

Insel Verlag

Leseprobe

Ivan Nagel



Neu gelesen: Der
Kaufmann
von Venedig
Insel

Nagel, Ivan
Shakespeares Doppelspiel

»Der Kaufmann von Venedig« neu gelesen

© Insel Verlag
978-3-458-17507-0



Ivan Nagel

SHAKESPEARES DOPPELSPIEL
»DER KAUFMANN VON VENEDIG«
NEU GELESEN

Insel Verlag

Erste Auflage 2012

© Insel Verlag Berlin 2012

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: TypoForum GmbH, Seelbach

Druck: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-17507-0

Shakespeares Doppelspiel

Fritz Kortner zum Dank

Dieses Buch verlangt viel vom Leser:
Bereitschaft, sich mit einem alten Theaterstück
Szene für Szene, oft von Zeile zu Zeile einzulassen.
Die Mühe könnte sich lohnen; es geht um Shakespeare
und den »Kaufmann von Venedig«.

INHALT

Vorbemerkung	11
--------------------	----

ERSTES KAPITEL: ZEIT UND WIRKLICHKEIT

Einleitung: Die Chronologie des »Kaufmann von

Venedig«	15
I. Die erste Stückerhälfte	39
II. Die lange Zwischen-Zeit	55
III. Die zweite Stückerhälfte	69

ZWEITES KAPITEL: ZWEI STÜCKE IN EINEM

Einleitung: Eine unmögliche Behauptung

I. Der doppelte Shylock	95
II. Der stumme Antonio	115
III. Loblied auf Bassanio	143

DRITTES KAPITEL: SHAKESPEARE, DER STÜCKESCHREIBER

Einleitung: Dichter oder Stückeschreiber?

I. Theater erfunden, Dramatiker arbeitslos	161
II. Begegnung in des Todes Schlund	171
III. Doppelte Bühne, doppeltes Publikum	189

VIERTES KAPITEL: VENEDIGS GESELLSCHAFT

I. Die Clique	213
II. Zwei Experten	221
III. Der Diener	233

FÜNFTES KAPITEL: PORTIA, DIE SIEGERIN

I. Gericht und Gnade	239
II. Der fünfte Akt: Das letzte Doppelgesicht	255
III. Shakespeares Ambivalenzen	267
 Anmerkungen	 283
 Anhang	
Moroccos Werbung: die Urfassung	326
 Editorische Notiz	 332

VORBEMERKUNG

„... nous sommes, je ne sçais comment, doubles en nous mesmes, qui fait que ce que nous croyons, nous ne le croyons pas, et ne nous pouvons desfaire de ce que nous condamnons“.

Montaigne, Essais. Livre II, Essai 161

Hätte jemand mir, bevor ich dieses Buch schrieb, dessen Ergebnis verraten – ich hätte es als Hirngespinnst abgetan. Den Verfasser hätte ich unter jene bekannten Spinner eingestuft, die, esoterische Geheimerkenntnis betuernd, zum Beispiel bewiesen haben wollen: Aus der tausendsiebenhundertundelften Zeile von »Faust II« gehe sonnenklar hervor, dass Goethe a) Rosenkreuzer gewesen sei, b) Nachricht über Herkunft und Wesen der UFOs gehabt habe.

Das Ergebnis, das ich meine, heißt verkürzt: Shakespeare hat im »Kaufmann von Venedig« – einzigartig in seinem Werk und in der dramatischen Literatur – zugleich zwei Stücke neben- und gegeneinander geschrieben: eine *Liebeskomödie* („romantic comedy“) und ein *Problemstück* („problem play“) unter demselben Titel, mit derselben Handlung, mit den gleichen Figuren. Warum er das Doppelgeschöpf, das gespaltene Theaterstück erdachte, so unsere These, habe Gründe, die allesamt gespalten sind: in der Entstehung, der Thematik und der zu erwartenden Rezeption seiner Arbeit. Sie schießen zu einem Hauptgrund zusammen: Das Stück handelt von Shylock und Antonio, einem bekennenden Juden und einem heimlichen Sodomiten – von zwei Personen, die das elisabethanische Publikum radikal spalten mussten in jene zwei Teile, in die es immer schon gespalten

war: den Londoner Mob und eine hofnahe Rang-, Wissens- und Empfindungselite.

Die *zwei Stücke in einem* bringen einander dauernd in Gefahr. In manchen Konflikten drohen sie einander zu widerlegen; mit manchem Kompromiss weichen sie ihre Kraft und Deutlichkeit gegenseitig auf. Doch Shakespeare erzielt mit seinem Verfahren zugleich eine tiefe und erhellende Wirkung. Er prüft jeden einzelnen Zuschauer in seinem doppelten Publikum: Bist du fähig, alles Geschehen mit zwei konträren Blicken zu sehen – mit jener Zerklüftung der Wahrnehmung und des Urteils, die dem Zweideutigen des Menschen und seiner Welt allein gerecht wird? Den Zwängen des bösen Themas und seiner zerrissenen Rezeption wird Einsicht abgewonnen. War auch der Dramatiker, ein Zeitgenosse seiner selbst, zerrissen zwischen dem erfolgreichsten Stückeschreiber jener Tage und dem Wissenden seiner Nächte? „Thus have I had thee as a dream does flatter, / In sleep a king, but waking no such matter.“

Genug der Vorwegnahmen: Sie sollen die Wagnisse, die folgen, beichten, nicht schon zur Debatte stellen. Nun muss der Leser sehen, wie weit er ihnen Glauben schenkt. Mir gelingt es jedenfalls nicht mehr, sie zu widerlegen oder abzuschütteln.

ERSTES KAPITEL
ZEIT UND WIRKLICHKEIT

SHYLOCK: Three thousand ducats, well.

BASSANIO: Ay, sir, for three months.

SHYLOCK: For three months, well.

I, 3, 1-3

EINLEITUNG
DIE CHRONOLOGIE DES
»KAUFMANN VON VENEDIG«

ZEIT UND WIRKLICHKEIT

Lauf und Ordnung der Zeit im »Kaufmann von Venedig« will dieses erste Kapitel neu prüfen. Das Thema hat in zweihundert Jahren Shakespeare-Deutung oft zu starrsinniger Pedanterie geführt, zu Detailhuberei und Fachgezänk. Sein Nutzen für den allgemeinen Leser und Zuschauer scheint gering. Unser Versuch versteht sich dennoch weder als philologischer Selbstzweck noch als fachgeschichtliches Nachgefecht. Wir fragen, wie die Chronologie der »Kaufmann«-Fabel dieses Theaterstück als Ganzes bestimmt: ob sie dessen Gehalt und Struktur einschnürt und verwirrt – oder erst entfaltet und mit Sinn durchdringt.

Shakespeares Gefühl für Zeit zeigt sich verändert mit zwei Dramen, die um 1595/97 nah beieinander entstanden: »Romeo und Julia« und »Der Kaufmann von Venedig«. Beide Stücke, an Stimmung und Aufbau denkbar verschieden, verfolgen die Zeitschritte ihrer Personen mit der gleichen Übergenaugigkeit von Tag zu Tag, meist von Stunde zu Stunde. Aber es ist nicht die Bühnenillusion, die nach einer so exaltierten Neugier und Präzision des chronologischen Zugriffs verlangt. Denn der Zuschauer ist ein leichtgläubiger Mensch. Er glaubt dem Wort des Dichters, mehr noch der leiblichen Gegenwart des Schauspielers: Wenn diese gemeinsam eine Handlung oder Situation behaupten, wird es damit schon seine Richtigkeit haben. Die unerbittliche Beteuerung und Beweisführung der beiden Stücke, dass alle ihre Geschehnisse in strikter Verkettung auf- und auseinander folgen – sie ist für das Vertrauen des Zuschauers zum Dramatiker und zu dessen Bühnenpersonen schlicht überflüssig.

Wenn es aber nicht das Publikum ist, das am Theater die neue chronologische Präzision eintreibt, dann bleibt für sie nur

eine Erklärung: Dramatiker und Bühnenpersonal selbst fordern die Lückenlosigkeit der Zeitschritte. Von wem? Voneinander. In »Romeo und Julia«, im »Kaufmann von Venedig« ist „wirkliches“ Leben in Shakespeares Figuren gefahren. Die Figur fällt den Autor an: Gib zu, dass ich lebe! Der Autor befiehlt seinen Figuren: Beweist, dass ihr lebt! Um beide Imperative zu erfüllen, haben Autor und Figuren einen Pakt geschlossen: eben den Pakt der Chronologie. Fühlt und handelt jede erdichtete Person nachweislich von Augenblick zu Augenblick – dann *lebt* sie tatsächlich und unwiderleglich. Dies übt allerdings eine verblüffende Suggestion auch auf uns Zuschauer aus. Wir lassen uns überzeugen, dass Julia und Romeo, dass Shylock und Portia nicht nur während ihrer Auftritte existieren, sondern auch außerhalb der Bühne weiter atmen, denken, leiden.

Diese sonderbare Gewissheit gibt uns so nur *ein* Dramatiker. An Shakespeares Singularität, den *Realschein* seiner Figuren, will diese Arbeit sich halten. Ihre Methode heißt nichts anderes, als den Handlungen jeder Person, somit dem Zeitablauf des Dramas, beharrlich nachzugehen. Diese Methode scheint der Sache angemessen: Besteht doch die Eigenart der Kunstgattung „Drama“ gerade darin, dass der Schauspieler auf der Bühne mit jeder gesprochenen Silbe, mit jedem Gramm Fleisch sich dafür verbürgt, ein lebendiger, wirklicher Mensch zu sein. Shakespeare erfand das Drama nicht; aber er hat dessen sonderbar spezifisches Wesen erkannt und wörtlich genommen.

SELBSTBESEELTES LEBEN, BEGLAUBIGT VOM TOD

Viel spricht dafür, dass dem Dramatiker Shakespeare seine Stücke, als er sie entwarf, in zwei Visionen entgegentraten. Da Genie vor allem darin besteht, das Ganze zu fassen, war er vielleicht fähig, beide zugleich vor sich zu sehen. *Die eine Vision* war das

„Welt-Bild“ des ungeborenen Werkes; es umriss sich in dessen je prägenden Leitideen, Leitmetaphern.¹ »Der Kaufmann von Venedig« wird dominiert durch die Verflechtung von Liebes- und Geldmetaphern. Im Venedig-Beginn I, 1: Bassanio schuldet Antonio „the most in money and love“ (131); er nennt Portia „a lady richly left“ (161); Antonio beweist seine Liebe (154), indem er dem Freund „[the] waste of all I have“ (157) zugesteht. Sogar im Belmont-Glück III, 2: Portia nennt Bassanios Brautfahrt eine kaufmännische „venture“ (10), ihn ihren „owner“ (19). Sie übergibt „the full sum of me“ seinem „account“ (157). „Since you are dear bought, I will love you dear“ (312).²

Die *andere Vision* konfrontierte Shakespeare mit den Personen des entstehenden Stückes als greifbar lebendigen Menschen. Unser insistentes Fragen nach Zeit und Handlung des »Kaufmann von Venedig« folgt, wie gesagt, ihren Gefühlen, Taten. Man hat Shakespeares Geschöpfen selten unkorrigiert ins Auge geschaut. Seit ihrer Entstehung projizierten ihre Schilderer eine Unzahl von moralischen Fiktionen auf sie, die Vorurteile, Aberglauben ihrer eigenen Tage. Sie zähmten Shakespeare, indem sie seine Personen zähmten. Oft wurden diese nur zur Demonstration benutzt: Shakespeare habe so sittsam erhaben geschrieben, wie sie sich wünschten, er hätte geschrieben. Laut Hazlitt: „If a man of genius comes once in an age to clear away the rubbish, to make it fruitful and wholesome, they cry, 'Tis a bad school: it may be like nature, it may be like Shakespear, but it is not like us.“³ Wir wollen, statt Menschen zu Mustern edel-braver Moralien schönzuschminken, sie erst einmal kennenlernen, genau betrachten – im Zweifelsfall annehmen, dass sie nicht anders empfinden, sich verhalten, wie Menschen (jeder Einzige für sich) es erfahrungsgemäß nach ihrem Herzen und Verstand tun.

Unter den rivalisierenden Londoner Truppen nach 1600 waren Shakespeares »King's Men« die realistischste (Andrew Gurr, Historiker der Aufführungsstile, schreibt sogar, die „naturali-

stischste⁴). Der leitende Schauspieler der Truppe Richard Burbage zeichnete sich durch „personation“ aus (ein für seine Art neu geschaffenes Wort): durch täuschende Belebung jedes einzelnen Charakters. Hamlets Mahnung an die Schauspieler gegen verlogenes Posieren, von Richard Burbage als erstem gesprochen, wird 1605, bald nach der Uraufführung, von Chapmans Rat bestätigt: „unartificial truth / And unfeigned passion can decipher best.“⁵ Laut Thomas Heywood 1612 gehört zum guten Schauspieler, „to qualify every thing to the nature of the person personated.“⁶ Erst recht verlangte Shakespeare selbst von seinen Spielern eigenbeseelt naturgenaues Leben mit dem Ziel: „to imitate humanity“.

Wahrheit, Konkretion des Lebens erproben sich an seinem Widerpart Tod. Shakespeare, 1595/97 Anfang Dreißig, durchbrach mit »Romeo und Julia«, mit dem »Kaufmann von Venedig« die Manierübungen und Wirkungsschauen seiner Jugend. Es ist, als habe den Dramatiker ein neuer Ernst überwältigt; dem folgt ein neues Können. Sogar die vertraute Gattung Historie gewinnt (auf Kosten des Großen Mühlwerks der Macht) an Charakter- und Schicksalstiefe. Sterben erschien oft in den ersten Geschichtsstücken »Heinrich VI.«, »Richard III.«, extrem in »Titus Andronicus«, als grässlich mechanisches Massenschlachten. In den frühen Lustspielen wiederum wurde ein Todesurteil über einen Greis (in »Komödie der Irrungen«), die Todeskunde vom Herrscher-Vater (in »Liebes Lust und Leid«) als durchsichtig fiktive Glücksgefährdung, dankbar kontrastierender Anfangs- oder Schlusseffekt benützt. Nun aber, in den Jahren seit 1595, durchtränkt sich der Tod mit erlebtem Schmerz und Schrecken. Wund und eigen gerät des Königs Sterbestunde in »Richard II.«, in »Heinrich IV.«.

Die Todesdrohung wächst in »Romeo und Julia«, im »Kaufmann von Venedig« vollends zum Antrieb der gesamten Handlung. Das Ende der drei Titelfiguren wurde ins Innerste des Ge-