

Oliver Lubrich

Gegenläufige Affektsteuerung und paradoxaler Antisemitismus

»We all expect a gentle answer, Jew!« Die Aufforderung des Dogen von Venedig, seine Unerbittlichkeit gegen den Kaufmann Antonio vor Gericht zu überdenken (4.1.34), diese Zumnützung der Milde, beantwortet der »Jude« Shylock, indem er auf eine ganz andere Disposition verweist: »*affection*, / *Mistress of passion*, sways it to the mood / Of what it likes or loathes« (4.1.49–51).¹ Als sich seine Entschlossenheit herausbildete, tatsächlich ein Pfund von Antonios Fleisch einzufordern, falls dieser seine Schulden nicht würde begleichen können, ist Shylock ein erstes Mal nach seinen Beweggründen gefragt worden (»What's that good for?« [3.1.48]). Er entgegnete mit seinen meistzitierten Worten, dem Plädoyer der Gleichheit, das zugleich ein Manifest der Rache war – und in dessen Zentrum dieselben Begriffe standen: »Hath not a Jew [...] *affections*, *passions*?« (3.1.54–56). Begonnen hatte das Drama mit einem Geheimnis um Shylocks Gegenspieler, der über den Grund seiner eigenen Gefühle nachdachte (»why I am so sad« [1.1.1–7]). Antonio versuchte, sein Rätsel zu lösen – oder eher zu verdrängen, indem er andeutete, »[t]he better part of my *affections*« (1.1.16) sei keineswegs bei seinen Handelswaren (deren Verlust ihm fast zum Verhängnis wird), aber möglichst auch nicht in Liebeskummer zu suchen (der ihn überhaupt erst in Gefahr bringt und seinen Zustand erklären könnte), wobei er noch nicht ahnen konnte, dass ihn beide mit dem Juden Shylock auf tragische Weise zusammenführen würden.

Im Ausgangs-, am Ende- und auf dem Höhepunkt – wiederholt fällt im *Merchant of Venice* in entscheidenden Situationen das Wort »*affection*«. Leser oder Zuschauer, die diese Stellen miteinander verbinden, werden aufmerksam für das Zusammenwirken der Emotionen (der »Neigungen«, »Gefühle« oder »Leidenschaften«), die als irrationale Faktoren die Einstellungen bedingen und die Handlungen motivieren. In Shylocks »gentle answer« scheint sogar die Definition aus der *Rhetorik* des Aristoteles nachzuklingen (deren lateinische Übersetzung 1481 in Venedig gedruckt worden war): »Die Affekte [*τὰ πάθη; τὰ πάθη*] sind das, durch dessen Wechselspiel sich die Menschen in ihren

¹ Der Beitrag beruht auf vorliegenden Studien des Autors zum *stigma management* und zum *ius talionis*: »But since I am a dog...« Stigmabewältigung und Talionsrecht in Shakespeares *The Merchant of Venice*. In: *arcadia* 37:1 (2002), S. 129–154; Shakespeares Selbstdenkstruktion. Würzburg: Königshausen & Neumann 200, S. 98–159.

Urteilen unterscheiden, einhergehend mit Kummer oder Vergnügen« (Buch II, 1.8).² Quintilian übertrug das Konzept *Pathos* in seiner *Institutio oratoria* mit dem lateinischen Wort *adfectus*. Es handelt sich um etwas, das man erleidet (*patôxew: páschein*), um einen Zustand, in den man versetzt wird (*afficere: antun*). Durch Sprache kann man ihn ausdrücken und bei anderen wie auch bei sich selbst rhetorisch beeinflussen (Buch VI, 2.8–11).³

Zu diesen Triebkräften, die *The Merchant of Venice* in den Focus nimmt, möchte ich drei zusammenhängende Fragen stellen: (1.) Haben die *Affekte der Figuren* eine bestimmte Ökonomie? Welche Rolle spielt in ihr der Judenhass? (2.) Welcher Logik folgen insbesondere die *Affekte des »Helden«*? Wie entwickeln sie sich im Verlauf des Dramas? (3.) Und wie steuert das Stück dabei die *Affekte des Publikums*? Wie reagieren Leser und Zuschauer?

Diese drei Fragen – nach der Psychologie der Venezianer, des Juden und der Rezipienten – führen uns zu einer möglichen Lektüre des *Merchant of Venice* vor dem Hintergrund moderner Emotionsforschung. Sie berühren das Verständnis aktueller Inszenierungen. Und sie weisen zugleich auf das kontroverseste Problem des shakespeareanischen Korpus: auf das Problem des Antisemitismus. Nach welcher Logik verhalten sich die Figuren des Stücks? Wie verhält sich die jüdische Hauptfigur? Und wie verhalten wir uns zu ihr?

I

Alle nichtjüdischen Figuren in Shakespeares Venedig haben Anteil an einem allgemeinen Judenhass (mit der bezeichnenden Ausnahme eines blinden Greises, der die Regel bestätigt). Dieser Judenhass konzentriert sich in besonderer Schärfe auf die jüdische Hauptfigur. Mein Ausgangspunkt ist jedoch die Beobachtung, dass *mehrere* Figuren unter *vergleichbaren* Formen der Ausgrenzung leiden, nicht allein Shylock; und die Vermutung, dass sich ihre Darstellungen wechselseitig erhalten. Als Schlüssel dient mir der Begriff *Stigma*, wie ihn der Soziologe Erving Goffman operationalisiert hat (an verschiedenen Formen sozialer Abwertung).⁴ Etymologisch die körperliche Markierung eines Delinquenten bezeichnend (*origáwv; sîzewn*), ist Stigmatisierung im übertragenen Sinn die negative Deutung einer Abweichung durch eine Majorität. Unweigerlich müssen sich Betroffene zu ihr verhalten, indem sie, so Goffmans

² Vgl. Aristoteles: *The Art of Rhetoric* [Griechisch/Englisch]. Übers. von John Henry Freese. London: William Heinemann/Cambridge (USA): Harvard University Press 1959, S. 172.

³ Vgl. Marcus Fabius Quintilianus: *Institutio oratoria* / *The Orator's Education* [Lateinisch/Englisch]. 12 Bände. Hg. und übers. von Donald A. Russell. London: Loeb's Classical Library/Cambridge (USA): Harvard University Press 2001, S. 48–49.

⁴ Erving Goffman: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. [1963]. New York: Penguin 1990, S. 155.

zentrale Einsicht, *Stigma Management* betreiben. Man kann nicht *nicht* auf sein Stigma reagieren. Zur Verfügung stehen mehrere Optionen der Verhaltens- und Emotionsregulation: Verbergen, Anpassung, Korrektur, Kompensation, Umdeutung, Ablenkung oder Aggression. Shakespeares Drama – so meine erste These, führt diese Varianten systematisch vor. Neben Shylock sind (mindestens) Gobbo, Jessica, Tubal und Antonio als abweichend gezeichnet. Und jede dieser Figuren geht in spezifischer Weise mit ihrem Stigma um.

Lancelot Gobbo, so wird bei seinem ersten Auftritt deutlich, definiert sich über seinen Arbeitgeber: »I serve the Jew« (2.2.121–2); »I am Lancelot the Jew's man« (2.2.83–84); »the rich Jew's man« (2.2.117–18). Und er benennt die Gefahr, die sich daraus ergibt: »I am a Jew if I serve the Jew any longer« (2.2.107). Gobbo droht, in den Augen der anderen, »zum Juden zu werden, weil er mit einem Juden assoziiert wird. Das Stigma eines Menschen kann einen anderen »affizieren« und »kontaminieren«, auch wenn dieser an sich gar nicht Träger des fraglichen Zeichens ist.⁵ Stigmata haben einen »ansteckenden Charakter: »The problems faced by the stigmatized persons«, schreibt Goffman, »spread out in waves.«⁶

Shylocks Diener zieht daraus die Konsequenz. Er wechselt die Seiten. Dabei muss er mit seinem Gewissen ringen: »My conscience says: »No [...] do not run [...] honest friend [...] Budge not.« (2.2.5–18). Aber der Druck, der sekundären Stigmatisierung zu entgehen, ist stärker: »the fiend is at mine elbow and tempts me, saying to me »[...] run away. [...] For the heavens [...] Budge!« (2.2.2–18). Als Vorwand dienen fadenscheinige Argumente: »the Jew, having done me wrong« (2.2.126); »I am famished in his service« (2.2.100–101). Denn der Text lässt keinen Zweifel daran, dass der Clown ein Freund der Völlerei ist, »a huge feeder« (2.5.45), dass er wie ein Parasit in der römischen Komödie den kulinarischen Exzess liebt (»gornandize« [2.5.3]) lautet das in diesem Zusammenhang verwendete Wort). Um seinen Übertritt zu rechtfertigen und kundzutun, dass er zur Mehrheit gehört, übernimmt Gobbo deren Ideologie und spricht ihre Vorurteile gegen Shylock nach: Für einen »Christen« sei es unmöglich, bei einem Juden zu leben: »My master's a very Jew. [...] – give him a halter!« (2.2.99–100); »the Jew is the very devil incarnate« (2.2.24–25).

Jessica ist nicht nur, weil sie ihm näher steht, noch stärker »mit-betroffen durch Shylocks ausstrahlende Andersheit, sondern sie ist mit ihm verwandt: »she is issue to a faithless Jew« (2.4.37). Shylocks Tochter wird eingeführt mit einem Bekenntnis zur Mehrheitsmeinung: »Our house is hell« (2.3.2). Das offen jüdische Verhalten ihres Vaters frustriert sie, da sie ihn (und sich selbst) mit den Augen der anderen zu sehen gelernt hat. Scham und Selbstzweifel sind das

⁵ Goffman, *Stigma* (wie Anm. 4), S. 64: »in certain circumstances the social identity of those an individual is with can be used as a source of information concerning his own social identity, the assumption being that he is what the others are.«

⁶ Ebd., S. 43.

Ergebnis der Verfolgung.⁷ Jessicas Motiv ist der Selbsthass, ihre Strategie die Assimilation. Auch sie versucht, wie Gobbo, ihr Zeichen zu beseitigen.

Sander Gilman beschrieb »jüdischen Selbsthass« als Übernahme der antisemitischen Projektion und als Projektion zweiten Grades auf eine Untergruppe der eigenen Kategorie.⁸ Die Betroffene erklärt die Vorurteile durchaus für zutreffend, nur nicht auf sich selbst, sondern auf andere Juden.⁹ Jessicas Umgang mit der antisemitischen Stigmatisierung besteht also darin, diese an deutlicher Stigmatisierte weiter zu delegieren.¹⁰ Die Jüdin distanziert sich von ihren Leidensgenossen: »though I am a daughter to his blood, / I am not to his manness« (2.3.18–19). Wie der Diener verspürt auch Shylocks Tochter ein Unbehagen bei diesem Verrat: »Alack, what heinous sin is it in me / To be ashamed to be my father's child!« (2.3.16–17); »I am much ashamed of my exchange« (2.6.35). Aber der Leidensdruck ist stärker. Verdrückt und vor Augen geführt wird das Ablegen der nachteiligen zugunsten der privilegierten Identität jeweils durch einen Kostümwechsel. Der Bedienstete bekommt eine neue Uniform (2.2.103–104), und die Tochter verkleidet sich (2.6.39).

Jessicas Tickeret zum Eintritt in die christliche Gemeinschaft ist ihre Erotik.¹¹ Eher noch als eine reiche Erbin sehen die Judenhasser in ihr das Klischee der »schönen Fremden«: »most beautiful pagan; most sweet Jew; – if a Christian do not play the krave and get thee, I am much deceived« (2.3.10–12). Als die jungen Venezianer das erste Mal im Strick über die »Love-news« (2.4.14) sprechen, bezeichnen sie die junge Jüdin auffällig insistiert als »fair« (2.4.12; 14; 28; 39) bzw. »white« (2.4.13) und »gentle« (2.4.19; 34). Jessicas Flucht rechtfertigt nicht nur der Hass der Außenwelt, sondern zugleich auch deren vermeintliche Liebe. Die Vollzugsrituale sind Taufe und Heirat. Shylocks

⁷ Ebd., S. 131–132: »[T]he stigmatized individual may exhibit identity ambivalence when he obtains a close sight of his own kind behaving in a stereotyped way, flamboyantly or pitifully acting out the negative attributes imputed to them. The sight may repel him, since after all he supports the norms of the wider society, but his social and psychological identification with these offenders holds him to what repels him, transforming repulsion into shame, and then transforming ashamedness itself into something of which he is ashamed. In brief, he can neither embrace his group nor let it go.«

⁸ Sander L. Gilman: *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*. [1986]. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1992.

⁹ Vgl. Theodor Lessing: *Der jüdische Selbsthass*. [1930]. München: Matthes & Seitz 1984; Kurt Lewin: *Self-Hatred among Jews*. [1941]. In: *Resolving Social Conflicts. Selected Papers on Group Dynamics*. Hg. von Gertrud Weiss Lewin. New York: Harper & Row 1948, S. 186–200.

¹⁰ Goffman, *Stigma* (wie Anm. 4), S. 130–131: »The stigmatized individual exhibits a tendency to stratify his own according to the degree to which their stigma is apparent and obtrusive. He can then take up in regard to those who are more evidently stigmatized than himself the attitudes the normals take to him.«

¹¹ Auf die Tragödie der »schönen Jüdin« zugespielt ist Franz Grillparzers *Die Jüdin von Toledo*, uraufgeführt 1872, gleichsam als konzentrierte Jessica-Geschichte.

Tochter beschreitet den Weg der Konversion: »I shall be saved by my husband. He hath made me a Christian« (3.5.17–18).

Aber wie erfolgreich ist sie? Jessica versucht, sich ostentativ »unjüdisch« zu verhalten, was im Kontext des Stückes und aus Sicht der nicht-jüdischen Figuren bedeuten muss, jede Beziehung zum Geld von sich zu weisen und einen Hass auf Juden zu bekunden. Jessica bestiehlt ihren Vater (2.4.29–31; 2.6.33; 2.6.49–50), verspielt Erinnerungsstücke (3.1.110–111), verschleudert ihr Vermögen (3.1.100–101) und zeigt sich durchweg bemüht sich als Antisemitin zu profilieren.

Dabei tauscht sie lediglich das harte Stigma des offenen Judenhasses ein gegen das mildere der Konvertitin: der Jüdin, die keine Jüdin mehr sein will. Sie vollzieht – in den Worten Erving Goffmans – »a transformation of self from someone with a particular blemish into someone with a record of having corrected a particular blemish«.¹² In Belmont bleibt sie eine »Fremde« (»yon stranger« [3.2.234]), bestenfalls Lorenzos Trophäe aus dem Volk der »Ungläubigen« (»his infidel« [3.2.216]). Auch die getaufte Jüdin ist, wie Gobbo bemerkt, »verdammte« (3.5.5) – und zwar so oder so: »you are damn'd both by father and mother« (3.5.13–14); »you are gone both ways« (3.5.15–16). Der Narr hat die Haltung der Mehrheit hier zur Kennlichkeit entstellt. Wenn Gobbo Jessicas Übertritt verspottet, »[t]his making of Christians« (3.5.21), so macht sich der erfolgreiche Seitenwechsler lustig über die Gescheiteren. Ihr Heil läge, sagt er, in einer Unmöglichkeit: »that you are not the Jew's daughter« (3.5.10). Die Jüdin muss einsehen, dass es ihre Abstammung ist, die sie für immer zeichnet, und nicht ihre Konfession. Sie greift Gobbos Formulierung auf, »the Jew's daughter«, allerdings mit einer leisen Variation: »there's no mercy for me in heaven because I am a Jew's daughter« (3.5.30–31). In einem unbestimmten Artikel liegt Jessicas Verhängnis.

Tubal, von dem sich Shylock das Geld leiht, das er an Bassanio weiterreicht, verhält sich den Lösungen Lancelots und Jessicas genau entgegengesetzt: Hatten diese das Dilemma zwischen eigener Gruppe und Majorität zugunsten Letzterer entschieden, bleibt Tubal der jüdischen Gemeinschaft gegen die Gesellschaft treu. Er ist, wie Shylock, der die Speisevorschriften achtet, dezent als gläubig und traditionsbewusst charakterisiert – »another of the tribe« (3.1.72). Sein symbolischer Ort, mit dem er durch Shylocks Wiederholung des Begriffs sehr deutlich assoziiert wird (3.1.119–120), ist die Synagoge. Tubals katalytische Funktion besteht darin, Shylock in dessen Racheverbot zu bestärken, indem er einen Zusammenhang zwischen Jessicas Flucht und Antonios Vernichtung nahelegt (3.1.91–101). Tubals Stigma-Management läuft soziologisch auf einen Begriff gebracht, hinaus auf verstärkte *in-group*-Solidarität: auf jüdische Militanz.¹³

¹² Goffman, *Stigma* (wie Anm. 4), S. 20.

¹³ Gilman, *Jewish Self-Hatred* (wie Anm. 8) beschreibt die Haltung und den Typus eines »neuen« Juden, eines post-Holocaust »muscle-Jew«, der auf Verfolgung mit Stärke reagiert: »the »good Jew as the macho warrior«, S. 339–340.

Judenhass ist die am weitesten verbreitete und am weitendsten betriebene, aber keineswegs die einzige Stigmatisierung, die Shakespeares Stück beschreibt. Auch die Tielfigur ist ein Außenseiter, wenngleich weniger offensichtlich. Als Leidensgeschichte eines Homosexuellen gelesen,¹⁴ handelt *The Merchant of Venice* aus heutiger Sicht von dessen Coming-out: als Sequenz von Unwissenheit (»I know not« [1.1.11]), Abwehr (»Fie, fie« [1.1.46]), Ausflüchten (»my merchandise makes me not sad« [1.1.45]), vorsichtigem Eingeständnis (nämlich der Frage, wer seine Rivale sei: »what lady [...]« [1.1.119]) sowie Versuchen, dieses durch Aggression auf einen anderen Außenseiter (Shylock) bzw. eine andere Gruppe (die Juden) zu verdrängen, und schließlich dem Wunsch, sein heimliches Begehren wenigstens in der Aufopferung zum Ausdruck zu bringen.

Antonio versucht zuerst, der drohenden Selbsterkenntnis (»to know myself« [1.1.7]) auszuweichen. Nicht das Meer, das psychoanalytisch als Symbol des »Weiblichen« deubar wäre, ist die Ursache seiner Traurigkeit. Erotisierende Ausdrücke beschreiben die »affections« (1.1.16), die ihn gerade *nicht* untertreiben: »my wealthy Andrew decks in sand, / Vailing her high top«; »touching but my gentle vessel's side«; »kiss«; »my silks« (1.1.27–36). Solanio hat Recht, als er vermutet: »you are in love«. Denn Antonio wehrt eilig ab: »Fie, fie« (1.1.46). Woraufhin festzustellen ist: »Nature hath farned strange fellows in her time« (1.1.51). Dieser »merkwürdige«, »fremdartige« Antonio will in keine gewöhnliche Kategorie passen: »O that I had a title good enough to keep his name company!« (3.1.13–14). Die Worte der Venezianer sind voller Anspielungen auf sein »offenes Geheimnis« (z. B. 1.1.83–84; 3.2. 263; 1.1.87). Der Kaufmann verschweigt also besser seine Veranlagung. Er hat, vielleicht aus gutem Grund, »too much respect upon the world« (1.1.74). Sein Verhältnis zur Außenwelt ist ein beschädigtes: Er scheint keine wirklichen Freunde zu haben, denn niemand aus Venedigs Oberschicht ist offenbar bereit, ihm »the petty debt« (3.2.305) zu leihen, als er durch Insolvenz in Lebensgefahr gerät.

Die Frage, die Antonio tatsächlich beunruhigt, ist eine Frage der Eifersucht, wie er sie an seinen Freund Bassanio richtet: »Well, tell me now what lady is the same / To whom you swore a secret pilgrimage, / That you today promised to tell me of« (1.1.119–121). Antonio und Portia rivalisieren um Bassanios »Liebe«. Um ihren Anspruch gegenüber Antonio – in den Worten Lorenzos: »a lover of my lord your husband« (3.4.7) – zu verteidigen, verweist Portia auf die »Ähnlichkeit« der beiden Männer, also auf das »Homos-Erotische von

¹⁴ Zu Antonios Homosexualität vgl. beispielsweise: Steve Paterson: *The Bankruptcy of Homoerotic Amity in Shakespeare's Merchant of Venice*. In: *Shakespeare Quarterly* 50:1 (1999), S. 9–32; Alan Sinfield: *How to read The Merchant of Venice* without being heterosexist. In: *Alternative Shakespeares*. Hg. von Terence Hawkes. New York: Routledge 1996 (Bd 2), S. 122–139; Seymour Kleinberg: *The Merchant of Venice. The Homosexual as Anti-Semite in Nascent Capitalism*. In: *Literary Visions of Homosexuality*. Hg. von Stuart Kellogg. New York: Haworth Press 1983, S. 113–126.

deren Verbindung: »companions [...] together [...] bear an equal yoke of love, [...] a like proportion [...] the bosom lover [...] Must needs be like [...] the semblance« (3.4.10–20).

Der Sonderling lebt ohne Beziehungen zu Frauen. Er hat keine »Nachkommen. Zu »Sweet Bassanio« (3.2.313) aber engagiert er sich in einseitiger Hingabe, die für ihn in einem grausamen Tod zu enden droht, während sie dem anderen zu Frau und Reichtum verhilft. Die einzig mögliche Erfüllung liegt darin, das eigene Glück dem des Geliebten zu opfern: »all debts are cleared between you and I if I might but see you at my death« (3.2.316–317). Denn: »he only loves the world for him« (2.8.50).¹⁵

Verschlüsselt hatte der Kaufmann von Beginn an bekannt, wie unglücklich seine Rolle ist: »every man must play a part, / And mine a sad one« (1.1.78–79). Im Verlauf des Stückes wird zunehmend offenbar, dass er nicht zu den Übrigen gehört. Auch er trägt – wie Shylock – ein Stigma, das allerdings am ehesten ihm selbst sichtbar ist: »I am a tainted wether of the flock, and so let me« (4.1.113–115). Seinen Abschied inszeniert Antonio sinnlich und pathetisch. Dabei fällt erneut das Wort »affection«, das im Augenblick des erwarteten Todes auf den Beginn des Stückes und damit auf den Grund für den scheinbar bevorstehenden Untergang zurückverweist – und das mit einem Beiwort, »wondrous«, abermals die Eigenart des Kaufmanns anzeigt:

his eye being big with tears,
Turning his face, he put his hand behind him
And, with affection wondrous sensible,
He wrung Bassanio's hand; and so they parted. (2.8.46–49)

Der Unglückliche spricht bedeutungsschwere »letzte Worte«:

Commend me to your honourable wife.
Tell her the process of Antonio's end.
Say how I loved you. Speak me fair in death,
And when the tale is told, bid her be judge
Whether Bassanio had not once a love. (4.1.270–274)

Die »traurige Rolle« des Stigmatisierten besteht in einer doppelten Strategie: Einerseits bemüht er sich, das eigene Stigma zu verbergen und sich möglichst konform zu geben; andererseits, das seines Gegenspielers auffällig besessen zu attackieren. W. H. Auden hat auf die subtile Analogie der beiden Figuren hingewiesen.¹⁶ Eberso Hans Mayer: »Erst die Konfrontation der beiden einsamen

¹⁵ Vgl. Jerome Christensen: *The Mind at Ocean*. [1984]. In: *William Shakespeare's The Merchant of Venice*. *Modern Critical Interpretations*. Hg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House 1986, S. 121–128.

¹⁶ W. H. Auden: *Brothers and Others*. [1962]. In: *The Dyer's Hand*. New York: Vintage 1989, S. 218–237, hier: S. 231. – Historisch darf gleichwohl nicht von der Existenz einer kohärenten Identität des »Homosexuellen« in der Renaissance ausgegangen werden.

Außenseiter [...] ermöglicht des Stückes Struktur.«¹⁷ Shylock scheint diese Wahlverwandtschaft verstanden zu haben: »There«, sagt er, »I have another bad match« (3.1.40).

Der eine Außenseiter kann sich in der Verfolgung des anderen als Mitglied der Gemeinschaft fühlen.¹⁸ Wie Gobbo sein überkommenes und Jessica ihr genuines, so bewältigt Antonio sein eigenes Stigma durch die Attacke auf den, dessen Zeichen hilflos offen liegt. An den emotionalen Reaktionen und am Verhalten seiner Figuren zeigt Shakespeare ein folgenreiches Problem: Stigma-Management (im Allgemeinen) und Judenhass (im Besonderen) sind erwerbener psychosoziale Defekte: folgenschwere Störungen der Affekt-Ökonomie.

II

Die Strategien, die dem Diener weitgehend, der Tochter halbwegs und dem Kaufmann auf zweideutige Weise gelingen, kommen für Shylock nicht in Frage: Er, der als traditionell lebender reicher Jude im Zentrum der Aggressionen steht, kann sein Stigma weder ablegen noch verbergen und auch nicht durch Ablenkung vergessen machen. Ihm bleibt nur, es anzunehmen – mit mehr oder weniger Folgerichtigkeit. Diese Folgerichtigkeit der jüdischen Hauptfigur hat mehrere Phasen: »Normalität, »Deformation« und »Talon«.

Shylocks Stigma ist nicht gebunden an individuelle Eigenschaften. Diese sind umgekehrt ein Effekt von jenem. Der Judenhass ist älter als der Jude – und als dessen Schuldvertrag. Antisemitismus ist in Venedig Konsens. Es gibt niemanden, der kein Judenhasser wäre – bis auf Lancelot Gobbos Vater. (Und Belmont, das oft als Gegenort verstanden worden ist, spiegelt, was in Venedig vor sich geht: als ethnische Selektion im Märchenland, die sich hier zum Beispiel auf Afrikaner bezieht.)

Der Shylock des ersten und zweiten Aktes ist ein »normaler« Jude in einer judenfeindlichen Gesellschaft. Sein Eigenname fällt kaum. Er liebt seine Frau, er behütet seine Tochter, seinen Diener behandelt er anständig. Er hat sich zurückgezogen in die Privatsphäre. »I will buy with you, sell with you, talk with you, walk with you, and so following, but I will not eat with you, drink with you, nor pray with you« (1.3.33–35). Shylock weiß, dass er ein Zeichen trägt und dass er daran nichts ändern kann. Er reagiert auf seine Umwelt zunächst mit Geduld und Trotz. »Still have I borne it with a patient shrug, / For suff'rance is the badge of all our tribe« (1.3.108–109). Er verhält sich defensiv. Den Judenhass erwidert er allenfalls durch einen nicht minder allgemeinen Christenhass: »I hate him for he is a Christian« (1.3.40).

Die Figur wird bedingt durch Einschränkungen, Vorurteile und Angriffe. Ihr soziales und berufliches Betätigungsfeld ist begrenzt, ihr Charakter beein-

¹⁷ Hans Mayer: *Außenseiter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 324.

¹⁸ Vgl. Goffman, *Stigma* (wie Anm. 4), S. 130–131.

flusst.¹⁹ Die stereotype Zeichnung – Reichtum, Geiz, Schachern, Abwägen, Intriganz – ist keineswegs Indiz einer antisemitischen Tendenz des Dramas, sondern lesbar als bereits unter gewöhnlichen Umständen wirksame Deformation. Vielsagend spricht der Jude davon, »befleckt« oder »gezeichnet« worden zu sein (»the shames that you have stained me with« [1.3.137]). Shylocks Persönlichkeit ist nicht *als solche* geldgierig und rachsüchtig, sondern *als Produkt*. Weder rechtfertigt sein Verhalten den Judenhass – noch umgekehrt. Der Antisemitismus schafft und formt sich sein Objekt.

Wie sehr aber der Hass ihn bestimmen kann, zeigt sich ganz und gar erst, als sich Shylocks Situation verschärfert: als ihn Gobbo und Jessica verlassen haben. Der Isolierte wird zum Objekt pogromartiger Jagd: »all the boys in Venice follow him, / Crying, »His stones, his daughter, and his duca's!«« (2.8.23–24). In seinem ersten Auftritt nach der Vereinsamung bekundet Shylock seinen Entschluss, den Schuldschein zu nutzen, um Vergeltung zu üben. Sein Verhalten wird von dem Willen geleitet, sich nunmehr konsequent in die Rolle zu fügen, die ihm ohnehin zugeschrieben wird: »The curse [...] upon our nation [...] I never felt it till now« (3.1.79–81). Er übernimmt die Stereotype, mit denen man ihn belegt hatte: »He was wont to call me usurer: let him look to his bond« (3.1.43–44). Schmahworte, die er früher zurückgewiesen hatte, macht er sich nun zu eigen, beispielhaft das des »Hunders«: »Should I not say / »Hath a dog money? Is it possible / A cur can lend three thousand ducats?«« (1.3.119–121) – »Thou called'st me dog before thou hadst a cause, / But since I am a dog, beware my fangs« (3.3.6–7).²⁰ Shylock wird zusehends monströser.²¹ Er reagiert auf sein Stigma, in Goffmans Begriff, mit »hostile bravado«.²² Antisemitismus funktioniert als *circulus vitiosus*, als *self-fulfilling prophecy*. Am Ende ist der Verfolgte tatsächlich so, wie seine Verfolger ihm sich vorgestellt haben.²³

¹⁹ Vgl. Auden, *Brothers and Others* (wie Anm. 16), S. 228: »Usury, like prostitution, may corrupt the character, but those who borrow upon usury, like those who visit brothels, have their share of responsibility for this corruption and aggravate their guilt by showing contempt for those whose services they make use of.«

²⁰ Vgl. Mayer, *Außenseiter* (wie Anm. 17), S. 323: »Der [...] Außenseiter verwandelt sich in ein Monstrum [...]«

²¹ In diesem Sinne ist es nur konsequent, wenn Fritz Kortner in der Fernsehproduktion von 1968 das Risiko einging, einen Shylock zu inszenieren, wie er *auf der ersten Blick* fäst einer nationalsozialistischen Propaganda entspringen könnte. Vgl. Fritz Kortner: *Aller Tage Abend*. [1959]. Berlin: Alexander Verlag 1991, S. 85–86 und S. 378–380.

²² Goffman, *Stigma* (wie Anm. 4), S. 29.

²³ Zur Wechselwirkung zwischen der Stereotypisierung durch die Gesellschaft und Insistieren auf eigener (wenigleich fremdbestimmter) »Andertheit«, vgl. Steven Mulaney: *Brothers and Others, or the Art of Alienation*. In: Cannibals, Witches, and Divorce. *Estranging the Renaissance*. Hg. von Marjorie Garber. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1987, S. 67–89.

Der berühmte Monolog – »Hath not a Jew eyes?« (3.1.54–68) – beschreibt den Übergang von der Normalität zur Deformation. Er gipfelt in dem Vorsatz: »The villany you teach me I will execute«. Im doppelten Sinne führt Shylock »die Bosheit« aus, welche die Antisemiten ihn »lehren«: die, die sie ihm *zugiften*; und die, die sie ihm *zuschreiben*.

Doch das ist noch nicht alles. Sogar das Schauderhafteste, das Ritalmord-Motiv vom Juden, der das Messer wetzt, ist mehrdeutig. Für sich genommen, wäre Shylocks Vorgehen verrückt. Symbolisch jedoch will er sich in einer Weise rächen, die aufs Genaueste den erlittenen Vergehen entspricht. Denn wenn die Christen, allen voran Antonio, an dem nun stellvertretend vergolten werden soll, Shylock ein »Stigma« beigebracht haben, indem sie sein Judentum komotierten, dann heißt das im Wortsinn: dass sie ihm eine Wunde zuzügten, woran im damaligen Venedig immerhin noch ein Zeichen, »badge« (1.3.109), erinnerte. Shylocks Entschlossenheit, Antonios Fleisch mit dem Messer zu bearbeiten, bedeutet dagegen, eine *tatsächliche* Verletzung, eine Einschreibung, eine Zeichnung vornehmen zu wollen.²⁴ Das Opfer einer metaphorischen Stigmatisierung will sich an deren Urheber rächen, indem es die Trope zurücküberträgt: in ein buchstäbliches *ortčev* (*sitzeln*).

Die Geste des erhobenen Messers ist so als Demonstration zu verstehen. Indem die Rache am Gegner an dessen Vergehen erinnert, macht Shylock seine Vergeltung zu einer »spiegelnden Strafe«, zu einem *has talions*.²⁵ Shylocks Messer, Antonios Fleisch und beider Schuldvertrag sind die *ratio* des Juden für das durch den Christen ihm zugefügte Stigma.

Um Vergehen und Vergeltung rhetorisch in Analogie zu bringen, stellt Shylock (unter anderem) einen Bezug her zwischen den Sklaven der Venezianer und dem Fleisch des Kaufmanns:

²⁴ Die Differenz zwischen aggressivem Judenhass und der Bedrohung mit dem Messer entspricht der zwischen buchstäblichen und metaphorischem Sprachverständnis in Kleists *Penthesilea* (1808): Penthesileas Tragödie liegt darin, dass sie, für überragende Rede unzugänglich und zur Wortörtlichkeit verdammt, den metaphorischen Diskurs des Achilles unmittelbar in Performanz überführt. Aus »Küssen« werden hier »Bisse«, aus der Verleihenmetapher des »zum Fressen gern« wird tatsächlicher Kannibalismus.

²⁵ Die römischen Zwölfafelgesetze sahen sowohl Schadensersatz wie auch spiegelnde Strafen und das Herausnehmen von Fleisch aus dem Körper eines Schuldners vor. Vgl. Das Zwölfafelgesetz. Übers. und hg. von Rudolf Düll. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, z. B. S. 34–35; S. 46–47; S. 48–49. Vgl. Quintilian, *Institutio oratorum* (wie Anm. 3), III.6.84. – Die »Rechtsordnung« des Alten Testaments (2. Mose 21–23) verkomplizieren das Kategorische der »Zehn Gebote« (2. Mose 20) durch eine Mischung aus Vergeltungs-, Schadensersatz- und Abschreckungsstrafen sowie die berühmte Formulierung des Talionsprinzips: »Ersticht ein danebender Schaden, so sollst du geben Leben um Leben, Auge um Auge, Zahn um Zahn, Hand um Hand, Fuß um Fuß, Brandmal um Brandmal, Beule um Beule, Wunde um Wunde.« Die Bibel: Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Witten: Von Canstein-sche Bibelanstalt 1967.

You have among you many a purchased slave
[...] Shall I say to you
»Let them be free, marry them to your heirs?
[...]« You will answer
»The slaves are ours.« So do I answer you.
The pound of flesh which I demand of him
Is dearly bought. 'Tis mine, and I will have it. (4.1.89–199)

Der »bond«, der den Kaufmann in »Schuldhaft« bringt, kommt einer juristischen Versklavung oder auch Ghettoisierung gleich. Der Kredit und seine Klausel vergelten jeweils präzise das, was Shylock angetan wurde, jener als abstrahierende, diese als konkretisierende Talion: Der Vertrag als solcher ist die Übertragung des Ghettos, sein Inhalt die Verbuchstäblichung des Stigmas.

Shylocks Vorgehen gegen Antonio spiegelt das Verhalten der Antisemiten schließlich sogar sprachlich: Gegenüber Tubal bezeichnet er, was er am Kaufmann verben will, mit dem gleichen Vokabular wie die Schicksalsschläge, die er selbst hat hinnehmen müssen: »Thou stück'st a dagger in me« (3.1.102) – »I will have the heart of him« (3.1.117–118); »thou torturest me, Tubal« (3.1.112) – »I'll torture him« (3.1.108–109). In bitterster Konsequenz entspricht Antonios Fleisch dem Verlust seiner eigenen Tochter: Er bezeichnet Jessica als »my flesh and my blood« (3.1.34).

In Shylock, so meine zweite These, hält *The Merchant of Venice* seinem Publikum in doppelter Hinsicht das Zerrbild des Antisemitismus entgegen: Shylocks Charakter ist das Ergebnis einer Deformation; Shylocks Gefühle, Worte und Taten spiegeln das Unrecht, das man an ihm begangen hat.

III

Shakespeares Drama beschreibt die Affekte von Judenfeinden; und es beschreibt die der betroffenen Juden. Welche Emotionen aber kann dieser Text bei seinen Lesern oder bei seinen Zuschauern auslösen, wenn er auf die Bühne gebracht wird? Werden sie auf Shylock mit Ablehnung reagieren, so wie es der Wirkung antisemitischer Literatur entspräche; oder mit Empathie?

The Merchant of Venice ist ein drastisches Beispiel shakespearischer Mehrdeutigkeit. Diese ist indes nicht zufällig, sondern komponiert. Der Text, so meine dritte These, führt seine Leser systematisch hin und her zwischen gegensätzlichen Blickwinkeln. Die affektiven Reaktionen auf die Passagen, in denen Shylock präsent ist, lassen sich – idealtypisch, anhand ihrer textlichen Auslöser – als eine Bewegung in 14 Phasen rekonstruieren:

(1.) Shylock betritt die Bühne mit den Worten »Three thousand ducats«. Er wird als »schachemder« Geldverleiher eingeführt, der ohne ersichtlichen Grund anscheinend edle Venezianer hasst und entsprechend Antipathie hervorruft (1.3.1–38).

eine oder andere Seite konzentriert und das Drama selektiv wahrgenommen haben. Als Findbild fand Shylock seinen absurdesten Rezipienten in Adolf Hitler, der seinem Generalstab 1942 erklärte, Shakespeare habe »den Juden [...] als ›Shylock‹ für alle Zeiten charakterisiert!«¹ Dagegen war es im selben Jahr der Wunsch des jüdischen Komparaten in Ernst Lubitschs *To Be Or Not To Be*, einmal den berühmten Monolog zu sprechen und einen ergreifenden Shylock zu spielen.²

Ist *The Merchant of Venice* ein jüdenfeindliches Drama? Oder handelt es sich um einen Musterfall jüdischen Leidens? Die Lösung liegt im Paradox: Shylock ist in der Tat ein Klischee; aber er ist dies als Effekt und als Demonstration. Er ist Teil einer Versuchsanordnung, in der diverse Figuren mit ihren Stigmata umgehen; und in der er selbst eine bestimmte Logik affektiver Reaktion zeigt. Gerade *indem* das Stück seine Hauptfigur jüdenfeindlich zeichnet, erzeugt es eine gegenläufige Semantik. Und gerade *indem* es eine jüdische Hauptfigur zum Gegenstand der Abneigung macht, kann es diese um so wirksamer in ihr Gegenteil umschlagen lassen. Je antisemitischer das Drama zu sein scheint, desto antirassistischer kann es wirken. Shakespeare verführt seine Zuschauer zum Judenhass, um ihnen dessen Schrecken erfahrbar zu machen. Mit anderen Worten: *The Merchant of Venice* treibt ein gefährliches Spiel. Das Stück ruft Antisemitismus hervor, um ihn zu bekämpfen.

IV

Aber geht diese Rechnung auf? Ausgerechnet hier stößt die Literaturwissenschaft an ihre Grenzen. Wie viel von dem, was sich am Text beobachten lässt, funktioniert in einer Theateraufführung? Was teilt sich einem Publikum tatsächlich mit? Um Affektsteuerung und Rezeption *realiter* nachvollziehen zu können, wären nicht allein die *diskursiven* Echos auf eine Inszenierung zur Kenntnis, sondern darüber hinaus die Zuschauer selbst in den Blick zu nehmen. Zwar lassen sich erwartbare Reaktionen *philologisch* konstruieren. Sie *empirisch* zu ermitteln, ist dagegen höchst kompliziert. Wird lediglich der Text zugrunde gelegt, fehlt die Dimension der Umsetzung: Wird eine Aufführung betrachtet, ist deren Interpretation maßgeblich. Es gibt nicht nur ein homogenes Publikum, sondern viele verschiedene Publika. Besonders schwer zu beschreiben sind massenpsychologische bzw. Gruppeneffekte. Darüber hinaus wären die Bedingungen des Mediums zu bedenken (affektrelevante *close-ups*, Schnitte, Musik bei Verfilmungen).

¹ Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier (stenographierte Mitschriften der Hitler'schen Monologe). Hg. von Henry Picker. Stuttgart: Seewald 1983, S. 457 (24. Juli 1942).

² To Be Or Not To Be. USA 1942. Siehe den Beitrag von Elisabeth Bronfen in diesem Band.

Es stellt sich die Frage, mit welcher Methode eine Wirkung überhaupt adäquat zu erfassen sei. Bloße Befragungen bleiben stets subjektiv. Technische Verfahren beeinträchtigen oft die Haltung des Betrachters oder sind sogar ausschließlich im Labor durchführbar. Indem wir aber zumindest spekulativ über die Möglichkeiten eines interdisziplinären Ansatzes nachdenken, können wir immerhin die Grenzen philologischer und psychologischer Forschung nachzeichnen und die eigenen Erkenntnisinteressen bzw. Fragestellungen zu schärfen versuchen. Um das Potential, aber auch die Probleme empirischer Untersuchungen anzudeuten und interdisziplinäre Perspektiven konkreter einschätzen zu können, sollen abschließend einige Optionen erwogen werden.

Herzrate: Der Puls bzw. die Herzschlagfrequenz lässt sich mit einem Messfühler am Finger erfassen. Eine Verlangsamung der Herzrate ist zum Beispiel bei Entspannung oder bei Aufmerksamkeitsprozessen zu beobachten.

EKG: Das Elektrokardiogramm wird über zwei Elektroden am Brustkorb abgeleitet. Es bietet wenig zusätzliche Informationen im Verhältnis zur Herzrate.

Blutdruck: Die Herzrate steht mit dem Blutdruck in engem Zusammenhang. Ein Anstieg geht zum Beispiel mit emotionaler Belastung einher. Der Blutdruck wird meist mit dem Manschetendruck-Verfahren gemessen. Wie Puls-Messungen oder EKG führt auch dieses Verfahren zu eher unspezifischen Ergebnissen.

Cortisol: Die Konzentration des Stresshormons Cortisol kann durch Speichelproben bestimmt werden (die beispielsweise mit Wattestäbchen entnommen werden). Wie etwa auch beim Blutdruck könnte dies vor und nach der Aufführung oder punktuell an »neutralischen« Stellen der Dramaturgie geschehen.

EEG: Mit 20 Elektroden am Kopf kann ein Elektroenzephalogramm aufgenommen, d. h. die Gesamtkonktivität des Gehirns oder aber eine räumlich differenzierte Messung durchgeführt werden. Der Vorteil des Verfahrens liegt darin, dass es sehr zeitgenau ist (auf Millisekunden). Lange filmische Stimuli sind für diese Methode aber zu komplex, so dass eher mit Ausschnitten gearbeitet werden müsste (mit mehrfacher Wiederholung analoger emotionaler bzw. nicht-emotionaler Sequenzen).

fMRT: Die funktionelle Magnet-Resonanz-Tomographie ist in der zeitlichen Auflösung weniger genau als ein EEG, räumlich aber viel präziser. Sie ermöglicht die Darstellung der Aktivierungen neuronaler Netzwerke im Gehirn (*neuro-imaging*). Eine eher unbequeme Rezeptionshaltung (in einer engen Scanner-Röhre) sowie starke Nebengeräusche beeinträchtigen allerdings das »Theater-Erlebnis« erheblich. (Auch in diesem Fall sollte eher nur mit Ausschnitten gearbeitet werden.)³

³ Zu den Ansätzen empirischer Theaterwirkungsforschung, die lange Zeit vor allem behavioristisch orientiert waren, vgl. z. B. Herbert Schälzky: Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft. München: J. Kitzinger 1980; Eily A. Konijn:

EMG: Das Elektromyogramm macht minimale Reaktionen der Gesichtsmuskulatur lesbar, eine unwillkürliche Mimik unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle, die Rückschlüsse auf entsprechende Emotionen (z. B. Freude und Ärger) zulässt. Das EMG wird mit kleinen aufgeklebten Elektroden im Gesicht abgeleitet (am *Zygomaticus*, einem Lachmuskel, oder am *Corrugator*, dem Stirnrunzler).

Pupillometrie: Die Veränderung der Pupillengröße ist ein weiterer allgemeiner Indikator der emotionalen Erregung, aber auch ein Anzeichen für kognitive Prozesse. Ein Problem besteht darin, dass die Pupille auch auf Helligkeitsunterschiede reagiert. Ein wechselndes Bühnenbild oder eine flexible Lichtregie würde einen Störfaktor darstellen.

Eye-Tracking: Nachvollziehen zu können, auf welches Objekt eine Person ihren Blick richtet, kann dabei helfen, den Gegenstand ihrer Erregung auszumachen. Beim Erfassen der Blickbewegungen muss der Abstand zwischen Auge und Zielpunkt indes möglichst gleich bleiben, weshalb ein auf einem Bildschirm präsentierter Film eher in Frage kommt als eine Theater-Aufführung.

EDA: Die elektrodernale Aktivität oder Hautleitfähigkeit gibt Aufschluss über die Intensität der Emotionen eines Menschen (das emotionale *arousal*). Die EDA wird meist an der Handinnenfläche gemessen, und das Gerät zur Aufzeichnung ist sogar mobil einsetzbar, d. h. prinzipiell auch im Theater.

Joystick: Eine kontinuierliche Messung der *audience response* mittels eines mechanischen Geräts, das in zwei Richtungen zu regulieren ist (Joystick), ergibt eine graphische Kurve – wie sie während der Kandidaten-Debatten im US-amerikanischen Wahlkampf 2008 auf CNN mit Hilfe von *focus groups* in Echtzeit visualisiert werden konnte. Um eine unrealistische Konzentration auf nur eine bestimmte Figur und auf eine allzu spezifische Fragestellung zu vermeiden und um eine durchgehende Erhebung zu ermöglichen, könnte die Fragestellung auf mehrere Charaktere erweitert und allgemeiner formuliert werden: »Wie stark ist augenblicklich Ihre Sympathie oder Antipathie zur jeweils die Szene dominierenden Figur XY?« (Die Daten zu Shylock wären dann nachträglich aus den Werten für sämtliche Figuren zu isolieren.)

Rating-Skala: An bestimmten Stellen der Inszenierung bzw. zu ausgewählten Zeitpunkten einer Verfilmung können gezielt Befragungen der Zuschauer

What's on between the Actor and his Audience? Empirical Analysis of Emotion Processes in the Theatre. In: *Psychology and Performing Arts*. Hg. von Glenn D. Wilson. Amsterdam: Swets & Zeitlinger 1991, S. 59–74; dies.: Spotlight on Spectators: Emotions in the Theatre. In: *Discourse Processes* 28.2 (1999), S. 169–194; Wilmar Saater: Who reacts when, how and upon what. From audience surveys to the theatrical event. In: *Contemporary Theatre Review* 2.3 (2002), S. 115–129. Zur Medienwirkungsforschung: *Measuring Psychological Responses to Media Messages*. Hg. von Annie Lang. Hillsdale/USA: Lawrence Erlbaum Associates 1994; *Empirische Perspektiven der Rezeptionsforschung*. Hg. von Patrick Rössler, Susanne Kubisch und Volker Gehrau. München: Reinhard Fischer 2002.

zur Intensität und zur Bewertung ihrer Emotionen durchgeführt werden (*arousal* und *valenz*): mit einem Miniatur-Computer während der Aufführung auf entsprechende Signale hin oder bei Aufzeichnungen während kurzer Unterbrechungen. So könnte, beispielsweise, an den angenommenen Umschlagpunkten der Zuschauer-Reaktionen gefragt werden: »Wie sympathisch oder unsympathisch finden Sie gerade den Protagonisten XY?« (Die Antworten wären entlang einer vorgegebenen Skala zu geben.)

Affektive Reaktionen müssen nicht nur in ihrer eigenen Komplexität möglichst differenziert erfasst, sondern jeweils auch auf ihre Auslöser zurückgeführt werden können. Am geeignetsten wäre daher ein »multi-methodaler« Ansatz, der beispielsweise die vier letztgenannten Verfahren miteinander verbindet: eine Rating-Studie mit Joystick-Verfahren, Messungen der Hautleitfähigkeit und Eye-Tracking.⁴ So könnten Qualität, Quantität und Objekt der Affekte ermittelt und subjektive Selbstauskünfte mit psychophysischen Daten abgeglichen werden.

Zu fragen wäre im Einzelnen: Welche Emotionen haben die Zuschauer? Welche Rolle spielen Sympathie und Antipathie sowie beispielsweise Furcht, Ekel, Hass oder Mitleid? Wie unterschiedlich sind die emotionalen Reaktionen im Verlauf des Stückes? In welcher Abfolge stellen sie sich ein? Worauf beziehen sie sich? Wie intensiv sind sie? Gibt es gemischte Gefühle? Mit einem Wort: Wie beschaffen, wie unterschiedlich, wie wechselhaft, wie stark und wie widersprüchlich sind die Emotionen, die das Drama auslöst? Und gibt es eine Differenz zwischen bewusster und unbewusster Reaktion? Unterscheiden sich die Aussagen der Zuschauer von deren physiologischen Daten? Wie »zensurieren« wir unsere Emotionen, wenn wir sie uns introspektiv bewusst machen wollen?

Im Inszenierungsvergleich ergeben sich anschließende Fragestellungen: Welche Reaktionsmodelle zeigen verschiedene Aufführungen? Was sagt der jeweilige Affekt-Mix über einzelne Verfilmungen aus, über die Anlage der jeweiligen Shylock-Figur? Sind historische Tendenzen festzustellen, beispielsweise für Produktionen aus Deutschland nach 1945? Welche sozio-kulturelle und sozial-psychologische Aussagekraft würde es überhaupt haben, die Wirkungen einer problematischen jüdischen Theaterfigur und die Effekte historischer Inszenierungen auf deutsche Zuschauer heute feststellen zu können?

Und inwiefern wären die Beobachtungen, die wir an Shakespeares *Merchant of Venice* anstellen können, exemplarisch? Was erfahren wir über die möglicherweise jüdenfeindlichen Effekte von Dramen und deren Inszenierungen? Was ist antisemitische Literatur, wenn wir diese Frage von der Rezeption her zu beantworten versuchen? Lässt sich ein Paradigma der Zuschauer-Reaktionen entwickeln – anhand der Bandbreite, der Veränderlichkeit, der Gegenständigkeit, der Intensität und der Bewertung der auftretenden Emotio-

⁴ Für ihre fachliche Beratung in Fragen experimenteller Psychologie danke ich Kristin Pechl am Exzellenzcluster »Languages of Emotion« der Freien Universität Berlin.

nen? Kann ein solches Modell auf andere Dramen übertragen werden (zum Beispiel auf Rainer Werner Fassbinders Stück *Der Mill, die Stadt und der Tod*, dessen Aufführungsversuche immer wieder kontrovers diskutiert werden)? Welchen Aufschluss bieten die Affekte der Zuschauer gegenüber jüdischen Figuren für die relative ›Antisemitizität‹ eines Kunstwerks?

Fritz Kortners Interpretation aus dem Jahr 1968 zeigt beispielhaft, wie die Rolle des Shylock weder anti- noch philosemitisch zu verdeutlichen, sondern der Wechsel zwischen Abstoßung und Anziehung komplex gestaltet werden kann. Aber ob Shakespeares paradoxer Antisemitismus wirklich als solcher wahrgenommen wird; ob der riskante Einsatz jüdenfeindlicher Motive gelingt; ob die gegenläufige Affektsteuerung funktioniert, wie es ein Philologe annehmen mag; mit welchen Affekten die Zuschauer Shylock tatsächlich begegnen – das ließe sich allein interdisziplinär und experimentell in Erfahrung bringen.

Shylock nach dem Holocaust

Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur

*Herausgegeben von Zeno Ackermann
und Sabine Schilling*

De Gruyter

Vorwort	1
<i>Zeno Ackermann und Sabine Schilling</i> Einleitung. Fragen einer Kulturgeschichte der Shylock-Figur seit 1945	3
I »Nach jenen Jahren – Hut ab vor Shylock!« Rezeptionsgeschichte als Erinnerungsgeschichte	
<i>Mathias Weiß</i> Vom ›Zivilisationsbruch‹ zu einer Kultur des ›negativen Gedächtnisses‹	13
<i>Anat Feinberg</i> Vom bösen Nathan und edlen Shylock. Überlegungen zur Konstruktion jüdischer Bühnenfiguren in Deutschland nach 1945	41
<i>Zeno Ackermann</i> Kontinuität, Kompensation und ›Aufarbeitung‹, Zur <i>Kaufmann</i> -Rezeption der frühen Bundesrepublik	63
<i>Mark Hamburger</i> Unser Shakespeare – Ein Judenfeind? Der <i>Kaufmann von Venedig</i> auf den Bühnen der DDR	85
II »'Tis Sixty Years Since« Zur aktuellen Rezeption	
<i>Sabine Schilling</i> Shylock als Erinnerungsfigur	103
<i>Guido Schenkel</i> »Darf der Jude böse sein?« <i>Der Kaufmann von Venedig</i> im ›normalisierten‹ Deutschland	117
<i>Jens Roselt</i> »Was bildet sich der Jude ein?« Der Körper des Schauspielers als Echoraum der Geschichte	133

ISBN 978-3-11-025820-2

e-ISBN 978-3-11-025821-9

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

<i>Franziska Reinfeldt</i>	
»Nimm dich dieser Fremden an«. Die Figur der Jessica in aktuellen Inszenierungen des <i>Kaufmann von Venedig</i>	143
<i>Marion Hirte</i>	
Besichtigung einer Mehrheitsgesellschaft – Dramaturgische Thesen zu einem aktuellen Inszenierungsansatz des <i>Kaufmann von Venedig</i> ...	159
III »Which is the merchant here, and which the Jew?«	
Neue Lektüren	
<i>Oliver Lubrich</i>	
Gegenläufige Affektsteuerung und paradoxaler Antisemitismus	171
<i>Bernhard Greiner</i>	
Is that the Law? Die Metaphorisierung des Rechts als Problem der Interpretation des <i>Kaufmann von Venedig</i>	189
<i>Elisabeth Bronfen</i>	
Man wird weder als Frau noch als Jude geboren. Was wir von Lubitsch über den <i>Kaufmann von Venedig</i> lernen können	201
Die Autorinnen und Autoren	219
Personenregister	223