“*<sup>102</sup> Lancelot steht zwischen Skylla und Charybdis. Läuft er weg, zeigt er sich ungehorsam gegenüber seinem Herrn, bleibt er jedoch, so ist er ein schlechter Christ. Ein wenig später bewirbt er sich für eine Stelle bei Bassanio. Lancelot dient also lieber einem armen Christen, der nichts außer der *„Gnade Gottes“*<sup>103</sup> besitzt, als einem reichen Juden, der dieser Gnade dann aber logischerweise entbehrt. An dieser Stelle wird bereits eines der späteren Grundforderungen des Stückes ausgedrückt, nämlich, dass die Gnade Gottes mehr wiegt als Besitz.

Die nächste Fremdcharakterisierung Shylocks stammt direkt von dessen leiblicher Tochter Jessica, wobei nicht einmal sie Positives über den eigenen Vater zu sagen weiß: *„Ach, Welch abscheuliche Sünde ist es in mir, mich zu schämen, das Kind meines Vaters zu sein! Aber obgleich ist eine Tochter seines Blutes bin, bin ich nicht eine seines Verhaltens.“*<sup>104</sup> Shakespeare legt großen Wert darauf, gleich in der ersten Szene, in welcher Jessica auftaucht, eine große Distanz zu Shylock herzustellen. Er muss eine gute Erklärung dafür liefern, warum ein hartherziger Jude wie Shylock eine solch reizende Tochter haben kann. Sie hat sich in den Christen Lorenzo verliebt, plant die Flucht mit ihm und ist bereit um ihrer Liebe Willen zum Christentum zu konvertieren. Daher scheint sie auf den ersten Blick die gute Jüdin zu verkörpern, die dem Heidentum

---

<sup>102</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt II, Szene 2, 21.

<sup>103</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt II, Szene 2, 143-144.

<sup>104</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt II, Szene 3, 16-19.

abschwören möchte. Diesen Wunsch hegt sie dennoch nicht aus Überzeugung, sondern um Lorenzo heiraten zu können.

Seinen nächsten Auftritt hat Shylock in Szene fünf des zweiten Aktes. Obgleich der Auftritt vergleichsweise kurz ist, werden drei bedeutende Dinge (nochmals) aufgegriffen. Zuerst wird klar, dass er seine Tochter Jessica durchaus liebt oder ihr zumindest großes Vertrauen entgegenbringt. Shylock würde ihr wohl kaum vollkommen freimütig die Schlüssel zu seinem Haus aushändigen, hegte er auch nur den leisesten Verdacht, seine Tochter schmiede Pläne zu fliehen und ihn zu bestehlen. *„Ich bin zum Abendessen eingeladen, Jessica, da sind meine Schlüssel: [...] Hör mir zu, Jessica, verschließe meine Türen, [...] steig du dann nicht zu den Fenstern hinauf und strecke nicht deinen Kopf in die offene Straße, um auf Christennarren mit getünchten Gesichtern zu starren,“*<sup>105</sup> Shylock tritt als überbesorgter, aber keineswegs schlechter, Vater auf. Er verlangt jedoch ganz eindeutig Nüchternheit und Sparsamkeit und vertritt sehr bestimmt seine Position, dass er für die weltlichen Festlichkeiten und Späßtreibereien der anderen nichts übrig hat. Man könnte ihm demzufolge vorwerfen, keine Ahnung von den Bedürfnissen und Wünschen eines jungen Mädchens zu haben. Vermutlich erscheint Jessica das Haus deshalb als Hölle und die Einstellung ihres Vaters eben daher so unerträglich.

Ebenso wird Shylocks Hass auf die Christen ein weiteres Mal deutlich gemacht. *„Ich bin nicht aus Liebe eingeladen, sie schmeicheln mir, aber dennoch will ich aus Haß gehen, um auf Kosten des verschwenderischen Christen zu essen.“*<sup>106</sup> Offensichtlich hat der Jude seine Meinung über Mahlzeiten im Haus von Christen, die er in der dritten Szene des ersten Aktes noch als Unmöglichkeit abstempelte, wieder revidiert. Streng genommen wird schon an dieser Stelle deutlich, dass ihm seine Rache – und geht es auch nur um einen lächerlich kleinen Betrag wie die Kosten einer Mahlzeit – mehr gilt als das eigene Wohl. Gleichzeitig entbehrt diese Szene nicht einer gewissen Ironie. Shylock wirft seinem nunmehr ehemaligen Diener Lanzelot vor, nichts als Essen im Kopf zu haben<sup>107</sup> und sich sozusagen auf Rechnung seines Herrn täglich nur satt zu essen, aber ansonsten zu nichts nutze zu sein.

Der letzte Punkt, welcher in dieser Szene noch einmal unterstrichen wird, ist Shylocks Besessenheit von Geld. Dies geht so weit, dass er sogar schon von Geldsäcken träumt

---

<sup>105</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. 11-12, 28-29, 30-33.

<sup>106</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. 13-15.

<sup>107</sup> Vgl. *Der Kaufmann von Venedig*. Akt II, Szene 5, 45.

und dies als schlechtes Omen wertet. Zudem wird er nicht müde, seine Jessica stets erneut zur Sparsamkeit aufzufordern. *„Nun Jessica, geh hinein [...] tu wie ich dir befahl, schließ die Türen hinter dir, fest gebunden, fest gefunden – ein Sprichwort niemals schal für einen sparsamen Sinn.“*<sup>108</sup>

Shylocks Reaktion über die Flucht seiner Tochter wird von Salerio und Solanio berichtet. Die beiden beginnen eine schadenfrohe Unterhaltung über Shylocks Gebaren, nachdem er die schreckliche Entdeckung gemacht hat.

SOLANIO

*Ich habe nie einen so konfusen Ausbruch von Leidenschaft vernommen, [...] wie ihn der Judenhund auf den Straßen von sich gab: »Meine Tochter! Oh, meine Dukaten! Oh, meine Tochter! Geflohen mit einem Christen! Oh, meine christlichen Dukaten! Recht und Gesetz! Meine Dukaten und meine Tochter! [...] Gerechtigkeit! Findet das Mädchen, sie hat die [Edel]Steine bei sich und die Dukaten!«*<sup>109</sup>

Shakespeare unterstreicht an dieser Stelle also erneut, welches Temperament Shylock an den Tag legen kann. Er muss hier mit einem großen Schmach und einem riesigen persönlichen Verlust zu Recht kommen. Zur selben Zeit bekommt das Publikum einen ersten Hinweis, dass eines von Antonios Schiffen womöglich gesunken ist. Seine zu Beginn so sicher geglaubte Liquidität wird somit einer Bedrohung ausgesetzt. Kombiniert mit der Flucht Jessicas und der Tatsache, dass Shylock in Antonio einen Mitschuldigen sieht und sich dadurch sein Hass auf den christlichen Kaufmann nur noch steigern wird, wird ersichtlich, dass sich eine Verkettung unglücklicher Ereignisse rund um Antonio zu entwickeln beginnt. Ebenfalls zu erkennen ist in der Szene eine Parallele zwischen Antonio und Shylock. Es wird deutlich, dass Antonio Bassanio ungern fahren lässt.

SALERIO

*Und eben da, sein Auge voll von Tränen, wandte er sein Gesicht ab, er hielt die Hand hinter sich, und mit wunderbar inniger Zuneigung preßte er Bassanios Hand, und so schieden sie.*

SOLANIO

<sup>108</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt II, Szene 5, 50-54.

<sup>109</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt II, Szene 8, 12-22.

*Ich glaube, er [Antonio] liebt die Welt nur um seinetwillen [Bassanios Willen] –  
[...]<sup>110</sup>*

Der Verlust, den Antonio hinnehmen muss, ist vergleichbar mit dem Shylocks. Mit Jessicas Flucht ist der Jude um Tochter und einiges an Geld ärmer, während der Kaufmann einen Freund, den er gleich einem Sohn liebt, und ein Schiff, voll beladen mit Reichtümern, verliert. Dieser Schachzug Shakespeares stellt Shylock und Antonio zumindest emotionell auf eine Stufe – womöglich eine Anspielung auf Shylocks späteres Plädoyer für die Gleichwertigkeit des jüdischen Volkes. Jessicas Flucht und Bassanios Abreise haben noch einen weiteren Nebeneffekt, der Shylock und Antonio eint. Sie sind nun beide vollkommen isoliert. Shylock hat die einzige Person verloren, der er wirklich traute, während Antonio seinerseits den alleinigen Menschen verliert, mit dem er gerne redet. Es fällt auf, dass Antonio keinen echten Gefährten hat. Er ist allein, genau wie Shylock. Diese Isoliertheit von der Gesellschaft Venedigs macht diese beiden Figuren ausgesprochen verwundbar.

In der ersten Szene des dritten Akts tritt wieder Shylock persönlich auf. Er trifft auf die fröhlich plaudernden Freunde Salerio und Solanio, die es sich natürlich nicht nehmen lassen, sich über Shylocks Gram über die Flucht seiner Tochter lustig zu machen. Außerdem lassen sie erneut keine Gelegenheit aus, den Juden seiner Religion wegen zu schmähen. Einen wichtigen Wendepunkt markiert die Szene schon allein deshalb, weil zum ersten Mal ersichtlich wird, dass Shylock langsam tatsächlich mit dem Gedanken spielt, die blutige Schuldigkeit Antonios einzufordern, sollte er nicht in der Lage sein, sie mit Geld abzuführen.

SALERIO

*Nun, ich bin sicher, wenn er [Antonio] verwirkt, wirst du sein Fleisch nicht nehmen – wofür soll das gut sein?*

SHYLOCK

*Um Fische damit zu ködern – wenn es sonst nichts füttert, wird es meine Rache füttern;<sup>111</sup>*

---

<sup>110</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt II, Szene 8, 46-50.

<sup>111</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt III, Szene 1, 45-48.

Dies ist nun jene Stelle, an welcher Shylock seine vermutlich berühmtesten Worte spricht, eine geradezu flammende Predigt, Juden doch zuerst als Menschen zu sehen, mit all den Eigenschaften und Körperlichkeiten. Sein schon seit Beginn an im Verborgenen gehegter Wunsch nach Rache für all die an ihm und seinem Volk verübten Schändlichkeiten wird zum ersten Mal ganz klar ausformuliert und wird dadurch endlich fassbar. Interessant ist, dass das Verlangen nach Rache von Shylock keinesfalls auf der Manier des „Auge um Auge“ – Vorurteils beruht. Im Gegenteil beruft er sich in seinen Plänen auf die Schule der Christen, die ihm solches Verhalten erst gelehrt habe. *„Wenn ein Christ einem Juden Unrecht tut, was sollte sein Dulden nach christlichem Vorbild sein? – Nun, Rache! Die Schurkerei, die ihr mich lehrt, will ich ausüben, und es muß hart hergehen, wenn ich nicht die Unterweisung übertreffe.“*<sup>112</sup> Das kann als Beispiel für die von Shakespeare intendierte Widerspiegelung christlicher Heuchelei sein. Priester predigen die Nächstenliebe von der Kanzel und verdammen das Judentum als rachsüchtig.

Dann tritt für Shylock mit dem befreundeten Juden Tubal ein neuer Gesprächspartner auf, während die christlichen Freunde völlig ungerührt abgehen. Mit der Ankunft des anderen Hebräers wendet sich Shylocks Interesse wieder seiner Tochter zu. Offenbar hatte er Tubal damit beauftragt, sich nach deren Verbleib umzuhören. Dieser kann jedoch nur mit Gerüchten dienen. Der Dialog führt uns schließlich auch zu jenem Abschnitt, der immer als grimmigster Beweis für Shylocks Mangel an Vaterliebe herangezogen wurde. Er scheint seine Dukaten mehr zu vermissen als seine einzige Tochter, wenn er sagt: *„[I]ch wünschte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und die Juwelen wären in ihrem Ohr;“*<sup>113</sup> Bevor er an dieser Stelle aber vorschnell verurteilt wird, ist es wichtig, sich darüber klar zu werden, dass für einen orthodoxen Juden die Abkehr seines Kindes vom Judentum mit dessen Tod gleichgestellt wird. Eine konvertierte Tochter wird als „tot“ betrauert. Es muss an dieser Stelle allerdings auch noch eine andere, vielleicht nicht ganz offensichtliche Dimension ins Licht gerückt werden. Stephen Greenblatt bringt diese zur Sprache:

*„Unter der Oberfläche [Shylocks] aber spielt sich ein emotionaler und gedanklicher Prozeß ab – das wiederholte Wort [gemeint ist das „Wie da, da, da, da!“ aus Akt III, Szene 1, Vers 76] hat genau die Funktion, eine solche Oberfläche zu schaffen –, und*

<sup>112</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt III, Szene 1, 61-66.

<sup>113</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt III, Szene 1, 79-80.

*was das ist, beginnen wir bei seinen nächsten Worten zu ahnen: »Ein Diamant fort.«  
Einen Augenblick lang scheint sich der Diamant auf Jessica zu beziehen – Barabas  
hatte seine Tochter Abigail als Diamanten bezeichnet –, aber die Vervollständigung  
des Satzes zwingt uns in eine andere Richtung: »Ein Diamant fort, kostet mich zwei-  
tausend Dukaten in Frankfurt! « In einem derartigen Augenblick hat das Publikum in  
Wirklichkeit etwas Unsichtbares gesehen: wie der trauernde Geist gereizt, unbewußt  
von einem emotionalen zu einem monetären Verlust übergeht. [...] Denn wie die  
nächsten Zeilen deutlich machen, gibt Shakespeare zu verstehen, daß in dieser Ver-  
mengung von Familiärem und Finanziellem etwas Jüdisches liegt – [...]. Mit Sicherheit  
glaubte er, daß Geldverleiher, ob Juden oder nicht, Geld so behandelten, als sei es  
lebendig und könne sich vermehren – und daher verlorenes Geld so behandelten, als  
sei es tot.“<sup>114</sup>*

Wenn Jessica nun schon offiziell für ihn gestorben sein muss, so möchte Shylock an-  
scheinend doch wenigstens sein Geld wieder haben. Diese Textstelle zeigt genau auf,  
wie wichtig Shylock seine Religion ist und zu welcher unversöhnlicher Härte er fähig ist.  
Weiters erkennt man Shylocks Schadenfreude. Tubal berichtet ihm von dem Unglück,  
dem eines von Antonios Handelsschiffen zum Opfer gefallen ist. Shylock geht durch ein  
Wechselbad der Gefühle, als sich Tubals Berichte über das verlorene Hab und Gut des  
Konkurrenten mit jenen um Jessicas Treiben in Genua abwechseln.

TUBAL.

*Ich sprach mit einigen Seeleuten, die dem Untergang entkamen.*

SHYLOCK.

*Ich danke dir, guter Tubal, gute Nachricht, gute Nachricht; ha, ha! in Genua gehört!*

TUBAL.

*Deine Tochter gab in Genua, wie ich hörte, an einem Abend achtzig Dukaten aus.*

SHYLOCK.

*Du stößt einen Dolch in mich hinein – ich werde nie mein Gold wiedersehen – [...]*<sup>115</sup>

Besonders gekränkt wird er, als er erfahren muss, dass seine Tochter auch noch einen  
kostbaren Ring, der noch dazu großen persönlichen Wert für Shylock hatte, in Genua  
für ein Äffchen hergegeben hat. Es ist anzunehmen, dass Jessica wohl wusste, dass  
besagter Ring für ihren Vater ein Erinnerungsstück an seine Frau darstellt. „[P]lötzlich  
vertieft sich der Schmerz und das Lachen gefriert. Es ist, als sei der Ring etwas mehr

<sup>114</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 334, 335.

<sup>115</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt III, Szene 1, 95-100.

*als ein Stück aus dem Schatz des Juden, als sei es ein Stück seines Herzens. Der Kaufmann von Venedig ist ein Stück, in dem materielle Gegenstände seltsam aufgeladen oder belebt sind.*<sup>116</sup> Allein schon die Tatsache, dass sie Shylock ausgerechnet diesen bedeutsamen Ring entwenden musste, zeugt von großer Grausamkeit seitens Jessicas und stellt die Moral ihrer Handlungen in Frage.

Das Ende der Szene ist jedoch aus eben jenem Grund ausgesprochen interessant, weil Shylock nun zum ersten Mal seine Gier nach Antonios Blut ausspricht. Er ist endgültig an dem Punkt angelangt, an welchem er nichts mehr im Leben hat, das ihm noch etwas Wert sein könnte – seine Tochter ist weg und hat einen beachtlichen Anteil seines Vermögens gestohlen. Dies scheint die letzte Erniedrigung gewesen zu sein, derer es noch bedurfte, um Shylock endgültig zum Bösewicht des Stückes werden zu lassen. Nun wird er seinen Anspruch um jeden Preis geltend machen und nur noch für seine Rache leben. *„[...] – geh, Tubal, bezahle mir einen Gerichtsdiener, sprich mit ihm vierzehn Tage vorher – ich will sein Herz haben, wenn er verwirkt, [...]“*<sup>117</sup>

Der Zuschauer wird nach und nach mit Antonios immer bedrohlicher werdender Lage konfrontiert. Sieht man sich gleichzeitig aber den anderen Handlungsstrang in Belmont an, so kann man schon guten Gewissens davon ausgehen, dass die Geschichte ein Happy End finden wird. Wir werden Zeugen des erfolgreichen Werbens Bassanios um die schöne Portia. Belmont stellt einen Kontrast zu Venedig dar. Hier nimmt alles einen versöhnlichen Verlauf, während sich in der Stadt der geflügelten Löwen die Dinge immer weiter zuspitzen. Belmont ist Portias Welt, das Reich der Schönheit, der Unbeschwertheit und der Liebe. Hierhin flüchten alle Protagonisten, aus Belmont aus wird Hilfe für Antonio kommen, auf diese Insel flüchtet das Liebespaar Lorenzo und Jessica in der Hoffnung auf Glück. Venedig hingegen liegt im Wirkungskreis Antonios und Shylocks, der das genaue Gegenteil Belmont darstellt.

In der darauf folgenden dritten Szene des dritten Akts findet sich Antonio bereits in Gesellschaft des Gefängniswärters und Shylocks wieder. Der Kaufmann unternimmt mehrere Versuche den Juden noch zu beschwichtigen, doch dieser zeigt sich unversöhnlicher denn je. *„Ich will mein Pfand [...] ich habe einen Eid geschworen, daß ich*

---

<sup>116</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, S. 337.

<sup>117</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt III, Szene 1, 114-116.

*mein Pfand haben will; du nanntest mich einen Hund, bevor du einen Grund hattest, aber da ich ein Hund bin, nimm dich in acht vor meinen Fängen. [...] Ich will dich nicht reden hören, ich will mein Pfand, und deshalb rede nicht mehr.*<sup>118</sup> Interessant ist an dieser Stelle, dass Antonio überhaupt kein Einsehen hat in jene Dinge, die er Shylock tatsächlich angetan hat. Er redet davon, dass Shylocks Groll sich darauf begründet, dass er seine Schuldner freigekauft habe und stellt sich somit als Märtyrer dar, der den Zorn des Juden eigentlich nicht in geringster Weise verdient. Die Demütigungen auf persönlicher Ebene ignoriert er vollkommen, womit einmal mehr deutlich wird, wie selbstverständlich die Ablehnung eines Christen gegenüber einem Juden für Antonio ist.

In der nächsten für Shylock relevanten Szene befinden wir uns schon vor Gericht. Zum Zwecke dieser Verhandlung haben sich die hohen Autoritäten Venedigs eingefunden, sogar der Doge höchstpersönlich. Antonio, der zuerst sprechen darf, hat sich bereits mit seinem tragischen Schicksal abgefunden und bittet den Herzog nicht einmal mehr, noch weitere Versuche zu unternehmen, für ihn zu sprechen. *„[Ich setze] meine Geduld seiner Raserei entgegen und bin gewappnet, mit Ruhe des Geistes die ganze Tyrannei und Wut des seinen zu erdulden.*<sup>119</sup> Seine Worte erinnern gar ein wenig an Jesus Christus, der bereit war seine Tortur ohne Klagen über sich ergehen zu lassen. Nichtsdestotrotz probiert der hohe Adelige es doch noch einmal im Guten. Er wendet sich in einem letzten Appell an Shylock, in der Hoffnung, dass es nur dessen Absicht war, Antonio Angst einzujagen und ihn einzuschüchtern, dass er letztenendes aber doch nicht tatsächlich auf das blutige Pfand bestehen wird.

Das Wort, welches in der folgende Szene das wichtigste und meistgesprochene werden wird ist „Gnade“. Es wird von fast allen Beteiligten mindestens einmal genannt, mit der einzigen Ausnahme Shylocks. Auffällig ist, dass dieser nach dem Grund für seinen Blutdurst gefragt, nicht jene Motive angibt, die man vielleicht noch am ehesten verstehen könnte, also Schändungen und Schmähungen sowohl persönlicher als auch religiöser Natur. Im Gegenteil nennt er es einfach eine Marotte<sup>120</sup> seinerseits, was ihn nur noch um ein Vielfaches grausamer erscheinen lässt, da somit niemand der Anwesenden Verständnis für seine Hartherzigkeit aufzubringen vermag. Es zeigt außerdem, wie

---

<sup>118</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt III, Szene 3, 4-7, 12-13.

<sup>119</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 11-13.

<sup>120</sup> Vgl. *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 44.

tief Shylock schon in seinem Hass verstrickt ist. Er ist überhaupt nicht mehr dazu bereit, den Willen zur Tötung dieses Kaufmannes, den er hasst, überhaupt noch als Mordgedanken aufzufassen. Für ihn ist Antonios Leben mit dem Ablauf des Vertrages schlicht und einfach verwirkt. Der Körper des Kaufmannes wird zu einem Kriegsschauplatz degradiert, auf dem Shylock glaubt, alle Ungerechtigkeiten, die ihm und seinem gesamten Volk jemals angetan wurden nun im Namen Gottes sühnen zu können und zu müssen. Es ist diese unmenschliche Anspruchserhebung Shylocks, die in der Gerichtsszene des *Kaufmann von Venedig* das Publikum so zu erschüttern vermag. Antonio setzt ein weiteres Mal die Bitte an seine Fürsprecher, sein Leiden nicht weiter in die Länge zu ziehen und meint, dass ein Gnadengesuch an einen Juden dem Versuch gleichkäme, die Natur bezwingen zu wollen<sup>121</sup>. Auch das Geld, welches Bassanio aus Belmont mitbrachte, und das sechsfach den Wert der Schuld vergelten würde, kann Shylock nicht bewegen, von Antonio zu lassen. Er ist schon lange nicht mehr der Geschäftsmann, der auf seinen Gewinn aus ist. Rache ist das einzige, was für ihn noch Geltung besitzt. *„Wenn jeder Dukaten von sechstausend Dukaten in sechs Teilen wäre und jeder Teil ein Dukaten, würde ich sie nicht nehmen, ich würde mein Pfand wollen.“*<sup>122</sup> Hinzu kommt, dass er sich von rechtlicher Seite her absolut sicher fühlt. Der Vertrag ist vollkommen rechtsgültig, da freiwillig geschlossen, und spricht ihm alle Rechte an einem Pfund Fleisch Antonios zu. Er habe es schließlich mit dreitausend verliehenen Dukaten gekauft, und was man kauft, darauf habe man ein Anrecht. Mehrmals betont er dies ebenso wie, dass der Rechtsstaat Venedig an seine eigenen Gesetze festzuhalten gezwungen ist, da diese sonst keinerlei Gültigkeit und Gewalt inne hätten.

Als Portia schließlich als rechtsgelehrter Mann verkleidet auftaucht, scheint die Lage für Antonio aussichtslos zu sein. Dies ist insofern ein spannender Moment des Dramas und hat einen wichtigen symbolträchtigen Charakter, da sich die beiden gegensätzlichen Welten von Belmont und Venedig zum ersten Mal miteinander vermischen. Portia steht als Paradigma der perfekten, liebevollen Welt und tritt Gegenpart zu Shylock auf, wenn sie angesichts seiner Unbarmherzigkeit einen bewegenden Vortrag über die Kraft und die Wirkung der Gnade hält. Gnade wird als eine das Recht vervollkommnende Macht Gottes angesehen. *„[U]nd irdische Macht zeigt sich dann der Gottes am ähnlichsten, wenn Gnade die Gerechtigkeit mildert; deshalb, Jude, obgleich Gerechtigkeit deine*

---

<sup>121</sup> Vgl. *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 70-80.

<sup>122</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 85-87.

*Forderung ist, bedenke dies: daß auf dem Weg der Gerechtigkeit keiner von uns das Heil sehen würde,*<sup>123</sup> Der Jude beharrt ausschließlich auf dem juristischen Recht. Portia verkörpert jedoch die Gerechtigkeit der christlichen Ideale, mit deren Hilfe die Juden besiegt werden können. Portias Worte klingen wie eine Warnung vor dem falschen Weg, dem Weg, den Shylock trotzdem einschlagen wird, da er sich sicher fühlt und durch die anfängliche gespielte Bestätigung seitens Portias, glaubt er auch diesen jungen Rechtsgelehrten auf seiner Seite. Die junge Edelfrau fordert Shylock noch einmal auf, Gnade vor Recht ergehen zu lassen. Als dieser wiederum ablehnt, gibt sie sich angeblich geschlagen und meint, dass nun Antonio seiner Brust darbiehen müsse. Zuletzt bemüht Portia Shylock noch, wenigstens einen Arzt aus Nächstenliebe bereitzustellen, damit der Kaufmann nicht verblute. Shylock wiegelt ab, mit dem Kommentar, dass derartiges nicht im Vertrag festgehalten sei. Dies verdeutlicht Shylocks Grausamkeit nur noch ein weiteres Mal und zeigt auch, wie stark sein Vertrauen in das Dokument ist. Ironischerweise greift Portia letztendlich für die Rettung Antonios zu einer Finte, welche man – aus Vorurteilen schließend – eher einem jüdischen Kopf zutrauen würde: Das sture Beharren auf jede einzelne Spitzfindigkeit des geschlossenen Vertrages wird Shylock nun zum Verhängnis. Er erhebt schon das Messer, als Portia einen letzten Einwurf macht:

*„Warte ein wenig, da ist noch etwas – dieser Vertrag gibt dir keinen Jota Blut, die Worte sind ausdrücklich ›› ein Pfund Fleisch‹‹: So nimm dein Pfand, nimm du dein Pfund Fleisch, aber wenn du beim Schneiden einen Tropfen Christenblut vergießt, sind deine Ländereien und Güter – nach venezianischem Gesetz – dem Staat Venedig zugefallen. [...] denn da du auf Recht drängst, sei versichert, du sollst mehr Recht bekommen, als dir lieb ist.“<sup>124</sup>*

Ab diesem Zeitpunkt steht fest, dass Shylock besiegt ist. Es ist auffällig, dass in jenen letzten Momenten der Gerichtsszene Shylock niemand mehr beim Namen nennen wird. Er ist keine Bedrohung mehr, sondern bloß noch „der Jude“. Als Shylock seine Niederlage einsehen muss, versucht er noch einmal sich aus der Sache zu winden und ist nun bereit das Geld stattdessen anzunehmen. Doch nun ist es Portia, die vehement auf die Durchsetzung der Gesetze des Staates pocht, da Shylock einen Mitbürger nach dem

---

<sup>123</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 192-196.

<sup>124</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 301-307, 311-312.

Leben getrachtet hat. Shylock wird allerdings nicht als Teil dieser Gesellschaft betrachtet. Dies wird klar, als Portia davon redet, was geschieht, wenn ein Fremder diese Taten begeht.<sup>125</sup> Der Jude ist demnach in Venedig weder erwünscht, noch akzeptiert – er ist ein Fremdkörper. Das Gesetz bestimmt, dass einem solchen Verbrecher das gesamte Vermögen genommen werden soll, wobei eine Hälfte dem Geschädigten und die andere der Stadt zufällt. Weiters obliegt es dann allein dem Herzog, über Leben oder Tod des Verbrechers zu entscheiden. Dieser ist jedoch sofort beeilt, dem hartherzigen Juden den rechten Weg zu weisen. *„Damit du den Unterschied in unserer Gesinnung siehst, schenke ich dir dein Leben, ehe du darum bittest;“*<sup>126</sup> Dies ist wohl die Form von Strafe, mit der man Shylock am härtesten treffen kann. Nimmt man ihm sein Geld, verliert er alles, was ihm wichtig ist, alles wofür er lebt und das ist ihm bewusst. In diesem Moment wäre es ihm vermutlich sogar lieber, der Herzog hätte keine Gnade gezeigt. *„Nein, nehmt mein Leben und alles, schenkt mir das nicht – Ihr nehmt mein Haus, wenn Ihr die Stütze nehmt, die mein Haus aufrechterhält; Ihr nehmt mein Leben, wenn Ihr mir die Mittel nehmt, durch die ich lebe.“*<sup>127</sup> Sogar Antonio erweist seinen Peiniger das, was die Anwesenden als Gnade bezeichnen würden. Er verspricht die Hälfte von Shylocks Vermögen anzunehmen, aber nur um es für Jessica und Lorenzo zu verwalten, die es nach dem Tod des Juden zurückerhalten sollen. Des Weiteren knüpft er die Bedingung an, dass der Jude auf der Stelle zum Christentum konvertiere. Damit nimmt er die unvermeidliche Zerstörung Shylocks vor. Existierte er nach seiner Niederlage schon nicht mehr mit Namen, sondern nur noch als Angehöriger einer verachteten Religion, so wird ihm nunmehr auch noch das weggenommen. Er ist jetzt nicht mehr Vater, nicht mehr reich und wird alsbald nicht einmal mehr Jude sein. Damit wird alles ausgelöscht, was Shylock zu dem gemacht hat, was er war und alles, wofür er gelebt hat. Sein *„Ich bin zufrieden.“*<sup>128</sup> klingt wie das gehauchte Einverständnis jemandes, der sein elendiges Schicksal in seiner Gesamtheit noch gar nicht richtig begreifen kann. Gleichzeitig ist es Ausdruck seiner Gebrochenheit. Shylock wird nun niemandem mehr etwas antun. Er ist besiegt, ein Dämon, der bezwungen wurde und seine Bestimmung eingebüßt hat. Man kann sich vorstellen, dass er gar nicht mehr mitbekommt, was um ihn herum noch geschieht und gesprochen wird. Sein Fall vermag deshalb so zu treffen, weil er noch we-

---

<sup>125</sup> Vgl. *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 345.

<sup>126</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 364-365.

<sup>127</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 370-373.

<sup>128</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 389.

nige Augenblicke zuvor ein Mann war, der sich seiner sicher war, der glaubte, ihm könne nichts geschehen und der sich im Recht fühlte. Die Gerichtsszene von William Shakespeare zeigt uns ganz paradigmatisch, wie schnell man sehr tief fallen kann. „*The ancients embodied it in a well-known proverb: Summum jus summa injuria [Das höchste, auf die Spitze getriebene Recht, ist das höchste Unrecht<sup>129</sup>]. [...] In other words the challenge that The Merchant of Venice sets for us [...] is the one of knowing when to bend the rules and follow the spirit rather than the letter of the law.*“<sup>130</sup>

Das menschliche Recht triumphiert über das juristische. Man könnte das Urteil religiös dahin auslegen, dass mit der Entwendung des Vermögen Shylock von irdischen Versuchungen und der Sünde der Habsucht befreit wird. Hinzu kommt, dass er nicht als Ketzer sterben und somit nicht in den Feuern der Hölle landen wird. Ihm wird die Gnade zuteil, ein christliches Leben zu beginnen und auf diese Weise seine Zeit im Fegefeuer zu verkürzen. Der Bösewicht ist besiegt, mit dem gnädigen Nebeneffekt, dass auch seine Seele errettet wird. Ironischerweise widerspricht eine Zwangstaufe aber generell den Prinzipien der christlichen Religion. „*At the end of the sixth century Pope Gregory the Great established the principle that Jews were not to be baptised by force. In the thirteenth century St Thomas Aquinas reaffirmed it on the grounds that true belief had to be voluntary.*“<sup>131</sup> Shylock wird demnach in seiner Persönlichkeit und in seinem gesamten Sein lächerlich gemacht und das ist das, worum es bei der Komödie, im Gegensatz zur Tragödie, letztlich geht. Shakespeare kann hier keinen Schurken gewinnen lassen, weshalb man über ihn lachen oder über sein Versagen zumindest erleichtert sein muss. Er erweckt beim Publikum Schadenfreude, dass das Böse durch einen dermaßen klugen Winkelzug entschärft wurde, wobei John Gross deutlich macht, dass selbst zu Shakespeares Zeiten eine solche Szene vor einem echten Gericht niemals stattgefunden haben kann:

„*The Merchant of Venice is the most legalistic of Shakespeare’s plays, and it has attracted an enormous amount of legal discussion. In a survey published in 1972, O. Hood Phillips examined over fifty studies by lawyers, jurists and legal historians; others have appeared since. Yet a layman may well wonder – initially, at least –*

---

<sup>129</sup> Übersetzung aus der Onlineenzyklopädie <http://www.enzyklo.de/Begriff/Summum%20jus%20summa%20injuria>; Letzter Zugriff am 08.07.2011 um 11:24.

<sup>130</sup> Rozmovits, Linda, *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England*, 1998, S. 127.

<sup>131</sup> Gross, John, *Shylock*, 1992, S. 77.

*how much point there is in applying professional expertise to a case which is so far removed from anything than can ever have taken place in a courtroom.*<sup>132</sup>

Dass ein solches Gerichtsverfahren keinesfalls der Realität entspringt, war sicherlich auch dem englischen Publikum der damaligen Zeit klar. Anzunehmen ist, dass die Überspitztheit und die Spitzfindigkeit dieser Szene nur nochmals den komödiantischen Charakter des Stücks hervorheben sollten. Abgesehen davon besteht die Möglichkeit, dass Shakespeare diese Gerichtsszene so gestaltete, um den anwesenden Juristen mehr Unterhaltung bieten zu können. Das Globe Theatre befand sich an jenem Ufer der Themse, welches genau gegenüber dem Juristenviertel rund um das Newgate Gefängnis.

Dass das Stück nicht mit dem Juden, sondern mit einem Scherz der beiden künftigen Ehefrauen endet, hebt nochmals den heiteren Aspekt von *Der Kaufmann von Venedig* hervor. Alle, sogar Antonio, haben sich sicher in der heilen Welt Portias eingefunden, wo kein Shylock mehr existiert. Das versöhnliche Ende der Komödie kann in Belmont mit drei Hochzeiten gefeiert werden.

Was dennoch bleibt ist der bittere Nachgeschmack der Niederlage Shylocks, die das Publikum auch gegen Ende nicht aus dem Gedächtnis zu streichen vermag. Stephen Greenblatt erläutert in seiner bekannten Shakespeare Biographie sehr gut, wie stark Shylocks Schicksal auch am versöhnlichen Ende des Stückes noch nachwirkt.

*„[Nichtsdestotrotz] sind wir viel zu sehr an seiner [Shylocks] Identität und an seinem Schicksal interessiert, als daß wir ungehemmt und ohne Schmerzen lachen könnten. Denn Shakespeare tat etwas, wozu sich Marlowe nie entschloß und was die höhnische Menge bei der Hinrichtung von Lopez nicht tun konnte; er formulierte aus, was in seiner Vorstellung ein derart verbogener Mann, der im Begriff steht, vernichtet zu werden, bei sich sagen würde: Ich bin ein Jude. Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften?“<sup>133</sup>*

---

<sup>132</sup> Gross, John, *Shylock*, 1992, S. 63.

<sup>133</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004. S. 339.

### 4.1.3. Shylock und die Facetten des Antisemitismus

Wer sich mit *Der Kaufmann von Venedig* auseinandersetzen möchte, muss sich auch mit dem Antisemitismus und antijüdischen Klischees befassen. Shakespeare erschafft seinen Shylock teilweise auf einem Fundament aus „typisch“ jüdischen Klischees.

Eines der essentiellsten den Juden vorgeworfenen Dinge, welches auch im *Kaufmann von Venedig* deutlich hervortritt, ist Wucher. „Das Wuchern des Geldes – die Fortpflanzung dessen, was man als reines Mittel des Tausches verstand – erschien ursprünglich als etwas Unheimliches und Bedrohliches: eine unbegreifbare zweite Natur, die sich nicht zähmen und kultivieren lässt.“<sup>134</sup> Schon in der Antike ist, zum Beispiel aus Aristoteles' Werken, bekannt, dass Zinsen einen gewissen Argwohn bei den Menschen auslösten. „The immorality of taking money for the loan of money versus the need for unobstructed access to capital – in effect, the question of morality versus the public convenience – has been debated at least from the time of Aristotle onward and is by no means confined to European societies or linked in any simple or deterministic sense to questions of anti-Semitism and the history of European Jews.“<sup>135</sup>

Es wurde als widernatürlich angesehen, wenn Geld aus sich heraus mehr wurde. Vieherden konnten sich auf natürliche Art und Weise vermehren, Geld jedoch ist unfruchtbar und seine Mehrung aus sich Selbst heraus galt im Christentum als Sünde. „Wenn dein Bruder verarmt und sich neben dir nicht halten kann, sollst du ihn, auch einen Fremden oder Halbbürger, unterstützen, damit er neben dir leben kann. Nimm von ihm keinen Zins und Wucher! Fürchte deinen Gott und dein Bruder soll neben dir leben können. Du sollst ihm weder dein Geld noch deine Nahrung gegen Zins und Wucher geben.“<sup>136</sup> (Lev. 25, 35-38) Nun erzählt Shylock Antonio und Bassanio die alttestamentarische Geschichte von Jakob, der sich einen Großteil der Schafe seines Onkels Laban mit einem Trick aneignete. Für Shylock stellt diese Erzählung die Rechtfertigung für Gütervermehrung durch Geschicklichkeit und Schlaueit dar. Gewinnorientiertes Zinsnehmen ist daher in seinen Augen keine Sünde, sondern ein Ausdruck von Geschäfts-

---

<sup>134</sup> Scheit, Gerhard, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, Freiburg: ça ira Verlag, 1999, S. 45.

<sup>135</sup> Rozmovits, Linda, *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England*, 1998, S. 108.

<sup>136</sup> *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Klosterneuburg: Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk, 1986, S. 132.

sinn. Antonio hingegen sieht darin einen Widerspruch zur Wucher, da es sich bei Schafen um Tiere handelt, die sich auf natürliche Weise fortpflanzen.<sup>137</sup>

Man ging davon aus, dass Wucherer nicht für ihren täglichen Erwerb arbeiten müssen. Wucher galt als „*Diebstahl an der Zeit. Da diese Zeit aber im Unterschied zu den von Menschen produzierten Gütern Gott gehöre, sei ein Wucherer ein ganz besonders großer Sünder.*“<sup>138</sup> Es ist gut möglich, dass man den Juden das Zinsennehmen aus der Motivation heraus erlaubt hat, dass deren Seelen ohnehin bereits verloren seien. „*Aber das bevorzugte Mittel, den Horror vor dem sich selbst zeugenden Geld zu bannen, war die Identifikation des Geldrätsels mit dem Judentum. Das real Abstrakte, das sich vom menschlichen Tun verselbstständigt hatte, konnte in dieser Weise wieder menschliche Konkretheit erlangen: die des Unmenschen.*“<sup>139</sup> Mit der Zeit entwickelten die Juden ein Monopol auf all jene Berufe, die mit Geld und Zins zu tun hatten. Dies war jedoch viel weniger natürlich so gewachsen, sondern hatte seinen Grund schlicht und einfach in der Tatsache, dass den Anhängern des Judentums nach und nach die Ausübung anderer Berufe verboten wurde. Shylock ist ein typischer Wucherer. „*Critics sometimes complain that too much has been made of Shylock's Jewishness; that he is a usurer first, a Jew second.*“<sup>140</sup> Er liebt das Geld und verdient seinen Lebensunterhalt als Zinsennehmer. Insofern ist es „*denkbar, daß Shakespeare mit seinem Stück [...] Einspruch erhob gegen die Legalisierung des Zinses bis zur Höhe von zehn Prozent, die das englische Parlament im Jahre 1571 beschlossen hatte [...].*“<sup>141</sup> Ein vollkommener Counterpart zu dem geldgierigen Wucherer Shylock bildet Antonio, dem es im gesamten Stück niemals um Geld geht. So ist er gar bereit, einen großen Teil seines Vermögens, seinem geliebten Bassanio zu schenken und auch gegen Ende scheint er das Geld Shylocks beinahe widerwillig anzunehmen. „*His [Antonios] wealth was largely incidental, accrued by unspecified means and probably by accident. He never counted it, talked about it, or spent it on himself. In fact, the good capitalist was prone to give his money away – all of it, at every possible opportunity, and apparently at no cost to himself.*“<sup>142</sup>

Ein weiteres Schandmal, das den Juden immer wieder anhaftet ist die Verbindung zu Blut. Seinen Ursprung hat dies höchstwahrscheinlich darin, dass es die Hebräer waren,

---

<sup>137</sup> Vgl. *Der Kaufmann von Venedig*, Akt I, Szene 3, 66-96.

<sup>138</sup> Scheit, Gerhard, *Verborgener Staat, lebendiges Geld*, 1999, S. 47.

<sup>139</sup> Ebd., 1999, S. 47.

<sup>140</sup> Gross, John, *Shylock*, 1992, S. 42.

<sup>141</sup> Scheit, Gerhard, *Verborgener Staat, lebendiges Geld*, 1999, S. 116.

<sup>142</sup> Rozmovits, Linda, *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England*, 1998, S. 116.

die das Blut von Jesus Christus vergossen. Sein Blut klebt dadurch metaphorisch ständig an ihren Händen. In den Augen der Christen ist dies eine Sünde, von der sich kein Jude reinzuwaschen vermag, es sei denn er wählt die Taufe und damit die Bekehrung zum Christentum. Über die Jahrhunderte nahm dieser eigenartige Konnex zwischen den Israeliten und dem Lebenssaft immer wieder auch zeitgenössischere Formen an. Man sah, dass die Juden die Tiere schächteten und vollkommen ausbluten ließen, bevor sie sie aßen. Ebenso wurde ihnen unterstellt, Kinder zu töten, um aus deren Blut Matze zu backen. Die Christen versuchten sich davon zu distanzieren, indem sie in ihrer Religion von Nächstenliebe sprachen. „*Leistet dem, der euch etwas Böses antut, keinen Widerstand, sondern wenn dich einer auf die rechte Wange schlägt, dann halt ihm auch die andere hin.*“<sup>143</sup> steht im krassen Widerspruch zu „*Auge für Auge, Zahn für Zahn.*“<sup>144</sup>. Das Judentum wurde als blutrünstige Religion klassifiziert. Dies ist jedoch an sich auch nur ein weiteres Vorurteil, welches im Zusammenhang mit Juden immer wieder gebraucht wurde. In Wahrheit wird auch im Judentum die Tugend der Gnade gepredigt: „*The word for mercy, rachamim, carries tremendous resonance in the Hebrew liturgy (it is related to rechem, the word for a womb), and endless exhortations to deal mercifully can be found in the writings of the Rabbis.*“<sup>145</sup>

Es ist also nicht sonderlich verwunderlich, wenn Shylock in *Der Kaufmann von Venedig* genau die Verbindung der beiden Prinzipien, Geld und Blut, zum Verhängnis wird. Sie ist das, was einen Juden als unrein brandmarkt. Die Anhänger der jüdischen Religion vollziehen jedoch nur deshalb das Ritual der Schächtung, weil Blut auch für sie den Beigeschmack des Unheiligen hat. Damit Fleisch als kosher eingestuft werden kann, muss das Blut möglichst zur Gänze heraus fließen.

Auch Shylock ist ein Wucherer, der Blutrache an einem Christen fordert. Shylock giert im Laufe von *Der Kaufmann von Venedig* nach diesen zwei Dingen. Er scheitert an beidem und schließlich wird daraus auch sein Untergang. „*Shylock wird zur Konversion gezwungen und verliert alles, sein gesamtes Vermögen und die Tochter, womit die Konnotation des ›damim‹ [also des Geldes] durch die Tochter als ››mein eigen Blut‹‹ dupliziert wird.*“<sup>146</sup> Dieses Klischee des jüdischen Parasiten, der nichts so sehr begehrt

---

<sup>143</sup> *Die Bibel*, Matthäus 5, 39.

<sup>144</sup> *Die Bibel*, Exodus 21, 24.

<sup>145</sup> Gross, John, *Shylock*, 1992, S. 81.

<sup>146</sup> Gelhard, Dorothee, „Shylock – Der Fluch des Wortes“, in: Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Heft 3. Shylockgestalten, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2010, S. 89-98, S. 95.

wie diese beiden zuvor genannten Dinge mögen auch darauf zurückgehen, dass das Judentum häufig als materialistische Religion eingestuft wird, was ebenfalls wieder mit Wucher zu tun hat. Im Unterschied dazu empfand sich das Christentum als nach geistigen Werten und seelischer Reinheit strebende Religion. Die Grundprinzipien des Christentums, die in all den Jahrhunderten seiner Existenz mindestens ebenso missbraucht, wie missachtet wurden, setzten eine Befreiung von weltlichem Vermögen und dem Begehren danach voraus, um in Gottes Himmelreich ewiges Leben zu finden. Missachtet wird hierbei, dass das Judentum ebenso nach solchen Tugenden sucht, wobei hier das Streben nach materiellen Dingen aber keineswegs verpönt oder gar verboten ist. Als erstes und vielleicht wichtigstes Zeichen dieser Abgrenzung der beiden Religionen sieht Gerhard Scheit, Autor und Theaterwissenschaftler, die bekannte Bibelszene der Vertreibung der Händler aus dem Tempel. *„Mit ihm [diesem gezielten Anschlag auf die Einheit von Finanzwesen und Staatsreligion] hängt schließlich auch die Separation von ‚Geist‘ und ‚Materie‘, ‚Seele‘ und ‚Leib‘ auf engste zusammen [...]“*<sup>147</sup>

Die Religion ist demnach etwas Erhabenes, was im Alltag der Menschen nicht viel zu suchen hat. Fleischliches und Materielles wird mit Versuchungen des Teufels gleichgesetzt. Die Christen dürfen nicht nach Dingen verlangen, die eigentlich nur allzu menschlich sind. Dieser tief christliche Wunsch nach einer Art erhöhter, geistiger Existenz bringt schließlich ein Verhalten in die Welt, das ebenfalls als höchst christlich gelten kann: die Heuchelei. *„Allem Anschein nach kommt mit dem Christentum die Heuchelei in die Welt; gemeint ist nicht die Heuchelei als einzelnes punktuelles Unterfangen, sondern als Systematik von Weltanschauung und Lebensführung. Denn die Händler müssen nun so tun, als würden sie nicht Handel treiben, die Reichen, als wären sie gar nicht reich.“*<sup>148</sup>

Auch bei Shakespeare ist das Heucheln eine Domäne der Christen. Bassanio berichtet Antonio aufgeregt von den Tugenden der schönen Portia, wobei ihm Wahrheit kein Zweifel aufkommen kann, dass der junge Venezianer wohl mindestens ebenso auf ihr reiches Erbe und ihre hübsches Gesicht wie ihren guten Charakter aus ist. Nur ist er schlau genug, dies nicht zuzugeben. Er wählt das bleierne Kästchen und besteht damit die Aufgabe. Wir erkennen, dass er also zumindest vorgibt, Geld und Liebe voneinander scharf zu trennen. Er heuchelt absolutes Desinteresse an Portias Reichtum und

---

<sup>147</sup> Scheit, Gerhard, *Verborgener Staat, lebendiges Geld*, 1999. S. 19

<sup>148</sup> Ebd. S. 21.

genau das macht ihn zum perfekten Christen. Bassanio und Antonio heucheln eine gewisse Freundlichkeit gegenüber Shylock, so lange sie ihn für den geplanten Kredit brauchen. Erst als bei Shylock geringer Widerstand gegen diese Idee aufkommt, zeigt Antonio wieder seine ganze Verachtung dem jüdischen Geldverleiher gegenüber, während Shylock aus seiner Abneigung gegen Christen wenig bis gar keinen Hehl macht. Gegen Ende des Stückes, als Shylock kurz davor steht seinen schrecklichen Vertrag einzulösen und Antonio ein Pfund Fleisch von den Rippen zu schneiden, reden alle möglichen Anwesenden des Gerichts auf ihn ein und versuchen ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Die Rede ist unter anderem von dem Beweis christlicher Gnade. „[...] deshalb, bedenke Jude, obgleich Gerechtigkeit deine Forderung ist, bedenke dies: daß auf dem Weg der Gerechtigkeit keiner von uns das Heil sehen würde; wir beten um Gnade, und ebendieses Gebet lehrt uns alle, die Werke der Gnade zu üben.“<sup>149</sup> Shylock wird angehalten Gnade zu üben, was er verweigert. Als Shylock dann jedoch vernichtend geschlagen wird und es auf der Hand liegt, dass es dem Juden doch nicht gelingen wird, seinen Anspruch aufrecht zu erhalten und es nun bei den Christen läge, sich in Nächstenliebe und Gnade zu üben, fällt das Urteil höchst ungnädig aus. Shylock wird beinahe all seiner finanziellen Mittel beraubt und genötigt, seiner zum Christentum konvertierten Tochter sein gesamtes Vermögen zu überlassen. Als wäre das noch nicht Strafe genug für ihn wäre, wird er noch dazu gezwungen, es seiner Tochter gleich zu tun und die Konversion und Taufe anzunehmen. Der Verzicht auf die Todesstrafe mag als gnädig erscheinen, doch man darf nicht vergessen, dass es für einen orthodoxen Juden kaum etwas Schlimmeres gibt, als eine aufgezwungene Taufe. Shylock hängt sehr an seine Religion, deutet an, dass er lieber getötet werden würde. Vergessen dürfen wir an dieser Stelle allerdings nicht, dass die Christen damals davon ausgingen, dass nur ihre Religion die Errettung der Seele vor der Hölle garantiert. Dennoch lässt sich sagen, dass Portia Shylock zunächst täuscht, wenn sie vorgibt seine Forderungen zu verteidigen, und dann mit Hilfe einer Spitzfindigkeit hintergeht. Alle Beteiligten leben nicht jene Grundsätze der Gnade, die sie so vorschnell bereits sind, von einem Juden einzufordern.

Deutet man Antonio als Gegenstück zu Shylock, als christlichen, sich in sein Schicksal fügenden Dulder, der bereit ist sich wie Jesus auf dem Altar des Allgemeinwohls opfern zu lassen, so tritt Shylock in dieser Szene als Vertreter seines gesamten Volkes auf.

---

<sup>149</sup> *Der Kaufmann von Venedig*. Akt IV, Szene 1, 193-198.

Die Passion wird jedoch nicht wiederholt, sondern durch einen hinterlistigen Schachzug durchbrochen, der im eigentlichen Sinn eher für Shylock typisch wäre. Ihm wird genau das zum Verhängnis, was er selbst so gnadenlos einforderte, die Durchsetzung seines Rechtes auf ein Stück von menschlichem Fleisch. Ein weiteres Mal darf es keinem Juden gelingen, christliches Blut zu vergießen. Der Märtyrertod von Jesus Christus wird nicht wiederholt werden.

Zuletzt muss noch angeführt werden, dass Juden als Ungläubige und damit Unreine angesehen wurden. Daher auch der bei Shakespeare immer wieder auftretende Konnex der Juden mit Gestank (des falschen Glaubens) und Hunden. Shylock wird von mehreren Charakteren als Hund beschimpft. Der Hund ist eine Kreatur, die in enger Verbindung mit dem Teufel steht.<sup>150</sup>

#### **4.1.4. Bühnengeschichte der Figur Shylock**

Erforscht man die Inszenierungsgeschichte des Shylock, so wird sehr schnell klar, dass stets unterschiedliche Aspekte von Shylocks Figur in den Vordergrund gerückt wurden. Die Tradition, den Juden als mehr oder minder tragischen (Anti-)Helden des Stücks anzusehen, ist keine durchgängige Variante.

„*Very little is known about the early stage history of The Merchant of Venice. Possibly the part of Shylock was created by Richard Burbage, [...]. By 1600, according to the title-page of the First Quarto, the play had already been acted `divers times` by the Lord Chamberlain's Servants.*“<sup>151</sup> Anhand einiger weiterer Judenfiguren, die kurz nach Shakespeare auf Englands Bühnen auftauchten, kann man aber davon ausgehen, dass Shylock doch zu einer Inspiration auch für andere Dramatiker und Dichter der Zeit wurde. „*There are Jewish references and Jewish characters in Webster, Marston, Fletcher and most of the other Jacobean.*“<sup>152</sup> Auf Drängen der Puritaner, die die Stücke als vulgär und gefährlich einstufte, wurden die Theater auf Befehl des Parlaments im Jahre 1642 geschlossen. Bis zur Wiedereröffnung sollten ganze achtzehn Jahre vergehen.

---

<sup>150</sup> Vgl. Enghart, Andreas, „Gestalten Shylocks und das Erbe der Physiognomik“, in: Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn*, Heft 3, 2010, S. 75-87, S. 78.

<sup>151</sup> Gross, John, *Shylock*, 1992. S. 89.

<sup>152</sup> Ebd. S. 89.

Es kann davon ausgegangen werden, dass Shylock zu Beginn seiner Bühnengeschichte als Hauptfigur einer Komödie aufgefasst und auch clownartig gespielt wurde. „*Weitestgehend abgekoppelt von den realen Gegebenheiten des jüdischen Lebens pflanzt sich auf der Bühne ein Geschlecht komisch-dämonischer Übertreibungen fort.*“<sup>153</sup> Man darf aber nicht den Fehler machen diese betonte komische Seite Shylocks einseitig zu verstehen. Shylock ist der Bösewicht einer Komödie, der am Ende besiegt wird. Shakespeare machte aus ihm jedoch nicht einfach einen Clown, sondern eine facettenreiche, tiefgründige Figur, die Ärger und Mitleid ebenso provozieren konnte, wie Belustigung. So machte sich etwa der Advokat und Dramatiker Nicholas Rowe Anfang des achtzehnten Jahrhunderts Gedanken darüber, wie man Shylocks Charakter verstehen sollte. In einem Aufsatz über William Shakespeare greift er ganz explizit *Den Kaufmann von Venedig* auf und schreibt unter anderem:

*„To these [aforementioned plays Troilus and Cressida and Timon] I might add, that incomparable Character of Shylock the Jew, in The Merchant of Venice; but tho' we have seen that Play Receive'd and Acted as a Comedy, and the Part of the Jew perform'd by an Excellent Comedian, yet I cannot but think it was design'd Tragically by the Author. There appears in it such a deadly Spirit of Revenge, such a savage Fierceness and Fellness, and such bloody designation of Cruelty and Mischief, as cannot agree either with the Stile or Characters of Comedy.“*<sup>154</sup>

Zu Rowes Zeit wurde das Stück demnach als komisch gespielt und auch als solche verstanden. Dennoch scheint schon damals ein Gespür dafür existiert zu haben, dass *Der Kaufmann von Venedig* zu viele moralisch und religiös ernsthafte Fragestellungen in sich trägt, um tatsächlich als seichte Abendunterhaltung gelten zu können. Man kann davon ausgehen, dass die erheiternden Aspekte des Dramas zwar im Vordergrund standen, Shylock aber trotzdem in all seiner Multidimensionalität, die auch die Tragik mit einschließt, wahrgenommen wurde.

Es ist davon auszugehen, dass Nicholas Rowe zu diesem Diskurs durch George Granvilles, auch bekannt als Lord Landsdowne, Bearbeitung des Kaufmanns angeregt wur-

---

<sup>153</sup> Höfele, Andreas, „Judengestalten im englischen Theater (1700-1900)“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992, S. 115-128, S. 116.

<sup>154</sup> Rowe, Nicholas, „Some Account of the Life, &c. of Mr. William Shakespear“. London, 1709, pp. i-xl; pp. ix-xx, in: Cerasano, Susan P. (Hg.), *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*. New York, London: Routledge, 2004, S. 65.

de. Diese nennt sich *The Jew of Venice*, wurde 1701 zum ersten Mal aufgeführt und zeigt Shylock als Witzbold und Clown.<sup>155</sup>

Für eine weitere Shylockinterpretation ist Mitte des 18. Jahrhunderts Charles Macklin verantwortlich.

*„Die Spottgestalt wandelt sich wandelt sich zum faszinierend dämonischen Rächer. Neu ist nicht die moralische Beurteilung, nur die Statur des Bösewichts.[...] [D]ie Präsenz dieses Typus [ist] im Theater des 18. Jahrhunderts mindestens ebenso hoch zu veranschlagen wie die des zeitgenössischen Parvenu mit seinem geckenhaften Kostüm, dem braungeschminkten Gesicht und dem verstümmelten Englisch.“*<sup>156</sup>

Die Darstellung Macklins liegt damit keinesfalls weniger im Trend der Judenfeindlichkeit.

Die Wandlung der Rezeption des Shylock zu einem unmenschlichen, widerlichen Verbrecher im Zuge des achtzehnten Jahrhunderts zeigt sich auch in einer Theaterbesprechung John Potters im Jahre 1772. „[...] *With what art and perfect knowledge of human Nature in her most degenerated State has the Poet drawn the Character of Shylock! [...] After all, the picture here drawn is so disgraceful to human Nature, that we doubt whether it ever hat an Original.*“<sup>157</sup>

Edmund Kean war in der Produktion des *Merchant of Venice* im Jahre 1814 – zumindest in England – der erste, der das Stück von einer Komödie in eine Tragödie verwandelte und Shylock zu einem missverstandenen, tragischen Helden machte, der mehr Opfer als Täter ist. Damit leistete er auch der Interpretation von Henry Irving Vorschub, der Shylock schließlich im späten 19. Jahrhundert zu einer Art Über Nathan idealisierte.<sup>158</sup> Ein großer Teil der Sympathie, die Irving für seinen Shylock beim Publikum errei-

---

<sup>155</sup> Vgl. Cerasano, Susan P. (Hg.), *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*, 2004, S. 64.

<sup>156</sup> Höfele, Andreas, "Judengestalten im englischen Theater (1700-1900)", in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Theatralia Judaica*, 1992, S. 115-128, S. 121.

<sup>157</sup> Potter, John, "The Theatrical Review; or, New Companion to the Play-House", London, 1772, 2 vols; vol. I, pp. 36-37, in: Cerasano, Susan P. (Hg.), *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*, 2004, S. 69.

<sup>158</sup> Vgl. Goerden, Elmar, "Der Andere. Fragmente einer Bühnengeschichte Shylocks im deutschen und englischen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts.", in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Theatralia Judaica*, 1992, S. 129-163, S. 159.

chen konnte, lag hauptsächlich daran die Rolle zu betonen, die Jessica beim Sturz ihres Vaters spielt. Ihre Flucht markierte für ihn einen Wendepunkt des Dramas, nämlich den, der für den Juden den Anfang vom Ende bedeutet. Er legte Shylock als jemanden an, der schließlich nur über das schlimme Gefühl vom eigenen Kind betrogen zu sein, zum Teufel des Stückes wird. *„Irving’s phenomenally successful bid for Shylock as tragic hero is substantially underwritten by his portrayal of the character as a benevolent patriarch betrayed by his thankless child.“*<sup>159</sup>

Diese Einstellung, Shylock nun als tragischen Helden und vielmehr als Opfer, denn als Täter zu interpretieren gewinnt im neunzehnten Jahrhundert an Beliebtheit. So spricht Nathan Drake, ein englischer Essayist, zum ersten Mal die schlimmen Schmähungen an, mit welchen Shylock in dem Stück konfrontiert wird und mit welchen Juden zu Zeiten Shakespeares zu kämpfen hatten. Man versucht, Verständnis für Shylock zu wecken.

Im deutschsprachigen Raum wurde die Rezeption des Shylock sehr wesentlich von einer anderen dominanten Judenfigur geprägt, nämlich der Figur des Nathan aus Gottfried Ephraim Lessings *Nathan der Weise* aus dem Jahr 1779. Shylock verkörpert das Paradigma des Fremden in einer Gesellschaft, während Nathan *„die idealisierte Gestalt der Aufklärung [ist], die den Fluchtpunkt der Emanzipationsbestrebungen (sowohl von jüdischer als auch von nicht-jüdischer Seite) verkörpert.“*<sup>160</sup> Nathan übte insofern großen Einfluss auf die Rollengestaltung des Shylock aus, da es bis zu seiner Erschaffung noch sehr üblich war, Shakespeares Juden stereotypisiert und grotesk zu spielen, wie August Wilhelm Iffland dies zu Beginn des 19. Jahrhunderts beispielsweise noch tat. Der erste bekannte deutsche Schauspieler, der sich von diesen Vorurteilen abwandte war Ludwig Devrient. Er legte Shylock als tragische Figur, als einen alten, müden Mann, dessen Menschenwürde jahrelang mit Füßen getreten wurde, an. Die Idee, dass er in seinem Schuldschein eine mächtige Waffe besitzen könnte, kommt ihm erst, als er sich auch noch seines letzten Glücks, seine Tochter und seiner Juwelen, beraubt sieht. Von diesem Augenblick an ist er in seiner Bereitschaft zur Vergeltung durchaus ernst zu

---

<sup>159</sup> Rozmovits, Linda, *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England*, 1998, S. 73.

<sup>160</sup> Marx, Peter W., *Ein theatrales Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008, S. 199.

nehmen. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern versteht es Devrient, seinem Shylock deutlichere Motive zu geben.<sup>161</sup>

Neben dem Nathan kommt im Jahre 1905 ein neuer prägender Impuls für spätere Shylock-Darstellungen hinzu. Der Roman *Der Pojaz* des jüdischen, österreichischen Schriftstellers Karl Emil Franzos erzählt die Geschichte des Sender Glatteis, der in einer äußerst konservativen jüdischen Gemeinde in Galizien lebt und davon träumt, ein assimilierter Jude und Schauspieler zu werden, am Ende jedoch tragisch scheitert und stirbt.<sup>162</sup> Der Einfluss des Romans reicht nicht nur so weit, dass die als unterentwickelt und rückständig beschriebenen Ostjuden für die antisemitische Propaganda eine Rolle spielten, sondern, dass Franzos durch Sender, obgleich selber Jude, eindeutig eine Vorliebe für rachedurstige, zügellose Shylockinterpretationen ausspricht.<sup>163</sup> „[Diese Sichtweise] korrespondiert durchaus mit anderen Stimmen des jüdischen Diskurses, die die allzu ideale Gestalt Nathans zwar der Botschaft nach begrüßten, aber als Theaterfigur ablehnten.“<sup>164</sup> Diese Haltung war vermutlich dem Regisseur Max Reinhardt und dem ebenfalls jüdischen Schauspieler Rudolph Schildkraut Anreiz, eine andere Herangehensweise an die Rolle des Juden zu versuchen. Schildkraut spielt in einer 1905 am Deutschen Theater inszenierten Version des *Kaufmann von Venedig* keinen tragischen Helden, sondern eine hässlichen, ungestalteten Bösewicht, der im scharfen Kontrast zur heilen und lichten Welt der venezianischen Gesellschaft steht.<sup>165</sup> Auch Alexander Granach stand in dieser Tradition.

Ein anderer großer Shylockdarsteller war Fritz Kortner, der selber Jude war. 1927 interpretierte er die Rolle als widersprüchliche Figur: Ein Ausgestoßener, in dem sich der Hass jahrhunderterlanger Zurückweisung und Beleidigung aufgestaut hat und der nun auf sein Recht zur Gegenwehr beharrt. Er ist Stellvertreter seines gesamten Volkes und doch eine Kreatur seines ganz persönlichen Schmerzes. Die Selbstbehauptung der jüdischen Identität wurde unter dem Gesichtspunkt der in den 20er und 30er Jahren zu-

---

<sup>161</sup> Vgl. Goerden, Elmar, „Der Andere. Fragmente einer Bühnengeschichte Shylocks im deutschen und englischen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts.“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Theatralia Judaica*, 1992, S. 129-163, S. 142.

<sup>162</sup> Vgl. Marx, Peter W., *Ein theatralisches Zeitalter*, 2008, S. 124, 125.

<sup>163</sup> Vgl. ebd., S. 127, 128.

<sup>164</sup> Ebd., S. 128.

<sup>165</sup> Vgl. ebd., S. 169.

nehmenden Judenfeindlichkeit ein wichtiges Thema.<sup>166</sup> Somit nimmt Fritz Kortner „[...] *den Impuls des sich verstärkenden Antisemitismus in seine Darstellung auf.*“<sup>167</sup>

Mit dem Nationalsozialismus, wurden auch Wege gefunden, den Shylock für die Zwecke der antisemitischen Propaganda zu nutzen. Werner Krauß hatte den Shylock schon im Jahre 1921 unter der Regie von Reinhardt „*weniger als psychische Entität mit wahrnehmbaren (oder gar nachvollziehbaren) Motivationen angelegt [...], denn als mechanische, karikierende Gestalt von grotesken Ausmaßen und Umrissen, die vornehmlich als Kontrast zu der Welt des vornehmen Venedig fungierte.*“<sup>168</sup> In einer berüchtigten Inszenierung von Lothar Müthel, die am 15. Mai 1943 am Wiener Burgtheater Premiere hatte, durfte Krauß erneut in diese Rolle schlüpfen. Lothar Müthel meinte in einer Stellungnahme, dass man die Figur des Juden Shakespeares' wahren Intentionen entfernt hätte. Der englische Dramatiker hätte Shylock als lächerlichen, hässlichen Widerling geschrieben und dies sei das Vorbild, auf welches man zurückgreifen müsse. Somit wurde Shylock als clownesker Wucherer und Übeltäter inszeniert. Die Figur sollte nicht nur Gelächter, sondern auch Hass provozieren.<sup>169</sup>

Wie nun mit *Der Kaufmann von Venedig* in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts umgegangen wurde, soll nun beispielhaft an der Inszenierung Zadeks erläutert werden.

## **4.2. Peter Zadeks Inszenierung am Burgtheater im Jahre 1988**

„*[D]as Wunder an diesem Stück [Der Kaufmann von Venedig] [ist], man kann machen, was man will, Shylock bleibt am Ende der Held der Geschichte.*“<sup>170</sup>

Am Burgtheater Wien stand *Der Kaufmann von Venedig* unter der Regie von Peter Zadek im Jahr 1988 auf dem Spielplan. Es war jedoch nicht seine erste Beschäftigung mit

---

<sup>166</sup> Vgl. Marx, Peter W., *Ein theatralisches Zeitalter*, 2008, S. 196, 197.

<sup>167</sup> Ebd., S. 200.

<sup>168</sup> Ebd., S. 186.

<sup>169</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde, "Shylock 1943", S. 109-124, in: Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn*, Heft 3, 2010, S. 109-124, S. 120, 121.

<sup>170</sup> Zadek, Peter, *My Way. Eine Autobiographie 1926-1969*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998, S. 317-318.

diesem Werk Shakespeares. *„Kein anderes Stück hat Zadek so oft inszeniert wie dieses Schauspiel in fünf Akten: vier Inszenierungen in den letzten fünfzig Jahren. Immer wenn er sich Shylock näherte, kam es zu einem intensiven Übertragungsprozess auf den wahrscheinlich größten Außenseiter der Dramenliteratur.“*<sup>171</sup>

Für Peter Zadek heißt die einzige Figur, um die sich in dem Stück alles dreht Shylock, er ist der eigentliche Protagonist.<sup>172</sup> Schon 1961 in Ulm hatte Zadek mit seiner Interpretation der Figur Shylock für Aufsehen und Empörung gesorgt. Zadek wollte Shylock als absoluten Bösewicht auf die Bühne bringen, der wirklich grausam und verbrecherisch sein durfte. Der damalige Hauptdarsteller Norbert Kappen weigerte sich aber einen solchen Shylock zu spielen, da der Philosemitismus im Deutschland der Adenauer-Zeit sehr hochgehalten wurde und man es nicht wagte, Schlechtes über einen Juden zu sagen, geschweige denn, einen als Schurken darzustellen.<sup>173</sup> Bis dahin kannte man in der Nachkriegszeit nur den noblen Shylock, den der während des Nationalsozialismus geflohene und wieder zurück gekehrte Jude Ernst Deutsch auf die Bühne gebracht hatte. Diese Veredelung Shylocks, die von den deutschen Bühnen der damaligen Zeit verlangt wurde, störte Peter Zadek allerdings zutiefst.<sup>174</sup> Der Regisseur fühlte sich jedoch als Jude berechtigt und geradezu dazu berufen den Deutschen auch mit schlechten Juden und somit ihrer eigenen Vergangenheit zu konfrontieren. *„Solange die Deutschen nicht die schlechten Seiten von Juden aussprechen, haben sie nicht begonnen, sich mit ihrem Antisemitismus zu konfrontieren.“*<sup>175</sup>

1972 gelang es ihm dann doch nach seinen Vorstellungen einen „alten dreckigen Juden“<sup>176</sup> in Bochum mit Hans Mahnke auf die Bühne zu bringen.

Während seiner Arbeit für das Burgtheater wählte Peter Zadek eine andere Herangehensweise an den Charakter und die Figur des Shylock.

*„Im Zentrum des am Burgtheater erarbeiten Kaufmann von Venedig (Wien 1988) stand die Problematik der Assimilation. Bei der Charakterisierung des Shylock von*

---

<sup>171</sup> Dermutz, Klaus, *Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek, Edition Burgtheater Band I*. Frankfurt am Main, Wien: Residenz Verlag, 2001, S. 43.

<sup>172</sup> Vgl. Berry, Ralph/Christian Jauslin (Hg.), *Shakespeare Inszenieren. Gespräche mit Peter Brook, Trevor Nunn, Michael Kahn, Robin Phillips, Konrad Swinarski, Giorgio Strehler, Peter Palitzsch, Peter Zadek, Wilfried Minks, Hans Hollmann*, Basel: Jauslin Verlag, 1977, S. 113.

<sup>173</sup> Vgl. Dermutz, Klaus, *Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek*, 2001, S. 43-44.

<sup>174</sup> Engelhart, Andreas, „Gestalten Shylocks und das Erbe der Physiognomik“, in: Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn, Heft 3*, 2010, S. 75-87, S. 84.

<sup>175</sup> Zadek, Peter, *My Way*, 1998, S. 317.

<sup>176</sup> Ebd., S. 317.

*Gert Voss bezog Peter Zadek sich auf die Frage, wie die israelischen Juden lernen, sich das Überleben durch Gewaltausübung zu sichern. Der Shylock des Gert Voss war von der Haltung geprägt, kein Opfer mehr zu sein.*<sup>177</sup>

Als erstes lässt sich über die Inszenierung sagen, dass sie stark modernisiert ist. Das Stück spielt in einem Umfeld, welches die US-amerikanische Börsenwelt widerspiegelt. Die Männer treten mit Anzug, Melonen und Aktenkoffern auf, die Frauen, wie etwa Jessica, in Business-Kostümen. Die gesamte Kulisse ist auf eine Weise ausgelegt, die uns merken macht, dass es sich um eine rationale, nüchterne Welt handelt, in der es sich sehr ums Materielle dreht. In der Tat inszenierte Peter Zadek das Stück kurz nachdem er den Film *Wall Street* mit Michael Douglas und Charlie Sheen gesehen hatte und ließ sich von dieser Welt, in der Geld alles regiert, inspirieren.<sup>178</sup> „Die äußere Vorlage für den Wiener Kaufmann war der Oliver-Stone-Film *Wall Street – der Kaufmann ist auch ein Stück über Gier und die Auswüchse des Kapitalismus*.“<sup>179</sup> Sofort anders ist das Bühnenbild jedoch, wenn wir uns nach Belmont begeben. Der Hintergrund ist farbenfroh und fröhlich – der bildliche Gegensatz zur Szenerie von Vorhin. Nerissa trägt auffällige, phantasievolle Kleidung und Portia ein weißes, körperbetontes Kleid und rote Schuhe. Die Sprache ist stellenweise an die moderne Umgangssprache angepasst, ohne jedoch den Originalton William Shakespeares jemals aus den Augen zu verlieren. Die verwendete Übersetzung, von Elisabeth Plessen direkt von der ersten Folioausgabe des Stückes 1623 gefertigt<sup>180</sup>, legt Wert auf gängige, moderne Formulierungen. So ist etwa schon an der Wortwahl ersichtlich, dass das Stück in Italien spielt, etwa wenn sich die Akteure mit „signori“ anreden. Im Bezug auf die Sprache ist auch ein weiterer Punkt auffällig. Die Darsteller reden ungewöhnlich schnell, so dass man fast schon Schwierigkeiten bekommt, dem Gesagten Wort für Wort zu folgen. Es wirkt beinahe klinisch, Emotionen werden nur höchst selten und wenn, dann nur in sehr geringem Ausmaß ausgedrückt. So reagieren Salerio und Solanio auf die Nachricht des Untergangs von Antonios Schiffen nicht mit der Erregung und Sorge, die man von Freunden angesichts der Bedrohung Antonios erwarten würde. Die beiden besprechen die Situation stattdessen eher, wie man über ganz Alltägliches plaudern würde. Sobald aber ein Ortswechsel von Venedig nach Belmont stattfindet, so werden auch die Reden sofort unsagbar blu-

---

<sup>177</sup> Dermutz, Klaus, *Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek*, 2001, S. 48.

<sup>178</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>179</sup> Zadek, Peter, *My Way*, 1998, S. 322.

<sup>180</sup> Vgl. Shakespeare, William, *ProgrammBuch: Der Kaufmann von Venedig*. Wien: Burgtheater Wien, 1988, S. 1.

miger, poetischer und auch ein wenig langsamer. Dies dient dazu, eine sprachliche Barriere zwischen dem kapitalistisch eingestellten Venedig und der fröhlichen heilen Welt Portias zu kreieren und zeigt überdies, dass Peter Zadek großen Wert auf das gesagte Wort legt. Der Regisseur betonte auch, dass der Text und die Sprache für ihn sehr wesentliche Aspekte darstellen. Peter Zadek meinte, dass das Stück *Der Kaufmann von Venedig* bereits derart von diversen Vorbehalten und Ansichten überlagert wird, dass es den Menschen schwer fällt sich auf das zu konzentrieren, was William Shakespeare tatsächlich geschrieben hat. Zadeks Intention war die Worte des Renaissancedichters von allen Überlagerungen reinzuwaschen und das Publikum dazu zu bringen sich wieder auf den Text zu konzentrieren.<sup>181</sup>

Im Unterschied zu dem Bild, welches für gewöhnlich von Shylock vorherrscht, ein alter Mann, mit typisch jüdischen Attributen, setzt uns Peter Zadek einen Juden vor, der sich in keiner Weise von seinen Mitmenschen unterscheidet. Er trägt schicke Anzüge, Krawatten, raucht Zigarren, trägt keinen Bart und drückt sich auf dieselbe Weise aus, wie die anderen Akteure des Stückes. Würde uns Gert Voss in diesem *Kaufmann von Venedig* nicht als Shylock vorgestellt, es würde ihn wohl niemand als jenen erkennen. „*Ich dachte viel über die Formen des Antisemitismus und Outsidertums nach. Mir fiel der Kaufmann von Venedig ein. Wie kann man dieses Stück so machen, dass irgendein Mensch wieder auf einen Satz von Shylock hört? Für mich gab es nur eine Möglichkeit: indem Shylock überhaupt nichts Jüdisches hat.*“<sup>182</sup> Dies trifft ebenso auf seine Tochter Jessica zu, die sich uns zunächst in einem grauen Businesskostüm präsentiert. Tubal, der dritte Israelit im Bunde, erweckt demgegenüber ganz und gar nicht den Eindruck eines vollkommen integrierten Geschäftsmannes. Er erscheint im schwarzen Mantel, Hut, sowie mit signifikanten Schläfenlocken. Dieser Schachzug macht die Anfeindungen der anderen Figuren des Stückes noch weniger verständlich und entsetzlich. Der Mensch fürchtet das Fremde, das Andere. Dieser Shylock hat jedoch nichts Fremdes mehr an sich. In der Tat gibt es sogar eine kleine dramaturgische Finte, in welcher Portia Shylock gar mit Antonio verwechselt. In der Tat meint Zadek, dass Ignaz Kirchner den stereotypen Vorstellungen eines typischen Juden sogar viel näher käme, als Voss „*mit seinen blauen Äuglein*“.<sup>183</sup>

<sup>181</sup> Vgl. Zadek, Peter, *Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003, S. 205.

<sup>182</sup> Dermutz, Klaus, *Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek*, 2001, S. 48.

<sup>183</sup> Englhart, Andreas, „Gestalten Shylocks und das Erbe der Physiognomik“, in: Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn, Heft 3*, 2010, S. 75-87, S. 85.

„Dieser Herr von der New Yorker Börse parodiert höhnisch den antisemitischen Popanz.“<sup>184</sup> Zur Ausgrenzung dieses Mannes genügt allein die Tatsache, dass er Jude ist. Der große Vorteil Peter Zadeks ist natürlich, dass er Jude ist und es sich wahrscheinlich eher als manch anderer leisten kann, auch im deutschen Sprachraum einen Shylock auf die Bühne zu bringen, der hasserfüllt, grausam und unerbittlich in seinen Bestrebungen ist. Zadek fühlte sich von der geheuchelten Achtung, die die Deutschen nun den Juden entgegen brachten und die Juden sich auch stets gerne als Opfer bemitleiden ließen, gelangweilt.<sup>185</sup> Daher entscheidet er sich für einen Juden, der kaufmännischer, pragmatischer, unreligiöser und abgestumpfter kaum sein könnte. Die Tatsache, dass er ein Jude ist, gerät zur Beiläufigkeit. Es sind dann ausschließlich die Christen, die sich zu Beleidigungen und Abgrenzungen gegenüber dem Juden verpflichtet fühlen. Shylock lässt sich davon allerdings nicht provozieren, wie das normalerweise der Fall ist. Er zeigt an derartigen Bezeugungen außerordentliches Desinteresse. Voss spielt jemanden, der in voller Überzeugung einfach nur einen alten Streit beizulegen versucht, den er für sinnlos erachtet, jedoch keineswegs persönlich zu nehmen scheint. Die gesamte Inszenierung über lässt er sich keine tatsächlich merkbare Gefühlsregung entlocken. Nicht einmal die Flucht seiner Tochter Jessica mit einem Christen scheint ihn wesentlich zu berühren. Die Figur des Shylock ist zwar von ihrem dramatischen Aufbau her stets der Antagonist der Komödie, am Ende ist er aber ein Besiegter, dem man trotz aller zutage gelegten Boshaftigkeit doch übel mitgespielt hat. In Peter Zadeks Inszenierung schlüpft Gert Voss aber kein einziges Mal in die Opferrolle. Niemals merkt man ihm an, dass seine Feinde ihn getroffen haben. Der einzige als solche auch ersichtliche Ausbruch von so etwas wie Gefühl sehen wir auf Shylocks Gesicht, als er sich durch den jungen Rechtsgelehrten, der in Wahrheit niemand anderer als Portia ist, in seinem Pochen auf das Pfund Fleisch bestätigt sieht. Auch während der berühmten Szene vor Gericht zeigt sich Shylock nicht als rachedurstiger Schlächter, sondern als jemand, der einfach nur das zu fordern, was ihm laut Vertrag zusteht und das in aller Rationalität und Klarheit, ohne auch nur die Stimme zu erheben. Er fühlt sich im Recht und verhält sich vollkommen ruhig in dem vorgeblichen Wissen, dass ihm niemand auf juristischer Ebene etwas anhaben kann. Als dann jedoch schnell klar wird, dass sich das Blatt für ihn gewendet hat und gegen ihn selbst mit aller Härte geurteilt wird, kehrt er sofort zu

---

<sup>184</sup> Dermutz, Klaus, *Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek*, 2001, S. 49.

<sup>185</sup> Vgl. Ebd., S. 48

seiner alten emotionslosen Attitüde zurück und verabschiedet sich mit einer Ruhe, die einem dennoch die Kehle zuschnürt. Er geht ab als ein Mann, der zwar diese Schlacht verloren hat, den Krieg an sich aber noch lange nicht entschieden sieht. Auf die gleiche Weise sieht dies auch der Theaterwissenschaftler Wilhelm Hortmann:

*„[...] Shylock, a middle-aged Wall Street broker, designer-dressed and equipped with attaché case and pocket computer, momentarily overreached himself in a whimsical deal, losing status, fortune and daughter in the process, but gave every indication of being back on the floor shortly.“<sup>186</sup>*

Peter Zadek orientiert sich in seiner Interpretation anscheinend sehr an den Thesen des Theoretikers Gustav Landauer. *„Im Kaufmann von Venedig ist für Landauer die Frage nicht so sehr, ob Shylock eine tragische oder komische Gestalt zu nennen ist, sondern ob er als Protagonist der Verhältnisse ein gieriger und unbarmherziger Wucherer geworden ist, ein produktiver Mann, der sein Eigenes der Wucht der Umstände entgegensetzt, reaktiv, rache froh, boshaft, witzig.“<sup>187</sup>*

Zadeks Botschaft ist, dass ein Jude mit den dazugehörigen Klischees im Kopf der Menschen entsteht und nicht mit der Realität konform gehen muss.

*„In Peter Zadeks Inszenierung geht Gert Voss wie ein Spieler ab, der durch eine unvorhergesehenen Zug des Schicksals um seinen Sieg gebracht wird. Shylock nimmt seine Niederlage hin, aber er versteht das neue Unrecht nicht. Gert Voss zieht sogar ein wenig den Mundwinkel hoch, weil er weiß, dass Verlierer mit einem Lachen von der Bühne der Herausforderung abzugehen haben. Doch in diesem Lachen ist kein Einverständnis zu spüren. Der Shylock des Gert Voss geht ab wie ein Mensch, der in seinem Inneren gegen die Wendung des Schicksals rebelliert.“<sup>188</sup>*

---

<sup>186</sup> Hortmann, Wilhelm, *Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, S. 259.

<sup>187</sup> Dermutz, Klaus, *Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek*, 2001, S. 49-50.

<sup>188</sup> Ebd., S. 50.

## **5. William Shakespeares *Othello***

*Othello* gehört zu den späteren Stücken William Shakespeares. Die Uraufführung fand aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1603 und 1604 statt.<sup>189</sup> Wie bei anderen Dramen Shakespeares gibt es auch hier eine konkrete Quelle, die der Dichter benutzt hat. „*Shakespeare’s main source for the play is a tale from Gli Hecatommithi by Giovanni Battista Cinthio (1566), about a Moor (never named), who is deceived by his Ensign (not named either) into believing that his wife, Disdemona (so spelt), has been unfaithful to him with his Corporal (also nameless).*“<sup>190</sup>

### **5.1. Die Figur des Jago**

„*Ich bin nicht, was ich bin.*“<sup>191</sup>

Jago ist einer der interessantesten und gefährlichsten Bösewichte, weil er – schon im Vergleich zu Shylock – den anderen Charakteren als gut erscheint. Bis ans Ende verbirgt er sich hinter einer Maske der Redlichkeit. Die gesamte Dramatik und die ganze Handlung des Stücks steht und fällt mit den Motivationen Jagos und seinen Beziehungen zu den anderen Charakteren. „*Othellos Tragödie ist, dass Jago ihn besser kennt als er sich selbst.*“<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> Vgl. Hankey, Julie, „Introduction“, in: Hankey, Julie (Hg.), *Shakespeare in Production. Othello – Second Edition*, Cambridge: University Press, 2005, S. 1-113, S. 5.

<sup>190</sup> Ebd., S. 7.

<sup>191</sup> Shakespeare, William, *Othello. Englisch/Deutsch*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1985, Akt I, Szene 1, 65.

<sup>192</sup> Bloom, Harold, *Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen. Tragödien und späte Romanzen*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2002, S. 108.

### 5.1.1. Aufbau und Motive der Figur Jago

Wie enorm wichtig Jago für das Drama um Othello wird, erfährt das Publikum unmittelbar an dessen Anfang. Es ist nicht die Hauptfigur, die wir zuerst auf der Bühne erleben, es ist Jago, der sich in einem Streitgespräch mit Roderigo wiederfindet. Bevor man überhaupt darüber aufgeklärt wird, wen oder warum er hasst, wird dem Publikum mitgeteilt, dass Jago hasst. Jago und sein Hass sind somit die ersten auf der Bühne. Von Roderigo auf der anderen Seite erfahren wir nicht einmal den Namen, geschweige denn, dass wir nach jenen ersten paar Worten eine Ahnung davon hätten, was ihn antreibt. Bei Jago lehrt man uns auf der Stelle beides, was ein ausgesprochen interessanter Schachzug seitens des Dramatikers ist. Das wichtigste Motiv seiner tiefen Abneigung gegenüber dieser noch namenlosen Person wird von Jago selbst genauestens erläutert.

JAGO

*Drei Granden der Stadt zogen oft den Hut vor ihm, um mich durch persönliche Werbung zu seinem Leutnant zu machen, und auf mein Wort, ich kenne meinen Preis, ich bin keinen schlechteren Posten wert. Aber er, da er seinen eigenen Stolz und seine Interessen liebt, weicht ihnen mit einer schwülstigen Umständlichkeit aus, fürchterlich mit Kriegsgeschwafel vollgestopft, und weist am Ende meine Vermittler ab: Denn »Sicher«, sagt er, »ich habe bereits meinen Offizier gewählt.« Und wer war es? Fürwahr, ein großer Mathematiker, ein Michael Cassio, ein Florentiner, ein Bursche [...], der niemals eine Schwadron ins Feld führte, noch die Gliederung einer Schlacht besser kennt als eine Spinnerin, abgesehen von der Büchertheorie, worin sich die togagekleideten Konsuln so meisterhaft ausdrücken können wie er; reines Geschwätz ohne Praxis ist sein ganzes Soldatentum; aber auf ihn, Herr, fiel die Wahl, und ich, dessen Bewährung seine Augen bei Rhodos, bei Zypern und auf anderen Schlachtfeldern, christlichen und heidnischen, gesehen haben, muß beiseite geschoben und beruhigt werden nach Soll und Haben; dieser Rechentafelschreiber, ausgerechnet der wird zu seinem Leutnant gemacht und ich, Gott möge helfen, zu seiner Hoheit Fähnrich.<sup>193</sup>*

Nun wird ein Motiv für Jagos Hass präsentiert, noch fehlt aber immer das Objekt. Zunächst könnte man davon ausgehen, dass er sich auf eben benannten Cassio bezieht. Doch schon der nächste Teil des Gespräches bringt endlich Klarheit.

---

<sup>193</sup> *Othello*, Akt I, Szene 1, 8-33.

JAGO

*[N]un, Herr, seid selber Richter darüber, ob ich überhaupt rechtens verpflichtet bin, den Mohr zu lieben.*

RODERIGO

*Dann würde ich ihm nicht folgen.*

JAGO

*Oh, Herr, beruhigt Euch. Ich folge ihm, um mich an ihm zu revanchieren. [...] Der Himmel ist mein Richter, ich handele nicht aus Liebe und Pflicht, sondern zum Schein, zu meinem persönlichen Nutzen. Denn wenn mein äußeres Verhalten das wahre Handeln und Wesen meines Herzens ans Licht bringt, wird es nicht lange dauern, und ich werde mein Herz an meinem Ärmel tragen, damit die Tauben daran picken können;*<sup>194</sup>

Dies schließt Cassio für ein elisabethanisches Publikum aus, denn Jago hätte einen Mohr niemals als Florentiner bezeichnet. Gemeinhin lässt sich sagen, dass Jago seinen General abwertet, wenn er von ihm nur als „der Mohr“ spricht und es nicht einmal für nötig hält, ihn bei seinem richtigen Namen zu nennen. Gleichzeitig erfahren wir in dieser letzten Aussage, dass er sich für die Übergehung bei der Beförderung gerne rächen möchte. Die Rachegeanken waren bei Jago demnach schon vorhanden, bevor der genaue Plan entstand, diese in die Tat umzusetzen. Weiters plaudert er ganz unverfroren, dass zumindest die anderen agierenden Personen nichts von dem, was er sagen oder tun wird, für bare Münzen nehmen dürfen. Er handelt ausschließlich aus Eigennutz, um seine persönlichen Rachegeanken in die Tat umsetzen zu können. Er entlarvt sich selbst als Antagonist, von dem das Publikum nichts Gutes erwarten darf. Nichtsdestotrotz sind die beiden gerade ein paar wenige Minuten auf der Bühne und das Publikum wurde bereits erfolgreich in alle essentiellen Eckpunkte eingeführt, die für die kommende Handlung noch von Gewicht sein werden. Diese unheilverheißenden ersten Sätze Jagos und die Stimmung, die sie erzeugen sind ganz typisch für eine Tragödie Shakespeares. Gleichsam erfahren wir indirekt über Roderigo, dass er weder besonders schlau, noch als Person außerordentlich wichtig ist, denn ansonsten wäre Jago ihm gegenüber niemals so offen in seinem Geständnis. Er ist im Stück das erste Opfer der manipulativen Kräfte des gewissenlosen Fähnrichs.

---

<sup>194</sup> *Othello*, Akt I, Szene 1, 37-43, 58-65.

Schon im kommenden Moment begeht Jago den ersten Verrat an seinem General, indem er Desdemonas Vater Brabantio von der Flucht und der heimlichen Vermählung seiner Tochter mit Othello informiert. Er tut dies in einer Art vulgärer, von sexuellen Motiven bestimmter Sprache, die für Jago sehr typisch ist. *„Eben jetzt, gerade jetzt deckt ein alter schwarzer Widder Euer weißes Schäfchen;“*<sup>195</sup> *„Ihr werdet Eure Tochter mit einem Berberpferd gedeckt bekommen; eure Enkel werden Euch anwiehern; Ihr werdet Rennpferde als Nachkommen und Reitpferde als Verwandte haben.“*<sup>196</sup> Es wird im Verlaufe des Stückes immer wieder deutlich werden, dass Jago für die Art von großer, romantischer Liebe, wie Desdemona und Othello sie teilen, nicht das geringste Verständnis hat. Er hält nichts von der Liebe und Frauen verachtet er ebenfalls, weswegen Formen wahrer Zuneigung stets nur als Beweis animalischer Lustbefriedigung zu diskreditieren versucht. Es liegt nahe, dass Shakespeare dies so eingerichtet hat, da Jago vielleicht in Versuchung käme, seinen diabolischen Plan zumindest ein wenig abzumildern oder davon abzuweichen, hätte er tatsächlich Achtung und Bewusstheit für die Beziehung zwischen den ungleichen Ehepartnern. Brabantio ruft verärgert den Senat ein, um dem Spuk und den Gerüchten um seine Tochter ein Ende zu bereiten. Jago wählt genau diesen Moment, um abzugehen. Er weiß längst, dass der Senat nichts gegen Othello unternehmen wird, da seine militärischen Fähigkeiten für den Krieg in Zypern unentbehrlich sind. Insofern wird das Vorsprechen vor den Senatoren für den General höchstens eine Unannehmlichkeit darstellen, letzten Endes aber zu seinen Gunsten ausfallen. Aus diesem Grund entscheidet sich Jago zu gehen, um sich sofort wieder bei Othello einzuschmeicheln. In diesem Verhalten bemerken wir eine weitere Eigenschaft Jagos, die ihn zu einem gefährlichen Bösewicht machen. Jago ist kein Mann der Tat, sondern ein Manipulator. Er liebt es Dinge durch geschicktes Ziehen der richtigen Fäden in Gang zu setzen und dann ihren Lauf zu lassen. Die schmutzige Arbeit selbst lässt er dann jene machen, die durch seine Intrigen in diese Situation gebracht wurden. In der nächsten Szene sehen wir Jago zum ersten Mal mit seinem Herrn Othello zusammen, dem er tiefste Ergebenheit vorheuchelt. So redet er etwa davon, dass er seinen Zorn kaum zurückhalten konnte, als Brabantio schmäbliche Dinge über Othello sagte, wodurch er auch gleich wieder versucht, den General gegen den Senator aufzubringen. Dies gelingt ihm jedoch nicht, aufgrund von Othellos innerer Ruhe und dessen

---

<sup>195</sup> *Othello*, Akt I, Szene 1, 88-89.

<sup>196</sup> *Othello*, Akt I, Szene 1, 109-113.

absoluter Gewissheit, keines Verbrechens schuldig zu sein. Wie sehr der Mohr seinem Fähnrich vertraut und wie wenig er von dessen bösen Machenschaften ihm gegenüber ahnt, erfahren wir zum ersten Mal, als dieser Jago allein losschickt, seine nunmehrige Gattin zu der Befragung hinzu zu holen, obwohl Cassio, den er immerhin zu seinem Leutnant erklärt hat, mit im Raum ist. Zum Schluss gibt er sie sogar mit der Anrede „*Redlicher Jago*“<sup>197</sup> in seine Obhut, während er selbst losgeht, um sich für die Reise nach Zypern vorzubereiten. Kaum hat sich die Ratsversammlung aufgelöst und das junge Ehepaar entfernt, zeigt Jago gegenüber Roderigo wieder sein wahres, mitleidloses Gesicht. Roderigo, der Desdemona nun endgültig für sich verloren glaubt, denkt in seiner Verzweiflung sogar an – mehr oder weniger ernsthaft – an Selbstmord, was Jago nur mit einer gehässigen Rede kommentiert. Es ist eine weitere Gelegenheit für Jago, seinen Standpunkt, Liebe sei bloß eine Marotte oder Trieb, darzustellen. Der Mensch muss für ihn immer ein vernunftgelenktes Wesen sein, um seine Daseinsberechtigung nicht einzubüßen. „*Wenn die Waage unseres Lebens nicht eine Waagschale voll Vernunft hätte, um eine andere voll Sinnlichkeit aufzuwiegen, würden und das Blut und die Niedrigkeit unserer Natur zu den widersinnigsten Entschlüssen führen. Aber wir haben Verstand, um unsere rasenden Triebe [...] zu kühlen; weshalb ich, was Ihr Liebe nennt, als einen Ableger oder Sprößling ansehe.*“<sup>198</sup> Dem eloquenten Jago fällt es leicht, den liebestollen Roderigo davon zu überzeugen, dass Desdemonas Zuneigung zu Othello nicht von langer Dauer sein wird, und er bietet ihm seine freundschaftliche Unterstützung bei seinem weiteren Liebeswerben an. Dem Fähnrich ist es in der Tat nur aus einem Grund wichtig, dass Roderigo nicht die Flinte ins Korn wirft: Jago braucht jemanden, der ihn mit Geld versorgt, um seine eigenen Pläne in die Tat umzusetzen. Seine wahren Prioritäten hört der aufmerksame Zuseher auch leicht heraus, denn während seines Appells an Roderigo, ruft Jago immer wieder dazwischen „*Tu Geld in deine Börse.*“<sup>199</sup>

Von wiederbelebter Zuversicht erfüllt geht Roderigo schließlich ab und Jago gewährt uns in seinem ersten von insgesamt acht Monologen einen Blick in die Abgründe seiner Seele. Wir erfahren einen weiteren Grund, warum Jago Anlass dazu sieht, Othello zu hassen. Anscheinend glaubt er an ein Gerücht, dass seine Ehefrau Emilia ihn mit dem dunkelhäutigen General betrogen hat. „*Ich hasse den Mohren, und man glaubt allge-*

---

<sup>197</sup> *Othello*, 1985, Akt I, Szene 3, 294.

<sup>198</sup> *Othello*, Akt I, Szene 3, 326-333.

<sup>199</sup> *Othello*, Akt I, Szene 3, 339.

*mein, daß er in meinen Bettlaken mein Amt versehen hat; ich weiß nicht, ob es wahr ist ... aber ich werde, auf den bloßen Verdacht dieser Art hin, so tun, als ob es mit Sicherheit zuträfe.*<sup>200</sup> Obgleich er in seinem Hass stets nur von dem Mohren spricht, wird klar, dass er es am liebsten sähe, Cassio gleich mit in die Intrige zu verstricken. Er weiß, dass Othello ihm vertraut und, dass Cassio ein attraktiver Mann ist, der offensichtlich eine gewisse Wirkung auf Frauen hat. Somit wäre es für Jago nur zu leicht, Othellos Misstrauen dem eben erst ernannten Leutnant gegenüber zu erwecken. Der perfide Racheplan nimmt langsam konkrete Formen an, was Jago am Ende des Aktes auch jubelnd bezeugt: *„Ich hab's, es ist gezeugt; Hölle und Nacht müssen diese ungeheuerliche Geburt ans Licht der Welt bringen.*<sup>201</sup> Dieser letzte Satz beweist, dass all jene Gründe, so plausibel sie auch erscheinen mögen, doch ziemlich fadenscheinig sind und eher dazu dienen den wahren Grund – womöglich sogar vor Jagos eigenem Gewissen – zu vertuschen, und das ist seine schiere Freude am Bösen, wie auch Spivack dies anspricht: *„What the reader does not make the astonishing discovery that jocularly is the true passion of the tragic agent throughout this play, and that against this jocularly his professed motives are verbal and marginal, when they are not actually contaminated by it?”*<sup>202</sup>

Die nächste Szene spielt bereits auf Zypern und wir bekommen einen Vorgeschmack jener Eigenschaft Cassios, die ihm später zum Verhängnis werden wird und Jago Nährboden für seine Intrige bieten wird, nämlich seine guten Manieren und seine Wirkung auf die Frauen. Als der Leutnant die Frau des Othello erblickt, heißt er sie herzlich willkommen und küsst sie gar mit den Worten *„Laßt es Eure Geduld nicht verbittern, guter Jago, daß ich meine Höflichkeiten in die Länge ziehe; es ist meine Erziehung, die mir diese kühne Darbietung von Höflichkeiten eingibt.*<sup>203</sup>

Jago tut dies seinerseits nur mit einer zynischen Bemerkung ab. Im darauffolgenden Dialog, den er vorwiegend mit Desdemona führt, wird schnell klar, wie wenig schmeichelhaft sein Frauenbild ist, wenn er sie nicht gar verachtet. *„[...] ihr seid Bilder im Freien, Glocken in euren Wohnzimmern, Wildkatzen in euren Küchen, Heilige in euren Kränkungen, Teufel, die beleidigt sind, Spieler in eurer Hausfrauenschaft und Haus-*

---

<sup>200</sup> *Othello*, Akt I, Szene 3, 384-389.

<sup>201</sup> *Othello*, Akt I, Szene 3, 401-402.

<sup>202</sup> Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958, S. 18.

<sup>203</sup> *Othello*, Akt II, Szene 1, 96-99.

*frauen in euren Betten. [...] Ihr steht auf, um zu spielen und geht ins Bett, um zu arbeiten.*<sup>204</sup> Kein Wunder also, dass Desdemona mit Empörung reagiert. Cassio versucht Verständnis für Jagos ungehobelte Art zu wecken und diese herunterzuspielen, indem er zu bedenken gibt, dass ein Soldat schließlich nicht zart besaitet sein darf und Jago mit seinen Geständnissen doch nur darauf aus ist, Desdemona zu ärgern. Auf solche Fälle werden wir noch weitere Male stoßen. In jenen Momenten, in welchen Jago am ehrlichsten ist, will ihm niemand Glauben schenken. Es scheint als würden die Menschen um ihn herum lieber mit dem Bild des guten Jago leben, als darauf zu achten, dass er in Wirklichkeit einen ziemlich perversen Charakter hat. Der vertraute Umgang der beiden gibt Jago Grund zu einem verschwörerischem Beiseite, in welchem er das Publikum darauf aufmerksam macht, dass dieses Verhalten für ihn nur gelegen kommt. *„Ja, lächle sie an, nur zu! Ich will euch in euren eigenen Höflichkeiten fangen.*<sup>205</sup>

Othello landet schließlich mit seinem Schiff ebenfalls an der Küste und begrüßt sofort mit überschwänglicher Freude seine Ehefrau. Hier merkt man schnell einen großen Unterschied zwischen Othello und Jago. Othellos Worte sind liebevoll und poetisch und stehen im groben Kontrast zu Jagos harschen Urteilen im Vorfeld.

Als alle abgehen, trifft sich Jago erneut mit Roderigo und berichtet ihm von der mutmaßlichen Liebe Desdemonas zu Cassio. Für das Abflauen der Zuneigung der jungen Frau gibt er verschiedene Gründe an, die wieder einmal beweisen, dass Jago einer Frau ausschließlich höchst oberflächliche Motive zugesteht. Sie sei zu Beginn von Othellos Erzählungen, seinen Abenteuern und seiner exotischen Ausstrahlung, die ihm als Mohr innewohnt, verzaubert gewesen, doch nun sei die besagte rosarote Brille der Liebe im Begriff abzufallen und Desdemonas Augen die Unzulänglichkeiten ihres gewählten Gatten preiszugeben.

*Ihr Auge muss gefüttert werden, und welche Freude sollte sie daran haben, den Teufel anzusehen? Wenn das Blut durch den Akt der Freude abgestumpft ist, sollten, um es wieder zu entflammen und um der Sättigung einen frischen Appetit zu geben, Lieblichkeit der Erscheinung, Entsprechung an Jahren, Umgangsformen und Schönheit dasein [sic!]; an all dem mangelt es dem Mohren.*<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> *Othello*, Akt II, Szene 1, 109-112, 115.

<sup>205</sup> *Othello*, Akt II, Szene 1, 169-170.

<sup>206</sup> *Othello*, Akt II, Szene 1, 224-229.

Cassio verkörpert nun in Jagos Augen all jenes, was dem General fehlt, weswegen es nur eine logische Konsequenz wäre, dass sich Desdemona früher oder später dem Leutnant zuwenden wird. Othello entbehrt alles, was ein guter Ehemann eigentlich aufweisen sollte. Es positioniert den Mohr sehr stark in einer Außenseiterposition, dass ihm alles fehlt, was ein venezianischer Gatte nach einheimischer Ansicht in die Ehe mitbringen sollte. Als Roderigo in Zweifel zieht, dass Desdemona, liebevoll und gut wie sie ist, zu derart trügerischem Verhalten fähig wäre, macht Jago ihm schnell klar, dass auch sie nur aus Fleisch und Blut gemacht ist. Erneut holt er die beinahe schon als heilig angesehene Desdemona mit Anspielungen auf deren Sexualität sofort auf eine weit profanere Ebene zurück. Dies ist von großer Wichtigkeit für Jago. Soll sein Plan gelingen müssen sich alle Mitwirkenden Desdemonas potentieller Fehlerhaftigkeit bewusst werden. Dies ist natürlich gerade bei einer Frau am leichtesten durch sexuelle Konnotationen zu erreichen, frei nach dem Klischee, dass man als Frau entweder Heilige oder Hure aber niemals beides zugleich sein kann. Ohne Umschweife weiht Jago Roderigo in den ersten Schritt seines Planes ein, nämlich Cassio zu diskreditieren. Roderigo soll ihn öffentlich zu einer unehrenhaften Tat provozieren.

In seinem nächsten Monolog tritt ein sehr interessanter Aspekt zu Tage. Wir lernen, dass Jago weder Cassio, noch Othello, noch Desdemona die aufrichtige Liebe abspricht. Dann erwähnt der gewitzte Fähnrich etwas, was aus seinem Mund fast fehl am Platze scheint.

*Nun liebe auch ich sie [Desdemona], nicht aus völliger Lüsterheit (obwohl ich vielleicht für eine ebenso große Sünde verantwortlich zeichne), sondern teilweise, weil ich dazu verleitet bin, meine Rachgelüste zu stillen, denn ich vermute, daß der lüsterne Mohr auf meinen Platz gesprungen ist, [...] und nichts kann und wird meine Seele zufriedenstellen, bis ich mit ihm quitt bin, Weib für Weib.<sup>207</sup>*

Jago von Liebe reden zu hören, noch dazu im Bezug auf eine Frau, wirkt sehr verwirrend. Doch auch dieses kurze Aufblitzen einer gewissen Menschlichkeit seinerseits wird sofort wieder mit Lüsterheit und seinem Wunsch nach Vergeltung in Verbindung gebracht. Nun scheint es auch klar zu sein, warum für die Rache an seinem General auch dessen Frau leiden muss. Jago wünscht sich vielleicht nicht direkt Desdemona Schmerz zuzufügen, aber er nimmt es als übles aber eben notwendiges Nebenprodukt

---

<sup>207</sup> *Othello*, Akt II, Szene 1, 286-294.

in Kauf. Insofern könnte man dieses „nun liebe auch ich sie“ nicht unbedingt als Geständnis wahrer Zuneigung deuten – ein jemand, der seine Misogynie so lebt wie Jago, ist vermutlich gar nicht fähig wahre Liebe für eine Frau zu empfinden – sondern als Ausdruck seiner Freude darüber, dass er in der frischen Vermählung und der jungen unschuldigen Frau des verhassten Othello endlich das passende Mittel gefunden hat, um dem Mohren und Cassio endlich das Leid anzutun, welches sie in Jagos Augen verdienen. Als Motiv für seine Rachegefühle gibt er hier allerdings nicht mehr seine verpasste Beförderung, sondern seine Angst an, Othello könnte ihn gehört haben. Sein erklärtes Ziel ist es also, Othello die volle Wucht der Eifersucht spüren zu lassen und dadurch dann als der gute Freund dazustehen, der nur geholfen hat, das Übel aufzuklären und zu beseitigen.

In der dritten Szene des zweiten Akts haben sich Othello und Desdemona zur Ruhe begeben und Cassio die nächtliche Wache übertragen, als sich Jago dem Leutnant nähert und ihn auf die Gattin seines Generals anspricht. Ähnlich wie schon bei Roderigo werden wir Zeugen eines Zwiegesprächs bezüglich Desdemonas Tugenden. Diesmal ist es Cassio, der sie zum Inbegriff der keuschen, guten Weiblichkeit erklärt, während Jago sie herabzusetzen versucht. Den unpassenden Kommentaren seines Mitsoldaten scheint Cassio jedoch keine weitere Beachtung zu schenken. Gleich darauf haben wir teil an Jagos wahren Absichten. Er will Cassio dazu bringen, sich zu betrinken, um ihn reizbarer zu machen, was er in einem Beiseite offenbart. Dieser wehrt sich zuerst, kann sich aber bald schon nicht mehr entziehen, als die Stimmung durch ein von Jago angestimmtes Lied immer feierlicher wird. Schließlich geht Cassio schon sichtlich angeheitert ab. Jago nutzt diesen Moment, um ihn vor Montano, Othellos Vorgänger in der Statthaltertschaft Zypern, als regelmäßigen Trinker zu verleugnen. Dann nimmt er noch schnell Roderigo beiseite und weist ihn an, Cassio hinterher zugehen. Montano schlägt auf diese Information hin vor, Othello müsse von den Schwächen seines neuen Leutnant berichtet werden, was Jago mit geradezu heuchlerischer Miene unter dem Vorwand ablehnt, Cassio viel zu sehr zu schätzen, um ihn jemals verraten zu können. Es zeugt von Shakespeares großer Fähigkeit zur Ironie, dass genau in diesem Moment Jagos erster Verrat an Cassio beginnt Form anzunehmen. Wir hören Schreie und es wird klar, dass Roderigo es geschafft hat, den Leutnant zu einer Kampfhandlung anzustiften. Die beiden betreten wild streitend das Feld. Montano versucht vergeblich den aufgebracht

Cassio zu beruhigen, während Jago seinem Handlanger befiehlt hinauszulaufen, um Alarm zu geben. Der Wütende lässt sich davon allerdings nicht einschüchtern und verwundet zu allem Überfluss sogar Montano, bis schließlich der von der Glocke aufgeschreckte Othello auftritt und dem Streit sofort ein Ende setzt. Auf der Stelle ist es wieder Jago, der sich als braver Diener bereitstellt und die Streithähne ermahnt, ob der Anwesenheit des Generals Haltung anzunehmen. Dies scheint den empörten Othello dazu zu veranlassen, sich das Geschehen von Jago schildern lassen zu wollen. Dieser gibt aber vor, sich zu zieren, aus Respekt vor den Freunden und Kollegen, einen Schuldigen zu benennen. Der darauf befragte Cassio schwelgt viel zu sehr in seiner bewusst gewordenen Schmach, um sich zu erklären und Montano fühlt sich aufgrund seiner Verwundung zu schwach, um dem General den Vorgang zu erzählen. Die Unwilligkeit oder Unfähigkeit aller Beteiligten, Informationen preiszugeben, machen den ohnehin schon erzürnten Othello noch wütender und er befiehlt Jago schließlich, zu sprechen. Dieser erzählt, vorgeblich nur unter dem Druck des Gehorsams gegenüber seinem Vorgesetzten. Als er seinen Bericht beendet hat, meint Othello gar noch verständnisvoll, dass seine tiefe Freundschaft *„diese Sache abschwächen und mildern würde für Cassio“*<sup>208</sup> und bemerkt nicht, dass der Fähnrich innerlich wohl frohlockt, als er den eben erst ernannten Leutnant seines Amtes enthebt. Jago selbst wird damit beauftragt, in der Stadt wieder für Ruhe zu sorgen, bevor Othello vollbrachter Dinge sich mit seiner Frau wieder zu Bett begibt. Cassio bleibt allein mit Jago zurück.

In dieser Szene wird zum ersten Mal klar, wie sehr Jago die Situation kontrolliert. In dem besagten Abschnitt zieht er alle Fäden. Er hat die Kontrolle über Cassio, Roderigo Montano und sogar über Othello, indem er ihn zu einem für ihn besonders günstigen Zeitpunkt rufen lässt. Der Vorfall findet nur auf diese Weise statt, weil der kluge Fähnrich es so will. Gleichzeitig hält er sich selbst aus dem aktiven Geschehen heraus, um so das Bild seiner Redlichkeit und Vertrauenswürdigkeit zu bewahren, was ihm am Ende auch noch das Privileg einräumt, das Geschehen nach seinem Bemessen schildern zu können. Nur nach Außen hin wirkt es, als wäre es Othello, der die Situation im Griff hat. In Wahrheit hat Jago den ersten Schritt seines Plans erfolgreich in die Tat umgesetzt. William Shakespeare gibt seinem Publikum einen Vorgeschmack darauf, wie gefährlich dieser Mann im Laufe des Stücks noch werden kann.

---

<sup>208</sup> Vgl. *Othello*, Akt II, Szene 3, 238-239.

Cassio betrauert, verständlicherweise geknickt, den Verlust seines guten Rufs. Jago reagiert darauf mit einer Art Aufmunterungsversuch, den wir bereits in einer sehr ähnlichen Art aus seinem Gespräch mit Roderigo kennen, als er sich ob Desdemonas Liebe zu einem anderen das Leben nehmen wollte. Kein Wunder, denn damals begann Roderigo für Jago eine Marionette zu werden. Nun werden wir Zeuge, wie Jago es auf die beinahe gleiche Weise schafft, auch Cassio für sich und seine Pläne zu vereinnahmen. Es ist Teil seiner Vorgehensweise, dies stets zu tun, indem er einem geschädigten und nach Aufmunterung lechzenden Mann Unterstützung anbietet.

Des Weiteren erfahren wir mehr über Jagos Verständnis von Moral. Roderigo war seine Liebe zu Desdemona heilig genug, um aufgrund ihres Verlustes verzweifelt zu sein, bei Cassio nimmt diesen Platz nun seine verlorene Ehre ein. Beiden Männern redet Jago erfolgreich ein, dass diese ihre Prinzipien, an die sie glauben und nach denen sie leben, nichts als Schall und Rauch sind. Man vergleiche die Worte die er an Roderigo und Cassio richtet:

RODERIGO

*Es ist Dummheit zu leben, wenn es eine Qual ist zu leben; [...].*

JAGO

*Oh, schändlich! Ich habe mir viermal sieben Jahre die Welt angeschaut, und seit ich zwischen Wohltätigkeit und einem Unrecht unterscheiden konnte, fand ich niemals einen Mann, der wußte, wie er sich selbst lieben sollte. Bevor ich sagen würde, ich wollte mich um der Liebe eines Perlhuhns willen ertränken, würde ich mein Menschsein mit einem Pavian tauschen.*

RODERIGO

*Was soll ich tun? Ich gebe zu, es ist meine Schwäche, so vernarrt zu sein, aber ich habe nicht die Kraft, dem abzuhelpfen.*

JAGO

*Tugend? Quatsch!<sup>209</sup>*

CASSIO

*Guter Ruf, guter Ruf, ich habe meinen guten Ruf verloren! Ich habe den unsterblichen Teil, Herr, meiner selbst verloren, und was bleibt, ist tierisch! Mein guter Ruf, Jago, mein guter Ruf!*

JAGO

---

<sup>209</sup> *Othello*, Akt I, Szene 3, 308-319.

*[...] Der gute Ruf ist eine nutzlose und höchst falsche Obliegenheit, oft ohne Berechtigung erhalten und unverdient verloren. Ihr habt überhaupt keinen guten Ruf verloren, es sei denn, Ihr begebt Euch selbst in den Ruf, solch ein Verlierer zu sein; was, Mann, es gibt Wege den General wieder zu gewinnen!*<sup>210</sup>

Immer am Ende des Dialogs gibt Jago seinem Gesprächspartner Hoffnung auf Wiedererlangung dessen, was verspielt geglaubt ist. Roderigo versichert er, dass Desdemona sich ihm zuwenden würde, sobald sie das Interesse an dem Mohr verlieren würde und auch dem am Boden zerstörten Cassio sagt er, dass es Möglichkeiten gibt, die Gunst des Generals zurück zu bekommen. Wie schon zuvor bei Roderigo klar wurde, ist es Jagos Strategie sich als Retter in der Not zu präsentieren. Dies ist sowohl der Grund für den Erfolg seiner Intrige, als auch dafür, dass ihm die anderen Akteure des Stückes solches Vertrauen entgegenbringen. Er erzählt den anderen, was sie hören wollen. Ganz abgesehen davon, geht Jago auf diese Weise auf Nummer sicher, dass Cassio ihm folgt und vertraut. Er nähert sich seinen Opfern demnach in ihren schutzlosesten Momenten. Jemand, der verzweifelt ist, ist schnell bereit nach einer helfenden Hand zu greifen, die der Fähnrich Cassio scheinbar als einziger bietet. Ein solcher Vorschlag folgt auf dem Fuß.

JAGO

*Die Frau des Generals ist nun der General. [...] Bekennt Euch ihr freimütig, bringt sie dazu, daß sie helfen soll, [...]! Sie ist von einer so freien, so gütigen, so gefügigen, so gesegneten Veranlagung, daß sie es für einen Makel in ihrer Güte hält, nicht mehr zu tun, als um was sie gebeten wird.*<sup>211</sup>

Prompt hat Jago Cassio am Haken, als dieser den Vorschlag am nächsten Morgen in die Tat umsetzen will. Nach Cassios Abgang klärt Jago das Publikum schließlich über die vollen Ausmaße seines nunmehr fertigen Plans auf.

*Wenn Teufel ihre schwärzesten Sünden hervorkehren wollen, verführen sie zunächst mit himmlischen Schauspielen, wie ich es jetzt tue. Denn während dieser redliche Narr Desdemona bedrängt, sein Glück wiederherzustellen, und sie sich für ihn nachdrücklich beim Mohren einsetzt, werde ich diese Pest in sein Ohr gießen, daß sie ihn um der Begierde ihres Körpers willen zurückruft; und um wie viel sie*

---

<sup>210</sup> *Othello*, Akt II, Szene 3, 254-264.

<sup>211</sup> *Othello*, Akt II, Szene 3, 304-313

*sich bemüht, ihm Gutes zu tun, um soviel soll ihr Ansehen beim Mohren verspielen. So will ich ihre Tugend in Pech verwandeln und aus ihrer eigenen Güte das Netz machen, das sie alle verstricken soll.*<sup>212</sup>

Wie sehr Jago sofort all jene in der Hand hat, die einmal in sein Netz verstrickt sind, zeigt sich auch in seinem darauffolgenden Gespräch mit Roderigo. Dieser beschwert sich, dass seine Geldmittel fast aufgebraucht sind und sich der Erfolg des Unternehmens aus seiner Sicht bisher in Grenzen hält, worauf Jago ihm beinahe schon im Befehlston sinngemäß erklärt, er solle sich nicht so aufregen, dass alles nach Plan verläuft und er solle sich jetzt zurückziehen.

Am Beginn des dritten Akts hat Cassio bereits Vorbereitungen getroffen, um mit Desdemona zu sprechen. Er hat nach Emilia, deren Kammerzofe geschickt, die gleichzeitig Jagos Ehefrau ist. Der verschlagene Fähnrich bietet erneut seine Hilfe an und wir bekommen aufs Neue einen kurzen Einblick in das absolut verzerrte Bild, das die Mitakteure von Jago bekommen. So gibt er an, niemals einen Florentiner gekannt zu haben, der gütiger und redlicher sei.<sup>213</sup> Diese stete diskrepante Informiertheit zwischen Publikum und Akteuren macht unter anderem den großen Reiz des Stückes aus. Die Zuschauer blicken von Anfang an hinter die Fassade Jagos.

In der dritten Szene erfahren wir diesbezüglich, dass Jago sich nicht nur glänzend darauf versteht, seine Mitsoldaten und seinen General hinters Licht zu führen, was seine Beweggründe angeht. Nicht einmal Emilia scheint die dunklen Abgründe der Seele ihres Gatten zu kennen. Sie gibt Cassio gegenüber an, dass sein Fall ihren Mann bekümmere, als wäre es der seine.<sup>214</sup> Bisher hielten wir Jago nur für einen guten Schauspieler. Die Tatsache, dass er es auch schafft, seine eigene Familie zu betrügen, kann zweierlei Gründe haben. Entweder wir gehen, wenn wir von Jago sprechen, von einem Mann aus, der Täuschung zu seinem Lebenszweck gemacht hat, oder wir sehen in dem Fähnrich jemanden, der tatsächlich immer ein (relativ) guter Mensch und Soldat gewesen ist, bis ihn die entgangene Beförderung und die Vorstellung, Othello hätte mit Emilia Ehebruch begangen, und der daraus entstandene Hass in einen Wahnsinn hineingetrieben haben. Interpretiert man Jago auf einer absoluten, ihn als der Teufel in Person

---

<sup>212</sup> *Othello*, Akt II, Szene 3, 342-353.

<sup>213</sup> Vgl. *Othello*, Akt III, Szene 1, 40-41.

<sup>214</sup> Vgl. *Othello*, Akt III, Szene 3, 3-4.

darstellenden Ebene, so wird man eher zu ersterer Möglichkeit tendieren. Argumentiert man auf der anderen Seite jedoch, dass Shakespeare Menschen auf die Bühne brachte und keine Dämonen, so steht man wohl der zweiten Interpretation etwas aufgeschlossener gegenüber. Doch genau diese Schizophrenie ist Shakespeares Kunst und mitunter der Grund dafür, warum sich seine Stücke heute noch großer Beliebtheit erfreuen.

In der dritten Szene setzt Cassio schließlich Jagos Vorschlag in die Tat um und bittet Desdemona um Unterstützung seine verlorene Ehre wieder herzustellen. Als dieser sich entfernt, treten Othello und Jago auf. Dies bildet nun den Anlass für Jago, seinen Plan einen Schritt weiterzuführen und den General selbst zu konfrontieren.

JAGO

*Ha, das gefällt mir nicht.*

OTHELLO

*Was sagst du?*

JAGO

*Nichts, mein Herr, oder wenn – ich weiß nicht was*

OTHELLO

*War das nicht Cassio, der sich von meiner Frau verabschiedete?*

JAGO

*Cassio, mein Herr? Nein, sicher, ich kann es mir nicht denken, daß er davonschleichen würde, so wie ein Schuldiger, wenn er Euch kommen sieht.*<sup>215</sup>

Noch ist nicht der geringste falsche Verdacht geäußert bezüglich einer Liebesaffäre zwischen den Cassio und Desdemona und doch ist deutlich merken, dass Jago mit seiner Wortwahl schon sehr darauf anspielt, wenn er von „das gefällt mir nicht“, „Schuldiger“ und „davonschleichen“ redet. Nachdem die Gattin des General dann innig die Bitte äußert, Othello sollte seinen Leutnant doch noch eine zweite Chance geben, holt Jago endgültig zum Schlag aus. Er geht dabei mit aller Subtilität vor, die wir schon seit Beginn des Stückes von Jago kennen. Man kann davon ausgehen, dass er darauf brennt, Cassio endlich anzuklagen und doch gibt Jago vor, aus reiner Liebe nicht mit seinem „Verdacht“ herausrücken zu wollen, solange bis Othello es vor lauter Neugier schon nicht mehr ertragen zu können scheint.

---

<sup>215</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 35-41.

JAGO

*Wußte Michael Cassio von Eurer Liebe, als Ihr um meine Herrin warbt?*

[...]

OTHELLO

*O ja, und er vermittelte sehr oft zwischen uns.*

JAGO

*Wahrhaftig?*

OTHELLO

*Wahrhaftig? Wahrhaftig! Entdeckst du irgend etwas darin? Ist er nicht redlich?*

JAGO

*Redlich, mein Herr?*

OTHELLO

*Redlich? Ja, redlich!*

[...]

JAGO

*Was Michael Cassio angeht, wage ich zu behaupten, ich glaube, daß er redlich ist.*

OTHELLO

*Das glaube ich auch.*

JAGO

*Die Menschen sollten sein, was sie scheinen, oder ich wünschte, diejenigen, die es nicht sind, würden nicht den Anschein erwecken. [...]; ich ersuche Euch also, daß Ihr von einem, der so unvollkommene Vermutungen anstellt, keine Notiz nehmt, noch Euch selbst ein Ärgernis aus meiner zerstreuten und unsicheren Beobachtung aufbaut; es wäre nicht gut für Eure Ruhe noch für Euer Wohl, noch für meine Ehre, Redlichkeit oder Weisheit, Euch meine Gedanken wissen zu lassen.*

[...]

OTHELLO

*Beim Himmel, ich will deine Gedanken wissen!*

JAGO

[...] Oh, hütet Euch vor Eifersucht; [...]

OTHELLO

*Warum, warum das? Glaubst du, ich würde ein Leben voll Eifersucht führen? [...]*

JAGO

*Ich bin froh darüber, denn jetzt werde ich den Grund haben, die Liebe und Pflicht, die ich Euch entgegenbringe, mit offener Gesinnung zu zeigen. Deshalb, so wahr ich verpflichtet bin, empfangt es von mir: Ich spreche noch nicht von Beweis. Paßt auf Eure Frau auf, beobachtet sie gut mit Cassio; [...]*

OTHELLO

*Sagst du das im Ernst?*

JAGO

*Schließlich betrog sie ihren Vater, indem sie Euch heiratete; [...]*<sup>216</sup>

Die Tragik dieser Szene liegt sehr klar darin, dass es dem Mohren gar nicht bewusst ist, wie sehr er dabei ist, dem Fähnrich mit seinen Aussagen in die Hände zu spielen. Jago gibt Othello in diesem Dialog alle wichtigen Stichworte, wie beispielsweise die Eifersucht und Redlichkeit, mit, die für den späteren Verlauf des Stückes noch wichtig werden. Es ist schon beeindruckend mit welchem unglaublichem Geschick Jago vorgeht. Interessant ist vor allem, dass Jago gegenüber Othello sagt, dass Menschen sein sollten, was sie zu sein scheinen, oder zumindest nicht den Anschein erwecken, etwas anderes zu sein. Ironischerweise ist eben dies ganz genau das, was auf Jago zutrifft. Er ist der Einzige des Stückes, der ständig gegenüber allen anderen nur vorgibt, redlich und hilfsbereit zu sein, während niemand sein wahres Gesicht kennt. Gleichzeitig ist dies quasi eine Wiederholung seines Satzes „Ich bin nicht, was ich bin.“. Wohl wissend, dass der im Liebestaumel schwebende Mohr seinen Verdacht womöglich auf der Stelle nur als Hirngespinnst abtun würde, ist er doch von der Vollkommenheit seiner Gattin überzeugt, liefert er diesem auch im selben Atemzug ein sehr treffendes Argument, was für Desdemonas durchaus vorhandene Fähigkeit zum Betrug spricht. Sie hat schließlich auch schon ihren eigenen Vater erfolgreich hinters Licht geführt. Dies und Othellos feste Überzeugung, dass er mit Jago einen Verbündeten und Freund vor sich stehen hat, der sich nicht leichtfertig zu solchen Verdächtigungen hinreißen lässt, geben den Anschuldigungen einen gewissen Bezug zur Realität und lassen den General hellhörig werden. Beachtenswert ist auch, dass Othello nun, wenn er Jagos schlimmste Lügen hört, ihm Glauben schenken wird, als der Fähnrich jedoch vorhin sein zynisches Frauenbild zum Besten gab und damit die Wahrheit sagte, nahm es niemand für bare Münze. Jago flößt Othello regelrecht all jenen Gedanken und Gefühle ein, die er sich von ihm erwartet. Denn selbst wenn der General widerspricht, versucht Jago, ihn vom Gegenteil zu überzeugen.

JAGO

*Ich sehe, dies hat Euch ein wenig betroffen gemacht.*

OTHELLO

*Nicht im geringsten, nicht im geringsten!*

---

<sup>216</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 94-210.

JAGO

*Wahrhaftig, Ich fürchte doch. [...] Ich muss Euch bitten, meine Rede nicht auf handfestere Angelegenheiten noch auf größere Reichweite als bis zum Verdacht auszudehnen.*

OTHELLO

*Das werde ich nicht.*

JAGO

*[...] Mein Herr, ich sehe, Ihr seid bewegt.*

OTHELLO

*Nein, nicht sehr bewegt, ich glaube durchaus, daß Desdemona ehrbar ist.<sup>217</sup>*

Othello zeigt sich hier demnach zu Beginn alles andere als eifersüchtig, dennoch trägt er Jago auf, Emilia zur Beobachtung anzusetzen. Als Jago abgeht, erkennt das Publikum in seinem Monolog, dass es in dem Mohr bereits doch mehr zu brodeln scheint, als er Jago einzugestehen bereit war. Einerseits will er unbedingt an die Treue seiner Gattin glauben, andererseits vertraut er Jago sehr, und meint zu wissen, dass dieser einen derartigen Verdacht niemals anspräche, stünde nicht eine gewisse Sicherheit seinerseits dahinter. Er wirkt hin und her gerissen, zwischen der Liebe zu seiner Desdemona und zwischen seinem Vertrauen in Jagos Aufrichtigkeit.

Als Desdemona und Emilia auftreten folgt sofort jener Moment, der sich, all seiner scheinbaren Bedeutungslosigkeit zum Trotz, zum signifikantesten und tragischsten des gesamten Stückes entwickeln wird. Desdemona lässt ihr Taschentuch fallen, welches Emilia aufhebt. Kurz darauf erfahren wir von Jagos Gattin, dass sie von Jago schon häufig dazu aufgefordert wurde, es von ihrer Herrin zu stehlen. Sie selbst ahnt jedoch nichts von den finsternen Mächenschaften ihres Mannes. Gleich in seinem dritten Satz macht Jago klar, wie wenig er von seiner Frau hält und nennt sie ein närrisches Weib.<sup>218</sup> Als sie ihm von dem Taschentuch berichtet, lobt er sie kurz. Sie fragt ihn nach dem Nutzen, den er aus dem Stückchen Stoff für sich zieht, Jago fertigt sie aber spröde ab. Die Situation macht deutlich, wie gering der Soldat gar seine eigene Gattin schätzt. Er hält es nicht einmal für nötig, ihr eine Lüge bezüglich seiner Pläne mit dem Taschentuch aufzutischen, sagt ihr einfach, was sie zu tun hat und schickt sie dann weg. „*Tut, als wüßtet Ihr nichts davon [von dem Taschentuch]; ich habe Verwendung dafür! ... Geht, verlaßt mich!*“<sup>219</sup> Er behandelt Emilia ein wenig als wäre sie ein Hund, den man

<sup>217</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 218-229.

<sup>218</sup> Vgl. *Othello*, Akt III, Szene 3, 308.

<sup>219</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 324-325..

nicht weiters beachtet, wenn er zugegen ist, ihn lobt, wenn er artig war und ihn rauschickt, wenn man ihn nicht mehr sehen möchte. Gleichzeitig scheint er in seiner Frau, trotz deren unmittelbarer Nähe zu Desdemona, keine Gefahr zu sehen, dass seine Intrige auffliegen könnte. Dafür hält er sie – wie alle Frauen – für zu minderwertig und ihre geistigen Fähigkeiten für zu mangelhaft. Er wird eines Besseren belehrt werden.

Als Othello wieder auf die Bühne tritt, wird es immer deutlicher, wie sehr ihn Jago Andeutungen doch in Aufruhr versetzt haben. *„Ich wäre glücklich gewesen, wenn das ganze Lager, Pioniere und der Rest ihren süßen Körper probiert hätten, solange ich nichts davon gewußt hätte.“*<sup>220</sup> Er befindet sich mittlerweile in solcher Unruhe, dass er von Jago einen Beweis für Desdemonas Untreue fordert, oder er verliert sein Leben. Jago reagiert auf diese Drohung mit gespielter Beleidigung und wirft Othello vor, dass das doch nicht der Lohn für sein redliches und von Liebe zu seinem General geprägtes Verhalten sein kann. Daraufhin sieht der Mohr die Unangebrachtheit seiner Äußerung ein und versucht in ruhigerem Ton argumentierend von Jago einen Beweis zu fordern, da er nichts mehr wünsche als Gewissheit. Diese wieder etwas vernünftigeren Moment Othellos nutzt Jago sofort, um der Angelegenheit vor dem geistigen Auge seines Vorgesetzten neue Perversion zu verleihen. *„Wollt Ihr, der Überwacher, schamlos zuschauen, sehen, wie sie gedeckt wird?“*<sup>221</sup> Mit derart pikanten Aussagen, schafft Jago es höchst geschickt, dass diese Bilder und Gedanken in Othello immer stärker manifestieren. Allein die Vorstellung eines solchen Anblicks, muss in dem liebenden Gatten Othello Übelkeit hervorrufen. Nichtsdestotrotz bleibt er beständig in seinem Wunsch nach einem handfesten Beweis. Wohl wissend, dass der den General nun langsam wirklich in der Hand hat, beginnt der Fähnrich zunächst mit einer Lügengeschichte von einem Traum Cassios, dessen Zeuge er angeblich des Nächstens wurde. Cassio habe von Desdemona träumend und im Schlafe redend die süßesten Schmeicheleien gebraucht und sogar Jago, im Glauben neben ihm läge seine Geliebte, versucht zu liebkosen. Nachdem er dies vernimmt, hat Othello einen erneuten Wutausbruch, aus welchem ihn Jago sogleich wieder in gespielter Freundschaft zu beschwichtigen sucht, mit der Versicherung, es sei bloß ein Traum gewesen. Er jetzt, wo der Mohr sich schon kaum noch zu beherrschen weiß, erwähnt er das Taschentuch.

---

<sup>220</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 351-352.

<sup>221</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 400-401.

JAGO

*Nein, seid doch vernünftig; noch haben wir keine Tat gesehen, noch mag sie ehrbar sein. Sagt mir nur dies: Habt Ihr nicht manchmal ein mit Erdbeeren verziertes Taschentuch in der Hand Eurer Frau gesehen?*

OTHELLO

*Ich hab ihr solch eins, es war mein erstes Geschenk.*

JAGO

*Das weiß ich nicht, aber mit solch einem Taschentuch – ich bin sicher, es war das Eurer Frau – sah ich heute Cassio seinen Bart abwischen.<sup>222</sup>*

Nun, im Glauben den Beweis zu haben, kennt Othellos Rachedurst kein Halten mehr. Er will den Tod als einzig gerechte Strafe für Cassio und Desdemona. Jago hat sein Ziel im Grunde schon erreicht und könnte eigentlich jubilieren. Strategisch besser ist es jedoch, dass er sich ein weiteres Mal bemüht, den General von diesen Gedanken abzubringen. Er weiß, dass er seine Fassade bis zuletzt aufrecht erhalten muss und er ist bereit alles dafür zu tun. Er schwört Othello in seinen Racheplänen zu unterstützen, Pläne, die eigentlich Jagos sind. Kniend vereidigt er sich. *„Bezeugt, ihr ewig brennenden Lichter oben, ihr Elemente, die ihr uns umklammert, bezeugt, daß Jago hiermit die Vollkommenheit seines Geistes, seiner Hand, seines Herzens in den Dienst des betrogenen Othello stellt! Laßt ihn befehlen, und zu gehorchen soll meinem Gewissen genügen, bei welch blutiger Arbeit auch immer.“<sup>223</sup>* Jago scheint diesen Eid nur deswegen mit solcher Inbrunst zu schwören, weil man beinahe den Eindruck hat, dass er ihn nur sich selbst schwört. Othello bemerkt gar nicht, dass er, anstatt Jago für seine Vendetta gewonnen zu haben, er es ist, den Jago zu seiner Marionette gemacht hat. Der Handlanger ist in Wahrheit nicht Jago, sondern Othello. William Shakespeare baut damit eine schier unglaubliche tragische Ironie in diese Szene. Am Ende ist Jago zu Othellos Leutnant ernannt und beendet die dritte Szene mit einem dramatischen *„Ich bin für immer Euer.“<sup>224</sup>* Dieser Spruch mutet wie ein Ehegelübde an und bedeutet in der Tat die *„Hochzeit von Himmel und Hölle. Damit sei es Jago gelungen, Desdemona als Bündnispartner endgültig abzulösen.“<sup>225</sup>*

---

<sup>222</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 439-446.

<sup>223</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 470-475.

<sup>224</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 486.

<sup>225</sup> Vgl. Watson, Ivar, *Iago, the Devil's Disciple*, in: Letras de Deusto. Bilbao: Spain, 1979, S. 57, in: Singh, Silke, *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002, S. 53.

In der folgenden Szene hat Jago die ersten Konsequenzen des von ihm gesponnenen Planes zu begutachten. Desdemona und Othello streiten sich ob des Taschentuchs. Als Desdemona es nicht vorweisen kann und noch dazu ständig für Cassios Rehabilitierung bittet, stürmt ein zornentbrannter Othello davon, während zu allem Überfluss ausgerechnet ein sich tückisch freuender Jago zur Besänftigung hinterher geschickt wird.

Im fünften Akt macht Jago ungehindert und angestachelt durch den Erfolg seiner vorigen Aktionen damit weiter, Othellos Geist mit unmoralischen Bildern und Verdachtsmomenten zu füttern. Wir bekommen einen ersten Eindruck wie tief Othello bereits im Strudel seiner eigenen quälenden Gedanken und Gefühle gefangen ist. Jago scheint mittlerweile die einzige Stimme, ja der einzige Mensch zu sein, den er noch richtig wahrnimmt. Auch Othellos Sprache hat nicht mehr viel mit dem redegewandten, selbstsicheren Feldherrn zu tun, den wir zu Beginn des Dramas kennengelernt haben.

*Bei ihr liegen, auf ihr liegen? – Wir sagen auf ihr liegen, wenn man sie belegt, - bei ihr liegen, zum Teufel, das ist stark. Taschentuch – Geständnisse – Taschentuch! Gestehen und für seine Mühe gehängt werden. Erst gehängt werden und dann gestehen; ich zittere bei dem Gedanken daran. Die Natur würde sich nicht ohne irgendeine Anweisung solch verdunkelnde Leidenschaft hüllen. Es sind nicht Worte, die mich so erschüttern. Pah! Nasen, Ohren und Lippen. Ist es möglich? – Gestehen? – Taschentuch? – O Teufel!*<sup>226</sup>

Das alles ist zu viel für Othello. Er bricht zusammen. Just in diesem Moment tritt Cassio auf, doch Jago wimmelt ihn schnell ab, gibt ihm aber die Botschaft mit bald mit ihm reden zu wollen.

In Jagos Kopf hat sich nun ein neuer Plan geformt, Othello den endgültigen Beweis für die Untreue seiner Frau zu liefern, indem er ein Gespräch mit Cassio inszenieren will. Zuvor rügt er seinen General beinahe, sein Schicksal nicht wie ein richtiger Mann zu tragen und kühlen Kopfes abzuwarten, was sich offenbart. Er trägt Othello auf, sich zurückzuziehen und aus dem Verborgenen sein inszeniertes Gespräch mit Cassio zu beobachten, das er jedoch keineswegs Desdemona, sondern Bianca, Cassios Geliebter gilt. Von dieser Tatsache weiß Othello natürlich nichts. Als dann auch noch Bianca

---

<sup>226</sup> *Othello*, Akt IV, Szene 1, 35-44.

selbst auftaucht und der Mohr das Taschentuch seiner Gattin in deren Hand erkennt, ist es endgültig um seine Vernunft geschehen. Seine Gedankenwelt beginnt sich nur noch um den Tod der beiden Menschen zu drehen, die es gewagt haben, ihn so zu hintergehen. Jede Aussage Jagos hat nur einen weiteren Mordplan als Antwort. Wir sind an jenem Punkt des Stückes angelangt, an welchem Othello wohl nichts mehr von seinem tödlichen Rachedurst gegenüber Desdemona und dessen vermeintlichen Liebhaber abbringen könnte. Der Mord an Cassio und Desdemona wird beschlossen, wobei es Jagos Auftrag wird, sich um Cassio zu „kümmern“.

Um die nächste Situation zu ihrem dramatischen Höhepunkt zu bringen, muss Jago nicht einmal großartig beitragen. Othello ist mittlerweile so überzeugt und besessen von dem Gedanken an die Untreue seiner Gattin, dass ihn jedes Wort aus ihrem Munde rasend zu machen scheint und sich gar dazu hinreißen lässt, sie zu schlagen. Lodovico, Desdemonas Cousin wird Zeuge dieser Misshandlung und befragt geschockt, nach dem Abgang des Paares, ausgerechnet Jago nach der Verfassung des Mohren. Der Fähnrich ergreift sofort die Gunst der Stunde, um auch Lodovico gegen den General einzunehmen.

LODOVICO

*Ist er bei Verstand? Ist er nicht geistesgestört?*

JAGO

*Er ist der, der er ist; ich darf mein Urteil nicht aussprechen, was er sein könnte; wenn er nicht ist, was er sein könnte, wünschte ich zum Himmel, daß er es wäre!*

LODOVICO

*Was, seine Frau zu schlagen?*

JAGO

*Beim Glauben, das war nicht so recht; doch wünschte ich, ich wüßte, daß dieser Schlag sich als das Schlimmste herausstellen würde!<sup>227</sup>*

Mit diesem klugen Schachzug erhofft sich Jago anscheinend, einen glaubwürdigen Zeugen für Othellos zerrütteten Geisteszustand zu haben, sobald das unvermeidbare geschieht und er selbst in keiner Weise damit in Verbindung gebracht werden kann. Erneut gibt er sich bloß als besorgten und untertäniger Soldat, der bloß versucht seinem Herrn zu dienen und kein Wässerchen zu trüben vermag.

---

<sup>227</sup> *Othello*, Akt IV, Szene 2, 265-269.

Othello selbst ist nun, wie die nächste Szene beweist, so weit, dass er nicht einmal mal den Unschuldsbeteuerungen von Desdemona selbst Glauben schenken möchte.

Nachdem die verwirrte Desdemona sich die schrecklichen Vorwürfe ihres Herrn anhören musste, lässt sie Emilia ausgerechnet nach Jago rufen, um sich sein Urteil anzuhören. Jago wendet daraufhin seine altbekannte Taktik an: Er gibt sich gespielt unwissend und lässt die beiden Frauen reden und sie alle Theorien aufstellen, bevor er seinen Kommentar dazu abgibt. Emilia verteidigt im Zuge des Gesprächs ihre Herrin vehement und lässt sich zu allerhand Beschimpfungen über Othello hinreißen. Jago, der vorgeben muss, seinem Feldherrn nach wie vor treu ergeben zu sein, verweist sie in Folge dessen schließlich des Zimmers. Es ist wichtig für ihn, dass Desdemona bis zuletzt so unschuldig und sorglos wie möglich bleibt und keinerlei Verdacht schöpft, dass ihr Mann in irgendeiner Form manipuliert worden sei, weshalb der skrupellose Fähnrich auch darauf aus ist, ihre Ängste möglichst zu zerschlagen. *„Ich bitte Euch, beruhigt Euch, es ist nur eine Laune, das Staatsgeschäft bereitet ihm Ärger, und Euch schilt er.“*<sup>228</sup> Dieses Vorgehen macht Sinn, denn wenn der General tatsächlich vorhat, seinen mörderischen Plan umzusetzen, muss seine Gattin so arg- und wehrlos sein, wie nur möglich.

Kaum ist Desdemona weg, wird klar, dass Jago sich auch seitens Roderigos immer mehr Bedrängungen ausgesetzt fühlt. Er muss wieder in seine Trickkiste der Überredungskünste greifen, um den jungen Mann noch ein letztes Mal davon zu überzeugen, dass sein ersehntes Ziel nah ist. Eloquent wie Jago ist fällt es ihm nicht schwer, den etwas tumben Roderigo sogar noch zum Mord an Cassio anzustacheln. Sein wohl durchdachter Plan beginnt auf die Endphase zuzugehen.

Dennoch bekommen wir den unmittelbaren Eindruck, dass sich Jagos Situation langsam aber sicher zuspitzt. Er hat immer Leute um sich, die es hinzuhalten gilt. Cassio und Roderigo hat er seine Hilfe in zwei verschiedenen Angelegenheiten zugesichert, Othello beginnt ob seiner Eifersucht den Verstand zu verlieren und lässt sich immer schwieriger im Zaum halten, während Desdemona verzweifelt nach Erklärungen für das Verhalten ihres geliebten Gatten sucht und Emilia ihren Zorn auf den Mohren nicht mehr verbergen kann. Die gesamte Situation hat demnach nur einen einzigen Dreh- und Angelpunkt und der ist Jago. Er ist das Zentrum, um welches sich nun alle Figuren – bewusst oder unbewusst – drehen. Wir sind an einem Punkt angelangt, an dem die

---

<sup>228</sup> *Othello*, Akt IV, Szene 2, 166-168.

Tragödie mit Jago steht und fällt und trotzdem wird es immer gefährlicher für ihn, denn man fragt sich, wie lange er dem allen noch standhalten kann, bevor er doch anfangen muss, sich in Widersprüche zu verstricken. Es wird klar, dass jetzt alles sehr schnell gehen muss und in der Tat wird an dieser Stelle nicht mehr lange Zeit vergeudet.

In der ersten Szene des fünften Aktes positionieren sich Jago und Roderigo des Nächstens bereits strategisch, um den nichts ahnenden Cassio heimtückisch zu ermorden. Wiederum intendiert Jago, den handelnden Part ausschließlich von Roderigo übernehmen zu lassen. Erst als der Hinterhalt aufgrund eines schlecht ausgeführten Schlages schief läuft und Roderigo an Cassios Stelle verwundet wird, springt Jago ein und verletzt den ehemaligen Leutnant am Bein, bevor er rasch verschwindet ohne von Cassio gesehen worden zu sein. Othello hört aus der Ferne Cassio schreien und glaubt den ersten Racheplan erfolgreich ausgeführt. Angestachelt dadurch macht er sich auf den Weg zu Desdemona.

Lodovico und Gratiano nähern sich von Schreien angelockt dem Ort des Geschehens. Jago kommt hinzu und gibt vor, ebenfalls eben erst eingetroffen zu sein. Wohl zu seinem Schock erkennt er, dass Roderigo noch lebt und damit jemand, der seine Intrige aufdecken könnte. Sofort kommt ihm jedoch das Glück zu Hilfe, wie es im Verlaufe des Stückes schon viele Male der Fall war. Vortäuschend, nur den Schurken töten zu wollen, der seinem Leutnant Cassio umbringen wollte, ersticht er Roderigo, der im Moment seines Todes endlich erkennt, dass Jago ihn nur ausgenutzt hat. Er hat jedoch nicht mehr die Chance, jemanden über Jagos wahre Natur aufzuklären. Schon wenig später geht er bei Cassio auf Nummer sicher und fragt nach, ob er noch jemanden erkannt hat, oder eine Vermutung hat, wer ihm nach dem Leben trachten könnte.<sup>229</sup> Eine neue mögliche Schuldige für den Anschlag ist für Jago dann in Bianca auch schnell gefunden. Sie kommt ihm gerade recht, um als Sündenbock zu fungieren, da Cassio an diesem Abend bei ihr gewesen ist.

JAGO (zu Bianca)

*[...] Bleibt, gnädige Frau; seht Ihr bleich aus, Herrin? Bemerkt Ihr die Gebärden ihres Auges? Nun, wenn Ihr Euch bewegt, werden wir bald mehr haben! Betrachtet*

---

<sup>229</sup> Vgl. *Othello*, Akt V, Szene 1, 78-79.

*sie gut, ich bitte Euch, schaut sie an, seht Ihr, Herren? Nein, das Schuldbewußtsein will sprechen, selbst wenn Zungen nicht benutzt werden.*<sup>230</sup>

In der zweiten Szene des fünften Akts geschieht nun das abscheuliche Verbrechen. Othello ermordet nun die Frau, die er über alles im Leben liebte. Doch schon kurz nach dem Verbrechen kommt Emilia ins Zimmer gestürzt und das gesamte Komplott wird schließlich von jener Nebenperson aufgedeckt. Sie ist dementsprechend auch die Erste, die das ausspricht, was das Publikum schon seit Anfang der Tragödie weiß.

EMILIA

*Wenn er [Jago] das sagt, möge seine schändliche Seele um ein halbes Gran pro Tag verrotten! Er lügt bis zum Herzen; sie war zu vernarrt in ihren höchst schmutzigen Kontrakt.*<sup>231</sup>

Jago tritt schließlich auch selbst mit Montano und Gratiano auf, wo er sofort von seiner Frau angeklagt wird. In Anbetracht des Mordes fühlt sie sich ihrem Ehemann nicht mehr verpflichtet – denn das scheint der Ansporn dafür gewesen zu sein, dass sie die Wahrheit über das Taschentuch nicht schon wesentlich früher erzählte – zu schweigen. An Jagos Sprache auf der anderen Seite merkt man deutlich, dass er dem immer weniger entgegensetzen hat. Zeigte er sich im ganzen Stück von einer unglaublichen Redegewandtheit, so fällt es ihm nun schwer, sich zu beherrschen. Sein „*Zähmt Eure Zunge!*“<sup>232</sup> wird bis zu einem „*Zum Teufel, gebt Ruhe.*“<sup>233</sup> getrieben bis er am Ende keinen anderen Ausweg mehr sieht, als Emilia endgültig zum Schweigen zu bringen, indem er sie ersticht. Es wirkt beinahe atypisch, dass Jago, an sich ein Meister des Wortes, in seinen allerletzten Augenblicken nichts mehr sagen will beziehungsweise auch nichts mehr zu sagen hat. Als er Emilia mit dem Schwert erschlägt, wird er plötzlich zu jemandem, der handelt, etwas, was Jago bisher ganz gezielt anderen überlassen hat. Womöglich liegt darin auch die Ursache seines Untergangs. Durch diese Umkehrung der Prinzipien seiner Person zeigt er sich als der, der er in Wahrheit ist, nämlich ein Schuft, wodurch das verliert, was seinen Charakter ausgemacht hat, als er einst meinte „Ich bin nicht, was ich bin.“ Indem er sich auf eine Ebene mit den anderen Akteuren der Tragö-

---

<sup>230</sup> *Othello*, Akt V, Szene 1, 104-109.

<sup>231</sup> *Othello*, Akt V, Szene 2, 154-158.

<sup>232</sup> *Othello*, Akt V, Szene 2, 184.

<sup>233</sup> *Othello*, Akt V, Szene 2, 219.

die begibt, kann er sie nicht mehr kontrollieren. Seine Macht, sein größter Vorteil muss eben dadurch unweigerlich schwinden, denn nun ist er das, was er ist. Seine letzten Worte zeichnen einen ungewohnt redefaulen und besiegten Jago aus. „*Fragt mich nach nichts aus; was Ihr wißt, wißt Ihr. Von diesem Augenblick an will ich kein Wort mehr sagen.*“<sup>234</sup> Doch wir werden auch unweigerlich dazu gezwungen uns zu fragen, ob das schon alles war, was wir wirklich jemals von Jago hören werden. Seine letzten Worte klingen jedenfalls ausgesprochen herausfordernd und trotzig: „*Ich blute, Herr, aber nicht getötet.*“<sup>235</sup> Vorstellbar ist es, dass ein Mensch wie Jago immer einen Weg finden wird, wie ein Phönix aus der Asche wieder aufzuerstehen und neues Unheil anzurichten.

### **5.1.2. Jago als Anti-Schöpfer von Othello**

Das gesamte Drama dreht sich um die Verbindung Othellos zu Jago. Es ist diese Beziehung, die den glorreichen General zu Fall bringen wird. Othello wird aus der perfekten Vollkommenheit, zu welcher sein Leben zu Beginn des Stückes gekommen ist, gerissen und am Ende der Tragödie ist er Nichts. Welche Eigenschaften sind es nun aber genau, die den Fähnrich zu einem so gefährlichen Gegenspieler, zu einem solchen Meister der Manipulation machen?

Zum einen ist es sicherlich seine unglaubliche Fähigkeit, die an sich guten und vorteilhaften Charakterzüge anderer Menschen für seine üblen Zwecke nutzbar zu machen. Er versteht es blendend, eine gute Eigenschaft zum Stolperstein zu machen, über den andere letztlich fallen. So werden etwa Cassios Charme und seine guten Umgangsformen gegenüber Frauen zu eben jenem Charakterzug, auf dem es Jago gelingt seinen Verdacht der Untreue aufzubauen. Gleichzeitig sind Othellos Aufrichtigkeit und Zielstrebigkeit mitunter die Sprossen jener Leiter, auf der er zum Rang des Generals empor geklettert ist. Auf ein negatives Ziel gelenkt, wird seine unerschütterliche Suche nach der Wahrheit und seine Kompromisslosigkeit im Ausführen seiner Ziele zu einer todbringenden Eigenschaft. Es ist als hätte Jago das Talent, den Menschen um sich herum ihre guten Eigenschaften zu nehmen und ihnen gleichsam die seinen, die im Gegensatz dazu jedoch verderblicher Art sind, einzupflanzen. Sein Abneigung und sein Misstrauen

---

<sup>234</sup> *Othello*, Akt V, Szene 2, 304-305.

<sup>235</sup> *Othello*, Akt V, Szene 2, 289.

gegenüber Frauen, sein Hang zum Betrug und sogar zum Mord, all diese Dinge spiegeln sich schließlich in seinen Mitmenschen wider, die er marionettenhaft lenkt. Besonders deutlich wird dies in Othello. Er schafft es, dass sich Othello immer weiter zu ihm hinwendet und dabei all seine Würde und Ehre vergisst, was ihn vorher ausmachte, während er gleichzeitig seiner Desdemona den Rücken kehrt. Man könnte es auch symbolisch sehen, denn wenn seine Gattin für ihn der Himmel auf Erden war, dann ist das, was ihm sein Fähnrich nun bereitet die Hölle auf Erden.

Vom formalen Standpunkt her muss auch gesagt werden, dass Jago nicht zuletzt beinahe unverschämtes Glück in seinem Unterfangen hat. Alles, was in der Tragödie geschieht, entwickelt sich beinahe bis zuletzt zu Jagos Gunsten. Desdemona verliert aus einem Zufall heraus ihr Taschentuch, das ausgerechnet von Emilia gefunden und sogleich Jago ausgehändigt wird. Sein Plan, Cassio betrunken zu machen, erweist sich als erfolgreich, obgleich der selbige noch kurz davor zu verstehen gibt, dass er nicht vorhat, etwas zu trinken. *„All this and much more seems to us quite natural, so potent is the art of the dramatist; but it confounds us with a feeling, [...] that there is no escape from fate, and even with a feeling, absent from that play, that fate has taken sides with villainy.“*<sup>236</sup>

Gegen Ende liegt der gequälte und geplagte Othello zu Jagos Füßen, was eine physische Darstellung einer Position ist, derer sich das Publikum schon lange vorher bewusst ist. Othello ist Jago unterlegen. Der skrupellose Soldat versteht es meisterlich, die schlechtesten, verborgensten Triebe seines Vorgesetzten zu erwecken. *„Seine [Othellos] Tragödie ist, dass Jago ihn besser kennt als er sich selbst.“*<sup>237</sup> Das Schlimme daran ist, dass Jagos Plan darauf abzielt, Othello vollkommen zu vernichten und es gelingt ihm. Der tapfere Mohr wird vom strahlenden Heerführer zu einem Elenden, der dem Wahnsinn nicht mehr fern ist. *„Jago vollzieht gewissermaßen die Entschöpfung Othellos und dessen Rückführung in den Zustand des Ur-chaos.“*<sup>238</sup> Jago kann in Othello demnach als das Prinzip des Bösen an sich gelten, das danach trachtet, das Gute zu zerstören. Jagos einzige Leidenschaft scheint die Freude am Schmerz und am Leid

---

<sup>236</sup> Bradley, A.C., *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London, Melbourne, Toronto: Macmillan and Company, St Martin's Press, 1966, S. 148.

<sup>237</sup> Vgl. Bloom, Harold, *Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen*, 2002, S. 108.

<sup>238</sup> Bloom, Harold, *Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen*, 2002, S. 132.

anderer zu sein. Othellos Abstieg in die finstere Welt des Orkus wird im Verlauf des Stückes auch an seiner Sprache sehr deutlich. Zu Beginn spricht er noch von seinem absoluten Glück mit seiner jungen Frau *„Wenn es jetzt ans Sterben ginge, wäre jetzt der Augenblick, am glücklichsten zu sein, denn ich fürchte, das Glück meiner Seele ist so vollkommen, daß keine andere Freude gleich dieser in ungewissem Schicksal folgen kann.“*<sup>239</sup> In der Mitte des Stückes wird der Ton schon etwas düsterer und unsicherer. Nun nennt er seine große Liebe schon im selben Atemzug wie den Untergang. *„Vortreffliches Geschöpf, Verdammnis erfasse meine Seele, aber ich liebe dich wirklich, und wenn ich dich nicht liebe, ist das Chaos wieder gekommen.“*<sup>240</sup> Diese sinistre Aussage verweist schon auf das unheilvolle Ende der Tragödie. Sterben ist in einer christlichen Welt nicht schlimm, verdammt zu sein allerdings schon. Das Chaos könnte man als Vorwegnahme von Othellos späterem Wahnsinn sehen. Bald wird der Zeitpunkt kommen, an welchen sein Hass auf Desdemona, aufgrund ihrer angeblichen Taten, seine Liebe zu ihr überwiegen wird. In der dritten Szene des dritten Aktes finden wir schließlich den Schlüsselmoment, in welchem es für Othello kein zurück mehr gibt. Seine Art zu sprechen markiert ihn als jemandem, der dem Wahnsinn verfallen ist oder zumindest kurz davor steht.

*Oh, hätte der Sklave doch vierzigtausend Leben! Eins ist zu ärmlich, zu schwach für meine Rache. Jetzt sehe ich tatsächlich, daß es wahr ist. Schau her, Jago, all meine närrische Liebe blase ich so zum Himmel, ... sie ist fort. Erhebe dich, schwarze Rache, aus deiner hohlen Zelle, übergib, oh Liebe, deine Krone und deinen Thron im Herzen tyrannischem Haß; schwill an, Brust, mit deiner Last, denn sie besteht aus Natternzungen. [...] Sie sei verdammt, unzüchtige Dirne! [...] Ich will mich zurückziehen, um irgendein schnelles Todesmittel für den schönen Teufel zu besorgen.*<sup>241</sup>

Ebenso wie er zuvor Momente höchsten Glücks mit seiner Desdemona verbrachte, so ist es nun Jago, der ihm in der Stunde seines geistigen wie körperlichen Abstiegs zur Seite steht. Es scheint, als hätte er die Frau an seiner Seite durch seinen verschwörerischen Fährnich ersetzt. Himmel wird zur Hölle und Othellos selbst gefühlte Vollkom-

---

<sup>239</sup> *Othello*, Akt II, Szene 1, 198-192.

<sup>240</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 92-93.

<sup>241</sup> *Othello*, Akt III, Szene 3, 449-457, 482-485.

menheit muss der Zerstörung seiner Persönlichkeit weichen, die letztenendes in seinem Tod gipfelt.

Jago gibt eigentlich niemals wirklich stichhaltige Gründe für seinen Hass auf Othello und sein Leben an. Seine Motive für seine späteren Taten wirken ein wenig fadenscheinig und abstrus, fast als wolle Jago durch deren Angabe nur sich selbst eine Art Entschuldigung verschaffen. Natürlich kann das Gefühl bei einer Beförderung übergangen oder der Verdacht von der eigenen Frau betrogen worden zu sein, an jemandem nagen, doch für ein Verbrechen, wie Jago es begeht, scheinen diese Erklärungen zu gering. Dem aufmerksamen Betrachter stellt sich hierbei noch eine weitere Frage. Wenn sein Wunsch nach Rache als gehörnter Ehemann so imminent und gnadenlos ist, warum bezieht sich sein Hass niemals auf Emilia? Natürlich verachtet er seine Frau, doch es gibt keinen Grund anzunehmen, dass sie vor diesen Anschuldigungen die liebevollste Beziehung hatten. Dies könnte als Beweis dienen, dass er seine Anschuldigungen selbst kaum glaubt und im Grunde nur nach einem Vorwand sucht, Othello zu vernichten.<sup>242</sup> Man bekommt den Eindruck, dass da noch etwas anderes ist, das Jago antreibt und dieses etwas macht ihn erst zu einem solchen Inbegriff des Bösen. Wie bereits zuvor angesprochen, entwickelt Jago eine teuflische Freude und Lust am Bösen. Es scheint demnach nicht zu weit hergeholt, Jago als sexuellen Sadisten zu bezeichnen, dessen Triebbefriedigung darin besteht, sich am Unglück anderer zu ergötzen.<sup>243</sup> Sein Wunsch, Othello zu zerstören, basiert also weniger auf konkreten, für jedermann nachvollziehbaren Motiven. Dazu Stephen Greenblatt: „[...] Shakespeare weigerte sich, den Schurken mit einer klaren und überzeugenden Erklärung für sein Verhalten auszustatten. [...] Jagos vager Versuch, seinen obsessiven, unversöhnlichen Haß zu erklären – in Coleridges denkwürdigen Worten »die Motivjagd der unmotivierten Bosheit« -, ist ein berühmter Fall von Unzulänglichkeit. Und was entscheidend ist, diese Unzulänglichkeit wird in der Tragödie selbst zum Problem.“<sup>244</sup> Es wirkt, als wolle er sich selbst beweisen, dass er dazu in der Lage ist, jemanden, der so vom Leben begünstigt ist, zu Fall zu bringen. Jago kann es nicht ertragen, andere Menschen glücklich zu sehen, weil er viele Merkmale eines typischen Psychopathen aufweist. „Demnach sei Othello sowohl in sexueller (Desdemonas Liebe) als auch in sozialer (Othellos Macht-

---

<sup>242</sup> Vgl. Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958, S. 20.

<sup>243</sup> Vgl. Singh, Silke, *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*, 2002, S.

70.

<sup>244</sup> Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt*, 2004, S. 385, 387.

position) Hinsicht Jago überlegen. Um diese sozialen und sexuellen Unterschiede zu nivellieren, muß er Othello geistig vernichten.“<sup>245</sup>

### **5.1.3. Die Entwicklung des Jago**

Mit Jago hat Shakespeare eine von vier elementaren Bösewichtsfiguren geschaffen, die sich von den anderen unterscheiden und in mehrere Theorien als absolute Bösewichte oder als Symbolfigur für einen typischen Vice eingegangen sind. „*It is just here—in their relationship to crime—that the great point of difference appears between the majority of Shakespeare’s malefactors and those four who are obviously related to each other and belong to a class apart—Aaron, Richard, Don John, and Iago.*“<sup>246</sup>

All diese Figuren haben gemessen an den anderen Bösewichten, die in Shakespeare auftauchen, eines gemeinsam. „*They violate the nature of man, the nature of the nature of society, the nature of the universe.*“<sup>247</sup> Um zu verstehen, was ihre Verbrechen so unmenschlich und absolut böse macht, ist es wichtig Shakespeares Auffassung von der Welt und ihrem moralischen Gefüge zu verstehen. Dies wurde bereits zuvor in einem anderen Kapitel durchgenommen, soll aber mit besonderem Bezug auf Jago nochmals kurz wiederholt werden.

*„Although Iago is essentially an amoral figure, we fail to grasp the deepest moral consequence of his actions upon his victims unless we can appreciate the full meaning of his assault upon the “holy chords” that express Shakespeare’s vision of the Good that suffers destruction in all his great tragedies. They are the bonds that knit nature, human society, and the cosmos into hierarchic order and unity and create the divinely ordained harmony of the universe. In the little world of men they are those ties of duty, piety, and humane affection which give a religious meaning to all domestic and social relationships, for in Shakespeare “religion” frequently has this wider sense.*“<sup>248</sup>

Shakespeare vertritt demnach ein, in Ermangelung einer besseren Bezeichnung, holistisches Weltbild, in welchem jemand, der einer Menschenseele etwas antut, auf gewis-

---

<sup>245</sup> Singh, Silke, *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*, 2002, S. 51.

<sup>246</sup> Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958, S. 38,39.

<sup>247</sup> Ebd., S. 49.

<sup>248</sup> Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958, S. 48.

se Weise auch die gesamte Weltordnung verletzt. Die Maßstäbe, welche die Missetaten dieses dämonischen Fähnrichs setzen, bewirken nicht bloß einige kleine Ungereimtheiten und Störungen dieser Ordnung. Es sind die schlimmsten Verbrechen gegen die Integrität der Menschen und der Heiligkeit der Ehe, die diese Bande nicht nur beschädigen, sondern sie vollkommen zerreißen, zu welchen sich diese vier hinreißen lassen.<sup>249</sup> Mit seinem zynischen, sarkastischem „Wirke, wirke, mein Gift!“ als Othello bereits vor ihm auf dem Boden liegt erinnert er an den zuvor im Zusammenhang mit Shylock genannten Barabas. *„Ein Wesenszug des Barabas ist in Jago noch da, wenn er auch in Shakespeares brillanterem Schurken ganz andere Gestalt annimmt: Das Entzücken über sich selbst.“*<sup>250</sup> Dieser wiederum wurde als machiavellistischer Bösewicht dargestellt. Dementsprechend muss nun die Frage erhoben werden, ob es sich auch bei dem Fähnrich um einen Angehörigen dieser Sparte handelt. Dem ist allerdings laut A.C. Bradley eindeutig nicht so, da Jago im Gegensatz zu Barabas kein Atheist ist. Barabas' Einschätzung der Religion ist die eines „kindischen Spielzeugs“, wie er selbst auch sagt. Jago hingegen spricht häufig von Himmel und Hölle und es wird in keinem Moment des Stückes angedeutet, dass er nicht an Gott glauben würde. In einem Punkt ist allerdings eine Geistesverwandtschaft der beiden Schurken nicht zu verkennen, nämlich, dass sie auf Ungerechtigkeiten mit einer völligen Entgleisung jeder Moral und jedes Gerechtigkeitsbewusstseins reagieren. Jago ist demnach aus genau zwei Gründen Shakespeares perfektester Bösewicht: Zum einen besitzt Jago absoluten Egoismus, der Boden auf dem eine solche Grausamkeit, wie Jago sie uns zeigt, erst gedeihen kann, zum anderen ist es seine Fähigkeit mit starkem Willen und Intellekt, trotz aller inneren Verdorbenheit, mit unglaublicher Leichtigkeit das Vertrauen anderer zu gewinnen.<sup>251</sup> Dies ist allerdings nur zu schaffen, indem er sich von den Gefühlen anderer distanziert und sich selbst kaum welche zu haben erlaubt. In diesem Punkt bildet er auch wieder einen entscheidenden Gegensatz zu Othello, der immerhin gerade zu Beginn des Stückes die Liebe zu seiner frisch angetrauten Gattin fühlt und auch im weiteren Verlauf stets zu sehr heftigen Gefühlsausbrüchen neigt.

Vom absoluten Bösen lässt sich in Jagos Fall aber trotz aller Unmenschlichkeit nicht sprechen, denn dann wäre er kein Mensch, was er aber auch nach dem Willen Shakespeares zweifelsfrei ist. *„What is the meaning of the last reason he gives himself for kill-*

---

<sup>249</sup> Vgl. Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958, S. 47.

<sup>250</sup> Bloom, Harold, *Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen*, 2002, S. 132.

<sup>251</sup> Vgl. Bradley, A.C., *Shakespearean Tragedy*, 1966, S. 190.

*ing Cassio: He hath a daily beauty in his life, That makes me ugly? Does he mean he is ugly to others? Then he is not an absolute egoist. Does he mean that he is ugly to himself? Then he makes an open confession of moral sense.*<sup>252</sup> Dies soll nicht bedeuten, dass Jago kein schlechter Mensch ist. Ihm die Rolle des vollkommenen Bösen zuzusprechen widerspräche Shakespeares Intentionen nicht nur insofern, dass es keinen Teufel braucht, um Verbrechen zu begehen, sondern, dass es Jago nicht so weit brächte, wären da nicht die Schwächen der anderen Charaktere - wie etwa Othellos Vorschneelligkeit, Cassios Falschheit oder Emilias Abgebrühtheit - um ihn herum, die er ganz gekonnt für seine Zwecke benutzt.

*„What indeed is Iago? In Shakespeare’s most compact and painful tragedy he is the artisan of an intrigue that first alienates and then destroys a pair of wedded lovers, in an action fraught with the pathos that attends the loss of noble love and life.*<sup>253</sup> Jene Frage, die sich jedoch unbedingt stellt, ist, was Jago zu seinem böartigen Taten treibt. Natürlich nennt Shakespeare einige Motive, wie Eifersucht und das Gefühl übergangen worden zu sein. Dennoch kann man sich des Gefühls nicht erwehren, dass Jago eine emotionelle Unehrlichkeit zeigt. Bernard Spivack, der sich mit der Figur des Fähnrichs sehr intensiv auseinandergesetzt hat, bringt dies ausgezeichnet auf den Punkt:

*„We need to notice, first of all, the remarkable equivocation which, in his monologues, infects his private utterance of his injuries and aims. The force of his provocations is dissipated by the very texture of the language in which he expresses them, by a literal and formal frivolity that resides in the vocabulary and syntax of his statements. Although we cannot avoid their nominal meaning, which is that Iago is moved to his deadly intrigue by desire for vengeance and for his office, his explanations lack the emotional sincerity and dignity of such motives.*<sup>254</sup>

Jagos Erläuterung seines Motives, Othello zu hassen entbehrt eines emotionalen Hintergrunds. Während Shylock etwa seinen Hass und sein Temperament kaum noch unter Kontrolle hat, kann Jago seine Gefühle der Missachtung außerordentlich gut verbergen. Hinzu kommt seine Unstetigkeit in Anbetracht seiner Gefühle. Er scheint sich nicht ganz im Klaren zu sein, wen er hassen oder lieben sollte und aus welche Gründen. Othello zog ihm Cassio bei der Besetzung des Offizierspostens vor. Zur selben Zeit

---

<sup>252</sup> Bradley, A.C., *Shakespearean Tragedy*, 1966, S. 192.

<sup>253</sup> Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958, S. 3, 4.

<sup>254</sup> Ebd., S. 7.

verdächtigt er beide des Ehebruchs mit seiner Frau. Dem Leutnant Cassio unterstellt Jago ebenso Desdemona schöne Augen gemacht zu haben. Er redet geringschätzig von Desdemona, beinahe im selben Atemzug behauptet er aber wiederum, sie zu verehren. Jago verstrickt sich in der Angabe seiner Motive laufend in Widersprüche, ein Verhaltensmuster, das auch Spivack zur Sprache bringt: *„They [the motives] are not convincing as an explanation of Iago’s intrigue because they exhale flippancy instead of a passion equivalent to their gravity, because their multitude dilutes their seriousness, and because we cannot feel that they really govern Iago’s life and action in the play.“*<sup>255</sup> Diese Gleichgültigkeit geht sogar so weit, dass diese Beweggründe, einmal zu Beginn des Stückes angesprochen, dann vollkommen in Vergessenheit zu geraten scheinen. Nichtsdestotrotz wusste Shakespeare was er tat und *„no matter how much they [the motives] fall short of imparting emotional integrity to Iago’s conduct, they are at least the unfulfilled outlines of recognizable provocations.“*<sup>256</sup>

Es gibt nur etwas, das sich mit Sicherheit sagen lässt, nämlich, dass Jago ein Intrigant ist und in dieser Rolle aufgeht. Ob man seine Motive nun als Fakten hinnehmen oder sie als fadenscheinig abtun möchte, ist Interpretationssache. Was Shakespeare uns an Hinweisen und Charakterisierungsmöglichkeiten hinterlassen hat, ist zu vielschichtig als dass man es riskieren sollte, sich auf eine einzige Sichtweise zu beschränken. Die persönliche Auffassung seiner Beweggründe ändert nichts an seiner Bedeutung für das Stück, sondern nur als welche Art Mensch ihn das Publikum sieht. Aus diesem Grund ist es interessant, sich Inszenierungen anzusehen, um festzustellen, in welche Richtungen man Jago spielen kann und welche Auswirkungen dies auch auf die Sichtweise auf das Drama hat.

---

<sup>255</sup> Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958, S. 11.  
<sup>256</sup> Ebd., S. 11.

## **5.2. George Taboris Inszenierung am Burgtheater im Jahre 1990**

*„Die Begegnung mit seinen [Shakespeares] Figuren sollte die Begegnung mit den eigenen so menschlichen Leidenschaften sein.“<sup>257</sup>*

Im Alter von 75 Jahren lässt sich der ungarischstämmige Regisseur George Tabori auf ein großes Theaterprojekt ein, einen Shakespeare Zyklus, den er selbst als das „größte Abenteuer meines Theaterlebens“<sup>258</sup> bezeichnet. Da die Arbeitsbedingungen und die Atmosphäre in seiner eigenen Wiener Theatergruppe, genannt der „Theater Der Kreis“, immer unbefriedigender wurde und er zu jener Zeit Angebote bekommen hatte, inszenierte er schließlich den *Othello* am Akademietheater in Wien, wo dieser am 10.01.1990 Premiere feierte.<sup>259</sup>

Das Erste, was auffällt, wenn man sich die Inszenierung von George Taboris *Othello* ansieht, ist, dass die Handlung nicht gänzlich dem von Shakespeare vorgegebenen Verlauf folgt. So werden wir etwa um die Szenen gebracht, in welcher Emilia das Taschentuch findet, oder Roderigo wird nicht zunächst von Cassio angefallen bevor er von Jago ermordet wird. Einige kleine Abänderungen sind zum Beispiel an einer Stelle am Beginn des Stückes zu erkennen. Jago selbst findet Desdemonas Taschentuch und will es schon einstecken, als es von Othello, der es als Scherz ansieht, zurückgefordert wird. Der Text der Tragödie ist stark gekürzt und umgeändert. Die Übersetzung stammt von Erich Fried, der diese modernisiert hat. Auch Erich Fried führt eine ziemlich moderne und stellenweise verkürzte Sprache in das Stück ein. In der Tat wirkt das gesamte Stück – typisch für Tabori – sehr minimalistisch. *„Once again compressed the broad canvas of the original to an intimate chamber play (this is why he preferred the smaller Akademietheater to the big house), omitted whole lines, and reduced the cast to what he thought was the bare necessity.“<sup>260</sup>*

Ganz besonders ist die Figur der Bianca, die George Tabori auf eine sehr mystische Weise zum Teil des Stückes macht. Sie spricht nicht ihre übliche Rolle, sondern wan-

---

<sup>257</sup> Feinberg, Anat, *George Tabori*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, S. 144.

<sup>258</sup> Ebd., S. 144.

<sup>259</sup> Ebd., S. 151.

<sup>260</sup> Ebd., S. 188.

dert als geisterähnliche, schwarz gekleidete und verschleierte Gestalt über die Bühne. Sie wird von den anderen Darstellern nicht beachtet, scheinbar nicht einmal gesehen und wirkt dadurch beinahe wie eine dunkle Vorbotin des tragischen Schicksals.

*„The clue to her part lies, however, in a brief moment at the heat of the feud episode between the drunk officers and Othello. [...] the veiled woman comes to the forefront of the stage and, turning her back to the audience, reveals her other face – thick-lipped and chocolate brown.”<sup>261</sup>*

Wenn sie zu sehen ist und über die Bühne geht, hält sie stets eine Büchse in Händen, die man als die sprichwörtliche Büchse der Pandora interpretieren könnte, welche im Verlauf des Dramas geöffnet werden wird. Ihre Funktion als düstere Schicksalsbotin zeigt sich am aller deutlichsten, als sei eine brennende Kerze in Desdemonas Schlafgemach aufstellt. Jene Flamme, die Othello bald darauf auspusten wird, steht symbolhaft für das Leben, welches er seine junge Frau kurz darauf berauben wird. *„Lösch aus das Licht. Und dann lösch aus das Licht.”<sup>262</sup>*

Das Bühnenbild, welches von Karl-Ernst Herrmann stammt, besteht aus einem von Eisenstangen eingezäunten Viereck. Dieses ruft Erinnerungen an eine Schiffsreling wach, zur gleichen Zeit aber durch seine viereckige Form auch an eine Arena für Boxkämpfe. Diese Assoziation ist gewiss nicht ganz ungewollt, denn schließlich werden hier die Kämpfe zwischen Othello und den Granden Venedigs, Othello und Jago, Othello und Desdemona, Jago und Cassio und auch ganz generell zwischen Lüge und Wahrheit ausgefochten. Zu Beginn des Stückes sind die Decke und der Boden schwarz, die Wände blutrot. Zusammen mit dem Heulen der Sirenen und den Landkarten in der Mitte des Raumes erkennt man befände man sich in einem Militärbunker und erinnert an den Kriegszustand, in welchem sich Venedig befindet. Auch die Uniformen der Offiziere sind dunkelblau, Desdemona trägt einen Rock in der gleichen Farbe. Dies ändert sich, als in der nächsten Szene der Ortswechsel nach Zypern vorgenommen wird. Die Umgebung ist ungleich heller und freundlicher. Das Schwarz der Decke und des Bodens ist weiß, die Landkarten einem Klavier gewichen. Allein die Wände haben ihr altes Rot behalten, ein Überbleibsel der aggressiven, kriegerischen Stimmung des militärischen Bespre-

---

<sup>261</sup> Feinberg, Anat, *George Tabori*, 2003, S. 189.

<sup>262</sup> *Othello. Der Mohr von Venedig*. Regie: George Tabori, Ursula Voss, DVD, Aufnahmeleitung: Marietta Streubel, Burgtheater Wien: Hoanzl, 1992, 2:03:43.

chungsraums und ein Vorbote des Blutes, das vergossen werden wird. Die Militärs tragen nun weiße Uniformen und auch Desdemona ein rein weißes Sommerkleid.

Interessant ist wie George Tabori den Charakter seines Jagos, der in dieser Inszenierung von Ignaz Kirchner verkörpert wird, anlegt. Sehr treffend wird dies von Anat Feinberg beschrieben:

*„Ignaz Kirchner’s Jago is neither a Machiavellian schemer nor a demon, but a kind of malcontent, moody, frustrated, and cynical, who ploddingly stages the downfall of Othello and, concurrently, his own destruction. He haunts the scene, pulls the strings, often stands apart, a loner observing others or carefully watching his victim, at times amazed at his own accomplishment, at times perplexed by the intensity of Othello’s reaction. [...] Kirchner delivered the key soliloquy (II.i. 281-307) in an equivocating manner, which left the spectators uncertain about Iago’s real motivation. It could hardly been his own love for Desdemona, hardly a vindictive impulse: Kirchner accentuated the “thought“, namely, the vexation of the mind, rather than his certitude that the “lustful Moor / Hath leap’d into my seat.” The absence of explicit motivation was the hallmark of Tabori’s and Kirchner’s Iago, [...].”<sup>263</sup>*

Tabori und Kirchner setzen Jago eindeutig nicht als Dämon oder Teufel in Szene. Vielmehr wirkt er wie eine glücklose Kreatur, die sich stets vom Schicksal gegenüber anderen benachteiligt sah. Und nun, da er nicht das haben kann, worauf er ein Recht zu haben meint, sollen die anderen wenigstens das erleiden, was er selbst all die Jahre erdulden musste. Er ist kein stolzer, mächtiger Intrigant, der das Böse um des Bösen Willen tut und dabei diabolisch lächelnd die Fäden zieht, sondern vielmehr ein Kriecher, jemand, der seinen eigenen Wagemut stellenweise kaum zu glauben vermag. In Othellos Raserei

hat er Angst vor ihm, weicht immer wieder vor ihm zurück und lässt sich von ihm wie eine Puppe über die Bühne schieben und ziehen. Die Auswirkungen, die seine Anklage Desdemonas und Cassios auf den Kriegsherrn hat, betrachtet er fast ein wenig erstaunt. Eine nicht außer Acht zu lassende, in dieser Inszenierung angedeutete Möglichkeit für Jagos Unbill gegenüber Desdemona und Othello, könnte sein, dass er auf eine

---

<sup>263</sup> Feinberg, Anat, *The Theatre of George Tabori*, 2003, S. 191.

verstörende Art und Weise den Mohren für sich will. So beschreibt es etwa auch Wilhelm Hortmann: „*The latent homoeroticism accorded well with the allusive camaraderie of the naval officer's mess which pervaded the Cyprus scenes. It also furnished one of the elements in Iago's complex motivational make-up.*“<sup>264</sup> In der Tat blickt Jago mit einem etwas beschämten und beinahe gequälten Gesichtsausdruck zur Seite, als er Zeuge eines innigen Kusses der Frischvermählten wird. Hinzu kommt, dass er nach der Enthüllung des schrecklichen Ränkespiels seinem General in die Arme fällt, als erkenne er erst jetzt das gesamte Ausmaß seiner Taten und wolle Abbitte leisten. Othello hätte jeden Grund, den Verräter von sich zu stoßen. Überraschenderweise lässt dieser Jago aber nicht nur gewähren, er erwidert die halbe Umarmung auch noch, als würden die beiden begreifen, dass nicht Jago allein dafür verantwortlich ist, sondern, dass auch Othello leichtfertig und leichtgläubig ein Verbrechen begangen hat.

Gert Voss bietet einen sehr temperamentvollen, gefühlvollen Othello, der allein schon durch sein offenes, beinahe kindlich anmutendes Wesen nicht wie ein typischer Soldat und schon gar nicht wie ein typischer General auftritt. Er scheint jemand zu sein, der seinen Emotionen freien Lauf lässt, der ehrlich und loyal ist. Weiters spricht er, um seine Fremdartigkeit zu mit einer Betonung, die einen leicht fremdländischen Unterton hat und die vermuten lässt, dass die Sprache, in welcher kommuniziert wird, nicht seine Muttersprache ist. Sehr auffällig und interessant in dieser Inszenierung ist auch, dass Gert Voss mit seiner schwarzen Schminke beinahe absichtlich alle im Laufe des Stückes „anschwärzt“. Sei es gewollt oder ungewollt, durch Schweiß löst sich die Farbe von Voss' Körper ab und verteilt sich auf den Uniformen und Körpern der anderen. Vor allem Jago und Desdemona, bekommen etwas von seiner schwarzen Schminke ab und damit symbolhaft auch seine Andersartigkeit, die für die meisten trotz seiner Verdienste immer noch ein Gräuel ist. Brabantio säubert sich gar seine Hände als seine eigene Tochter, die sehr vertrauten Umgang mit dem Mohren pflegt, diese berührt.

Beim Betrachten der Inszenierung bekommt man unweigerlich den Eindruck, dass Othellos Verhältnis zu Jago ein besonderes ist.

Es hat eine gewisse Innigkeit und gewisse Vertraulichkeit an sich, die der General zu keinem anderen der Soldaten hat. Othellos Umgang mit Jago ähnelt mehr jenen For-

---

<sup>264</sup> Hortmann, Wilhelm, *Shakespeare on the German Stage*, 1998, S. 340.

men, die er vielleicht bei seiner Frau an den Tag legen würde. Er lächelt ihn bei jeder Gelegenheit an, tätschelt ihn immer wieder und vertraut ihm als einzigen genug, seine geliebte Frau in seine Obhut zu geben. Wenn Gert Voss beispielsweise seine Beine, während des Dialogs, auf Ignaz Kirchners Schultern legt. Dies kann auch als Symbol dessen aufgefasst werden, dass Othello nun bildlich gesprochen Jago anstelle Desdemonas zum Partner hat. Diese Verbindung siegt über den heiligen Bund der Ehe und ruft Erinnerungen an jenen Moment des Stückes wach, in welchem Jago Othello schwört, ihm zu gehören.

Man erhält den Eindruck, dass Jago von Tabori weniger als eigenständige Figur, als vielmehr böse Seite von Othello, angelegt wurde. Wenn Jago dem Mohren von dem verräterischen Taschentuch berichtet und Othello langsam beginnt, sich den Untergang seiner Frau zu wünschen und diesen auch zu planen, fängt er plötzlich mit Jago zu ringen. Er schlägt ihn in seiner grenzenlosen Wut auf die angeblich untreue Gattin, reißt ihn herum, packt ihn am Hemd und zerreißt es. Jago hat in dieser Szene nicht unbedingt die Funktion eines Menschen aus Fleisch und Blut. Vielmehr steht er für die zweifelnde Stimme im Hinterkopf Othellos, die ihm vermutlich schon seit der Hochzeit mit Desdemona stets zuflüstert, dass diese Liebe zu schön ist um wahr zu sein. Jago tritt als Paradigma für all jene Zweifel und Unsicherheiten des Generals auf. Othello steigt mit seiner dunklen Seite in den Ring – die vom Fähnrich verkörpert wird – trachtet danach sie zu besiegen, doch er wird sie nicht los. Othello bricht erschöpft zusammen, während Jago wieder aufsteht.

*„The Janus-faced figure is the emblematic key to Tabori’s Othello: Othello and Iago are Man and his Double, the self and its alter-ego, or, in line with the Lear production, Othello and his Shadow. The two are inextricably drawn to each other by magnetic attraction, indissolubly dependent on one another, as Tabori subtly insinuates in his mise-en-scène. He structures the production as a three-part performance, with the long middle part, the heart of the play, concentrating on the interplay between Othello and Iago with only minimal interference by the other characters.”<sup>265</sup>*

Für eben diese Untrennbarkeit zwischen Pro- und Antagonisten steht auch die letzte Konstellation, in der der General und sein Soldat miteinander auftreten, nämlich mit Handschellen aneinander gekettet, einander auf Gedeih und Verderb ausgeliefert.

---

<sup>265</sup> Feinberg, Anat, *The Theatre of George Tabori*, 2003, S. 189.

*„When the dying Othello, stabbed by his own hand, crawls toward the nuptial bed to be united with his chaste wife, he drags along his alter-ego, his accomplice in crime, like a shadow.”<sup>266</sup>*

## **6. Warum Mohren und Juden? William Shakespeare als Advokat gesellschaftlicher Randgruppen?**

Man kann *Der Kaufmann von Venedig* und *Othello* gewiss nicht lesen und bearbeiten ohne eine wesentliche Gemeinsamkeit der beiden Stücke zu bemerken. Beide Dramen beschäftigen sich mit Menschen und gesellschaftlichen Gruppen, die im elisabethanischen Zeitalter Shakespeares gewiss nicht auf besonders viel Beachtung gestoßen wären, nämlich Juden und Mohren. Für die Menschen in England des 16. Jahrhunderts war es höchst unwahrscheinlich mit besagten Gruppen in Kontakt zu kommen. Warum schreibt der berühmte Dramatiker ausgerechnet zwei Stücke, in welchen ein Jude und ein Schwarzer die unangefochtenen Hauptrollen spielen?

Kommen wir zunächst einmal auf Shakespeares Verhältnis zu Juden zu sprechen. Wie genau der englische Dichter tatsächlich diesem Thema gegenüber stand, wissen wir nicht und es ist vom heutigen Forschungsstandpunkt aus unmöglich festzustellen. Dazu ist generell viel zu wenig über Shakespeares Persönlichkeit überliefert. Es muss jedoch klar sein, dass die ganz eindeutig dominierende Religion das Christentum war, daher *„durften Glaubens- oder Weltanschauungen, die sich außerhalb der christlichen Lehre bewegten, zunächst selbstverständlich nur abträglich beurteilt werden. Nur mit größter Vorsicht konnte ein Autor solchen Abweichlern gegenüber eine gewisse Toleranz bekunden; [...]“*<sup>267</sup> Man wusste ausgesprochen wenig über Lebensweise der Juden. Der

---

<sup>266</sup> Feinberg, Anat, *The Theatre of George Tabori*, 2003, S. 190.

<sup>267</sup> Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642.*, 1982, S. 95.

Dramatiker konnte sich bei der Erschaffung des Shylock nur an schriftlichen Quellen und Klischees orientieren. Wenn wir also in *Der Kaufmann von Venedig* eine gewisse antijudaistische Tendenz vernehmen, dann ist das vom heutigen Standpunkt aus mit nationalsozialistischer Propaganda nicht zu vergleichen. Zu Shakespeares Zeiten lebten die Christen in einer Abgrenzung zu den Juden und definierten sich bis zu einem gewissen Grad auch darüber.

Die meisten Leute, die das Stück kennen, würden es vermutlich als Tragödie einstufen. In der Tat hatte William Shakespeare es als Komödie geschrieben. Die vielen Maskeraden, das Rätsel um die drei Kästchen und die geradezu märchenhafte Welt von Belmont sind alles Elemente die für die Komödie sprechen. Für unser heutiges Verständnis hat *Der Kaufmann von Venedig* seine Komik jedoch weitgehend eingebüßt und der Grund hierfür mag hauptsächlich in der Tatsache zu suchen sein, dass es als geschmacklos gilt über Juden zu lachen. Dies war im elisabethanischen Zeitalter keineswegs etwas Anstößiges. Will man das Stück tatsächlich begreifen als das, was es ist, müssten wir beginnen, Shylock wieder als Figur zu verstehen, die zwar Tragik, aber auch Komik in sich birgt. Es ist nicht anzunehmen, dass William Shakespeare ein strikter Antisemit war, ein vehementer Verfechter der Anerkennung der jüdischen Religion war er aber mit ziemlicher Sicherheit auch nicht. John Gross formuliert dies sehr treffend: *“One thing we can be sure of: he [Shakespeare] was not a secret twentieth century liberal, animated by programmatic opposition to racial prejudice. [...] To sympathise with Shylock at all means that we cannot totally sympathise with the Christians.”*<sup>268</sup>

Dafür war der Geist der Zeit, in welcher er lebte, den Juden zu ungünstig gesonnen. Hinzu kommt, dass sein Shylock durchaus all jene negativen Vorurteile bedient, die damals den Juden zugesprochen wurden.

Man könnte nun an dieser Stelle argumentieren, warum Shakespeare seinem Juden aus *Der Kaufmann von Venedig* derartige Plädoyers für Toleranz in den Mund gelegt hat, wenn er nicht etwas für diese religiöse Gruppe übrig gehabt hätte. Es lässt sich nicht leugnen, dass das Stück nach Meinung vieler eng mit einer antisemitischen Haltung verknüpft ist. Heutige Forscher versuchen die Beziehung der Komödie zu anti-jüdischer Propaganda aber etwas differenzierter zu betrachten: *“Following upon much*

---

<sup>268</sup> Gross, John, *Shylock*, 1992, S. 323.

*critical conversation, most commentators now see The Merchant not as a play that supports anti-Semitism, but as one that contains anti-Semitic elements, and which attempts to expose the ugliness of many types of prejudice – religious, racial and ethnic.*<sup>269</sup>

Jeder der das Stück auch nur einmal gesehen hat, dem wird mit Sicherheit Shylocks berühmte und immer wieder zitierte Aussage „*Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht?*“<sup>270</sup> im Gedächtnis geblieben sein.

Jedoch zu denken, William Shakespeare habe sich mit Shylock in Widersprüche verstrickt und eine unfertige Figur geschaffen, bedeutet ihm vorzuwerfen, nicht gewusst zu haben, was er tat. In der Tat ist der englische Dramatiker aber äußerst klar in seinem Vorsatz: Shylock ist ein Jude und er ist zweifelsfrei als Bösewicht des Dramas konzipiert. Shylock ist ein Wucherer und seine Angehörigkeit zum Judentum kennzeichnet ihn gleich von Beginn an als Außenseiter. Weiters ist er geizig, schlau, rachsüchtig und von einem großen Hass auf die Christen bewegt. Die jüdische Identität seines Antagonisten gab Shakespeare die Möglichkeit, ihn mit einer Reihe von Charakterzügen auszustatten, die als „typisch jüdisch“ als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnten und keiner weiterer Erklärung bedurften,<sup>271</sup> wie das etwa bei Jago der Fall ist.

Shakespeare war niemals ein Freund – und das ist in jedem anderen seiner Werke ebenso erkennbar – der Schwarz-Weiß-Malerei. Er versuchte stets all seine Figuren, seien sie Protagonisten, seien sie Antagonisten Tiefe und Charakter zu geben, wie dies Gross ebenfalls zum Ausdruck bringt: „*Yet Shakespeare, though he may often have started out with stereotypes, seldom ended up with them. He individualised Shylock; he provided him with motives – not pseudo motives, but motives that anyone can understand; [...]*“<sup>272</sup>

Shakespeare war Dramatiker aber ebenso war auch ein ausgesprochen guter Beobachter, der sich auch auf der Bühne nicht mit eindimensionalen Persönlichkeiten zufriedengab, zumindest wenn es um die tragenden Figuren des Stückes ging. Demnach war ihm sehr wohl bewusst, dass gute Eigenschaften im schlechtesten Menschen stecken können und umgekehrt. Die Sympathieträger seiner Dramen sind keine Heiligen, so wie die Bösewichte keine Teufel sind, die sich einfach nur am Schaden ihrer Mitmenschen

---

<sup>269</sup> Cerasano, Susan P. (Hg.), *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*, 2004, S. 59.

<sup>270</sup> *Der Kaufmann von Venedig*, Akt I, Szene 3, 57-59.

<sup>271</sup> Vgl. Gross, John, *Shylock*, 1992, S. 321, 322.

<sup>272</sup> Ebd., S. 322

erfreuen. Suerbaum beschreibt gut, welche Absichten Shakespeares hinter dem Plädoyer stecken könnten:

*„Das Schwarz-Weiß-Schema des guten und des bösen Kaufmanns wird in der Durchführung differenziert. Shylock erhält Gelegenheit, seine Position so plausibel wie möglich zu begründen. Es wird auch gezeigt, in welchem Maße die Christen durch Verachtung und inhumane Behandlung dazu beigetragen, Shylock zum Schurken und Außenseiter zu machen. Aber diese Differenzierungen ändern nichts an der Überlegenheit von Antonios Ethos.“<sup>273</sup>*

Es sind immer höchst menschliche Motive, die die Akteure bei Shakespeare antreiben. Es ist daher anzunehmen, dass es Shakespeare vielleicht nicht unbedingt darauf anlegte ein Plädoyer für Frieden zwischen den Religionen zu schreiben. Wir können aber auf jeden Fall davon ausgehen, dass er es seinem Publikum in der Verteilung seiner Sympathiepunkte nicht ganz so einfach machen wollte. Wir dürfen an dieser Stelle nicht vergessen, dass das Theater der Renaissance immer auch einen edukativen Zweck verfolgte und ein Jude, der davon spricht, er wolle einfach einmal als Mensch und nicht als religiöser Außenseiter betrachtet werden, hatte gewiss Potential die Zuschauer aufzurütteln und zum Nachdenken über Menschlichkeit an sich anzuregen.

Im zweiten Stück ist der Protagonist ein Mohr, also jemand, der einer Gruppe Menschen angehört, die zu Zeiten Shakespeares mit Sicherheit ebenso misstrauisch bäugt und angefeindet wurden wie Juden. Schwarze wurden damals als hässliche und minderwertige Menschen angesehen. Othello hat es all diesen Widrigkeiten zum Trotz geschafft ein angesehener venezianischer General und Kriegsheld zu werden. Nichtsdestotrotz ist es offensichtlich, dass Othello sich, trotz aller Errungenschaften seinerseits, immer wieder Argwohn ausgesetzt sieht. Die Tatsache, dass er ein Mohr ist, versetzt Othello in die unangenehme Lage des „Anders-Seins“.

Es ist demnach davon auszugehen, dass auch im Fall von *Othello* die schwarze Hautfarbe des Titel gebenden Helden von Shakespeare dazu genutzt wird, um dem weiteren Verlauf des Stücks mehr Logik und Schlüssigkeit zu geben. Es bedarf keines Schwarzen, um einen tragischen Helden zu erschaffen, aber William Shakespeare sah sich

---

<sup>273</sup> Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*, 1996, S. 165-166.

offensichtlich gezwungen, einen guten Grund dafür zu liefern, warum ein viel dekoriertes und angesehener General des venezianischen Heeres, der jedes Recht dazu hätte, mit vor Stolz geschwellter Brust und voller Selbstbewusstsein einher zu schreiten, so einfach in die manipulativen Fänge eines intriganten Fähnrichs gerät.

*„[M]ost stage Moors were devils, [...]. The fact that there are white villains as well did not detract from the force of blackness as a symbol. Its prime significance was moral and religious rather than racial or geographical.[...] We know that the representation of blackness was well established and thoroughgoing before, during and after Shakespeare's lifetime.“<sup>274</sup>*

Othello wird in der Gesellschaft Venedigs bis zu einem gewissen Grad anerkannt, geehrt und geachtet, aber egal wie sehr er sich anstrengt, er hat keinen Zugang zu dem innersten Zirkel von Venedigs Patriziern und Adel. Die Herren der Stadt sind ihm zwar dankbar für all seine militärischen Erfolge, sogar dem Senator Brabantio ist er als Gast stets willkommen. Dennoch scheint es als nehme alle Toleranz ein Ende, sobald es um Familienbande mit einem Schwarzen geht. Frei nach dem Motto: sie sollen ruhig unsere Schlachten schlagen, aber auf keinen Fall unsere Töchter heiraten. Othellos schwarze Hautfarbe ist ein für alle sichtbares Zeichen seiner Andersartigkeit. Er kann noch so hart arbeiten, um sich Respekt dieser Gesellschaft, in der er lebt, zu verdienen, seine Dunkelhäutigkeit wird ihn für immer als Außenstehender brandmarken. Dieses latente Unbehagen ihm gegenüber setzt Othello zu. Wer in einem Land lebt und bereit ist, als General dafür zu kämpfen und zu sterben, möchte dort auch bis zur letzten Konsequenz anerkannt werden. Wir finden jedoch eine Gesellschaft vor, die dem Schwarzen trotz aller Verdienste skeptisch gegenüber steht. Nicht umsonst muss ein Senatsmitglied Desdemonas ob der Hochzeit tobendem Vater erst versichern: „[...] Euer Schwiegersohn ist eher weiß als schwarz.“<sup>275</sup> Wobei man an dieser Stelle erklärend hinzufügen muss, dass das im englischen Original verwendete „fair“ durchaus die Bedeutung „weiß“ oder „blond“ haben kann, aber ebenso auch „anständig“ heißt. Weiß zu sein wird also automatisch mit Tugend und Anstand gleichgesetzt. Den Menschen dunkler Hautfarbe lastete zudem noch ein weiteres Vorurteil an, nämlich besonders leichtgläubig zu

---

<sup>274</sup> Hankey, Julie, "Introduction", in: Hankey, Julie (Hg.), *Shakespeare in Production*, 2005, S. 1-113, S. 10, 11.

<sup>275</sup> *Othello*, Akt I, Szene 3, 290.

sein.<sup>276</sup> Der General wäre mit Sicherheit kein so leichtes Opfer für Jago, wenn er, im Innersten nicht längst von groben Selbstzweifeln geplagt, sich der grenzenlosen Liebe Desdemonas gewiss wäre. In gewisser Hinsicht stellt er eine Projektionsfläche für die Klischees, die Menschen damals von Dunkelhäutigen hatten, dar, ähnlich wie Shylock für das gesamte Volk der Juden. Solch rasende und leicht zu entfachende Eifersucht, wie wir sie bei Othello finden, ist letztendlich immer auch ein Zeichen für geringes Selbstwertgefühl. Er glaubt im tiefsten Inneren, womöglich ohne sich dessen wirklich bewusst sein, Desdemonas, die er anbetet und vollkommen idealisiert, nicht würdig zu sein. Jago repräsentiert im Gegensatz dazu für Othello ein vollwertiges Mitglied Venedigs, obwohl auch Jago offenkundig kein Venezianer ist. Allerdings war dieser niemals ein Sklave, wie es gleich zu Beginn des Stückes erwähnt wird,<sup>277</sup> oder Muslim, der erst zum Christentum bekehrt werden musste, was bei Othello ebenfalls unterschwellig an klingt, ist weiß und ist unter allen Militärs als aufrichtiger und zuverlässiger Mann bekannt. Aufgrund dessen schafft er es so gut, Othello den Eindruck zu vermitteln, er wüsste viel besser wie die Gesellschaft funktioniert. Das stets präsente Gefühl, wegen seiner Hautfarbe niemals endgültig anerkannt zu werden, macht ihn unsicher, auch im Bezug auf seine wunderschöne, wesentlich jüngere Ehefrau. Dieser Umstand bereitet somit erst den Boden, in welchen Jago letztendlich ganz einfach die Saat der Eifersucht legen kann.

Othellos Schwarz-Sein war ganz ähnlich wie Shylocks Jude-Sein für Shakespeare weniger ein Mittel, um für Toleranz gegenüber Minderheiten zu bitten – die Zeit war damals, als die Menschen in England in einer weitgehend christlichen und weißen Homogenität verankert waren, für so etwas noch nicht reif – sondern vielmehr eine Möglichkeit, seine Stücke interessanter zu machen und ganz gekonnt gewisse Spielräume auszuloten, die schwarze und jüdische Gestalten zu dieser Zeit boten. G.K. Hunter warnt davor, in William Shakespeare einen eifrigen Fürsprecher der religiösen und sozialen Minderheiten zu sehen:

*„Modern scholars often labour to document the exact racial background of Shylock (or Othello); and certainly we can say that Shakespeare could have learned many*

---

<sup>276</sup> Vgl. Singh, Silke, *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*, 2002, S.

43.

<sup>277</sup> Vgl. *Othello*, Akt I, Szene 3, 138.

*true facts about these remote races. But the evidence of the plays suggests that the old framework of assumptions about Jews, Turks and Moors – and this means theological assumptions - provided the controlling image in his mind.*<sup>278</sup>

Othello und Shylock sind Außenseiter, sei es aufgrund der Hautfarbe, sei es aufgrund der Religion. Beide haben keinen ihnen zugestandenen Platz in der vorherrschenden Gesellschaft. Es ist auffällig, dass beide Charaktere im Zuge der Stücke, in welchen sie Hauptdarsteller sind, ihrer Identität und Persönlichkeit beraubt werden. Shylock wird am Ende zu einem armen Konvertiten, Othello nimmt sich das Leben. Shylock verliert seine einzige Tochter, Othello ermordet seine geliebte Ehefrau. Sie verlieren alles und sind an einem Punkt angelangt, an dem sie für die bestehende Struktur durch ihre Fremdartigkeit keine Gefahr mehr bedeuten. In *Othello* ist dieser Verlust noch viel tragischer, da strenggenommen Jago der größere oder zumindest der böswilligere Verbrecher ist. Der intrigante Fähnrich hat scheinbar trotzdem als Teil der Gesellschaft bessere Chancen auf ein faires Urteil, als sie ein Mohr oder ein Jude jemals haben könnten.

Shakespeare schuf Texte ungeheurer Vielschichtig- und Prismenhaftigkeit, die einen schier unendlichen Facettenreichtum der Interpretation bieten und Figuren, die bis in die letzte Faser menschlich sind und auch genau so agieren. Diese sind mit Sicherheit die wichtigsten Gründe, wenn nicht sogar der Hauptgründe dafür, dass William Shakespeare über die Jahrhunderte hinweg nichts an seiner Aktualität und seiner Faszination eingebüßt hat und nicht zuletzt, warum er noch heute mit derartiger Begeisterung und derartigem Elan gespielt und rezipiert wird. James Shapiro fasst diese bis heute andauernde Aktualität Shakespeares wie folgt:

*„[...] as long as anxieties about racial, national, sexual, and religious difference continue to haunt the way we imagine ourselves and respond to others, Shakespeare’s words will remain 'not of an age, but for all time'.*<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Hunter, G.K., “Elizabethans and Foreigners”, S. 37-52, in: Nicoll, Allardyce (Hg.), *Shakespeare in his own age*, 1976, S. 49.

<sup>279</sup> Shapiro, James, *Shakespeare and the Jews*, 1996, S. 229.

## 7. Fazit: Das Verhältnis beider Figuren zum „Bösen“

Ähnlich wie in *Othello* gibt es auch im *Kaufmann von Venedig* einen Sog des Bösen der entsteht. Keiner der beiden Antagonisten hat ab einem gewissen Punkt mehr die Kontrolle über das, was passiert. Beide wollen Rache und stürzen sich in etwas hinein, das größer ist als sie selbst und über das sie letzten Endes die Kontrolle verlieren.

Bei Jago ist es der Moment, in welchem sich der tragische Rollenwechsel vollzieht und Othello zu seinem Handlanger wird, bei Shylock wird dieser Punkt durch jenen Augenblick bestimmt, in welchem er das Geld, das ihm sogar in viel höherer Summe geboten wird, ablehnt. Plötzlich geht es ihm nicht mehr um die Schuld, die er zurückgezahlt sehen möchte, sondern um seine fast schon religiös anmutende Mission.

In beiden Stücken lässt sich eine Art Wahnsinns spirale beobachten, die die Charaktere nach unten zieht. Es gibt jedoch einen wichtigen Unterschied, der auch darin begründet ist, dass wir es mit zwei Stücken verschiedener Genres zu tun haben. In *Der Kaufmann von Venedig* – einer Komödie – muss immer noch die Hoffnung und eine positive Stimmung überwiegen, während in der Tragödie *Othello* die Zerstörung mehrerer Menschenleben auf perfide Art und Weise gezeigt wird. Bei Shylock bezieht sich diese zuvor erwähnte Spirale nur auf ihn selbst und Antonio. Alle anderen Figuren wären von der Ausführung von Shylocks mörderischem Plan bestenfalls emotional betroffen.

Jago hingegen gelingt es wirklich, alle anderen Figuren des Stückes in seinen fatalen Bann zu ziehen. Der Sog, der von Jago ausgeht, wird irgendwann so gewaltig, seine Macht auf die Menschen in seinem Umfeld so allumfassend, dass sich keine Figur oder zumindest keine Hauptfigur sich dem noch entziehen kann. Jagos Plan hat seine schrecklichen Auswirkungen auf alle Beteiligten des Stückes entfaltet, das ist bei Shylock nicht der Fall. In *Der Kaufmann von Venedig* wird Portia als Shylocks einzig echte Gegenspielerin herausgebildet. Jago hat im Gegensatz dazu keinen ihm ebenbürtigen Gegner, was auch damit zutun hat, dass er allen als so redlich und gut gilt. Hier finden wir einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Bösewichten. Bei Shylock ist sowohl dem Publikum, als auch den agierenden Figuren sofort bewusst, dass es sich hier um den Vice des Stückes handelt. Er wird von Anfang an als böse und skrupellos wahrgenommen und hat keinen einzigen Verbündeten. Ganz im Gegensatz zu Jago, dem

alle scheinbar blind vertrauen. Das schlimmste und raffinierteste Böse ist wohl jenes, welches sich erfolgreich als das Gute tarnt. Gesagt werden muss außerdem, dass Jago es damit natürlich wesentlich einfacher hat. Shylock ist als Jude von Beginn an als Außenseiter des Stückes gebrandmarkt. Allein aufgrund dessen wird ihm großes Misstrauen entgegengebracht. Jago hingegen ist ein vollkommen anerkanntes und akzeptiertes Mitglied der Gesellschaft. Als Soldat legte er offensichtlich tadellose Führung an den Tag und er genießt das uneingeschränkte Vertrauen seines Generals Othello, der seinerseits wiederum als Kriegsheld gilt, sowie seiner Kameraden. Shylock stellt seine Entrüstung und seine wachsende Aggressivität spätestens nach der Flucht Jessicas offen zur Schau, läuft Solanios und Salerios Aussagen nach sogar fluchend durch die Stadt. Hier wird klar, dass Shylocks Gefühl betrogen worden zu sein gefährliche Ausmaße für Antonio annehmen könnte. Jago tut nichts dergleichen. Er schafft es seinen Hass zu verbergen und ihn nur dann durch die Fassade seiner Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft durchbrechen zu lassen, wenn er sich sicher sein kann, dass niemand anders es mitbekommt. Warum sollte auch nur einer der Charaktere in ihm einem gefährlichen Intriganten sehen? Beide Figuren offenbaren sich aber zumindest dem Publikum, wodurch eine Mitwisserschaft entsteht. Hier gilt demnach wieder das Prinzip der diskrepanten Informiertheit, was die Spannung während des gesamten Stücks steigert.

Während Shylock verständliche Gründe für seine Taten, wie Beleidigung und religiöse Differenzen, angeben kann, wirken Jagos Motive für seine Intrigen sehr fadenscheinig. *„[Daraus] kann man schließen, daß die Komplexität von Jagos Motiven nicht mehr kontrollierbar ist und eine Eigendynamik annimmt, die das Böse zum Selbstzweck macht.“*<sup>280</sup> Er scheint von seiner Veranlagung her jemand zu sein, der Menschen sehr gerne leiden sieht, vor allem wenn sie mehr Macht genießen als er. Es bereitet ihm Vergnügen, Othello vor sich am Boden liegen zu haben. Shylock mag zwar auch eine Befriedigung daraus ziehen, Antonio so leiden zu sehen aber denkt dabei wohl mehr an die Ehre und an Rache für sein geschmähtes und verhöhntes Volk. Woran aber denkt Jago? Er denkt ganz allein an sich und daran die Menschen, die er für sein Gefühl der Unzulänglichkeit verantwortlich macht, leiden zu sehen. Er ist ein psychopatischer Sadist. Jago verkörpert Leidenschaft am Bösen, Shylock hingegen ist nicht so geboren.<sup>281</sup> Das Schlimmes

---

<sup>280</sup> Singh, Silke, *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*, 2002, S. 52.

<sup>281</sup> Vgl. ebd., S. 72.

daran ist nicht einmal Jagos Plan an sich, sondern, dass er die Intelligenz und die Tücke besitzt, diesen auch gnadenlos auszuführen. Er kennt die Menschen und ihre Charaktere zuweilen besser, als diese sich selbst kennen, erkennbar beispielsweise als er es schafft, Cassio trotz anfänglicher Verweigerung zum Trinken anzustiften.

Wichtig ist letzten Endes, wann und wie dieser Sog gestoppt werden kann. Interessant ist, dass es in beiden Stücken Frauen sind, die diese Funktion haben, nämlich Portia und Emilia. Dies ist ein überraschender Schachzug, denn weder würde vermutlich ein Shylock mit der Verlobten eines seiner Erzfeinde, noch Jago mit seiner eigenen Ehefrau rechnen. In einem Moment, in welchem sich beide Antagonisten schon sicher fühlen, ihr Ziel in greifbarer Nähe beziehungsweise schon erreicht zu haben, werden sie aufgehalten und entlarvt. Bezeichnend ist, dass es Jago auch noch gelingt, diese aufklärende Stimme des Guten zum Schweigen zu bringen, indem er Emilia tötet. Er wird unter Androhung der Folter ins Gefängnis geworfen. Dennoch kann man nicht umhin einzugesehen, dass der sein Ziel erreicht hat. Das Leben des verhassten Mohrs ist zerstört. Shylock aber hat keine Chance mehr gegen die Spitzfindigkeit Portias. Am Ende hat er nichts mehr, keine Familie, kein Geld, keine Ehre und muss sogar seiner Religion abschwören. In *Othello* bleibt Jago, ungeachtet seiner finalen Entlarvung, der große Sieger des Stückes.

## **8. Bibliographie und Quellenangabe**

### Primärliteratur

- Marlowe, Christopher, *Der Jude von Malta*. (Deutsche Übersetzung von Erich Fried) Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2003.
- Shakespeare, William, *The Merchant of Venice/Der Kaufmann von Venedig. Englisch/Deutsch*, (Deutsche Übersetzung von Barbara Puschmann-Nalenz) Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1975.
- Shakespeare, William, *Othello. Englisch/Deutsch*, (Deutsche Übersetzung von Hanno Bolte und Dieter Hamblock) Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1985.

### Sekundärliteratur

- Badiou, Alain, *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*, Wien: Turia + Kant, 2003.
- Bate, Jonathan, "Introduction", in: Bate, Jonathan/Russel, Jackson (Hg.), *Shakespeare, An Illustrated Stage History*, New York: Oxford University Press 1996, S. 1-9.
- Bate, Jonathan/Russel, Jackson (Hg.), *Shakespeare. An Illustrated Stage History*, New York: Oxford University Press, 1996.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992.
- Berry, Ralph/Christian Jauslin (Hg.), *Shakespeare Inszenieren. Gespräche mit Peter Brook, Trevor Nunn, Michael Kahn, Robin Phillips, Konrad Swinarski, Giorgio Strehler, Peter Palitzsch, Peter Zadek, Wilfried Minks, Hans Hollmann*, Basel: Jauslin Verlag, 1977.
- *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Klosterneuburg: Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk, 1986.

- Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn, Heft 3. Shylockgestalten*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2010.
- Bloom, Harold, *Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen. Tragödien und späte Romanzen*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2002.
- Bradley, A.C., *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London, Melbourne, Toronto: Macmillan and Company, St Martin's Press Inc, 1966.
- Brauneck, Manfred/Gérard, Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Esembles*, Reineck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986.
- Bulman, James C. (Hg.), *Shakespeare, Theory, and Performance*. London: Routledge, 1996.
- Bulman, James C., "Introduction: Shakespeare and Performance Theory", in: Bulman, James C. (Hg.), *Shakespeare, Theory, and Performance*. London: Routledge, 1996, S. 1-12.
- Cerasano, Susan P. (Hg.), *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*. New York, London: Routledge, 2004.
- Dermutz, Klaus, *Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek. Edition Burgtheater Band I*. Frankfurt am Main, Wien: Residenz Verlag, 2001.
- Enghart, Andreas, „Gestalten Shylocks und das Erbe der Physiognomik“, in: Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn, Heft 3. Shylockgestalten*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2010, S. 75-87.
- Feinberg, Anat, *George Tabori*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2003.
- Foakes, R.A., "Shakespeare's Elizabethan Stages", in: Bate, Jonathan/Russel, Jackson (Hg.), *Shakespeare. An Illustrated Stage History*, New York: Oxford University Press, 1996, S. 10-22.
- Geldhard, Dorothee, „Shylock – Der Fluch des Wortes“, in: Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn, Heft 3. Shylockgestalten*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2010, S. 89-98.
- Goerden, Elmar, "Der Andere. Fragmente einer Bühnengeschichte Shylocks im deutschen und englischen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts.", in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Theatralia Judaica*, 1992, S. 129-163.

- Gosson, Stephen, "The School of Abuse", in: Pollard, Tanya (Hg.), *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004, S. 19-33.
- Greenblatt, Stephen, *Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde*, Berlin: Berlin Verlag GmbH, 2004.
- Gross, John, *Shylock. Four Hundred Years in the Life of a Legend*, London: Chatto & Windus, 1992.
- Haider-Pregler, Hilde, "Shylock 1943", in: Blaser Patric/Brigitte Dalinger (Hg.), *Maske und Kothurn, Heft 3. Shylockgestalten*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2010, S. 109-124.
- Hankey, Julie (Hg.), *Shakespeare in Production. Othello – Second Edition*, Cambridge: University Press, 2005.
- Hankey, Julie, "Introduction", in: Hankey, Julie (Hg.), *Shakespeare in Production. Othello – Second Edition*, Cambridge: University Press, 2005, S. 1-113.
- Halio, Jay L., *Understanding The Merchant of Venice. A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*, London, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2000.
- Höfele, Andreas, "Judengestalten im englischen Theater (1700-1900)", in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992, S. 115-128.
- Hortmann, Wilhelm, *Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Huber, Vita, "Die Entwicklung der Intrigantenrolle im Wandel ihrer Darstellung auf dem deutschsprachigen Theater vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts". Diss., Universität Wien, Philosophische Fakultät, 1961.
- Hunter, G.K., "Elizabethans and Foreigners", in: Nicoll, Allardyce (Hg.), *Shakespeare in his own age*. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1976, S. 37-52.
- Kerridge, Eric, *Usury, interest and the Reformation*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- Levin, Harry, *Christopher Marlowe. The overreacher*, London: Faber & Faber, 1954.

- Lodge, Thomas, "A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse, in Defence of Poetry, Music and Stage Plays", in: Pollard, Tanya (Hg.), *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004, S. 37-61.
- Marx, Peter W., *Ein theatrales Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008.
- Nagler, A.M., *Shakespeare's Stage*. New Haven: Yale University Press, 1958.
- Naumann, Walter, *Die Dramen Shakespeares*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- Nicoll, Allardyce (Hg.), *Shakespeare in his own age*. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1976.
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- Pollard, Tanya (Hg.), *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing 2004.
- Potter, John, "The Theatrical Review; or, New Companion to the Play-House", London, 1772, 2 vols; vol. I, pp. 36-37, in: Cerasano, S.P. (Hg.), *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*. New York, London: Routledge, 2004.
- Reinhold, Heinz, *Das englische Drama 1580-1642. Aspekte zeitgenössischer Aktualität*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1982.
- Rowe, Nicholas, "Some Account of the Life, &c. of Mr. William Shakespear". London, 1709, pp. i-xi; pp. ix-xx, in: Cerasano, Susan P. (Hg.), *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*. New York, London: Routledge, 2004.
- Rozmovits, Linda, *Shakespeare and the Politics of Culture in Late Victorian England*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1998.
- Scheit, Gerhard, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, Freiburg: ça ira Verlag, 1999.
- Schneillin, Gérard, „Tragödie“, in: Brauneck, Manfred/Gérard, Schneillin (Hg.), *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Esembles*, Reineck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986, S. 1140-1144.

- Schoenbaum, Samuel, *William Shakespeare. A Compact Documentary Life*, Oxford: Oxford University Press, 1978
- Shakespeare, William, *The Tragedie of Romeo and Iuliet. A Facsimile from the First Folio, With an Introduction by Anthony James West*, London: Globe Education Shakespeare's Globe, 2008.
- Shakespeare, William, *Programmbuch: Der Kaufmann von Venedig*. Wien: Burgtheater Wien, 1988 .
- Shapiro, James, *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Singh, Silke, *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002.
- Spivack, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil. The History of a Metaphor in Relation to his major Villains*, New York: Columbia University Press, 1958.
- Suerbaum, Ulrich, *Shakespeares Dramen*. Tübingen, Basel: Francke, 1996.
- Watson, Ivar, *Iago, the Devil's Disciple*, in: Letras de Deusto. Bilbao: Spain, 1979, S. 57, in: Singh, Silke, *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002.
- West, Anthony James, "Introduction", in: Shakespeare, William, *The Tragedie of Romeo and Iuliet. A Facsimile from the First Folio*, London: Globe Education Shakespeare's Globe, 2008, S. 6-8.
- Zadek, Peter, *Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2003.
- Zadek, Peter, *My Way. Eine Autobiographie 1926-1969*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1998.

### Videographie

- *Der Kaufmann von Venedig*. Regie: Peter Zadek, DVD, Aufnahmeleitung: Brigitte Fenko, Burgtheater Wien: Hoanzl, 1990.

Evelyn Kraut  
0603619

- *Othello. Der Mohr von Venedig*. Regie: George Tabori, Ursula Voss, DVD, Aufnahmeleitung: Marietta Streubel, Burgtheater Wien: Hoanzl, 1991.

#### Onlinequellen

- <http://www.enzyklo.de>; Letzter Zugriff am 08.07.2011 um 11:24.

## **Abstract**

Im ersten Teil setzt sich die Arbeit mit der Entwicklung des Bösen und der Gestalt des Bösewichts auf der englischen Bühne von den mittelalterlichen Mysterienspielen über die Moralitäten, der Figur des Vice bis hin zu Shakespeares Zeit auseinander. Es wird dargelegt werden welchen Einfluss diese auf seine Denk- und Schreibweise ausgeübt haben.

Im zweiten Teil wird zunächst Shylock aus *Der Kaufmann von Venedig* zur näheren Erläuterung herangezogen. Welche Beweggründe gab es für den Dramatiker, seinen Antagonisten zu einem Juden zu machen und welche Bedeutung hatte dies für ein Publikum des Elisabethanischen Zeitalters, angesichts der zahlreichen Vorurteile, die schon damals eine große Rolle im Umgang mit Juden spielten. Weiters wird eine Betrachtung der Bühnengeschichte Shylocks schnell klar, dass seine Übeltaten im Laufe der Jahrhunderte sehr mannigfaltig interpretiert wurden und er wie kaum eine andere Theaterfigur die Geisteshaltung einer Zeit widerspiegelte.

Im Anschluss daran wird im dritten Teil als Beispiel des Bösewichts einer Tragödie, Jago, der betrügerische Fähnrich aus *Othello*, angeführt. Die beiden Hauptthesen, die in der Shakespeareforschung zu dieser Figur vorherrschen werden dargelegt und kommentiert. Zum einen gilt die Meinung, Jago sei ein gewissenloser Teufel, der Spaß am Bösen hat und grundlos Menschen in den Abgrund treibt, zum anderen, Jago sei durch Enttäuschungen und Fehlschläge in seinem Leben zu einem Intriganten geworden, der an den angeblich für sein Leid Verantwortlichen Rache üben möchte.

Ferner wird darauf eingegangen werden wie und warum Jago sich von Shylock doch sehr stark unterscheidet.

Schlussendlich sollen anhand zweier ausgewählter Inszenierungen die über die beiden Figuren aufgestellten Thesen in den Kontext einer Bühnenaufführung gestellt werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, mittels der Beispiele aufzuzeigen, wie William Shakespeare seine Antagonisten aufgebaut hat. Nach welchen Vorbildern erschuf er sie und wie passte er ihre Eigenschaften und Beweggründe den verschiedenen Anforderungen seiner dramatischen Texte an.

## **Abstract in English**

The first part of the thesis deals with the development of evil and the figure of the villain on English stages, commencing with the mystery plays of the middle ages, the morality plays and the character of the Vice to the Shakespearean time.

The second part will discuss Shylock from *The Merchant of Venice* to give a first impression of a typical Shakespearean “bad guy”. What motives did the playwright have to make his antagonist a Jew and what significance would that move have had on the Elizabethan audience, given the preconception which already back then had great influence on how people perceived and judged the Jews. Furthermore, Shylock’s stage history will show how the character functioned as a mirror for society and how diversely his malefactions were being interpreted throughout the centuries.

Subsequent to this in the third part the thesis will focus on Iago, the deceitful ensign of *Othello*, as an example for a tragedy’s villain. In today’s research we deal with two prevailing theories concerning Iago: on one hand he is considered an unscrupulous devil who enjoys destroying other people’s lives, on the other hand he is regarded as a creature that has experienced various disappointments and failures in his life and thus desires vengeance on those he holds accountable for these. Both theories shall be thoroughly explained and commented.

Finally we will dwell on the not too small differences between Shylock and Iago either in character as well as in constitution.

In the end those theories concerning the two villains shall be put into the context of stage performance with the help of two selected productions.

It is the purpose of this thesis to point out, according to the examples given how Shakespeare created and formed his antagonists. What archetypes did he use and which features and motives did he equip them with in order to arrange them most reasonably inside the dramatic text.

## LEBENS LAUF

### **Persönliche Daten**

---

Name	Evelyn Kraut
Geburtsdatum	29. Mai 1988 in Wiener Neustadt
Staatsbürgerschaft	Österreich
Familienstand	ledig

### **Schulbildung**

---

- 1994-1998 Volksschule Sta. Christiana in Wr. Neustadt
- 1998-2006 Bundesgymnasium Babenbergerring in Wr. Neustadt  
Matura 2006 mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen
- Seit 2006 Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften
- Seit 2007 Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft
- 2010 Auslandssemester im Zuge des Erasmusprogramms an der Università degli Studi di Milano

### **Berufserfahrung**

---

- 2007 Bürokräft bei den „Grünen“ Burgenland
- 2008 Promoterin bei „talk2move“
- 2008/2009 Hospitantin bei den Festspielen Gutenstein
- 2010 Praktikantin beim Folio Verlag Wien
- Seit 2009 Assistentin der Opernsängerin Christiana Serafin de Ocampo
- Seit 2011 Tutorin „Italienisch für LiteraturwissenschaftlerInnen“ am Institut für Komparatistik der Universität Wien