Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 1

2 Das Dritte Reich 6

2.1 Alles wird anders, vieles bleibt gleich: Die ersten Jahre des Dritten Reiches 6

2.1.1 Kunst und Politik im Nationalsozialismus: Ein inniges Verhältnis 6

2.1.2 Theaterleute im Reich: Eine Standortbestimmung 9

2.1.3 Die Dramaturgie: Was wird hier eigentlich gespielt? 12

2.1.4 William Shakespeare: Willkommen im Reich !? 13

2.1.5 "Wider den undeutschen Geist": Gesellschaftliches Leben 1933 18

2.1.6 Das 'artfremde Wesen'? *Der Kaufmann von Venedig* in Darmstadt, 1933 19

2.2 Es geht auch (fast noch) ohne Shylock: Die Jahre 1935-1938 22

2.2.1 Alles geregelt: Das gesellschaftliche Leben 1935/36 22

2.2.2 Randfiguren: Judendiskriminierung und *Der Kaufmann von Venedig* 1935-1938 23

2.2.3 Exkurs: Shylock in Palästina 25

2.3 'Jud Süß Shylock': Die Kriegsjahre 29

2.3.1 Der Jude ist an allem schuld: Gesellschaft und Propaganda 1939 29

2.3.2 Ab sofort 'staatspolitisch wertvoll': Die Umgestaltung der Filmpolitik 29

2.3.3 Propaganda im Film: Ihr Wesen, ihre Weltanschauung, ihr Feindbild 32

2.3.4 Mit Judenstern ins Judenhaus: Die Judendiskriminierung 1939-1942 35

2.3.5 Von Blutgeld, Schächtern, Ratten: Die antisemitische Filmoffensive 1940 37

2.3.5.1 *Die Rothschilds* 37

2.3.5.2 *Jud Süß* 44

2.3.5.3 *Der ewige Jude* 54

2.3.5.4 "Wie haben die Häftlinge am nächsten Tage ausgesehen!" Die Wirkung der Filme 64

2.3.6 Theater um Shakespeare. Die frühen 40er Jahre 67

2.3.7 Shylock der Ostjude, Wien, 1943 68

2.3.8 Harlan schreibt Shakespeare und Müthel wird weise? 84

3 Zwischen Kriegsende und Mauerfall: Deutschland 1945-1989 88

3.1 Neuaufbau mit Nathan: Die späten vierziger Jahre 88

3.1.1 Aus den Trümmern mit Niveau (und Klassik): Das Theater 1945-1949 88

3.1.2 Ungebroch'ne Liebe: Shakespeare im 'neuen' Deutschland 94

3.1.3 In Frankfurt fällt der *Kaufmann* aus, 1946 97

3.1.4 "Stücke mit Hintergrund"? Vergangenheitsbewältigung auf dem bundesdeutschen Theater 105

3.1.5 Auch die Antifaschisten spielen Klassik: Theater in der SBZ/DDR 109

3.1.6 Theater in den Zonen: Kulturelle Spannungen zwischen Ost und West 117

3.1.7 Der *Kaufmann* in der Provinz, 1948/49 121

3.2 Taktvoll, behutsam, integer: Die fünfziger Jahre ... 123
3.2.1 Man muss es sich leisten können: Zürich, 1950 ... 123
3.2.2 Ein Theater inszeniert sich: Kaiserslautern, 1951 ... 132
3.2.3 Die Instinkte ruhen: Detmold, 1952 ... 138
3.2.4 Shakespeare-Tradition berechtigt: Bochum, 1952 ... 140
3.2.5 Ein politischer Nathan und ein emblemfreier Shylock: Marburg, Heidelberg 1952/53 ... 151
3.2.6 Im Sog der Bochumer: Konstanz, Ulm, 1954 ... 157
3.2.7 Verdienten-Festspiele: Coburg, Bruchsal, 1954 ... 158
3.2.8 Ein falsches Gesetz und ein Messer wetzender Jude: Darmstadt, 1955 ... 160
3.2.9 Zum Jubiläum den Juden: Lüneburg, Trier, 1956 ... 168
3.2.10 Ein Shylock-Freund? Dr. Pempelfort in Bonn, 1956 ... 169
3.2.11 Die jüdische Personalunion: Erich Ponto in Stuttgart, 1956 ... 174
3.2.12 Der unangreifbare Heilsbringer: Ernst Deutsch in Düsseldorf und Berlin, 1957 ... 181
3.2.13 Die Wirtschaft boomt, die 'Rowdys' schmieren: Die Bundesrepublik 1957-1960 ... 200
3.3 Shylock mal anders: Die ersten (jüdischen) Künstler trauen sich: Die sechziger Jahre ... 204
3.3.1 Abgesetzt und ausgefallen: *Der Kaufmann von Venedig* in Mannheim, 1960 ... 204
3.3.2 Biedermann und die Vergangenheit: Das deutsche Theater 1956-1960 ... 207
3.3.3 Die Alternative? *Korczak und die Kinder*: Mannheim, 1960 ... 209
3.3.4 Zadek ist da! Ulm, 1961 ... 214
3.3.5 Provinzielles aus der Provinz: Kaiserslautern, Heidelberg, Oldenburg, 1962/63 ... 224
3.3.6 Die 'Linken' kommen: Piscator vs. Palitzsch: Berlin, Hannover, 1963 ... 226
3.3.7 Deutsch in Deutsch-Tradition: München, 1964 ... 241
3.3.8 Nicht Fisch, nicht Fleisch: Shylock im gesellschaftlichen Umbruch, 1964-1968 ... 244
3.3.9 Exkurs: Vergangenheitsbewältigung auf Hebräisch: Shylock in Israel, 1945-1965 ... 255
3.3.10 Die Fleisch- und Geistwerdung Shylocks: Ernst Deutsch in Wien, 1967 ... 260
3.3.11 Der jüdische Shylock: Fritz Kortner, 1969 ... 264
3.3.12 Konvention nach Kortner: Mannheim, 1969 ... 274
3.4 Zwischen Regietheater und 'Erbeaneignung': Die siebziger Jahre ... 279
3.4.1 Das bundesdeutsche Theater Anfang der Siebziger ... 279
3.4.2 Die Würde des Außenseiters zwischen all den Masken: Hannover, 1972 ... 281
3.4.3 Der skandalöse Shylock: Peter Zadek inszeniert in Bochum, 1972 ... 286
3.4.4 Zurück zur Werktreue: Der gezähmte Shylock, 1973-1974 ... 303
3.4.5 Weimar setzt Signale: Der dialektische Shylock des Finanzkapitals, 1976 ... 308
3.4.6 Ungeliebtes aus der Provinz: Shylock aus Böhmen und Greifswald, 1978 ... 325
3.4.7 Die Monarchin und der Puritaner: Meiningen, 1982 ... 327
3.4.8 Die Bundesrepublik in den Siebzigern ... 333
3.4.9 Ein familiärer Jude ersetzt die Erinnerung: Lübeck, 1978 ... 336
3.4.10 Der dreizehnfache Shylock: George Taboris Münchner Improvisationen, 1978 ... 338
3.4.11 "Der Judenmord bewegt die Deutschen": *Holocaust*, der Film, 1979 ... 350

3.4.12 NS-Bezug nach *Holocaust*: Würzburg, Baden-Baden, Bielefeld, 1979 353
3.4.13 "Israeli inszeniert 'Judenstück'": Köln, 1979 357
3.5 Shylock, ein Mensch wie du und ich? Die achtziger Jahre 368
3.5.1 Stocksteifes Standardtheater: Der Kaufmann von Venedig 1980-1982 368
3.5.2 Shylock und die reichen Juden in Deutschland: Düsseldorf, 1981 371
3.5.3 Ein Zerrissener und die Suche nach dem Gleichgewicht: München, 1984 379
3.5.4 Alleingelassen auf der großen Treppe: Schwäbisch Hall, 1984 388
3.5.5 Shylock im Sturm und Drang: Münster, 1984 392
3.5.6 Im Norden nichts Neues: Altona, Kiel, 1985 395
3.5.7 Im Zentrum der Jude: Dresden, Berlin, 1985 397
3.5.8 Der *Kaufmann* von A bis Z: Zürich, 1985 418
3.5.9 Was soll, was kann, was darf (nicht) sein? Wesker, Fassbinder, 1985 425
3.5.10 "Die Vernünftigen in ihrem Wissen bestärken": Hannover, 1986 436
3.5.11 Kein Vergleich zu Fassbinder: Darmstadt, 1986 440
3.5.12 Auschwitz inklusive: Tübingen, Moers, 1986 442
3.5.13 Festspiele der Gediegenheit: Ettlingen, Bad Hersfeld, 1987/88 452
3.5.14 Der Kreis schließt sich: Leipzig, 1988 455
3.5.15 Zadek zum Dritten: Shylock an der Börse, Wien, 1988 462
3.5.16 Shylock und die Jugend von heute: Bremen, Dortmund, 1989 472
4 Von Tätern und Opfern. Von Nathan, Shylock, Barabas: Zusammenschau und Ausblick 486
5 Appendix 512
5.1 Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* in der Bundesrepublik Deutschland 513
5.1.1 Nichtprofessionelle Inszenierungen 536
5.2 Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* in der Deutschen Demokratischen Republik 537
5.2.1 Nichtprofessionelle Inszenierungen 539
5.3 Ausgewählte Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* in Österreich und der Schweiz (1943-1989) 539
6 Literatur 546
6.1 Werkausgaben 546
6.2 Monografien 546
6.3 Programmhefte 551
6.4 Rezensionen 555
6.5 Beiträge aus den Jahrbüchern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft(en) 583

1 Einleitung

> Es ist mir nicht bekannt, daß etwa dänische Staats- und Hofmänner auch heute noch als geschwätzige Poloniusse gelten oder Mohren als eifersüchtige Othellos. Aber die Juden, auch wenn sie weder habgierig noch grausam sind, gelten immer noch als Shylocks. Richtiger: Shylock gilt für sie.[1]

Tatsächlich ist der "Phänotyp für die gescheiterte jüdische Emanzipation" nicht der unsterbliche Ahaverus, der verfluchte, ruhelose, ewige Jude, sondern die "Kunstfigur eines Dramatikers: Shylock, der Mann ohne Vornamen, der Jude von Venedig".[2] In nur fünf überwiegend kurzen Szenen eines ohne ihn eher mittelmäßigen Shakespeare-Dramas tritt diese Figur überhaupt in Erscheinung: verhandelt mit dem Kaufmann und seinem jungen Freund (I.3), erteilt knappe Anweisungen an die Tochter (II.5), verwahrt sich gegen den Hohn der Venezianer, vergisst sich im Gespräch mit dem Glaubensgenossen (III.1), bleibt unbeeindruckt vom Flehen des Widersachers (III.3), beharrt unerbittlich auf seinem Schein und verlässt schließlich mit den banalen Worten "I pray you give me leave to go from hence, / I am not well; send the deed after me, / And I will sign it" als ausgetrickster Mann die Bühne (IV.1), noch bevor sich der Vorhang zur Komödien-Lösung des Schlussakts überhaupt geöffnet hat. Dennoch ist er seit jeher die heimliche Hauptfigur des Stücks, darf er in keiner bedeutenden Künstler-Vita fehlen, wurde er im Lauf der Jahrhunderte neben Christus und Moses zum berühmtesten Juden der Literaturgeschichte.[3]

Durch die Auseinandersetzung zwischen dem christlichen Kaufmann Antonio und dem Juden Shylock ist die gesellschaftspolitische Relevanz in diesem Stück im Unterschied zu vielen der übrigen dramatischen Werke Shakespeares in einzigartiger Weise bereits werkimmanent angelegt. Denn im Falle der Shylock-Figur trifft im *Kaufmann von Venedig* der unumstößliche Glaube daran, dass es legitim sei, ein Volk oder eine Religions- oder Schicksalsgemeinschaft durch eine fiktionale Dramenfigur zu repräsentieren, auf die beispiellose Historie von Diskriminierung und Verfolgung, denen Juden in Europa seit jeher ausgesetzt waren. Und deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass sich die Rezeption von einem Juden, der unerbittlich ein Pfund Fleisch aus dem Leib seines christlichen Widersachers fordert, noch einmal grundlegend geändert hat, nachdem die oben angesprochene, nicht enden wollende Geschichte der Judenverfolgung im Dritten Reich in dem systematischen Völkermord ihren nie für möglich gehaltenen Höhepunkt gefunden hatte.

---

[1] Hermann Sinsheimer im Vorwort zu seinem Buch *Shylock. Die Geschichte einer Figur*. (Sinsheimer, Hermann: *Shylock. Die Geschichte einer Figur*. München, 1960).

[2] Mayer, Hans: *Außenseiter*, Frankfurt/M., 1977, S. 315.

[3] Einschätzung George Taboris in Thieringer, Thomas: "Das Einmalige wiederholen. Gespräch mit George Tabori über sein Münchner Shylock-Projekt", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 17.11.1978.

Die neue Besonderheit dieses Shakespeare-Stücks wurde danach nicht nur in Deutschland festgestellt. In Großbritannien hielten Literaturwissenschafter die Beeinflussung durch die Ereignisse unter nationalsozialistischer Herrschaft für derart gravierend, dass sie davon sprachen, man halte seit 1945 einen neuen Text in den Händen, der zwar noch Gemeinsamkeiten mit dem ursprünglichen aufweise, aber sich auch deutlich von diesem unterscheide.[4] In Polen galt der *Kaufmann von Venedig* bis weit in die siebziger Jahre hinein noch als unspielbar, da das Drama "im Zusammenhang mit der Vernichtung der Juden in Polen unerträglich schien".[5] Immer wieder stieß in den verschiedensten Ländern der Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Stück auf erbitterten Widerstand von denjenigen, die das Drama für antisemitisch hielten. In den USA erging in den siebziger Jahren sogar eine behördliche Anordnung, die eine Behandlung des *Kaufmann von Venedig* als vermeintlich antisemitischem Drama im Schulunterricht verbot.[6]

In Deutschland selbst schien es nach dem Ende der braunen 'tausend Jahre', deren Metapher Auschwitz war, allgemein genauso unmöglich, einen streitbaren Juden auf die Bühne zu bringen, wie es laut Adorno unmöglich war, weiter Gedichte zu schreiben. Unmöglich nicht zuletzt deshalb, weil Theater und Film im Dritten Reich bezüglich der Judendarstellung ihre eigene Metaphern gehabt hatten – *Jud Süß* auf der Leinwand und seine theatralische Entsprechung, die Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* am Burgtheater von 1943. Die Müthel-Krauß-Aufführung diente noch Jahrzehnte später in jeder Spielbarkeitsdebatte zum *Kaufmann von Venedig* als gewichtiges und plastisches Argument der Aufführungsgegner, ein Argument, das diejenigen, die sich als Verfechter der künstlerischen Freiheit begriffen, jedes Mal beschämt zu Boden blicken ließ.

Um das rezeptionsgeschichtliche Ausmaß dieser Inszenierung und ihre traumatisierende Wirkung auf die nachfolgende Shylock-Auffassung ermessen zu können, scheint es lohnenswert, im Rahmen dieser Arbeit nicht nur die Wiener Aufführung des *Kaufmann von Venedig* und die antisemitische Filmoffensive der Nationalsozialisten von 1940 – die neben *Jud Süß* auch *Die Rothschilds* und *Der ewige Jude* umfasste – im Kontext ihrer Entstehungszeit mit einer gewissen Ausführlichkeit zu erörtern. Zum besseren Verständnis sollen außerdem die Grundzüge nationalsozialistischer Kulturpolitik generell beschrieben werden. Es wird in diesem Zusammenhang zu beleuchten sein, welchen Stellenwert die politisch und künstlerisch Verantwortlichen auf dem deutschen Theater William Shakespeare im Allgemeinen und dem *Kaufmann von*

---

[4] Vgl. Kennedy, Dennis: *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge, 1993, S. 200.

[5] Szydłowski, Roman: "Shakespeare in Polen", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 111/1975, Weimar, 1975, S. 183-186, Zitat S. 186. Szydłowski äußerte in dem Beitrag 1975 die Hoffnung, dass sich "auch dieses Drama mit der Zeit neu interpretieren" ließe und bestätigte steigendes Interesse unter polnischen Regisseuren.

[6] Vgl. Schoenbaum, Samuel: "Alternative Shakespeare", in: *Times Literary Supplement*, 27.10.1978, S. 1262.

Venedig im Besonderen zugestanden. Weitgehend chronologisch sollen die jeweiligen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Zeit und die fortwährend sich verschärfende Beschneidung der grundlegendsten Bürger- und Menschenrechte für Juden umrissen werden, um so eine Vorstellung von der Wirkung zu vermitteln, die die genannten Filme und jede antisemitisch intendierte Inszenierung des Shakespeare-Stücks auf das Publikum gehabt haben mögen.

Auch bei der Illustration der Rezeptionsgeschichte des *Kaufmann von Venedig* nach dem Krieg wird die Chronologie der Aufführungen im Großen und Ganzen eingehalten und durch Beschreibungen des jeweiligen gesellschaftspolitischen Kontexts ergänzt. Im Zentrum der Betrachtung steht dabei immer die Aufführungsgeschichte des Dramas in der Bundesrepublik und der DDR, doch werden auch ausgewählte Inszenierungen aus Österreich und der Schweiz vorgestellt und diskutiert. Zwei Exkurse führen zudem nach Palästina bzw. Israel. Sie ermöglichen einen Vergleich zum Umgang mit dem Stück und seiner umstrittensten Figur auf dem Theater einer jüdisch geprägten Gesellschaft und können Unterschiede und Parallelen in Motivation, Wirkungsabsicht, künstlerischer Umsetzung und Rezeption des Stücks aufdecken.

Bei der Illustration der deutschsprachigen Nachkriegsgeschichte des *Kaufmann von Venedig* wird zuerst das sich neu entwickelnde und neu orientierende Theaterleben unmittelbar nach Kriegsende zu untersuchen sein. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Frage, ob, und wenn ja wie in der großen Euphorie, die in den ersten Jahren nach Kriegsende rund um das Theater herrschte, das Thema nationalsozialistische Diktatur auf der Bühne behandelt wurde. Es soll dargestellt werden, welche Künstler, welche Theater und welche Stücke für welche Art von Vergangenheitsbewältigung eine Vorreiterrolle übernahmen. Um spätere ideologisch bedingte Unterschiede in der Sichtweise des *Kaufmann von Venedig* in den deutschen Teilstaaten erkennen und nachvollziehen zu können, wird sodann über die Auswirkungen der sich schnell verhärtenden ideologischen Differenzen zwischen den alliierten Siegermächten im Alltag und auf dem Theater in den Besatzungszonen zu berichten sein. Ab wann sind ideologisch begründete Unterschiede in den Ansichten zur Funktion des Theaters, in Stückwahl oder Konzeption zu beobachten? Gibt es überhaupt so etwas wie ein sozialistisches und ein freiheitlich-demokratisches oder auch gar kapitalistisches Theater? Wenn ja, wodurch zeichnet es sich aus, welche Personen prägen es? Welche Bedeutung hat der *Kaufmann von Venedig* innerhalb der unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Systeme des geteilten Landes und welche Auswirkungen haben umgekehrt ideologische Unterschiede auf die *Kaufmann*-Interpretation?

Bei der Betrachtung der fünfziger Jahre dann, in deren Verlauf Shakespeares Drama langsam häufiger und schließlich auf niedrigem Niveau wieder regelmäßig auf den Spielplänen bundesrepublikanischer Theater zu finden ist, soll herausgearbeitet werden, welche Position das Stück innerhalb einer Reihe anderer Dramen mit jüdischem Thema einnimmt, die zur gleichen Zeit

die Bühne und damit auch zu einem gewissen Grad das Judenbild der Zeit bestimmen. Hauptsächlich zu nennen sind in diesem Zusammenhang Lessings *Nathan der Weise*, *Das Tagebuch der Anne Frank* der amerikanischen Autoren Frances Goodrich und Albert Hackett sowie Erwin Sylvanus' *Korczak und die Kinder*.

Beim Blick auf die sechziger Jahre drängt sich zuerst die Frage auf, welchen Einfluss die Dokumentations-Dramatik, mit deren Hilfe Stückeschreiber einer neuen Generation die deutsche Vergangenheit jetzt unmittelbarer als je zuvor nach dem Krieg ins Rampenlicht setzen, auf die Inszenierungshäufigkeit oder auf konzeptionelle Aspekte des *Kaufmann von Venedig* hat. Zusätzlich wird zu diskutieren sein, welche Auswirkungen der Mauerbau und die sich im Schatten der Mauer weiter vertiefenden Differenzen zwischen West und Ost auf die Theaterlandschaften der beiden deutschen Staaten haben. Nach der Teilung der Deutschen Shakespeare Gesellschaft 1964 ist zudem gerade in den Theaterschauen der *Shakespeare Jahrbücher* der Gesellschaft Ost ein verstärktes Interesse an der kritischen Rezension bundesrepublikanischer *Kaufmann*-Inszenierungen festzustellen.

Die siebziger Jahre stehen anschließend für die ersten Aufführungen der Shakespeare-Komödie in der DDR und ermöglichen in der Bundesrepublik im Zuge des sogenannten 'Regie-Theaters' zunehmend radikalere Inszenierungen des Stücks. Für die zweite Hälfte dieser Dekade stellt sich die Frage, ob das Thema jüdischen Lebens in Deutschland und damit auch das Thema *Kaufmann von Venedig* durch die kollektive Hysterie, die der RAF-Terror entfachte, zeitweilig in Vergessenheit geriet. Dagegen ist das Jahrzehnt, an dessen Ende der Zusammenbruch der DDR und die deutsche Wiedervereinigung stehen, in Bezug auf den *Kaufmann von Venedig* in der DDR von charismatischen Künstlern und den allmählich aufweichenden Fronten des Kalten Krieges und in der BRD ironischerweise zuvorderst von Ereignissen geprägt, die unmittelbar weder mit Shylock noch mit Shakespeare zu tun haben: von einer amerikanischen Fernsehserie nämlich und der verhinderten Uraufführung eines zeitgenössischen Dramas, dass bis heute in Deutschland nicht gespielt wurde.

Wenngleich die Aufführungsgeschichte des *Kaufmann von Venedig* in den deutschen Teilstaaten möglichst lückenlos nachverfolgt werden soll, erhebt die vorliegende Arbeit natürlich keinesfalls einen enzyklopädischen Anspruch. Sie möchte vielmehr die verschiedenen dramaturgischen und inszenatorischen Strömungen und Sackgassen aufzeigen, die jedes Nachkriegsjahrzehnt in der Interpretation des *Kaufmann von Venedig* hervorgebracht hat. Sie möchte darüber hinaus den Einfluss einzelner Künstler mit ihrem teils sehr persönlichen Anliegen an das Stück beleuchten. Und sie möchte nicht zuletzt offenlegen, wie einzelne politische oder kulturelle

Ereignisse, die gar nicht immer in direktem Bezug zu der Thematik des Dramas stehen müssen, auf dessen Rezeption einwirkten. Denn bei genauerer Betrachtung kann man in dem Konflikt zwischen dem Juden Shylock und dem christlichen Kaufmann Antonio das theatralische Spiegelbild für die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Fremden als Außenseiter im Allgemeinen und mit der jüdischen Minderheit in einer christlich geprägten Gesellschaft im Besonderen erkennen. Jede Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* stellt mithin ein Politikum dar. Die Entwicklung des Stückes im deutschen Sprachraum nachzuzeichnen unter Berücksichtigung der wechselseitigen Beziehung zwischen Theaterkunst und gesellschaftspolitischer Resonanz ist das Anliegen der vorliegenden Arbeit. Sie soll darüber hinaus einen Beitrag leisten, im Blick auf den gewählten Untersuchungsgegenstand sowohl das belastete Verhältnis zwischen Deutschen christlichen Glaubens und ihren jüdischen Mitbürgern als auch des Verhältnisses zwischen den Theaterlandschaften in einer geteilten Nation während der Ära des Kalten Krieges zu beleuchten und zu analysieren.

2 Das Dritte Reich

2.1 Alles wird anders, vieles bleibt gleich: Die ersten Jahre des Dritten Reiches

2.1.1 Kunst und Politik im Nationalsozialismus: Ein inniges Verhältnis

Wohl kein historisches Ereignis hatte bis dahin eine schnellere und rigorosere Veränderung der kulturellen Landschaft eines Staates bewirkt als die Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland am 30. Januar 1933. Natürlich verfügten und verfügen zu jeder Zeit politische oder wirtschaftliche Institutionen über mehr oder weniger subtile Methoden, auf das kulturelle Leben einer Nation Einfluss zu nehmen. Gerade in den Wirren der Weimarer Republik ließ sich eine Tendenz zunehmender Politisierung des Theaters erkennen. Interessenverbände und Parteien des gesamten politischen Spektrums versuchten durch Neugründungen von Theatern und Wanderbühnen oder durch organisierte Störungen unliebsamer Inszenierungen die Bevölkerung auf ihre jeweilige Ideologie einzuschwören, wobei die nationalen Kräfte vom rechten politischen Rand weitaus aktiver, finanzstärker und erfolgreicher agi(ti)erten als die kommunistische Linke.[7]

Dennoch erreichte die Beziehung zwischen Politik und Kunst nach der Machtergreifung Hitlers eine deutlich andere Qualität. Zum einen ist die möglichst lückenlose Kontrolle des gesamten kulturellen Lebens einer Nation für ein totalitäres Regime mit ideologischem Ausschließlichkeitsanspruch *per se* unabdingbar. Darüber hinaus sahen sich die nationalsozialistischen Machthaber, allen voran Hitler und Goebbels, selbst als Künstler, ihre Politik als Regierungskunst. Dem Selbstverständnis des Führers entsprach das Bild vom "Schöpfer des Nationalsozialismus, dem ersten Künstler unserer Nation"[8], und Goebbels dozierte am 17.06.1935 zur Eröffnung der 2. Reichs-Theaterfestwoche in Hamburg:

> Die nationalsozialistische Bewegung hat von Anfang an diese innere Stellungnahme zum deutschen Künstlertum gehabt. Denn sie kam an sich aus künstlerischen Urgründen. Sie sah *auch* in der Politik nicht ein bloßes Handwerk, sondern sie meinte, daß die Politik eigentlich die edelste und größte aller Künste sei. [...] Deshalb gehören auch Kunst und Politik zusammen.[9]

Folglich maß die nationalsozialistische Führung der Kunst von Beginn an immense Bedeutung zur Verbreitung und Konsolidierung ideologischer Werte bei. Vor allem das Theater und später der Film wurden dabei konsequent genutzt. Nie zuvor waren Theater und Politik derart eng miteinander verbunden wie während der zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft. So wie

---

[7] Ausführlich vor allem zu den nationalistischen und faschistischen Bestrebungen auf dem Theater in der Weimarer Republik in: Daiber, Hans: *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*, Stuttgart, 1995.

[8] So titulierte Reichskulturwalter Hans Hinkel Hitler im Vorwort zum *Handbuch der Reichskulturkammer*. Hinkel, Hans (Hrsg.): "Zum Geleit", *Handbuch der Reichskulturkammer*, Berlin, 1937, o. S.

[9] Goebbels-Rede vom 17.06.1935, Eröffnung der 2. Reichs-Theaterfestwoche, Hamburger Musikhalle. In: Heiber, Helmut (Hrsg.): *Goebbels-Reden, Bd. 1: 1932-1939*, Düsseldorf, 1971, S. 220. Hervorhebung im Original.

jeder politische Auftritt immer auch perfekt choreografiertes Theater war, so sollte, wenn möglich, jede Bühneninszenierung von politischem Nutzen sein, sei es durch Bildung 'völkischen' Bewusstseins oder durch Zerstreuung und Ablenkung der 'Volksgemeinschaft' zum Erringen von 'Kraft durch Freude'.

Zu diesem Zweck mussten nicht nur sämtliche zur Aufführung anstehenden Werke kontrolliert werden können, sondern auch alle an den Produktionen beteiligte Personen zentral erfassbar und überprüfbar sein. Bereits in *Mein Kampf* hatte Hitler seine Vorstellungen in dieser Hinsicht klar formuliert: "Der Sieg einer Idee wird um so eher möglich sein, je umfassender die Propaganda die Menschen in ihrer Gesamtheit bearbeitet hat und je ausschließlicher, straffer und fester die Organisation ist, die den Kampf praktisch durchführt".[10]

Mit der den Deutschen so oft zugesprochenen Gründlichkeit machten sich vor allem drei Männer an die unheilvolle Arbeit der 'Umstrukturierung' der Kulturverwaltung:[11] Der Kulturbetrieb in Preußen lag in den Händen des Preußischen Ministerpräsidenten und Innenministers Hermann Göring, dem der im Juni 1933 gegründete 'Preußische Theaterausschuß' direkt unterstand. Mit der geschäftsführenden Leitung dieses Ausschusses betraute Göring den amtierenden Staatskommissar im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Hans Hinkel. Dieser, bereits seit 1925 Mitglied der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) und später in einflussreichen Positionen des Propagandaministeriums aktiv, sollte sich zu einer der berüchtigtsten Figuren in der nationalsozialistischen Kulturpolitik entwickeln.

Bei systemkritischen und 'nichtarischen' Theaterschaffenden im ganzen Reich gefürchtet war die sogenannte 'Dienststelle Rosenberg', die sich sowohl mit der Zensur dramatischer Werke als auch mit der Ausschaltung von Personen mit nicht opportuner Gesinnung oder unerwünschter Rasse befasste. Ihren Namen verdankte diese Institution ihrem Leiter, dem nationalsozialistischen Ideologen Alfred Rosenberg, der Anfang 1934 von Hitler persönlich zum 'Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP' ernannt wurde. Rosenberg, der schon am Hitlerputsch im November 1923 teilgenommen und später als Herausgeber des *Völkischen Beobachters* fungiert hatte, trat damit des Öfteren in Konkurrenz zu dem am 13. März 1933 eingerichteten 'Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda' (RMVP) des Germanisten und Schriftstellers Dr. Joseph Goebbels. Dieser sah die vordringliche Aufgabe seines Ministeriums darin, "in Deutschland eine geistige Mobilmachung zu vollziehen. Es ist also auf dem Gebiet des Geistes dasselbe, was

---

[10] Hitler, Adolf: *Mein Kampf*, Zwei Bände in einem Band, ungekürzte Ausgabe, 75. Auflage, München 1933, erste Auflage: Band I (Eine Abrechnung) 1925, Band II (Die nationalsozialistische Bewegung) 1927, S. 653.

[11] Die Akribie, mit der das Regime bis hin zum Einzelfall in der Provinz zensierte und kontrollierte belegen die Dokumente des Schriftverkehrs nationalsozialistischer Institutionen und Einzelpersonen in: Wulf, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation.* Gütersloh, 1964, und: Wardetzky, Jutta: *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente.* Berlin, 1983.

das Wehrministerium auf dem Gebiet der Wache ist".[12] Rosenberg verachtete die propagandistische (In-)Kompetenz des "Vorstadtagitators"[13] und sah in dem Minister aufgrund seines von zahlreichen Affären geprägten Privatlebens die "moralisch schwerste Belastung des N.[ational] S.[ozialismus]"[14]. Hitler selbst billigte offenkundig den häufig erbittert geführten Kampf um die ideologische Vorherrschaft in der Kulturpolitik, in den auch Robert Ley, der Gründer und Leiter der 'Deutschen Arbeitsfront' und der NS-Gemeinschaft 'Kraft durch Freude' verstrickt war.[15] Denn er war augenscheinlich eitel genug, sich in der Rolle des Schlichters zu gefallen, der Unstimmigkeiten per Führerentscheid bereinigte.

Bei allem Zwist war jedoch das Propagandaministerium die bei weitem einflussreichste kulturpolitische Instanz des Dritten Reiches. Die Theaterabteilung dieses Ministeriums war beispielsweise von der Berufung von Intendanten, über die Prüfung von Spielplänen bis zu der Bezuschussung der Häuser kurz gesagt für alles zuständig, was sich im Bereich des Theaters kontrollieren, maßregeln und überwachen ließ.[16] Welche Prioritäten Goebbels bei der 'Umstrukturierung' des deutschen Kulturlebens setzte, zeigt nicht zuletzt die Ernennung Hans Hinkels zum 'Sonderbeauftragten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda für die Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung aller im Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und geistigen Gebiet'.

Die kulturpolitische Vormachtstellung des Ministers wurde zusätzlich untermauert durch seine Ernennung zum Präsidenten der neu gegründeten, am 22. September 1933 gesetzlich verabschiedeten 'Reichskulturkammer' (RKK), deren offizielles Publikationsorgan wiederum der *Völkische Beobachter* des Alfred Rosenberg wurde. Die RKK gliederte sich in sieben Fachkammern,[17] mit deren Hilfe nicht nur alle Bereiche der Kunst, sondern darüber hinaus auch Presse und Rundfunk unter zentralistische Kontrolle gestellt wurden. Nach §4 der ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes[18] war die Mitgliedschaft in einer der Kammern zur Ausübung einer Tätigkeit im kulturellen Bereich Pflicht. Die Aufnahme in eine Einzelkammer konnte abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, "wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, dass die in Frage kommende Person die für die Ausübung

---

[12] Goebbels-Rede vom 25.03.33, Ansprache an die Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaften, Berlin, Haus des Rundfunks. (*Goebbels-Reden, Bd. 1*, S. 90).

[13] Rosenberg, Alfred: *Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs aus den Jahren 1934/35 und 1939/40.* Nach der photographischen Wiedergabe der Handschrift aus den Nürnberger Akten herausgegeben und erläutert von Dr. Hans-Günther Seraphim, Göttingen, 1956. Tagebucheintrag vom 13.07.1934, S. 39.

[14] Ebd., Tagebucheintrag vom 06.02.1939, S. 64.

[15] Ausführlich zu den Querelen in der nationalsozialistischen Kulturpolitik in: Bollmus, Reinhard: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem.* Stuttgart, 1970. (Studien zur Zeitgeschichte. Herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte).

[16] Zur Organisation, den Methoden und Zielen der nationalsozialistischen Institutionen siehe: Drewniak, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-45.* Düsseldorf, 1983. Oder (aus marxistisch-leninistischer Sicht): Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland.*

[17] I.e. Reichsschrifttumskammer, Reichspressekammer, Reichsrundfunkkammer, Reichstheaterkammer, Reichsmusikkammer, Reichskammer der bildenden Künste und Reichsfilmkammer.

[18] Gesetzestext vollständig abgedruckt in: Hinkel, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Reichskulturkammer*, S. 24 ff.

ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt"[19] (§10). Die Begriffe der "Zuverlässigkeit" und "Eignung" öffneten der Willkür der nationalsozialistischen Entscheidungsträger Tür und Tor.

So scheinbar lapidar und undifferenziert dieses Gesetzeswerk auch war, so weitreichend waren seine Konsequenzen: Von nun an konnten auf legalem Wege alle unerwünschten Künstler schlagartig de facto mit Berufsverbot belegt werden, wohingegen die Mitglieder der Kammern der totalen Erfassung unterlagen. Um aber sicher zu stellen, dass die von Goebbels so gehassten Juden durch dieses Gesetz ohne Ausnahme vom Kulturbetrieb eliminiert würden, erging am 05. März 1934 ein Erlass an die deutschen Landesregierungen mit dem Hinweis, "daß Nichtariern die Aufnahme in diese Verbände [i.e. die Fachverbände der Reichstheaterkammer, Anm. d. Verf.] [...] regelmäßig verweigert wird".[20] Dieser Erlass fand auch in den anderen Fachkammern Anwendung. Gemäß dem Führerprinzip wurde überdies festgeschrieben, dass der Propagandaminister in seiner Funktion als Präsident der Reichskulturkammer jederzeit "Entscheidungen der Einzelkammern aufheben und die durch sie geregelte Angelegenheit zur eigenen Entscheidung an sich ziehen"[21] konnte.

Den letzten Schritt zur nationalsozialistischen Umstrukturierung des Theaters, die "einer weitgehenden Umschichtung der geistigen Grundlagen dieser künstlerischen Institution"[22] gleichkam, markierte schließlich das Theatergesetz vom 15. Mai 1934[23], das die Einflussnahme des Ministers in absolutistische Sphären steigerte. Demnach unterstanden fortan alle Theater im Reichsgebiet seiner Führung (§1), die Besetzung sämtlicher leitenden Positionen bedurften seiner Bestätigung (§4) und er konnte nach eigenem Gutdünken "die Aufführungen bestimmter Stücke im allgemeinen oder im einzelnen Falle untersagen oder verlangen, wenn er es zur Erfüllung der Kulturaufgabe des Theaters für notwendig"[24] erachtete (§5).

2.1.2 Theaterleute im Reich: Eine Standortbestimmung

Das Tempo und die Radikalität, mit der Goebbels die Organisationsstrukturen der 'neuen Zeit' angepasst hatte, erschienen zunächst übermäßig ambitioniert. Denn nachdem die sich gerne als apolitisch gerierenden Theaterleute zu begreifen gezwungen worden waren, dass der 30.01.1933 auch für sie weitaus einschneidendere Konsequenzen hatte als ein 'gewöhnlicher'

---

[19] Hinkel, *Handbuch der Reichskulturkammer*, S. 28.
[20] Erlass im Wortlaut wiedergegeben in: Aßmann, Gustav: *Das Theatergesetz vom 15. Mai 1934 nebst Durchführungsverordnung*, Berlin, 1935, S. 45 f.
[21] In §22 der ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes. Vgl. Hinkel, *Handbuch der Reichskulturkammer*, S. 31.
[22] Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 34.
[23] Im Wortlaut wiedergegeben in Aßmann, *Theatergesetz*, S. 16 ff.
[24] Ebd., S. 17.

politischer Machtwechsel,[25] versank die deutsche Theaterwelt kurzzeitig im Chaos. Eine Vielzahl jüdischer Theaterleute schied von heute auf morgen aus den Ensembles aus und verließ das Land, andere wurden scheinbar willkürlich ihrer Ämter enthoben. Einige bis dahin wenig in Erscheinung getretene arische Künstler wiederum meldeten, mit dem Parteibuch winkend, Ansprüche auf die vakanten Stellen an. Es wurde bespitzelt, intrigiert, denunziert.[26] Interessensverbände, welche die Rechte der Künstler bis dato geschützt und vertreten hatten, standen vor der Auflösung oder waren bereits durch NS-Verbände 'ersetzt' worden. Kurz nach der Verabschiedung des Theatergesetzes konstatierte Rosenberg "ein regelrechtes Tauziehen" in Kulturfragen und bemängelte gleichzeitig "die Richtungslosigkeit der Reichskulturkammer":

> Dazu Goebbels-Reden ohne Gehalt, in glatter Manier, um alle Probleme herumgehend. Es ist trostlos. Man hofft auf *mich*, aber durch die *Tatsache*, daß ein *Nationalsozialist* Präsident der Reichskulturkammer ist, ist es schwer, *parteiamtlich* eine andere Organisation zu schaffen, *ohne* die Kammer bzw. auch gegen sie.[27]

Dieses Vorhaben erwies sich in der Tat als zu schwierig für den ehrgeizigen Dienststellenleiter. Im Gegenteil, Goebbels nutzte die ihm gegebene Machtfülle mit solcher Konsequenz, dass die Gleichschaltung des Theaters bereits Anfang 1935 abgeschlossen war, ohne auf größere, d.h. öffentlich gewordene Widerstände getroffen zu sein.

Da die ministerialen Maßnahmen auf den Gebieten Musik, Schrifttum und bildender Kunst nicht nur gleichen Wesens waren, sondern auch mit der gleichen Reibungslosigkeit und Effizienz vonstatten gingen, kam es, dass innerhalb weniger Jahre der überwältigende Teil derer, welche die kulturelle Identität der Deutschen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt hatten, aus den Medien, den Schulbüchern, den Museen und den Theatern des Landes verschwunden war. Im Zuge einer bis dahin nicht gekannten ersten Massenemigration als Reaktion auf die willkürlichen Verhaftungen und Terroraktionen nach dem Reichstagsbrand vom 27. Februar 1933 verließen viele namhafte und bedeutende Künstler, Schriftsteller, Wissenschaftler und Politiker ihr Heimatland. Auch das Theater verlor mit Max Reinhardt, Leopold Jessner, Fritz Kortner, Albert Bassermann und Erwin Piscator, die Liste ließe sich beliebig erweitern, einige seiner herausragenden Figuren. Weitere Emigrationswellen folgten nach dem Inkrafttreten der 'Nürnberger Gesetze zum Schutz des Blutes und der deutschen Ehre' vom 15. September 1935 sowie nach den Pogromen von 1938.[28]

---

[25] Einige erschreckende Beispiele über das Desinteresse vieler Theaterleute für die Welt außerhalb des Theaters bei Daiber, *Schaufenster der Diktatur*, S. 43 f.

[26] Zeitzeugenberichte zu den Verhältnissen an den Theatern bei Daiber, *Schaufenster der Diktatur*, S. 48.

[27] Rosenberg, *Tagebuch*. Eintrag vom 05.06.1934. Hervorhebungen im Original.

[28] Nach Drewniak flohen insgesamt etwa 4.000, überwiegend jüdische, Theaterleute in mehr als 40 Exilländer (Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 145).

Denjenigen, die geblieben waren, führte Goebbels schnell und in aller Deutlichkeit vor Augen, dass die Zeit, in der sich der Künstler durch Rückzug auf den ausschließlichen Dienst an der Kunst einer politischen Verantwortung zu entziehen vermochte, ein für alle Mal der Vergangenheit angehörte. Es sei "kindisch zu glauben", den "Umwälzungen" der Zeit "neutral gegenüberstehen"[29] zu können:

> Der neue Staat hat seine eigenen Gesetze; ihm unterliegen alle, vom ersten bis zum letzten. Auch der Künstler hat die Pflicht, sie anzuerkennen und zur Richtschnur seines schöpferischen Handelns zu machen.[30]

Wer jedoch der vorgegebenen "Richtschnur" zu folgen bereit war, überdies 'arische' oder, wie der Schauspieler Werner Krauß im Fragebogen der Reichsfilmkammer zu Protokoll gab, "deutschblütige" Abstammung nachweisen konnte[31] und zudem von Goebbels und seinen Mannen für 'auserwählt' in Bezug auf seine künstlerischen Fähigkeiten gehalten wurde, konnte zum hofierten Star mit allen erdenklichen Privilegien werden. In diesem Fall hagelte es Titel, Geld- und Sachgeschenke, Auszeichnungen, persönliche Geburtstagsgrüße des Reichskanzlers und Einladungen zu Treffen mit der politischen Elite.[32]

Sogar die aktive Mitgestaltung der Kulturpolitik konnte angestrebt oder im Zweifelsfall angeraten werden. Vor allem dem Propagandaminister war in den ersten zwei Jahren nach Gründung der RKK daran gelegen, hohe Positionen in den einzelnen Kammern an bedeutende Künstler zu vergeben, um so größtmögliche Akzeptanz und Legitimation für seine Kontrollorgane gegenüber der Bevölkerung und dem Ausland sicherzustellen. So firmierte beispielsweise Werner Krauß ab 1933 unter dem Titel des stellvertretenden Präsidenten der Reichstheaterkammer, das Präsidentenamt bekleidete sein Schauspielerkollege Otto Laubinger[33]. Nach Laubingers Tod im Jahre 1935 griff Goebbels dann doch lieber wieder auf Polit-Profis zurück und besetzte die vakante Stelle mit Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser, einem nationalsozialistischen Kämpfer der ersten Stunde, der als ehemaliger kulturpolitischer Schriftleiter des *Völkischen Beobachters* den Weg aus dem Dunstkreis Rosenbergs zum Propagandaministerium gefunden hatte. In dieser Position direkt dem Propagandaministerium unterstellt, bestimmte Schlösser "das geistige Gesicht des deutschen Theaters", indem er in Fragen der Spielplangestaltung "anregend oder korrigierend"[34] eingriff.

---

[29] Goebbels-Rede vom 25.03.33. Berlin, Haus des Rundfunks. (*Goebbels-Reden, Bd. 1*, S. 88).

[30] Goebbels-Rede vom 15.11.33, Eröffnung der Reichskulturkammer, Berlin, Großer Saal der Philharmonie. (*Goebbels-Reden, Bd. 1*, S. 139).

[31] Fragebogen bei Wulf, S. 446.

[32] Genaueres zu Titeln und Auszeichnungen bei Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 155 ff. Zu Geschenken usw. ebenda, S. 146 f.

[33] Teile der Dienststelle Rosenberg kritisierten die Berufungen Laubingers wegen seines jüdischen Aussehens und Krauß´ v.a. wegen seiner Tätigkeit bei M. Reinhardt. Siehe dazu Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 25 f.

[34] Hinkel zu "Wesen und Aufgaben der Reichstheaterkammer" in: *Handbuch der Reichskulturkammer*, S. 247.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen regulierte sich das Verhältnis der neuen Machthaber zu den im Land verbliebenen, im Kulturbetrieb Beschäftigten arischer Abstammung erstaunlich schnell zu beidseitiger Zufriedenheit; die Theaterleute zogen sich weitestgehend zurück auf ihr künstlerisches Betätigungsfeld, in dem ihnen gerade noch genügend Spielraum zu individueller Ideenverwirklichung verblieben war, und die Diktatoren ihrerseits dankten ihnen ihr gesellschaftspolitisches Desinteresse mit Geld und Ruhm. In der Tat waren Theaterschaffende in Deutschland nie zuvor und nie mehr danach auch in der Breite finanziell besser abgesichert und sozial höher geschätzt als während der ersten Jahre der nationalsozialistischen Diktatur. Selbst während des Krieges wurden alle Anstrengungen unternommen, den Theaterbetrieb aufrechtzuerhalten. So erstellte man noch 1944, als sich die Zeit des Dritten Reiches bereits deutlich dem Ende zuneigte, eine 'Gottbegnadeten-Liste' für besonders schützenswerte Persönlichkeiten aus allen Bereichen der Kunst[35], um nach der vorübergehenden Schließung der Theater während des 'totalen Krieges' den Fortbestand der 'reinen deutschen Kunst' zu sichern.

2.1.3 Die Dramaturgie: Was wird hier eigentlich gespielt?

Kurz gesagt: Theater boomte, zahlreiche neue Theater entstanden und die Zahl der in diesem Bereich Beschäftigten stieg zwischen 1932/33 und 1937/38 um fast die Hälfte[36]. Für die Bevölkerung war ein Theaterbesuch eine erschwingliche, willkommene Abwechslung von den Mühen des Alltags und überdies systemkonform. Auch zahlreiche geschlossene Veranstaltungen, zu denen Angehörige von Ämtern und Betrieben oder der Wehrmacht geladen wurden, trugen sicherlich zur Verdreifachung der Theaterbesucherzahl in den ersten vier Jahren nationalsozialistischer Herrschaft bei.[37] Der Rahmen dessen, was das theaterhungrige deutsche Publikum fortan begeistern und immer auch zu guten Mitgliedern der Volksgemeinschaft erziehen sollte, war von den kulturpolitischen Instanzen der neuen Machthaber zwar genau, aber nicht zu eng abgesteckt, um den Spielleitern der Theater im Reich zumindest die Illusion der künstlerischen Eigenverantwortlichkeit nicht gänzlich zu rauben. Goebbels' Credo in dieser Angelegenheit war ebenso plastisch wie unmissverständlich:

> Wir besitzen nicht den Ehrgeiz, dem Dirigenten vorzuschreiben, wie er eine Partitur zu dirigieren habe. Aber *was* gespielt wird und *was* dem Geiste *unserer* Zeit entspricht, darüber behalten wir uns das souveräne Vorrecht vor zu bestimmen.[38]

---

[35] Liste abgedruckt in: Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 272 ff.
[36] Von 22.045 in der Spielzeit 1932/33 auf 30.700 Personen 1937/38. Zahlen nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 42 f.
[37] Von 520.000 1932 auf 1,6 Mio. 1936. Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 44.
[38] Goebbels-Rede vom 17.06.1935, Hamburg, Musikhalle. (*Goebbels-Reden, Bd. 1*, S. 227). Hervorhebungen im Original.

So hatten Intendanzen, die nicht zu lange und zu laut damit haderten, dass bestimmte dramatische Werke, die noch bis gestern in ihren Häusern fest etabliert waren, ab heute 'entartet' oder 'undeutsch' waren, deutlich mehr Freiheiten als beispielsweise ihre Kollegen von der Presse. Hatten sie den neugesteckten Rahmen einmal akzeptiert, waren sie in Bezug auf die Gestaltung der Spielpläne oder die Durchsetzung eigener Inszenierungskonzepte praktisch keinen direkten Zwängen unterworfen. Sie mussten also, um geduldet zu werden, nicht einmal unbedingt auf die Dramen von Goebbels, Mussolini oder einem der zahlreichen mehr oder weniger jungen und untalentierten Dramatiker zurückgreifen, die als erste die Zeichen der Zeit erkannt hatten und zunehmend Werke auf den Markt warfen, welche die Tugenden des 'nordischen Schöpfermenschen' propagierten. Sie konnten die Priorität auch einfach auf die Pflege der klassischen Dramen setzen. Pflegenswerte Klassiker waren der Definition der maßgeblichen Instanzen entsprechend neben den großen deutschen auch einige skandinavische und griechische Werke sowie die Dramen William Shakespeares. In all diesen, so hieß es, zeige sich der nordisch-germanische Geist.

2.1.4 William Shakespeare: Willkommen im Reich !?

Auf den ersten Blick mag es verwundern, dass ausgerechnet die Werke Shakespeares von der Zensur in Deutschland zunächst augenscheinlich unbehelligt blieben und dass sogar Dramen wie *Othello* und *Antonius und Kleopatra*, die so wenig mit der nationalsozialistischen Rassenlehre in Einklang zu bringen waren, nicht von den Spielplänen deutscher Bühnen verschwanden. Ein Grund mag sicherlich gewesen sein, dass sich die Tolerierung von Shakespeare-Inszenierungen anbot, um ausländischen Beobachtern, welche die nationalistischen und totalitären Tendenzen des neuen Regimes mit Argwohn und Skepsis verfolgten, deutsche Offenheit und Toleranz gegenüber nicht-deutscher Kunst zu demonstrieren. Vor allem jedoch fiel die persönliche Vorliebe der maßgeblichen theaterpolitischen Entscheidungsträger für den Mann aus Stratford ins Gewicht: Der Reichskanzler selbst, sonst eher Freund von Operetten und komischen Opern, fehlte bei kaum einer wichtigen Shakespeare-Premiere. Goebbels war schon zu Heidelberger Studienzeiten ausgesprochener Shakespeare-Fan und hatte sich bereits zu dieser Zeit die Meinung seines hochgeschätzten Lehrers, des Philologen Friedrich Gundolf, zu eigen gemacht, der in seinen Essays "Shakespeare" und "Shakespeare und der deutsche Geist" die enge geistige Verbundenheit der Deutschen mit dem Mann aus Stratford herauszustellen versucht hatte. Alfred Rosenberg schließlich hatte dem englischen Dichter bereits im Jahre 1919 in

seinem von Blut, Boden und Rassenlehre durchtränkten Machwerk *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*[39] die Absolution erteilt. Mit dem Segen der neuen, sich immer offener totalitär gerierenden Herrscher wurde deshalb die Beschäftigung mit Shakespeare zu Beginn des Dritten Reiches schnell vom kalkulierbaren Risiko zu einer sicheren Bank inmitten der allgemeinen Verunsicherung, die sich auch im kulturellen Bereich längst breit gemacht hatte. In diesem Sinne kann man die Ausführungen von Dr. Erika Anders verstehen, die in der Theaterschau des *Shakespeare Jahrbuchs* für die Spielzeit 1933/34 und die erste Hälfte der Spielzeit 1934/35 entgegen rückläufiger Zahlen "eine allgemeine Steigerung des Interesses an Shakespeare-Aufführungen" zu erkennen glaubt und diese deutet als einen

> Wandel, der eine Strukturveränderung der gesamten Spielplangestaltung und eine Wandlung in der künstlerischen Gesinnung anzukündigen scheint. Da es an bedeutsamen jungen Talenten fehlt, die der neuen Problematik altgewohnter Seelen-, Geistes- und Lebensbindungen und dem Zeitgeschehen wesentliche künstlerische Gestalt zu geben vermöchten, und da andererseits Publikum und verantwortliche Bühnenleiter Experimenten mit in ihrem Wert und ihrer Wirkung noch unerprobten Autoren skeptisch gegenüber stehen, so greift man allerorten auf die Meister des deutschen Theaters zurück: Schiller, Goethe, Kleist, Lessing, Hebbel und – Shakespeare, der zu allen Zeiten einer der wesentlichsten Bestandteile des deutschen Theaters sein wird.[40]

Gerade Regisseure und Dramaturgen, die entweder kritisch genug waren dem neuen System mit größtmöglicher Distanz zu begegnen oder unbedarft genug immer noch anzunehmen, Kunst und Politik könnten und sollten losgelöst voneinander behandelt werden, konservierten bzw. entdeckten ihre Leidenschaft für Shakespeare, und sei es nur, weil er für sie die tragbarere Alternative zu offen propagandistischem Theater war. Doch war Shakespeare-Theater im Dritten Reich niemals Widerstandstheater, und auch systemtreuen und opportunistischen Theaterschaffenden lieferten seine Werke genug Stoff, die 'germanische Gesinnung' des Engländers auf der Bühne unter Beweis zu stellen.

Wie auch immer die Beschäftigung mit Shakespeares Dramen motiviert gewesen sein mag, es lässt sich belegen, dass die regelrechte Shakespeare-Euphorie, welche die Deutschen bereits zu Beginn des 18. Jahrhundert erfasst hatte, nach 1933 keineswegs abebbte. Denn auch über die gesamte Dauer des NS-Regimes hinweg war Shakespeare der auf deutschen Bühnen meistgespielte Autor.[41] Seine Stücke fanden sich auf den Spielplänen deutscher Theater auch zwischen 1933 und 1945 häufiger als in England, 1936 sogar häufiger als in der gesamten übrigen Welt.[42]

---

[39] Rosenberg, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*. München, 1919.

[40] Anders, Erika: "Theaterschau. Shakespeare auf der deutschen Bühne 1933/34", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 71/1935. S. 148-171, Zitat S. 148.

[41] Wenn hier von Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen die Rede ist, so bezeichnet dies ab 1936 ausschließlich die Schlegel-Tieck-Übersetzung seiner Werke. Nachdem Goebbels in diesem Jahr geäußert hatte, eben diese Übersetzung werde dem Schaffen des Engländers in besonderem Maße gerecht, verschwand die Übersetzung Hans Rothes, die zuvor an Beliebtheit stetig gewonnen hatte, nach und nach von der deutschen Bühne. (Näheres dazu bei Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 82).

[42] he: "Macbeth und Hamlet, echt nordische Helden. Laut NS-Propaganda war Shakespeare ein Germane", in: *Die Welt*, Hamburg, 22.04.1997.

Von den Nationalsozialisten mehr geduldet als übermäßig gefördert, lag es also an der Initiative der Intendanzen, dass die Popularität der Dramen Shakespeares auf deutschen Bühnen unvermindert anhielt. Ebenso verhält es sich mit dem Umstand, dass sich eine Verschiebung der Beliebtheit einzelner Shakespeare-Dramen und eine erkennbare Gleichschaltung der Inszenierungskonzeptionen ab 1933 verzeichnen lassen. Auch diese Phänomene sind weniger auferlegten Zwängen zuzuschreiben als vielmehr der Vorsicht der verschiedenen Regisseure und Dramaturgen, die schnell ein untrügliches Gespür dafür entwickelten, was opportun, was machbar und was heikel war.

Beide Phänomene lassen sich anschaulich am Beispiel des *Kaufmann von Venedig* nachweisen. Zwischen 1919 und 1934 gehörte dieses Drama, mit Ausnahme des Jahres 1926, immer zu den fünf beliebtesten Shakespeare-Stücken an deutschsprachigen Bühnen, mit im Durchschnitt über 150 Aufführungen in 25 Neuinszenierungen jährlich. In den darauf folgenden sechs Jahren jedoch wird es in den von Egon Mühlbach für die jeweiligen *Shakespeare Jahrbücher* erstellten statistischen Überblicken über die Aufführungen shakespearescher Werke auf deutschen Bühnen nur noch auf Plätzen zwischen 11 und 21, mit durchschnittlich 30 Aufführungen durch vier bis fünf verschiedene Bühnen per annum, geführt.[43]

Warum aber wurde das Shylock-Stück zu keiner Zeit des Dritten Reiches "der Nazis liebstes Hetz-Werk"[44], wie es nach dem Krieg wiederholt kolportiert wurde? Offensichtlich barg die Auseinandersetzung mit diesem Drama Risiken für Theaterschaffende jedweder politischer Couleur. Viele liberale Intendanzen hielten wohl die Darstellung einer bei aller Komik dämonisch-gefährlichen jüdischen Karikatur unter den gegebenen Vorzeichen für moralisch untragbar, wohingegen eine Verteidigung des Shylockschen Handelns persönliche (soziale und berufliche) Repressionen nach sich ziehen konnten. Dem regimegeneigten Kulturschaffenden dagegen bot sich zwar das Shylock-Motiv förmlich an, dem deutschen Theatergänger die moralische Überlegenheit der christlich-arischen Edelmänner gegenüber dem jüdischen Wucherer beispielhaft zu demonstrieren. Doch wie ließ sich die bekannte Verteidigungsrede Shylocks in III.1 in dieses Konzept integrieren? Wie sollte man mit der christlich-jüdischen Liaison zwischen

---

[43] Vgl. die entsprechenden *Shakespeare Jahrbücher*.

[44] ...: "Ein Shylock wie aus Hitlers Zeiten", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 08.01.1973. (Der Name des Autors fehlt in der dem Verfasser vorliegenden Kopie). Artikel anlässlich einer Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* 1972 in Bochum durch Peter Zadek. Als Beweis für die These heißt es weiter: "Allein 1933 gab es 20 Inszenierungen". Zwanzig Inszenierungen waren im Vergleich zu den zehn vorherigen Jahren unterdurchschnittlich wenig (im Schnitt fast 23 Inszenierungen pro Jahr, vgl. die entsprechenden *Shakespeare Jahrbücher*). Außerdem wird weder erwähnt, dass die Aufführungszahl im Jahr danach drastisch sank und anschließend kontinuierlich niedrig blieb, noch wird in Betracht gezogen, dass viele von den zwanzig Inszenierungen im Jahr 1933 Einstudierungen aus der Spielzeit 1932/33 waren, die bereits vor der Machtübernahme Hitlers angelaufen waren.

Lorenzo und Jessica verfahren?[45] Mit welcher Intention sich eine Inszenierung des *Kaufmann* auch verband, das Unternehmen blieb derart heikel, dass viele Intendan-zen bis zum Anfang der vierziger Jahre lieber auf die vermeintlich weniger problematischen, heiteren Komödien – vornehmlich den *Sommernachtstraum*[46]*, Was ihr wollt, Die Komödie der Irrungen* und *Der Widerspenstigen Zähmung* – zurückgriffen.

Im Bereich der Inszenierungskonzeptionen für Dramen Shakespeares im Allgemeinen ist schon bald nach 1933 ein Trend zu beobachten, der hinführt zu einer so genannten 'werkgetreuen' Aufführung, bei der die Geschlossenheit der Ensembleleistung zum eigentlichen Maßstab für das Gelingen einer Inszenierung wurde. Außergewöhnliche Regieeinfälle, schauspielerische Innovation oder auch nur ein extravagantes Bühnenbild empfand man daher zunehmend als Elemente, die lediglich von der Vollkommenheit des Shakespeareschen Textes ablenkten und somit die harmonische Ganzheit der Aufführung gefährdeten. Damit folgte das Theater einer gesellschaftspolitischen Tendenz, nach der in Zeiten, da Massenaufmärsche, Fackelzüge und Volksküchen rasch zum selbstverständlichen Teil des täglichen Lebens geworden waren, individuelle Extravaganzen zunehmend mit Skepsis verfolgt wurden.[47] In diesem Sinne beobachtet Ernst Leopold Stahl, Vorstandsmitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, in der Theaterschau des *Shakespeare Jahrbuchs* von 1936 "eine gewisse Umprägung der deutschen Shakespeare-Gestaltung", die "bereits alsbald nach dem Umbruch vom Januar 1933 einzusetzen begonnen" hat:

> Sie kommt nach verschiedenen Richtungen mehr oder minder deutlich zum Ausdruck: im Zurücktreten des eigenwilligen Regieexperiments, im Verzicht auf jede Art von Sensation und Unsachlichkeit der Inszenierungsweise überhaupt, und im Zurückdrängen der einzelnen virtuosen schauspielerischen Leistung, die sich gelegentlich, wenn

---

[45] Während unliebsame Äußerungen Shylocks ohne weiteres gestrichen werden konnten, stellte die Figur der Jessica in der Tat ein großes Problem für die Verantwortlichen der nationalsozialistischen Kulturpolitik dar. Es gab Überlegungen, sie zur Halbjüdin zu machen (vgl. Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 179), was jedoch den Vorwurf der Rassenschande in ihrer Beziehung zu Lorenzo nicht wirklich entkräftete. Ein anderes Konzept, das auch die Unterstützung der Reichsdramaturgie erfuhr, beruhte darauf, Jessica sich ihrer jüdischen Wurzeln besinnen und die Verbindung zu ihrem christlichen Liebhaber aufkündigen zu lassen. (Siehe Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 83). Ob es Inszenierungen gab, in denen Shylocks Tochter zum arischen Pflegekind des Juden erklärt wurde, lässt sich nicht zweifelsfrei feststellen. Hollstein stellt mit Verwunderung fest, dass die Verantwortlichen diesen "nächstliegenden Gedanken" außer Acht gelassen hätten (S. 179). Dagegen erwähnt Daiber eine solche Variante, ohne jedoch auf eine bestimmte Inszenierung zu verweisen oder Quellen zu nennen (Daiber, *Schaufenster der Diktatur*, S. 137).

[46] *Der Sommernachtstraum* hatte 1933 kurzzeitige Einbußen erlebt, nachdem die meist benutzte Bühnenmusik Mendelssohn-Bartholdys wegen dessen jüdischer Abstammung verboten worden war. (Siehe dazu Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 247).

[47] Goebbels mahnte noch im Sommer 1935 an, dass "dieser Star-Unfug" an deutschen Theatern noch immer grassiere und verwies deshalb noch einmal ausdrücklich darauf, dass sich auch "der *große* Künstler" nichts vergebe, "wenn er als dienendes Glied in einem künstlerischen Kollektiv mitspielt" (Rede vom 17.06.1935, Hamburg, Musikhalle, *Goebbels-Reden, Bd. 1*, S. 226 f. Hervorhebung im Original).

> auch nicht eben oft, in der jüngsten Vergangenheit eigenmächtig aufzuspielen versucht hatte. Positiv ausgedrückt: fast überall begegnet uns das Streben nach einer Spielführung, die bescheiden zugunsten eines werktreu und liebevoll zusammengefaßten Ganzen zurücktritt, worin dann, soweit die Aufgabe es zuläßt, die nordisch-germanische Grundhaltung Shakespeares [...] besondere Betonung erfährt.[48]

Das Ansinnen, diese "nordisch-germanische Grundhaltung Shakespeares" im Theater sichtbar zu machen, ließ *Macbeth* zur "nordischen Schicksalsballade" und *König Lear* zur "Saga aus nebelhaftem Nordland" werden. *Othello* kam nun gewöhnlich als "edler Maure" daher, *Hamlet* gab den "heldenhaft ringenden Jüngling abseits von Melancholie und Grüblertum".[49]

Beim *Kaufmann von Venedig* beschränkte man sich größtenteils darauf, durch Unterspielen der Shylock-Figur, die zuvor inszenierungskonzeptorisch kontinuierlich an Bedeutung gewonnen hatte, "dem früheren Brauch der Apologie des Juden" entgegenzuwirken, sie stattdessen "in das Ensemble einzuordnen und das Stück auf den Ton des hintergründigen Lustspiels zu stimmen".[50] Der potentiell problematische Jude tritt in den Hintergrund zu Gunsten einer deutlich stärkeren Gewichtung der romantischen Belmont-Szenen.

Dabei war "der frühere Brauch der Apologie des Juden" nur eine von vielleicht drei Strömungen, welche die Rezeption Shylocks während der 20er und zu Beginn der 30er Jahre dominiert hatten. Daneben gehörten auch die Darstellung des bedrohlichen Dämons Shylock, der die märchenhafte Harmonie Belmonts kurzzeitig fundamental bedroht, sowie die lächerliche Judenkarikatur bereits zur Tradition auf deutschsprachigen Bühnen, die auch während der Weimarer Republik gepflegt wurde. Jedoch schon Mitte der 20er Jahre empfanden zahlreiche Regisseure und Schauspieler die beiden zuletzt beschriebenen Deutungen als zunehmend problematisch, da eine neue Welle des Antisemitismus eine immer breitere gesellschaftliche Akzeptanz zu erfahren schien.[51] So galt ein großer Teil der politischen Parteien als "mehr oder minder judenfeindlich".[52] Der nationalsozialistischen Presse dienten bereits zehn Tageszeitungen und fünfzehn

---

[48] Stahl, Ernst Leopold: "Theaterschau. Shakespeare auf der deutschen Bühne 1935 und 1936", in*: Shakespeare Jahrbuch*, 72/1936, S. 238-248, Zitat S. 238/39. In seinem 1947 erschienenen Buch *Shakespeare und das deutsche Theater*, in dem diese Passage nahezu wortwörtlich wiedergegeben wird, nennt Stahl als Beispiele aus dem Theater der Weimarer Republik: Jessner (eigenwilliges Regieexperiment), Rothe (Sensation und Unsachlichkeit hier: der Bearbeitung) und Kortner (Schauspielerleistung, die sich eigenmächtig aufzuspielen versuchte). Stahl begrüßt die Entwicklung der Shakespeare-Inszenierungen im Nationalsozialismus. Nachdem die konzeptionelle Experimentierfreudigkeit des Theaters der Weimarer Republik "dieser verwirrten und verworrenen Zeit ein getreues Spiegelbild" war, konnte sich "die Bemühung um die Anbahnung eines neuen künstlerischen Stiles [...] nur im Zusammenhang mit einer sich verändernden Staatsform ergeben."(Stahl, Ernst Leopold: *Shakespeare und das deutsche Theater*, Stuttgart, 1947, S. 700) Die im totalitären Staat gegebene "Gefahr einer Gängelung und Uniformierung" der Shakespeare-Interpretation dagegen sei "von den geistig unabhängigen und phantasievollen unter den Szenierungskünstlern im großen und ganzen schnell beschworen worden und niemals zum vollen Ausbruch gelangt." (S. 704).

[49] Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 704/05.

[50] Papsdorf, Werner: "Theaterschau. Shakespeare auf der deutschen Bühne 1938/40", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 76/1940, S. 242-253, Zitat S. 247. (Zu drei Inszenierungen des *Kaufmann* in Lübeck, Reichenberg und Aachen zwischen 1938 und 1940).

[51] Beispielsweise vermutete Fritz Kortner, der den Shylock 1927 am Staatlichen Schauspielhaus in Berlin verkörpert hatte, hinter der damals seiner Meinung nach zu menschenfreundlichen Gestaltung der Figur durch Regisseur Jürgen Fehling habe sich "die sehr lobenswerte Absicht" verborgen, "dem uns schon umbrandenden Antisemitismus keine neue Nahrung zu geben". In: Kortner, Fritz: *Aller Tage Abend*. München, 1959, S. 379.

[52] Marburg, F: *Der Antisemitismus in der Deutschen Republik*, 1931, S. 57. Zitiert nach Adler, H.G.: *Die Juden in Deutschland. Von der Aufklärung bis zum Nationalsozialismus*. München, Zürich, 1987, S. 151. (Erstausgabe des Buches, München, 1960).

Wochenschriften als Plattform zur Verbreitung antisemitischer Propaganda, die auch aus Mitteln großindustrieller Kreise gespeist wurde.

> Die Erziehung der Menge im Geiste des Judenhasses wird ergänzt durch Theater, Film und Radio. In großstädtischen und Provinztheatern werden reaktionäre Stücke mit antisemitischer Tendenz aufgeführt.[53]

Andererseits sah man noch in der Spielzeit 1932/33 im neugegründeten 'Deutschen Theater am Rhein' in Köln, einer Fusion des Kölner und des Düsseldorfer Schauspielhauses,[54] in der Inszenierung des Intendanten Fritz Holl eine Shylock-Karikatur, wie sie seit der Uraufführung des Dramas nie von der Bühne verschwunden war:

> Schon sein Äußeres war mehr widerlich, ungezieferhaft als schrecklich: ein hageres kränklich blasses, schmuddeliges Gesicht, dessen schütterer Bart von einer unappetitlichen Flechte behaftet schien, darunter ein plumper, fetter Körper, der sich plattfüßig watschelnd und torkelnd voranschob. Daß die Verurteilung eines solches Shylocks nicht die tiefe Wirkung erzielen konnte, wie bei einer heroisch angehauchten Darstellung, sondern daß man sie ohne Gewissenszwiespalt als gebührende Strafe gemeiner Gesinnung hinnahm, ist selbstverständlich.[55]

Es ist müßig, die Problematik einer solchen Inszenierung in einem Jahr zu diskutieren, in dem die Kölner die NSDAP bei den preußischen Landtagswahlen im April mit fast 30% der Stimmen zur zweitstärksten Partei erhoben und in dem die Reichstagswahlen im Juli die gleiche Partei mit über 37% der Stimmen zur stärksten Fraktion machten. Es soll an dieser Stelle genügen zu konstatieren, dass sich der Rezensent der Inszenierung damit begnügt, die als typisch jüdisch empfundene Physiognomie und Art der Fortbewegung einer Bühnenfigur zu schildern und daraus Schlüsse hinsichtlich ihrer Bühnenwirkung zu ziehen. Der Transfer von der Bühne zu erlebten oder erwünschten gesellschaftlichen Gegebenheiten findet hier nicht statt.

2.1.5 "Wider den undeutschen Geist": Gesellschaftliches Leben 1933

Einige Monate nach dieser Aufführung jedoch hatten sich die gesellschaftlichen Gegebenheiten grundlegend geändert. Obwohl zwischen der Kölner Inszenierung und der nächsten Aufführung des *Kaufmann von Venedig*, die überregionales Interesse hervorrief, gerade einmal eine Spielzeit lag, war das gesellschaftliche, politische und kulturelle Leben in Deutschland ein radikal anderes. Denn dazwischen lagen die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, der Brand des Reichstagsgebäudes mit anschließender 'Verordnung zum Schutz von Volk und Staat', das 'Ermächtigungsgesetz', das Gesetz gegen die Neubildung von Parteien, das die NSDAP zur

---

[53] Marburg, zitiert nach Adler, *Die Juden in Deutschland*, S. 152.

[54] Das Projekt wurde nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten nicht weiterverfolgt. Der Düsseldorfer Schauspieldirektor Gustav Lindemann wurde wegen seiner jüdischen Herkunft entlassen.

[55] Dr. Walter Schmits in der *Kölnischen Zeitung* vom 12.09.1932, zitiert nach Weisker, Jürgen: "Theaterschau Shakespeare auf der deutschen Bühne 1932/33", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 69/1933, S. 200-225, Zitat S. 210.

einzigen legalen politischen Partei Deutschlands bestimmte, und die Bücherverbrennung als Höhepunkt einer 'Aktion wider den undeutschen Geist'. Diese Aktion, die von den Universitäten ausgehend die geistige 'Gleichschaltung' des öffentlichen Lebens sicherstellen sollte, richtete sich gegen andersdenkende Intellektuelle aller Couleur und kollektiv gegen das Judentum.[56] Goebbels, der dem Treiben in Berlin – wohl mit großer Genugtuung – beiwohnte, erklärte bei dieser Gelegenheit "das Zeitalter eines überspitzten jüdischen Intellektualismus" für beendet, scheinbar selbst überrascht, "daß so schnell und so radikal in Deutschland aufgeräumt werden"[57] konnte.

Auch andere Aktionen richteten sich konkret gegen deutsche Juden. Nachdem es bereits in den ersten Wochen nach der Machtübernahme Hitlers reichsweit wiederholt zu Ausschreitungen gegen jüdische Mitbürger gekommen war, organisierte die NSDAP unter der Federführung von Julius Streicher, dem Leiter des 'Zentralkomitees zur Abwehr der jüdischen Greuel- und Boykotthetze' und Gründer und Herausgeber des antisemitischen Wochenblatts *Der Stürmer*,[58] am 1. April 1933 großangelegte Demonstrationen zum Boykott jüdischer Rechtsanwälte, Ärzte und Geschäfte. Die Aktionen wurden als 'Abwehrmaßnahme' gegen die angebliche 'Gräuelpropaganda' bezeichnet, die von emigrierten Juden und ausländischen jüdischen Organisationen über die Zustände im Deutschen Reich betrieben würde. Heftige Proteste aus dem Ausland führten zunächst zum Abbruch der Aktion, doch wurde die wirtschaftliche, berufliche und gesellschaftliche Diskriminierung der Juden mittels gesetzgeberischer Initiativen wie z.B. dem Ausschluss vom Beamtenstatus oder dem Verbot von jeder ärztlichen oder juristischen Berufstätigkeit vorangetrieben.

2.1.6 Das 'artfremde Wesen'? *Der Kaufmann von Venedig* in Darmstadt, 1933

Welche Reaktionen auf die sich dermaßen schnell wie radikal verändernden Verhältnisse lassen sich im Theater im Allgemeinen und beim *Kaufmann von Venedig* im Besonderen finden? In der ersten nennenswerten Aufführung nach dem 30. Januar 1933 zunächst keine. Dem Premierenpublikum des Hessischen Landestheaters in Darmstadt bot sich am 24. Oktober 1933 schon bei der Öffnung des Vorhangs zur Inszenierung Heinz Stiedas vielmehr ein Bild, das noch ganz in den Konventionen der 20er Jahre verhaftet war: Die naturalistische Darstellung des Rialto wurde dominiert von den Kanälen, Brücken und Gondeln Venedigs, überragt von den Wahrzeichen der Stadt. Etwas abseits, im Bühnenvordergrund links, befand sich das karge Wohnhaus

[56] So lautete eine der Thesen, die von den Studenten während der Verbrennung verlesen wurden: "Der Jude, der deutsch schreibt, lügt".

[57] Rede vom 10.05.1933, Bücherverbrennung auf der Kundgebung der Deutschen Studentenschaft 'wider den undeutschen Geist', Berlin, Opernplatz (*Goebbels-Reden, Bd. 1*, S. 108).

[58] Ausführlich zur Person Streichers und seines *Stürmer* in Wulf, Joseph, *Presse und Funk im Dritten Reich*. Reinbek, 1966.

Shylocks. Eine Drehbühne ermöglichte den raschen Szenenwechsel zur diametral entgegengesetzten, pompös ausgestatteten Residenz Portias, die den Zuschauer in Sekundenschnelle in eine Märchenwelt reinhardtscher Prägung zu entführen vermochte. Dementsprechend folgte wohl auch die Inszenierungskonzeption größtenteils dem so erfolgreichen Vorbild von Max Reinhardt, in deren Zentrum die dämonische Figur des jüdischen Wucherers steht, der die romantische Harmonie des märchenhaften Belmont kurzzeitig gefährdet. Eine Reaktion auf die Veränderungen im gesellschaftlichen Klima ist hier auf künstlerischem Gebiet im Umgang mit der jüdischen Bühnenfigur nicht erkennbar.

Anders verhält es sich beim Blick auf die Rezensionen, wo, abhängig von der Gesinnung des jeweiligen Rezensenten, erste deutliche Reaktionen auf den politischen Wandel zu verzeichnen sind. Dies ist insofern nicht verwunderlich, als die Gleichschaltung der Presse noch wesentlich schneller und radikaler vollzogen wurde als die 'Neuordnung' des Theaters. Zum Zeitpunkt der Darmstädter Premiere waren bereits nahezu alle unliebsamen Zeitungsverlage entweder gänzlich vom Markt verschwunden oder aber durch Zusammenlegung und Personalaustausch auf die Linie eingeschworen, die von den NSDAP-Presseorganen vorgegeben wurde. Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt hatten die profiliertesten Theaterkritiker, die Polgars, Babs und Kerrs, Deutschland resigniert den Rücken gekehrt.

Folgt man den Ausführungen des gemäßigten Kritikers vom *Darmstädter Tagblatt*, gewinnt man den Eindruck, der Darmstädter Shylock trage wesentlich menschlichere Züge als noch in Köln. Er nennt die jüdische Bühnenfigur "ein Meisterstück Shakespearescher Charakterzeichnung" und attestiert dem Darsteller Keim, er sei "der schwierigen Aufgabe in hohem Maße gerecht" geworden:

> Er hatte die Rolle bis in die letzten Einzelheiten ausgearbeitet und hielt sich von Übertreibungen nach jeder Richtung fern. Ausgezeichnet war er in dem Gespräch mit Tubal, als die Verzweiflung über Flucht und Verschwendung der Tochter mit der Befriedigung über Antonios Mißgeschick wechselte. Wirkungsvoll war sein von den entgegengesetzten Stimmungen getragenes Spiel vor dem Richterstuhl des Dogen.[59]

Gänzlich anders ist dagegen die Diktion des Rezensenten der *Hessischen Landeszeitung*.[60] Als großes Manko der Inszenierung geißelt er das Festhalten an der Bühnenbild-Tradition der vornationalsozialistischen Ära, den "Jahrzehnten naturalistischer Bühnenverrohung". Sie seien die Ursache dafür, dass sich "die wertgemäßen Wünsche heute überhaupt noch nicht verwirklichen" können. Aus diesem Grund begibt er sich kurzerhand auf ein weitaus abstrakteres Terrain, indem er die "wertgemäßen Wünsche" zuerst auf das Werk an sich, danach auf die Darm-

---

[59] Z.: "Hessisches Landestheater. Großes Haus. – Dienstag, den 24.Oktober. 'Der Kaufmann von Venedig' Lustspiel von Shakespeare", in: *Darmstädter Tagblatt*. ohne Datum.

[60] D.R.E.: "Hessisches Landestheater. Großes Haus: 'Der Kaufmann von Venedig' von Shakespeare", in: *Hessische Landeszeitung*, ohne Datum. Daraus auch die folgenden Zitate.

städter Inszenierung projiziert. "Das Unvergleichliche" des *Kaufmann von Venedig* resultiert dabei seiner Meinung nach aus dem Umstand, "daß aus dem organischen Ineinander von Tragödie und Komödie ein erschütternd wahres und tiefes Bild vom innersten Wesen des Menschendaseins ersteht. Es ist das schlechthin Menschliche, was hier ergreift, gespiegelt in der großen Seele eines nordischen Schöpfermenschen". Diese Spiegelung des menschlichen Wesens möchte er auch in der Darmstädter Inszenierung gerne gesehen haben. Während er es in der Beschreibung des christlichen Wesens dabei bewenden lässt, dass "durch Porzias Richtspruch [...] ihr spielerisches Dasein den Boden der göttlichen Güte und Gnade" gewönne, widmet er sich der jüdischen Wesensart weitaus detaillierter.

Doch beschreibt er die "ganz große schauspielerische Leistung" Keims nicht, ohne sich zuvor nochmals der Nähe des "nordischen Schöpfermenschen" zu vergewissern:

> Hier war ganz Shakespeare; die Anlage der Verkörperung geschah völlig aus dem Geist des Werkes und nahm von hier ihr ragendes Format. Der Wucherer war ganz auf die reine Verkörperung der Rasse gestellt: jede Handbewegung, jeder Blick, jedes Wort offenbarte das uns artfremde Wesen, den tötenden Haß, die satanische Grausamkeit, die unersättliche Raffsucht, die Ineinssetzung von Geld und Dasein, das Lauernde, Unstete, Umgetriebene, Nomadische. Bis in die Schwur- und Beteuerungsgeste war hier gearbeitet. Und doch war weder in Maske noch in Spiel irgendwie übertrieben oder travestiert, wozu der Zeitgeist von Shakespeare weg hätte verführen können: dieser Jude war Mensch, nicht Zerrbild, und gerade deshalb von unheimlich dämonischer Wirkung und Wahrheit.

Der Rezensent sieht sich offenbar als Mitglied einer arischen (Volks-)Gemeinschaft ("das uns artfremde Wesen"), dem mithilfe des Theaters das Wesen des Juden an und für sich selbst vermittelt wird. Shakespeare ist in seinem Sinne nicht Erschaffer imaginärer theatralischer Figuren, sondern Beobachter und Spiegel des menschlichen Wesens und somit Vehikel für den Transport zur außertheatralischen Wirklichkeit: "dieser Jude", der mit allen erdenklichen unmenschlichen Attributen belegt wird, "war Mensch". Shylock, der tötend Hassende, der satanisch Grausame, der unheimliche Dämon ist "Wahrheit". Doch begnügt sich der Rezensent keineswegs mit der "Menschwerdung" der fiktiven Bühnenfigur. Im nächsten Glied seiner Argumentationskette wird der auf diese Art 'Vermenschlichte' darüber hinaus zum Archetypen jüdischen Wesens, zur "Verkörperung der Rasse". Hier zeigt sich im Herbst 1933 bereits eine Methode in der Beweisführung, die auch Jahre später im antisemitischen Film in perfektionierter Form Anwendung finden wird. Perfektioniert insofern, als dort die Bereitschaft des Zuschauers, die stereotype Darstellung eines fiktiven jüdischen Charakters als in keiner Weise "irgendwie übertrieben oder travestiert" zu akzeptieren, – der unabdingbaren Voraussetzung für die Stringenz dieses Gedankengebildes – weit weniger strapaziert wird, indem nämlich die vermeintliche Historizität der Filme *Die Rothschilds* und *Jud Süß* von vornherein die Authentizität des jüdischen Individuums suggeriert.

Aus dem für ihn offenbar problematischen Umgang mit der Figur der Jessica sucht sich der Autor in seiner Schilderung möglichst elegant herauszuwinden. Er siedelt sie in einer "Zwischenwelt" an und attestiert der Darstellerin Beatrice Doering, sie "vermochte nur selten zum Wesen der Judentochter, die den Weg aus ihrer Welt findet, vorzudringen. Gute Momente waren im Schluß, von der inneren Lösung vom Vater, von Seele verspürte man jedoch wenig". Das "Wesen" Jessicas definiert sich hiernach einzig aus dem Wunsch, "den Weg aus ihrer [jüdischen] Welt" zu finden, denn erst die vollständige, d.h. auch die "innere" Loslösung von ihren jüdischen Wurzeln beseelt.

Dem unverhohlen antisemitischen Tenor dieser Rezension liegt ein Schema zugrunde, das in der Shakespeare-Kritik zum Programm werden sollte: Die Aneignung des "Genies" Shakespeare und die wiederholte Versicherung, seine Dramen ohne schauspielerische oder inszenatorische Extravaganzen allein "aus dem Geist des Werkes" heraus aufzuführen, dienen hier dem Zweck, das Bewusstsein des Lesers/Betrachters zu festigen, dass Theater lediglich unstreitbare Realität über das Wesen des Menschen widerspiegelt. Hier wird also das Paradoxon deutlich, mithilfe des Theaters (ideologisch verbrämtes) Bewusstsein zu bilden, indem die bewusstseinsbildende Kraft des Theaters geleugnet wird.

2.2 Es geht auch (fast noch) ohne Shylock: Die Jahre 1935-1938

2.2.1 Alles geregelt: Das gesellschaftliche Leben 1935/36

Spätestens im Verlauf des Jahres 1935 war die komplette Umstrukturierung aller Bereiche des gesellschaftlichen Lebens im nationalsozialistischen Sinne abgeschlossen. Die Nöte und Entbehrungen aus den Zeiten des Ersten Weltkrieges und der Weimarer Republik waren augenscheinlich noch derart in den Köpfen der Menschen verhaftet, dass der Preis für neues individuelles sowie nationales Selbstbewusstsein und für den lang ersehnten wirtschaftlichen Aufschwung – die Preisgabe jeglicher Privatheit – vom überwiegenden Teil der Bevölkerung scheinbar klaglos hingenommen wurde. Nach Jahren der Wirren und des Chaos war endlich wieder einmal alles geregelt.

Dabei spielte es keine Rolle, ob man jung oder alt, männlich oder weiblich, in der Hauptstadt, an der Nordsee oder in der bayrischen Provinz zu Hause war. Die straff durchorganisierten Kontrollorgane der Nationalsozialisten erreichten die Mitglieder der Volksgemeinschaft nahezu lückenlos. Die Hitlerjugend (HJ) gestaltete die Freizeit der Kinder mit Sport und Lagerfeuerromantik, junge Menschen beiderlei Geschlechts lernten im halbjährigen Reichsarbeitsdienst die Kameradschaft der Volksgemeinschaft kennen und erhielten nebenbei eine vormilitärische Ausbildung. Um die Freizeitgestaltung der Familien schließlich kümmerte sich die Deutsche

Arbeitsfront (DAF), die nationalsozialistische Nachfolgeorganisation der Gewerkschaften unter der Leitung von Robert Ley, deren breitgefächertes Freizeitangebot mit Kursen zur Erwachsenenbildung, verbilligten Eintrittskarten für kulturelle Veranstaltungen, Sportprogrammen und preisgünstigen Urlaubsreisen ins In- und Ausland sich enormer Beliebtheit erfreute.
Sofern man arische Abstammung nachweisen konnte, tat man sich als "durchschnittlicher" deutscher Bürger wahrscheinlich schwer, die Jahre zwischen 1935 und 1939 trotz einiger Widrigkeiten nicht als 'gute Jahre' zu bezeichnen. Ein neuer Nationalstolz erfasste die Deutschen, deren Heimatland durch die Austragung der Olympischen Spiele 1936 endlich auch wieder in positiver Weise in den Blickpunkt der Weltöffentlichkeit rückte. Das Volk dürstete nach Amüsement, nach Rührseligkeit und Helden, und es wurde von den Nationalsozialisten gut bedient: Reichsminister Göring heiratete mit viel Pomp die Staatsschauspielerin Emmy Sonnemann, ein unbedarfter Boxer namens Schmeling wurde nach seinem Sieg gegen den 'Neger' Joe Louis zum 'Kämpfer für das neuerwachte Deutschland' hochstilisiert,[61] der Volksempfänger, der jetzt fast in jedem Haushalt zu finden war, sendete neben Propaganda auch Heiteres, die gleichgeschaltete Presse wartete täglich mit nationalsozialistischen Erfolgsmeldungen auf, Kino und Theater sorgten für Abwechslung und Zerstreuung. Komödien erfreuten sich großer Beliebtheit, nicht zuletzt die des Altmeisters aus England. *Was ihr wollt, Der Widerspenstigen Zähmung, Ein Sommernachtstraum, Viel Lärm um Nichts, Wie es euch gefällt* und *Die Komödie der Irrungen* führten die Hitliste shakespearescher Dramen unangefochten an. Die einzige Tragödie, die der Armada heiterer Lustspiele Paroli bieten konnte, war der in Deutschland unverwüstliche *Hamlet*.

2.2.2 Randfiguren: Judendiskriminierung und *Der Kaufmann von Venedig* 1935-1938

Der *Kaufmann von Venedig* dagegen hatte Pause. Hier und da zeigte er sich an einigen Provinztheatern in der Maske des lustigen Verwirrspiels der *jeunesse dorée*.[62] Anstatt sich mit den Motiven für Shylocks Rache auseinanderzusetzen, begutachtete man ihre Ausübung. Hier entdeckte man statt "mannhafter Gegenwehr" feige und hinterlistige, rassisch begründete jüdische Taktik. Daraus konnten vortrefflich zwei einander entgegengesetzte geistige Welten konstruiert

[61] Nachdem er etliche Jahre von der Polit-Prominienz hofiert worden war, sank das Interesse der nationalsozialistischen Machthaber an Schmeling Anfang der 40er Jahre in dem Maße, in dem seine sportlichen Erfolge nachließen und sich Zweifel an seiner Zuverlässigkeit mehrten. Als eine der wenigen öffentlichen Personen mit ungebrochen großer Popularität in der Bevölkerung wurde er zum Kriegsdienst eingezogen.

[62] Zwischen 1935 und 1939 wurde der *Kaufmann* im Durchschnitt von 4 bis 5 Gesellschaften jährlich inszeniert. Er rangierte damit in dieser Zeit in der Liste der am häufigsten aufgeführten Shakespeare-Dramen in Deutschland auf Plätzen zwischen 11 und 16 (vgl. die entsprechenden *Shakespeare Jahrbücher*). In der Literatur finden aus dieser Zeit heute nur zwei Inszenierungen Erwähnung: Die eine erfolgte in Königsberg im März 1935, die andere in Lübeck, November 1938, die Drewniak als "antisemitisches Propagandawerk" (*Das Theater im NS-Staat*, S. 251) kommentiert, ohne jedoch auf Quellen zu verweisen.

werden, die Shakespeare zum Antizipator nationalsozialistischer Rassenlehre werden ließen:

> Das Geheimnis dieser beiden Welten wird erst uns klar, die wir wissen, daß sie der Ausdruck zweier Rassengegensätze sind. Shakespeare hat, ohne die Zusammenhänge zu kennen, den Geist dieser Elemente gezeichnet und damit ein Problem aufgerollt, das für uns heute aktuelle Bedeutung besitzt.[63]

Meist jedoch verstellte die Aussicht auf die finale kollektive Harmonie der Privilegierten den Blick auf das individuelle Schicksal desjenigen, der sich der Gemeinschaft zu entziehen sucht und der seinerseits von der Gemeinschaft ausgeschlossen wird. Doch wäre es nicht auch ein Widerspruch an sich gewesen, dem Publikum das Schicksal des Ausgestoßenen näher bringen, gar verständlich machen zu wollen? Einem Publikum, das selbst eine geschlossene Gemeinschaft bildete, geeint durch das Privileg der anerkannt arischen Abstammung? Einem Publikum mithin, das die Möglichkeit zum Erwerb einer Theaterkarte ausschließlich der Zugehörigkeit zur Gemeinschaft verdankte. Konnte es die Aufgabe von Regisseuren, Dramaturgen oder gar Schauspielern sein, gegen den Druck des Kulturbetriebes, gegen den ob der genannten Konstellation zu erwartenden Widerstand des Publikums und gegen die Angst vor persönlichen Repressalien einen Shylock zu zeigen, der nahtlos überleitete zu all den Menschen, die schon nicht mehr in den Genuss einer Eintrittskarte kommen konnten? Einen Shylock beispielsweise, der an die Künstler erinnerte, deren Werke als "entartete Kunst" in der Wanderausstellung mit dem Titel "Der ewige Jude" 1936 letztmalig in Deutschland zu sehen waren, bevor sie gegen Devisen ins Ausland verkauft oder schlichtweg verbrannt wurden. Oder an die Anhänger der kommunistischen und sozialdemokratischen Parteien, die im gleichen Jahr zu Tausenden wegen illegaler politischer Arbeit zu hohen Gefängnis- und Zuchthausstrafen verurteilt wurden. Die Tatsache, dass Shylock sich nicht in eine (funktionierende?) Gemeinschaft integrieren ließ, reichte Mitte bis Ende der 30er Jahre aus, ihn (wieder) zur Randfigur auf deutschen Bühnen werden zu lassen. Der Umstand wiederum, dass dieser Shakespearesche Einzelgänger Jude war, ließ die Randfigur zur Allegorie einer Rasse werden.

Diejenigen aber, die Shylock auf der Bühne zu repräsentieren hatte, wurden am systematischsten und grausamsten aus der Gemeinschaft ausgestoßen: Zunächst waren ihnen mithilfe der 'Nürnberger Gesetze' vom 15.9.1935 die staatsbürgerlichen Rechte entzogen und Ehen sowie außereheliche Sexualkontakte mit Ariern unter Androhung härtester Strafen verboten worden. Darauf folgte im November des gleichen Jahres die Entlassung sämtlicher Juden aus allen öffentlichen Arbeitsverhältnissen. Ab 1937 wurden jüdische Geschäftsinhaber gezwungen, ihre

[63] Erläuterungen von Dramaturg Dr. Karl Pempelfort zu einer Inszenierung durch Oberspielleiter Hans Tügel in Königsberg. "Er besteht auf seinem Schein", in: *Königsberger Tageblatt*, 31.03.1935. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film*, S. 281.

Unternehmen unter Wert an Nichtjuden zu verkaufen. Eine kaum mehr für möglich gehaltene Steigerung der Diskriminierung war schließlich im darauf folgenden Jahr zu verzeichnen: Mit Wirkung zum 26.4.1938 wurden Juden gezwungen, ihr Vermögen anzumelden. Im Juni folgte die erste Massenverhaftung vorbestrafter Juden und ihre Deportation in Konzentrationslager; ab August mussten Juden zwangsweise die Vornamen 'Sara' bzw. 'Israel' annehmen. Das Jahr gipfelte schließlich in dem organisierten Pogrom vom 9. bis 11. November: SA-Trupps und Mitglieder der NSDAP setzten reichsweit Synagogen in Brand, zerstörten und plünderten jüdische Geschäfte, verwüsteten Privatwohnungen. 91 Juden wurden während dieser Aktionen ermordet, Tausende verhaftet und in Konzentrationslager deportiert. Die Juden mussten nicht nur für die ihnen beim Pogrom entstandenen Schäden selbst aufkommen, sie wurden überdies verpflichtet, eine Bußzahlung in Höhe von einer Milliarde Reichsmark an den Staat zu zahlen.[64] Die unmittelbare Gefährdung von Leib und Leben vor Augen, emigrierten in der Zeit zwischen dem Pogrom und dem Beginn des Krieges, der die Möglichkeit zur Auswanderung drastisch erschwerte, weit mehr als 100.000 Juden. Für die in Deutschland verbliebenen verschlechterte sich die Lage durch immer neue Beschränkungen und Verbote noch einmal derart, dass man von einer gänzlichen Verdrängung aus dem öffentlichen Leben sprechen kann.

2.2.3 Exkurs: Shylock in Palästina

Die immer unerträglicher werdende Beschneidung individueller jüdischer Bürger- und Menschenrechte im Deutschen Reich wurden in der gesamten demokratischen Welt und natürlich vor allem in Palästina, das zu dieser Zeit politisch unter britischem Mandat stand, mit großer Aufmerksamkeit und Sorge verfolgt. In dem Land, auf dessen Boden am 15. Mai 1948 der Staat Israel gegründet werden sollte, mündete diese Sorge, verbunden mit der Diskussion um den Umgang mit der arabischen Bevölkerung, in der intensiven Auseinandersetzung mit der Geschichte der Juden und ihrer Stellung in der Weltgemeinschaft. Diese Auseinandersetzung umfasste alle gesellschaftlichen Bereiche. Auch das noch junge einheimische Theater, das von Anfang an eng mit den Ideen des Zionismus und der politischen Befreiung des jüdischen Volkes verbunden war,[65] trug dieser Entwicklung mit vermehrten Inszenierungen zwischen 1933 und 1939 Rechnung, die sich direkt mit dem Thema des Antisemitismus auseinandersetzten.
Eine Vorreiterrolle übernahm dabei das Habima-Theater, das international bekannteste Ensemble des Landes, das 1917 in Moskau gegründet worden war und dort als Avantgarde-Theater bis Januar 1926 Bestandteil des Studio-Systems von Konstantin Stanislawsky war.

[64] Die Zahlung wurde als 'Sühneleistung' für das Attentat vom 7. November auf den deutschen Gesandtschaftsrat in Paris, Ernst vom Rath, deklariert, dessen Vergeltung nach offizieller Version den Ausschlag zu dem Pogrom gab.
[65] Vgl. Ben-Zvi, Linda (Ed.): *Theater in Israel*, The University of Michigan Press, 1996, S. 52.

Im darauf folgenden Jahr war das Habima mit fünf Inszenierungen zu jüdisch-biblischen Themen[66] mit großem Erfolg durch Europa getourt. Diese Tournee stellte für den Großteil des westeuropäischen Publikums den ersten Kontakt mit der expressionistischen Ausdrucksform des neuen russischen Theaters dar, weshalb das Habima vor allem in den Theatermetropolen Wien und Berlin auch außerhalb der dortigen jüdischen Gemeinden große Resonanz erfuhr und einhellige Begeisterung auslöste, obwohl alle Aufführungen auf Hebräisch gespielt wurden. Zu seinen prominentesten Fürsprechern gehörten hier der Schauspieler Alexander Moissi, der Dramatiker Arthur Schnitzler und nicht zuletzt Max Reinhardt.[67] Nach weitaus weniger erfolgreichen Monaten in den USA, die in existenziellen Finanzschwierigkeiten und in Zerwürfnis und Teilung der Gruppe mündeten, siedelte der Großteil der Schauspieler im März 1928 unter dem Titel *Moskau Theater Habima* nach Palästina über. Es folgte eine zweite ausgedehnte Europa-Tour (1929-31), bei der mit Shakespeares *Was Ihr Wollt* – auf Hebräisch gespielt – erstmalig auch ein Drama ohne jüdischen Bezug im Repertoire zu finden war.[68] Im Unterschied zur ersten Tournee, bei der das Habima als Teil des Sowjetischen Staatstheaters angesehen worden war, fungierte es nun gleichsam als kultureller Botschafter Palästinas. In dieser Funktion kamen die Mitglieder des Ensembles erstmalig in unmittelbare Berührung mit dem immer offener zu Tage tretenden Antisemitismus in Deutschland, als Nationalsozialisten in Würzburg 1929 ihre Darbietung in Flugblättern als "Kulturschande" diffamierten.[69] Im Februar 1931 schließlich ließ sich das Habima als anerkanntes Nationaltheater Palästinas endgültig in Tel Aviv nieder. Hier betrieb man weiterhin eine Politik der Öffnung, spielte neben hebräischen nun auch verstärkt jiddische, deutsche und englische Stücke und wählte zunehmend auch Dramen aus, die sich nicht mit jüdischen Themen befassten. Dennoch lag der Anteil der jüdischen Stücke im Repertoire immer über 50 Prozent.[70] Innerhalb dieser Kategorie wiederum legte man nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland besonderes Augenmerk auf diejenigen Bühnenwerke, die sich mit dem Problem auseinandersetzten, jüdische Kultur und Lebensart in der Diaspora zu bewahren und zu pflegen. Ihnen gegenüber traten Inszenierungen biblischer oder Shtetl-Stücke in den Hintergrund. Zeitgenössische deutsche Dramen wurden überwiegend herangezogen, um den Menschen in Palästina das Ausmaß nationalsozialistischer Gewaltbereitschaft und den damit einhergehenden Untergang jüdischer Emanzipation vor Augen zu führen. Bereits 1933 brachte das Habima eine hebräische Adaption von Lion Feuchtwangers Roman *Jud Süß* unter der Regie von Zvi Friedland heraus, in der die Titelfigur zum Märtyrer für das

---

[66] *Jakobs Traum*, *Die Flut*, *Der Ewige Jude*, *Der Dybbuk* und *Der Golem*.
[67] Levy, Emanuel: *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, New York, 1979, S. 83.
[68] Premiere am 15.09.1930 in Berlin. (Angabe nach Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, Appendix 2, S. 293).
[69] Kohansky, Mendel: *The Hebrew Theatre: Its First Fifty Years*. Jerusalem, 1969, S. 121.
[70] Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, S. 115 f.

jüdische Volk stilisiert wurde. Ein Jahr später folgte *Professor Mannheim*, Friedrich Wolfs Reflexion über mögliche Formen des Widerstands gegen die antisemitischen Maßnahmen des nationalsozialistischen Regimes,[71] inszeniert von dem österreichisch-jüdischen Regisseur Leopold Lindtberg.

Ende 1935 oder Anfang 1936 entschloss man sich, womöglich bedingt durch das Inkrafttreten der 'Nürnberger Gesetze' im Deutschen Reich, das Motiv des Antisemitismus anhand eines Klassikers darzustellen, und wählte dazu den *Kaufmann von Venedig*. Die Leitung der Inszenierung wurde dem emigrierten deutschen Juden Leopold Jessner übertragen, dem vormaligen Intendanten des Staatlichen Schauspielhauses Berlin, dessen berühmte Inszenierungen Marksteine für das expressionistische Theater gewesen waren.[72] Den Shylock gaben mit Aharon Meskin und Shimon Finkel abwechselnd zwei der führenden Schauspieler des Habima.[73] Einige Mitglieder aus Jessners Ensembles hatten bereits 1920/21 an einem konfessionsübergreifenden Projekt des Stücks in Moskau unter Stanislawsky mitgearbeitet, bei dem die Schauspieler des Habima-Kollektivs die Rollen der jüdischen Charaktere übernommen hatten. Seinerzeit hatte es sich um ein Experiment gehandelt, dessen Ergebnisse nicht öffentlich vorgeführt wurden.[74]

In Palästina fanden sie nun jedoch deutlich andere Resonanzbedingungen für das Drama Shakespeares vor. Die Zahl der jüdischen Einwohner des Landes hatte sich seit 1919 durch Immigration auf über 155.000 verdreifacht,[75] von denen die meisten davon träumten, eine neue Gesellschaft zu formen, die sich vom Leben im Ghetto grundlegend unterscheiden sollte. Die Auswahl des *Kaufmann von Venedig* hielten viele in diesem Bestreben für kontraproduktiv, da in ihm ein mittelalterlicher Ghettojude vorgeführt werde, der nur schwerlich die Sehnsucht der Menschen nach einer Bühnenfigur stillte, die zur kollektiven Identifikation taugte. Als das Vorhaben der Gruppe um Jessner Anfang 1936 bekannt wurde, löste es folglich schon im Vorfeld heftige Kontroversen unter Kritikern und Publikum aus, die in öffentlichen Protestversammlungen gegen die Produktion gipfelten. Auch die Rezensionen zu der Inszenierung spiegelten diesen Disput wider. Hier reichten die Einschätzungen vom Vorwurf des Antisemitismus bis hin zu der Feststellung, die Darbietung mache Shylock zum Symbol für das unterdrückte jüdische

---

[71] Der ursprüngliche und heute bekannte Titel des Stücks lautet *Professor Mamlock*. Die zeitweilige Titeländerung erfolgte wegen juristischer Probleme mit einem Schweizer Bürger namens Mamlock. Angaben nach: Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Band 17, München, 1992, S 783 (cf. Friedrich Wolf). Ausführlichere Angaben zum Inhalt des Stückes und seiner Rezeption auf Seite 98 und unter Fußnote 263.

[72] Berühmte Shakespeare-Inszenierungen Jessners u.a. *Richard III.* (1920 mit Kortner in der Titelrolle), *Othello* (1921 und 1932), *Macbeth* (1922) und *Hamlet* (1926 als *modern dress*-Aufführung). Ausführlich dazu bei Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, v.a. S. 608-614.

[73] Meskin gab mehr die heroische Figur, Finkel betonte Shylocks gehässige Bitterkeit. Zu Unterschieden in der Rollengestaltung siehe die Charakterisierung des Schriftstellers und Kritikers Yaakov Fichman (auch: Ya'akov Fikhman), zitiert in Ben-Zvi, *Theater in Israel*, S. 79.

[74] Vgl. Ben-Zvi, *Theater in Israel*, S. 63.

[75] Von ca. 55.000 im Jahr 1919 auf 156.800 (1928). Zahlen nach Arian, Alan: *Ideological Change in Israel*. Cleveland, 1970, S. 73. Zitiert nach Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, S. 98.

Volk.[76] Der Kritiker Ya'akov Fikhman schrieb über die ablehnende Haltung in Teilen des Publikums:

> Had our audience been more moderate and attentive, it would have sensed in Shylock something closer to us, to our feelings, and perceived that maybe even today (and perhaps *especially* today) the character of shylock, as a symbol, is the expression of the Jew´s contempt of those who despise him, be it for faults which *are* in him or such maliciously attributed to him. None of the many details in the play would overshadow the main point, namely that Shylock recognizes his *right* to detest his enemies, that he realizes his moral advantage over them [...] That is what Shylock symbolizes – the humiliation of Israel, for which there is no pardon in the world for ever and ever![77]

Gut einen Monat nach der Premiere, die am 14. Mai 1936 stattfand, wurde eine vom Theater selbst organisierte öffentliche Gerichtsverhandlung abgehalten, an der führende Intellektuelle, Schriftsteller und Kritiker sowie Vertreter des Habima teilnahmen. Es stand zu untersuchen, ob Shakespeare, das Habima oder Jessner 'den Juden' unrichtig bzw. ungenau dargestellt hätten. Jessner hatte versucht darzulegen, dass sein Shylock kein stiller Dulder, sondern eine kämpferische Figur sein sollte, der schließlich dem Hinterhalt seiner Feinde zum Opfer fällt. In diesem Sinne sei der Charakter "not just one Shylock who was beaten in his battle with Christian society: it is The Jew".[78] Alle drei Angeklagten wurden schließlich vom Vorwurf des Antisemitismus freigesprochen. Stattdessen würdigte man den Mut des Ensembles, sich des Themas angenommen zu haben und Jessner lobte man gar für eine Shylock-Charakterisierung "in light of contemporary Jewish reality".[79] Dessen ungeachtet wurde die Inszenierung nach der für das Habima allenfalls durchschnittlichen Anzahl von 42 Aufführungen aus dem Spielplan genommen. Die Absetzung scheint insofern vornehmlich aus politischen Gründen erfolgt zu sein, als die hohe künstlerische Qualität der Produktion, die auch von Aufführungsgegnern vorbehaltlos anerkannt worden war, in der vorhergehenden Debatte und den Rezensionen nur eine marginale Rolle gespielt hatte.

---

[76] Paraphrasierung verschiedener Rezensionen bei Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, S. 125-26.

[77] Fikhman, Ya'akov: "On the Classical Theatre", in: *Bamah* [hebr.: Die Bühne], 11-12/1937, S. 8, zitiert nach Oz, Avraham: "Transformations of Authenticity. *The Merchant of Venice* in Israel 1936-1980", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1983*, Bochum, S. 165-177, hier: S. 169. Hervorhebungen im Original.

[78] Jessner, Leopold: "On the Theatre in the Land of Israel and its Vocation", in: *Bamah*, 10/1936, S. 6. Zitiert nach Oz, "Transformations of Authenticity", *Shakespeare Jahrbuch (West) 1983*, S. 168.

[79] Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, S. 126. Eine der beeindruckendsten Szenen des Shylock in Jessners Produktion war die Gerichtsverhandlung. Dort wird Shylock zuerst von allen Anwesenden verhöhnt. Als er jedoch – aufrecht stehend, mit dem gelben Stern auf der Rückseite seines Kaftans – mit donnernder Stimme das Wort ergreift, bleiben alle Venezianer wie angewurzelt stehen und verstummen augenblicklich. (*Bamah*, 11-12/1937, S. 31, zitiert nach Oz, "Transformations of Authenticity", *Shakespeare Jahrbuch (West) 1983*, S. 168.

2.3 'Jud Süß Shylock': Die Kriegsjahre

2.3.1 Der Jude ist an allem schuld: Gesellschaft und Propaganda 1939

In Deutschland kündete derweil der Strategiewechsel der Propagandamaschinerie nach dem Novemberpogrom vom jähen Ende der Ablenkung und Zerstreuung auch für den bis dahin privilegierten Teil der Bevölkerung. Hitler strebte unbeirrbar die Ausdehnung des Deutschen Reiches an und auch seine perverse Obsession von der totalen Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa sollte nun endlich in Angriff genommen werden. So wurde in der Folgezeit alles herangezogen, was sich zur Verstärkung des Judenhasses auch nur einigermaßen verwerten ließ, und es wurde verbreitet über die Medien, die schnellstmöglich ein großes Publikum zu erreichen in der Lage waren. Plötzlich wurde auch *Der Kaufmann von Venedig*, bisher eher geduldetes Stiefkind der nationalsozialistischen Propaganda, wieder interessant. Es passt in die Zeit, dass der vierte Akt des Dramas Ende 1938 und Anfang 1939 im Radio unter dem Titel *Das Urteil* "in einer 'besonderen' Bearbeitung des Theaterensembles in Breslau" gesendet wurde.[80]
Durch den Beginn des Krieges konnte der propagandistisch einmal eingeschlagene Weg nur noch rigoroser verfolgt werden. Nun galt es, die Menschen auf neuerliche harte und entbehrungsreiche Zeiten einzustellen sowie Kampfbereitschaft und Siegesgewissheit zu stählen. Dazu war zuvorderst ein klares Feindbild von Nöten. Schnell war das 'Weltjudentum' als Urheber des Krieges ausgemacht. Da außerdem durch die Kriegserklärungen Großbritanniens und Frankreichs an das Deutsche Reich jede Rücksichtnahme auf die öffentliche Meinung im Ausland irrelevant geworden war, erhielt die Propaganda ab sofort einen noch offener antisemitischen Charakter. Die Aufgabe des 'Großdeutschen Rundfunks' bestand nun vornehmlich darin, mit humoristischen Beiträgen und vor allen Dingen viel Musik die Kampfmoral der deutschen Soldaten zu stärken.

2.3.2 Ab sofort 'staatspolitisch wertvoll': Die Umgestaltung der Filmpolitik

Zur Ablenkung und Erziehung der Daheimgebliebenen und zur Information über den vermeintlichen Verlauf des Krieges gewann dagegen das verhältnismäßig neue Medium Film zunehmend an Bedeutung. Denn schon früh hatten die nationalsozialistischen Machthaber dessen propagandistische Möglichkeiten erkannt:

> Der Film ist und bleibt nun einmal die intensivst wirkende und weiterhin auch die für größte Massen geschaffene Kunst. Sein Beispiel und seine Wirkung werden nur allzu leicht innerer Besitz von Millionen.[81]

---

[80] Am 15.12.1938 und 10.4.1939. Angabe und Zitat nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 251.
[81] Einschätzung des Goebbels-Vertrauten und späteren Reichsfilmintendanten Dr. Fritz Hippler, in: Hippler, Dr. Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*. (*Schriftenreihe der Reichsfilmkammer, Bd. 8*) 2. unveränderte Auflage, Berlin, 1942, S. 107.

So galt es, nun die filmischen Früchte zu ernten für eine Saat, die schon weit vor 1933 ausgesät worden war, als die NSDAP – mit den sehr bescheidenen finanziellen Mitteln einer kleinen Oppositionspartei – versuchte hatte, ihre Ziele mithilfe von Kurzfilmen möglichst flächendeckend zu propagieren. Aus nationalsozialistischer Sicht galt der Weg von der Saat zur Ernte als ein besonders dornenreicher, da die nach ihrer Einschätzung ohnehin "jüdisch-versippte" Filmindustrie "durch die Jahre eines liberalistisch-marxistischen Systems fast jedes Gefühl für Anständigkeit, Sauberkeit und wirkliche Kunst verloren hatte".[82] Tatsächlich jedoch war der jüdische Einfluss auf die deutsche Filmindustrie nicht groß genug gewesen, um die Entstehung und Verbreitung antisemitischer Filme während der Weimarer Republik zu unterbinden. Der Umstand, dass es Anfang der dreißiger Jahre in der Tat nicht gut um den deutschen Film bestellt war, rührte vielmehr daher, dass die kostspielige Umstellung von Stumm- auf Tonfilm die Filmindustrie mitten in der Weltwirtschaftskrise getroffen hatte. Doch ließ sich das Bild vom deutschen Film im Würgegriff des internationalen jüdischen Finanzkapitals für den Propagandaminister weitaus besser vermarkten. Bereits gut zwei Wochen nach der Gründung des RMVP sprach Goebbels zu führenden Persönlichkeiten des Filmwesens über die "Neuorientierung des deutschen Films".[83] Selbst ein "leidenschaftlicher Liebhaber der filmischen Kunst" wollte er den deutschen Film "von der Wurzel aus" reformieren:

> Wir denken gar nicht daran, auch nur im entferntesten zu dulden, dass jene Ideen, die im neuen Deutschland mit Stumpf und Stil ausgerottet werden, irgendwie getarnt oder offen im Film wieder ihren Einzug halten. Damit ist allerdings ein Einschnitt in die Filmproduktion vollzogen.

Wen dieser Einschnitt treffen würde, zeigte Goebbels´ Einschätzung, der Publikumsgeschmack sei nicht so, "wie er sich im Inneren eines jüdischen Regisseurs abspielt". Zusätzlich gab er tiefgreifende Einblicke, wie er sich eine funktionierende Filmpropaganda vorstellte. Dazu bemühte er einen Film des politischen und ideologischen Gegners, *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergej Eisenstein, einen Film, den er "fabelhaft gemacht" fand, "eine filmische Kunst ohnegleichen":

> Dies beweist, dass Tendenz sehr wohl in einem Kunstwerk enthalten sein kann, und auch die schlechteste Tendenz ist zu propagieren, wenn es eben mit den Mitteln eines hervorragenden Kunstwerkes geschieht.

---

[82] Einschätzung von Curt Belling, Hauptstellenleiter der Reichspropagandaleitung der NSDAP. Amtsleitung Film, in: Belling: *Der Film in Staat und Partei*, Berlin, 1936, S. 25. In der gleichen Publikation veröffentlicht Belling Tabellen, nach denen die Beteiligung von Juden an Drehbüchern und Filmen in Deutschland zwischen 1930 und 1933 bei etwa 50% lag.

[83] Belling, *Der Film in Staat und Partei*, S. 26. Hier auch Abdruck der Rede im Berliner "Kaiserhof" vom 28.3.1933, aus der im Folgenden zitiert wird.

Da jedoch auch nach der Rede des Ministers "ein Teil der noch jüdisch infizierten Gruppen der Filmindustrie, die ehrlich ausgestreckte Hand der nationalsozialistischen Regierung übersehen zu können"[84] glaubte, leitete Goebbels schrittweise Maßnahmen ein, die wahrlich nicht zu übersehen waren.

Um den Fortbestand der deutschen Filmproduktion kurz- und mittelfristig sicherzustellen, wurde zuerst eine Filmkreditbank ins Leben gerufen, welche die zur Herstellung gelangten Filme zu einem festgelegten Prozentsatz finanzierte. Die Filmkreditbank stellte der Filmindustrie in den ersten Jahren ihrer Existenz über 100 Millionen Reichsmark zur Verfügung. Auf dem Höhepunkt ihres Wirkens im Jahre 1936 übernahm sie jeweils 60% der Herstellungskosten von 73% der in diesem Jahr zugelassenen Filme. Erst nach der allmählichen Verstaatlichung der Filmgesellschaften nach 1937 verlor sie an Bedeutung.[85]

Am 14.07.1933 unterschrieben der Reichskanzler und sein Propagandaminister das 'Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer', das zum Vorbild wurde für die Gesetzestexte der Reichskulturkammer und ihrer Fachkammern,[86] und das dementsprechend die schon bekannten Grundzüge aufweist: Mitgliedschaft in der Kammer als Pflicht zur Ausübung des Berufes, Verweigerung der Aufnahme bei Zweifeln an der Eignung, mithin Aufnahmeverweigerung für alle Nichtarier, sowie totale Kontrolle der Mitglieder.

Eine Neufassung des Lichtspielgesetzes vom 16.02.1934 sah die Position eines Reichsfilmdramaturgen vor, dem sämtliche Entwürfe und Drehbücher zur Vorzensur vorzulegen waren, um "zu verhindern, daß Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen"[87]. Eine Novelle dieses Gesetzes im darauf folgenden Jahr sicherte Goebbels das Recht zu, unabhängig von der Prüfstelle Filme verbieten zu lassen oder deren Ausstrahlung zu befehlen. Eine weitere wesentliche Neuerung im Lichtspielgesetz betraf die Vergabe von Filmprädikaten, die im Vergleich zu den Prädikaten der Weimarer Republik um eine Reihe von Auszeichnungen erweitert wurden. Demnach wurden Filme, die als 'staatspolitisch wertvoll', 'künstlerisch wertvoll', 'kulturell wertvoll', 'volkstümlich wertvoll', 'anerkennenswert' oder 'volksbildend' eingestuft wurden, mit steuerlicher Ermäßigung belohnt. Die Prädikatisierung eines Films als 'staatspolitisch und/oder künstlerisch besonders wertvoll' hatte gar die Befreiung von der Vergnügungssteuer

---

[84] Ebd., S. 31.

[85] Ab 1937 finanzierte die Filmkreditbank nur noch private Produktionen, die auf diese Weise weiterhin in Abhängigkeit vom RMVP gehalten wurden. Siehe ausführlich zu Filmkreditbank und zur Filmpolitik im Allgemeinen in: Albrecht, Dr. Gerd: *Der Film im 3. Reich*, Karlsruhe, 1979, Kapitel IV "Abriß der institutionellen Entwicklung".

[86] Etwa zwei Monate später, am 22.09.1933, wurde die vorläufige Filmkammer unter der Bezeichnung "Reichsfilmkammer" zu einer der insgesamt sieben Fachkammern der Reichskulturkammer.

[87] *Der Kinematograph*, 04.11.1933. Zitiert nach Albrecht, *Der Film im 3. Reich*, S. 270. Erster Reichsfilmdramaturg wurde Willi Krause, der Schriftleiter des *Angriff*.

zur Folge. Damit war aus einer reinen Zensurinstanz ein nicht unwesentliches Instrument zur Förderung ideologisch konformer Filme geworden. Überdies war es Kinobesitzern untersagt, die Ausstrahlung von Filmen mit der höchsten Auszeichnung abzulehnen.[88]

Nachdem die Neuorganisation des Filmwesens nunmehr weitgehend abgeschlossen war, wandte sich der rührige Minister der Kunstkritik zu. Da "auch das Jahr 1936 keine befriedigende Besserung der Kunstkritik" gebracht hatte, sah er sich per Erlass vom 26.11.1936 gezwungen, "endgültig die Weiterführung der Kunstkritik in ihrer bisherigen Form" zu untersagen.[89] Die Begründung für das Verbot der Kunstkritik lieferte der Leiter der zuständigen Abteilung im RMVP nur drei Tage später im *Völkischen Beobachter*:

> Für die Beurteilung eines Kunstwerkes kann im nationalsozialistischen Staat nur die nationalsozialistische Kulturauffassung maßgebend sein. Nur Partei und Staat sind in der Lage, aus dieser nationalsozialistischen Kunstauffassung heraus Werte zu bestimmen.[90]

Damit hatte sich die ohnehin schon stark reglementierte Presse in Zukunft auf die reine Kunstbetrachtung zu beschränken.

Geduldig wartete Goebbels nun auf eine günstige Möglichkeit zur Übernahme der Filmgesellschaften, die er bisher aufgrund ihres guten Namens im Ausland und beim Publikum unangetastet gelassen hatte. Als sich die Chance 1937 bot, griff er zu: Er ließ mit Geldern des RMVP durch das Privatunternehmen *Cautio Treuhand GmbH* seines Vertrauten Dr. Max Winkler zu niedrigen Preisen mehrheitliche Aktienanteile der traditionsreichen aber maroden Filmgesellschaften *Ufa*, *Tobis*, *Bavaria* und *Terra* kaufen, die auf diese Weise weiterhin unter nahezu identischem Namen firmieren konnten, tatsächlich jedoch, von der Öffentlichkeit unbemerkt, fortan staatsmittelbare Unternehmen waren. Erst 1942 erfolgte der Zusammenschluss aller Filmgesellschaften zur reichseigenen *Ufa Film GmbH*.[91]

2.3.3 Propaganda im Film: Ihr Wesen, ihre Weltanschauung, ihr Feindbild

Spätestens mit dem Jahr 1937 also hielt Goebbels alle Fäden, die zur optimalen Nutzung des Films als Instrument zur Beeinflussung der Massen von Nöten waren, in der Hand. In der Frage, wie von diesem Instrument am wirksamsten Gebrauch gemacht werden konnte, war er nur sich selbst und der Meinung des Reichskanzlers verpflichtet. Der Einfluss Hitlers darf dabei

---

[88] Ausführlich zur Prädikatisierung aus NS-Sicht bei Albrecht: *Der Film im 3. Reich*, S. 152 ff.

[89] Glaser, S. 79. Zitiert nach Albrecht, *Der Film im 3. Reich*, S. 275. (Albrecht schreibt in Fußnote 102 vom 26. als dem Tag des Erlasses und dem 27.01.1933 als dem Tag der Rede. Aus dem Kontext ergibt sich jedoch, dass es sich bei der Monatsnennung um einen Schreibfehler handeln muss).

[90] Berndt, Alfred I.: "Vom Kunstrichter zum Kunstdiener", *Völkischer Beobachter*, 29.11.1936. Zitiert nach Albrecht: *Der Film im 3. Reich*, S. 275. (Albrecht schreibt 29.01.1933 als Erscheinungsdatum des Artikels und bei gleichem Zitat auf S. 19 außerdem "Kulturbetrachtung" statt "Kunstauffassung").

[91] Albrecht: *Der Film im 3. Reich*, S. 279 f.

keinesfalls unterschätzt werden, ist er doch gerade für das Erscheinungsbild der drei berühmt-berüchtigten antisemitischen Filme *Die Rothschilds*, *Der ewige Jude* und *Jud Süß* von großer Bedeutung. "Ich selbst habe an vielen Abenden der vergangenen Zeit nach den entnervenden Kämpfen des Tages mit dem Reichskanzler im Lichtspielhaus gesessen und Entspannung gefunden".[92] Dieses Bekenntnis des Propagandaministers hält, im Gegensatz zu so vielen anderen seiner Aussagen, einer kritischen Betrachtung stand, denn zweifellos waren sowohl Hitler wie auch Goebbels begeisterte Kinogänger.[93] Und beide waren gleichermaßen fasziniert von den exklusiven Qualitäten, die dieses relativ junge Medium bereithielt, um das deutsche Filmpublikum zu guten Nationalsozialisten zu erziehen – von der tiefenwirksamen Beeinflussung durch die Unmittelbarkeit des Erlebens ebenso wie von der Möglichkeit, es zu jeder Zeit an jedem Ort einer großen Masse von Menschen zugänglich machen zu können.

Unterschiedliche Auffassungen herrschten dagegen in der Frage, auf welche Weise der deutsche Film sein propagandistisches Potential am wirksamsten zur Entfaltung bringen könnte. Seinem Naturell entsprechend, die Dinge beim Namen zu nennen, – bereits *Mein Kampf* hatte sich ja nicht eben durch hintergründige Subtilität ausgezeichnet – plädierte der Reichskanzler für die Transparenz der Intention:

> Gewiß, ich will den Film auf der einen Seite voll und ganz als Propagandamittel ausnützen, aber so, daß jeder Besucher weiß, heute gehe ich in einen politischen Film. Genauso, wie er im Sportpalast auch nicht Politik und Kunst vermischt zu hören bekommt. Mir ist es zum Ekel, wenn unter dem Vorwand der Kunst Politik getrieben wird. Entweder Kunst oder Politik.[94]

Der Demagoge aus dem Propagandaministerium sah das naturgemäß ein wenig anders:

> Das ist das Geheimnis der Propaganda: den, den die Propaganda fassen will, ganz mit den Ideen der Propaganda zu durchtränken, ohne daß er überhaupt merkt, daß er durchtränkt wird. Selbstverständlich hat die Propaganda eine Absicht, aber die Absicht muß so klug und so virtuos kaschiert sein, daß der, der von dieser Absicht erfüllt werden soll, das überhaupt nicht bemerkt.[95]

Gepaart werden sollte der gut getarnte propagandistische Zweck nach Goebbels mit künstlerisch möglichst hochstehenden Mitteln. "Nur nicht langweilig werden"[96] lautete hier die Devise. Stattdessen die optimale Ausnutzung des künstlerischen Potentials in allen Phasen der Produktion, sodass selbst der politische Gegner, der die Tendenz der nationalsozialistischen Medien

---

[92] Goebbels am 28.03.1933 im Berliner "Kaiserhof", in: Belling, *Der Film in Staat und Partei*, S. 31.

[93] Beide verfügten über exklusive Heimkinos, in denen sie sich die neuesten in- und ausländischen Filme – selbstverständlich unzensiert – vorführen ließen. Mit dem Ausbruch des Krieges verzichtete Hitler jedoch auf ein derartiges Privileg, um sich ganz der Kriegführung zu widmen.

[94] Hitler im Gespräch mit der Schauspielerin Tony van Eyck. In: Traub, Hans: *Der Film als politisches Machtmittel*. München, 1933, S. 27.

[95] Goebbels-Rede vom 25.03.33. Berlin, Haus des Rundfunks. (*Goebbels-Reden, Bd. 1*, S. 95). Hervorhebungen im Original.

[96] Ebd., S. 94.

ablehnt, trotzdem zu dem Ergebnis kommen muss: "Verflucht gut gemacht, fabelhaft gemacht, die verstehen ihr Handwerk, das ist wirklich eine Gefahr".[97]

Inhaltlich ließen sich die Qualitäten der nationalsozialistischen Weltanschauung am eindringlichsten durch die Gegenüberstellung von Wunsch- und Feindbild veranschaulichen, wobei die Illustration des Ideals im "Geist eines neuen Heroismus"[98] in den Filmen zunächst den weitaus größeren Raum einnahm. In den ersten Jahren des Hitlerregimes stellte die Dominanz des nationalsozialistischen Wunschbildes im Film eine zwingende Notwendigkeit dar, damit das entsprechende Ideal überhaupt etabliert und vom Publikum internalisiert werden konnte. In den Folgejahren spiegelte sie in der Überzeichnung nationalsozialistischen Triumphes bei gleichzeitiger Bagatellisierung des politischen Gegners die Überheblichkeit der neuen Machthaber wider, die jede außenpolitische Provokation – Austritt aus dem Völkerbund, Besetzung des Rheinlandes, Annexion des Sudetengebietes – gegenüber einer schwachen internationalen Gemeinschaft durchgesetzt hatten.

Folglich standen bis 1940 in den wichtigen Tendenzfilmen fast ausnahmslos Personen im Zentrum der Geschehens, deren Denk- und Verhaltensmuster dem Geist der 'neuen Zeit' entsprachen. Im Laufe der Handlung war der stets tadellos agierende nationalsozialistische Held früher oder später gezwungen, sein trautes Heim kurzzeitig zu verlassen, um je nach Drehbuch mal in unsauberen Behausungen, mal in dekadenten Palästen in Kontakt zu treten mit Personen, die ihn zu verführen, schmähen, belügen, zu betrügen, hintergehen, überlisten, zu bestehlen oder morden suchten, oder die ihre niedere Gesinnung sonstwie zur Schau trugen. Diese Sequenzen konnten von unterschiedlicher Länge und Bedeutung für den Verlauf des Films sein, in jedem Fall war aber sicherzustellen, dass die verwerflich handelnden Personen und ihr soziales Umfeld eindeutig als politische Gegner, als Feinde des Deutschen Reiches identifiziert werden konnten. Dazu genügte häufig ein Schild mit fremdländischer Aufschrift oder ein richtig platzierter Davidstern, aber auch stereotype Physiognomie und Gestik der Schurken taten ihren Dienst.[99] Ob es sich bei diesen Feinden um Polen, Juden, Russen, Zigeuner, Engländer handelte, entschied die aktuelle außen- oder innenpolitische Situation.[100] Gerne wurden auch verschiedene Gegner des Reiches im Film zusammengefasst, wobei man in solchen Fällen penibel darauf achtete, dass immer Juden involviert waren. Auf diese Weise sollte zum Ausdruck gebracht werden, dass das englische, russische oder polnische Problem in seiner Wurzel auch

---

[97] Ebd.

[98] Ebd., S. 85.

[99] Siehe hierzu die vertrauliche Empfehlung des *Zeitschriftendienstes*, 27. Ausgabe vom 03.11.1939, Anw. NR. 1134, die sich auf die negative Darstellung von Polen bezieht. (Zitiert nach Hollstein, Dorothea: *"Jud Süß" und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm*. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1983, S. 23).

[100] Beispiele hierzu bei Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 21 f.

immer und vor allem ein jüdisches Problem war. Der Kriegsbeginn jedoch erforderte eine umfassendere Auseinandersetzung mit dem Feind und der Gefahr, die von ihm auszugehen drohte, falls das deutsche Volk sein Potential unterschätzte und sich nicht rechtzeitig wappnete. Aus diesem Grund rückte der Feind in das Zentrum der Propaganda. Was in Massenveranstaltungen, in Rundfunk und Presse und in den Berichterstattungen der Wochenschauen im Frühling des Jahres 1940 längst Usus war, sollte nun mit einiger Verspätung auch in filmischen Großprojekten, deren Verwirklichung ungleich zeit- und kostenintensiver war, zu bewundern sein: Der Film sollte endlich "zu einer Waffe von außerordentlicher Schärfe" werden. Dazu musste er jedoch fortan "die unheilvolle Wirkung jener Kräfte aufdecken, die nicht seit heute, sondern seit Jahrhunderten die wahren Kriegsverbrecher sind".[101] So wie die Randfigur Shylock zumindest auf der Provinzbühne allmählich wieder in den Blickpunkt zweifelhaften Interesses rückte[102], so stand der Jude 'an sich' als Inkarnation des Bösen plötzlich im Zentrum einer filmischen Propagandaoffensive.[103]

Ziel dieser Propaganda also war es, die Meinung, der jüdische Mitbürger stelle ein Problem dar, welches es zu beseitigen gelte, in der Bevölkerung zu einer landläufigen zu machen; mithin einen Konsens zwischen Regierung und Volksgemeinschaft sicherzustellen, der jede Maßnahme zur Entziehung der Existenzmöglichkeiten jüdischen Lebens im Reich billigend in Kauf nimmt.

2.3.4 Mit Judenstern ins Judenhaus: Die Judendiskriminierung 1939-1942

Dabei war der jüdische Alltag im Deutschen Reich zum Zeitpunkt der Uraufführungen von *Die Rothschilds*, *Jud Süß* und *Der ewige Jude* zwischen Juli und November 1940 bereits lediglich eine Aneinanderreihung menschenunwürdiger Schikanen. Den unsäglichen Startschuss zur erneuten Verschärfung der Judenpolitik hatte Hitler selbst am 30.01.1939 gegeben, als er für den Fall eines Krieges mit der "Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa"[104] gedroht hatte. Drei Monate später wurde Juden der gesetzliche Mieterschutz entzogen, die Zusammenlegung jüdischer Familien in 'Judenhäusern' vorbereitet. Mit Kriegsbeginn erfolgte die Beschränkung

---

[101] Fischer, Hans Erasmus: "Die Rothschilds – Im Ufa-Palast am Zoo", in: *Berliner Lokal-Anzeiger* vom 18.07.1940. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film*. S. 442.

[102] Von 23 Aufführungen durch 3 Gesellschaften im Jahre 1939 auf 42 Aufführungen durch 7 Gesellschaften 1940, u.a. in Reichenberg, Januar 1940 und Aachen, Mai 1940. (Angaben nach "Theaterschau", *Shakespeare Jahrbuch*, 76/1940, S. 247. Zu Aachen auch bei Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 251)

[103] Bei *Robert und Bertram*, dem ersten Versuch unter Goebbels´ Verantwortung, einen antisemitischen Film mit jüdischen Charakteren in der Hauptrolle zu machen, hatte man sich 1939 des Genres der Gaunerkomödie bedient. Das Experiment wurde zum Desaster. Der Film spielte kaum seine Herstellungskosten ein und erregte zudem Hitlers Unmut, da "der Deutsche schlecht gemacht" sei. (Siehe dazu Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 48 ff. Hitler-Zitat in: *Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs*, Tagebucheintrag vom 11.12.1939, S. 91).

[104] Rede vor dem Reichstag am 30.01.1939. Text der Rede in Auszügen bei: Domarus, Max: *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*. 2 Bände, *Band II Untergang, Erster Halbband 1939-1940*, München, 1965. Zitat S. 1058.

der Ausgehzeit und der Einzug aller in jüdischem Besitz befindlichen Rundfunkgeräte. Der Kauf von Lebensmitteln war fortan auf wenige ausgewiesene Geschäfte beschränkt und an bestimmte Zeiten gebunden, die mancherorts nicht mehr als eine Stunde täglich betrugen. Zusätzlich wurde die Lebensmittelzuteilung zeitweilig gekürzt. Ab Juli 1940 waren Juden von der Fernsprechteilnahme ausgeschlossen, ab Oktober wurden sie in Luftschutzräumen, die von Arieren aufgesucht werden konnten, nicht länger geduldet. Während besagte Filme dann zumeist flächendeckend und mit unterschiedlichem Erfolg den deutschen Kinogänger zu begeistern suchten, konnten seine jüdischen 'Mitbürger' dem Hass, der ihnen von der Leinwand entgegen schlug, nicht einmal mehr physisch entkommen: Im August 1941 erging ein Erlass, der die Auswanderung von Juden im wehrfähigen Alter verbot. Im gleichen Monat wurde der Besuch öffentlicher Bibliotheken untersagt. Ab September war die Kennzeichnung durch einen 'Judenstern' in der Öffentlichkeit Pflicht und der eigene Wohnbezirk durfte nur noch mit schriftlicher polizeilicher Erlaubnis verlassen werden.[105]

Wurden jedoch all diese Maßnahmen propagandistisch entsprechend aufbereitet, um der in- und ausländischen Öffentlichkeit die völlige Transparenz der nationalsozialistischen Judenpolitik zu suggerieren, so versuchte man andererseits, das wirkliche Ausmaß der 'Endlösung' vor eben dieser Öffentlichkeit sorgfältigst zu verschleiern. Der überwiegende Teil der deutschen Bevölkerung ahnte beispielsweise nicht, dass bereits im Frühling 1940 der Plan Adolf Eichmanns, alle Juden in Madagaskar anzusiedeln, ernsthaft diskutiert wurde[106], bevor man durch die Eroberungskriege im Osten auf die außer in geografischer Hinsicht nur für den perversen (Un-)Geist 'naheliegende' Idee verfiel, die 'Judenfrage' schneller und endgültiger zu 'lösen'.

Wann genau diese 'Endlösung' beschlossen wurde, ist nicht mehr zweifelsfrei zu ermitteln. Schon einen Tag nach Beendigung des Novemberpogroms bezeichnete es Reichsmarschall Göring als Selbstverständlichkeit, im Falle eines außenpolitischen Konflikts "eine große Abrechnung an den Juden zu vollziehen".[107] Jedoch sprach Reinhard Heydrich, der Chef des Sicherheitsdienstes der SS, Leiter des SS-Reichssicherheitshauptamtes und spätere Reichsprotektor von Böhmen und Mähren, in einem Schnellbrief an die Chefs aller Einsatzgruppen der Sicherheitspolizei bereits am 21.09.1939 vom "Endziel" der "Judenfrage im besetzten Gebiet".

---

[105] Geschichtliche Daten nach der "Zeittafel" aus Akademie der Künste (Hrsg.): *Geschlossene Vorstellung. Der jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*. Berlin, 1992, S. 430 ff. Ein eindrucksvolles Dokument darüber, was es bedeutete "als Jude im kriegführenden Deutschland zu leben" (S. 12) auch in dem Aufsatz "Die Behandlung der Judenfrage durch die nationalsozialistische Regierung" des Vorsitzenden des Central Committee of Liberated Jews in the British Zone of Germany, Norbert Wollheim, in: Pardo, Dr. Herbert und Siegfried Schiffner: *Jud Süss. Historisches und juristisches Material zum Fall Veit Harlan*. Hamburg, 1949, S. 11 ff.

[106] Eichmann arbeitete von Anfang 1940 bis Mitte 1941 an diesen Plänen, die zuerst auf große Zustimmung Hitlers, Himmlers und Heydrichs trafen. Siehe dazu den Bericht "Vom 'Madagaskar-Plan' bis zur 'Endlösung'" von Dieter Wisliceny, eines Vertrauten Eichmanns, Dokument Nr.XXXVIII - 67 im Archiv des Centre de Documentation Juive Contemporaine. Abgedruckt in: Poliakov, Leon und Joseph Wulf: *Das Dritte Reich und die Juden. Dokumente und Aufsätze*. Berlin, 1955, S. 87-98.

[107] In der Besprechung im Reichsluftfahrtministerium vom 12.11.1938. Abdruck der stenografischen Niederschrift der Besprechung in: Poliakov: *Das Dritte Reich und die Juden*. S. 79. (O.g. Zitat hier gesperrt gedruckt)

Im Februar 1940 fand die erste Deportation von Juden aus dem Reich nach Lublin in Polen statt, Ende April wurde in Lodz das erste bewachte Ghetto errichtet. Am 16. Oktober schließlich erging der Befehl zur Errichtung des Warschauer Ghettos. Im Juli 1941 erhielt Heydrich von Reichsmarschall Göring brieflich den Auftrag, "die organisatorischen, sachlichen und materiellen Vorausmaßnahmen zur Durchführung der angestrebten Endlösung der Judenfrage vorzulegen".[108] Auf der Grundlage der von Heydrich geleisteten Vorarbeit wurde schließlich am 20.01.1942 in der Besprechung über die Endlösung der Judenfrage in Berlin, Am Großen Wannsee Nr. 56-58, heute meist als 'Wannsee-Konferenz' bezeichnet, die Ausrottung des europäischen Judentums endgültig besiegelt.[109]

Bei derartiger Einordnung in den zeitgeschichtlichen Hintergrund erscheinen Idee und Planung der drei antisemitischen Großfilme als direkte Konsequenz der Pogrome vom November 1938 bzw. von Hitlers 'Prophezeiung' vor dem Reichstag im Januar 1939.[110] Als jedoch während des Produktionsverfahrens wesentliche Verschärfungen der Judenpolitik Hand in Hand gingen mit ersten Gedankenspielen zur Beseitigung der Juden aus dem Reich, nutzte man die Gunst der Stunde, sie nach Fertigstellung in ausgewählten Kreisen zur Durchsetzung der 'Endlösung' einzusetzen.

2.3.5 Von Blutgeld, Schächtern, Ratten: Die antisemitische Filmoffensive 1940

2.3.5.1 *Die Rothschilds*

Als erster dieser Filme wurde dem deutschen Publikum *Die Rothschilds* vorgestellt, der am 17.07.1940 in Berlin uraufgeführt wurde. Er beschreibt das angebliche Wirken der jüdischen Bankiersfamilie Rothschild in den Jahren zwischen 1806 und 1815. Das zentrale Anliegen des Films ist es zu zeigen, dass Reichtum und Einfluss des jüdischen Clans auf Leid und Tod unschuldiger Menschen basieren. Danach erhielt die Familie im Jahre 1806 von Kurfürst Wilhelm IX., der sich auf der Flucht vor den Truppen Napoleons I. befand, 600.000 Pfund, in nationalsozialistischer Diktion "Blutgeld, das aus dem Verkauf seiner Landeskinder für die englische Armee stammte".[111] Die beiden Söhne des Familienoberhauptes vermehrten dieses Kapital in den folgenden Jahren systematisch mit zumeist betrügerischen Mitteln, bevor Nathan Rothschild, der ältere der beiden Brüder, 1815 das Familienvermögen endgültig in astronomische

---

[108] Dokument NG - 2586 im Archiv des Interrnationalen Militärgerichtshofes in Nürnberg. Abgedruckt in Poliakov: *Das Dritte Reich und die Juden*. S. 116.

[109] Abdruck des sog. "Wannsee-Protokolls", Dokument NG - 2586 im Archiv des Internationalen Militärgerichtshofes in Nürnberg, in: Poliakov: *Das Dritte Reich und die Juden*. S. 119-126.

[110] In dieser Rede vom 30.01.1939 hatte Hitler außerdem die Produktion judenfeindlicher Filme angekündigt. (Siehe Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 62).

[111] Aus einer Inhaltsangabe des Films aus dem *Illustrierten Film-Kurier*, Nr. 3120. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 65.

Höhen steigen ließ. Mithilfe einer Taubenpost erhielt er als erster Nachricht von der Niederlage Napoleons in der Schlacht von Waterloo, streute in London jedoch das Gerücht vom Sieg des Franzosen und nutzte die Panik der Kleinanleger und Spekulanten zum Kauf ihrer im Preis drastisch gefallenen Wertpapiere. Regisseur Erich Waschneck und die Drehbuchautoren C.M. Köhn und Gerhard T. Buchholz hofften mit diesem Stoff beim Publikum ähnliche Empörung über die angebliche jüdische Skrupellosigkeit hervorrufen zu können, die vor allem das furiose Finale in der gleichgeschalteten Presse hervorrief. Hermann Wanderscheck beispielsweise ereiferte sich in der *Filmwelt* über den

> gemeinen Taschenspielertrick Rothschilds, der mit seinen lumpigen Jobbern der Londoner Börse aus millionenfacher Ehre millionenfachen Profit zog. Da starben die besten Soldaten Europas, Niederländer, Preußen, rheinische und braunschweigische Männer auf dem Schlachtfeld bei Waterloo – und eine dritte Macht war es, die aus Blut Kapital schlug: der Bankier Rothschild.[112]

Der künstlerische Gehalt des Films kann auch mit dem Wohlwollen, das man angesichts seines die Historie bewusst verfälschenden und einzig auf das Schüren des Hasses ausgerichteten Inhalts[113] nicht gewillt ist aufzubringen, bestenfalls als mäßig und durchschnittlich bezeichnet werden. Seine Resonanz beim Publikum wäre mit diesen Attributen sogar eher euphemistisch umschrieben.[114] Von Interesse ist er vor allem deshalb, weil er als erstes Großprojekt der seit Kriegsbeginn ruhenden Filmproduktion den Beginn der filmischen antisemitischen Hetzkampagne markierte und in der Gestaltung der Judenrollen den wesentlich einfluss- weil erfolgreicheren *Jud Süß* antizipierte. Die Tatsache, dass seine Uraufführung in den Vorankündigungen der Printmedien auf ministeriale Forderung hin stets mit eben dieser 'Wiederauferstehung' des deutschen Films im ersten Kriegsjahr verknüpft wurde, mag belegen, wie sehr Goebbels an der Steigerung des allgemeinen Interesses und an der Hervorhebung der Bedeutung dieses Machwerks gelegen war.[115] Zusätzlich musste Sorge dafür getragen werden, dass die Unterstreichung der Historizität des Films in den Vorbesprechungen der Presse etwaige Skepsis bezüglich rein propagandistischer Absichten im Keim erstickte. Hier schaffte eine Anweisung des Propagandaministers in der Pressekonferenz der Reichsregierung vom 26.04.1940 Abhilfe:

> Wenn jetzt einige Juden-Filme herauskommen, möge man sie nicht von vorneherein als antisemitische Filme bezeichnen. Sie zeigen das Judentum, wie es ist. Wenn sie antisemitisch wirken, liegt das nicht an einer besonders erstrebten Tendenz.[116]

---

[112] *Filmwelt* Nr. 43 vom 25.10.1940. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 67.

[113] Eine Gegenüberstellung der historischen Tatsachen und ihrer Verfälschung zu Gunsten antisemitischer Wirkung bei Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 66 f.

[114] Der 951.000 Reichsmark teure Film spielte zwar 1.779.000 RM ein, blieb damit aber um fast 30% hinter dem erwarteten Einspielergebnis zurück und nahm unter diesem Gesichtspunkt unter den am wenigsten erfolgreichen Produktionen des Jahres 1940 den zweiten Platz ein. (siehe Albrecht, Dr. Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart, 1969, Anlagen 6a, 6b und 6c, S. 409 ff.).

[115] Genaueres zu Goebbels´ Anweisungen an die Presse und deren Umsetzung bei: Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 43 ff.

[116] Boelcke, Willy A.: *Kriegspropaganda 1939-1941*, Stuttgart, 1966, S. 332: Akte ZSG 102:23 aus dem Bundesarchiv. Zitiert nach Albrecht: *Der Film im 3. Reich*. Vorwort.

Für den Antisemiten war es selbstverständlich, dass die Wurzel des "Judentums, wie es ist" im Ghetto zu finden war. Dementsprechend nahm im Film der Aufstieg der Familie Rothschild – im nationalsozialistischen Sprachgebrauch hier Synonym für "die Verjudung Englands und damit die Herrschaft einer jüdisch-englischen Plutokratie"[117] – in der Frankfurter Judengasse seinen Anfang. Hier befindet sich das Elternhaus der Familie und hier übergibt der Kurfürst den stattlichen Teil seines Vermögens an das Familienoberhaupt der Rothschilds, Mayer Amschel. Diese Anfangssequenz bot Gelegenheit, eine Vielzahl antisemitischer Klischees vom 'Urjuden' in seinem vertrauten Lebensraum darzustellen: In einer dunklen, schmutzigen Behausung, die er mit Ratten und Ungeziefer teilt, watschelt ein ungepflegter, unsteter alter Jude im Kaftan umher, unterwürfig, feilschend, hinterlistig und gerissen.

Doch genügte es den propagandistischen Ansprüchen des antisemitischen Films nicht, dem Publikum die widerliche Darstellung des jüdischen Ghettos als authentische Wiedergabe historischer Fakten zu verkaufen. Der Erfolg einer solchen Produktion hing vielmehr davon ab, in wie weit der Zuschauer gewillt war anzuerkennen, dass die Gesetzmäßigkeiten des jüdischen Archetypen in zwingend logischer Weise auch für den in Gestus und Habitus unauffälligen, jüdischen 'Mitbürger' Gültigkeit besaßen. Nach nationalsozialistischem Verständnis war der Wille zur Assimilation immer bloße Tarnung und damit Mittel zu dem Zweck, urjüdische Herrschaftsansprüche durchzusetzen. 'Einmal Jude, immer Jude', die Möglichkeit, sich von seinen Vorvätern loszusagen, war auf Grund der rassischen Definition des Judentums in der Denkweise des Dritten Reiches ohnehin nicht gegeben. Es galt also in hohem Maße assimilierte jüdische Charaktere in das Geschehen einzuflechten und deren enge Verbindung zum 'Urjudentum' als Quelle und Antriebsfeder ihres Handelns zu entlarven.

Der antisemitische Spielfilm bediente sich im Wesentlichen dreier Varianten, um diese Sachverhalte zu illustrieren. In der geradlinigsten dieser Varianten fungiert das Ghetto bei Filmbeginn noch als Heimat eines jüdischen Protagonisten, aus dem er jedoch recht schnell in zivilisierte Regionen aufbricht, um dort mit dem Finanzkapital des Stammhauses durch subversive Tätigkeiten jüdische Interessen zu vertreten. Diese Rolle übernimmt bei den *Rothschilds* James, der jüngere Sohn Mayer Amschels, der die Geldübergabe im Hause des Vaters in einem Schrank versteckt belauscht hatte, um wenig später in Paris die unredlichen Geschäfte der Familie zu betreiben.

Der in London ansässige Nathan Rothschild hingegen, der ältere Bruder von James und die Hauptfigur des Films, erhält durch eine Botschaft vom Abgesandten seines Vaters nicht nur notwendige Informationen für sein schmutziges Spiel, er wird durch das urjüdische Aussehen

[117] Aus dem *Illustrierten Film-Kurier*, Nr. 3120. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 65.

und Gebaren des Informanten gleichzeitig an die eigenen Wurzeln erinnert – und mit ihm der Zuschauer. Auf diese Weise wird aus einem Kurier mit primär dramaturgischer Funktion "das rassische Bindeglied"[118] zwischen Ursprung und Assimilation.

In der dritten Variante schließlich wird dem assimilierten Juden seine Herkunft sogar tagein tagaus und an jedem Ort in der Gestalt seines Sekretärs vor Augen geführt, der angesichts seines ungepflegten Habitus unschwer als 'Ausgeburt' des Ghettos erkennbar ist. Das Wesen der Beziehung zwischen Herr und Diener ist dabei in *Die Rothschilds* und *Jud Süß* nahezu identisch: Nathan wie auch Süß Oppenheimer sind einerseits von dem Gebaren ihrer 'urjüdischen' Untergebenen angewidert, wissen andererseits aber, dass deren Qualitäten für den eigenen Werdegang unverzichtbar sind. Die Sekretäre ihrerseits stellen die Autorität ihrer Herren zu keiner Zeit in Frage, verbergen stattdessen die eigene Profitsucht hinter übertriebener Unterwürfigkeit und scheinbar grenzenlosem Gleichmut. Dem Bemühen ihrer Herren, zivilisierte, sprich: christliche Gepflogenheiten zu kopieren, begegnen sie mit Verständnislosigkeit, da sie das Unterfangen für unmöglich halten. "Ich sag ihne, wennse hoch und höher steigen, wennse groß werden in England, Se werden trotzdem bleiben a großer Bocher aus der Judengasse in Frankfurt"[119] verheißt der Sekretär Bronstein dem älteren Spross der Rothschilds. Nathans Entgegnung sollte wohl dem deutschen Kinogänger die ambitionierten Ziele der aufstrebenden jungen Generation assimilierungswilliger Juden warnend vor Augen führen:

> "... Bronstein, sehnse sich an, Sie sehen aus wie ein Schnorrer, Se sind mies und nicht ganz sauber, aber – Ihr Sohn wird sich Gentleman nennen und ihr Enkel kann vielleicht schon ein Lord sein in diesem Lande, und alles damit!" (Er läßt eine Guinee klingen).[120]

Durch Charakterzeichnung und Figurenkonstellation wird somit früh klargestellt, dass eine enge Anbindung an das Urjudentum vorhanden und unauslöschlich ist, unabhängig davon, ob sich das jüdische Individuum dazu bekennt oder den jüdischen Glauben, die Sprache und Lebensart ablehnt. Falls der Kinobesucher diese These anzuerkennen bereit war, musste jeder Versuch eines jüdischen Zeitgenossen, seine Verbundenheit mit Deutschland zu bekunden, automatisch unwirksam bleiben. Im Gegenteil, je ähnlicher der Jude seinen arischen Nachbarn war, desto größere Gefahr für die Volksgemeinschaft ging von ihm, der ja in Wirklichkeit nur ein Meister der Tarnung war, aus.

Um jedoch andererseits möglicher volksgemeinschaftlicher Hysterie vorzubeugen, musste der antisemitische Film die Eventualität einer perfekten jüdischen Camouflage ausschließen. Aus diesem Grund erscheint in beiden Machwerken eine dem nationalsozialistischen Wunschbild

---

[118] Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 68.
[119] Filmdialog aus *Die Rothschilds*, zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 72.
[120] Ebd., S. 72/73.

angenäherte Person, welche die jüdische Identität 'instinktiv' erkennt.[121] Es ist bezeichnend für das Niveau nationalsozialistischer Ideologie, dass die Entdeckung des Juden niemals rationale Leistung, sondern immer nur Sinneswahrnehmung sein konnte. Selbst Hitler und Rosenberg hatten sich ja in ihrer Rassenlehre weniger auf wissenschaftliche Erkenntnisse als auf die 'Stimme des Blutes' berufen.

Die Darstellung der Kuriere und Sekretäre in der Filmpropaganda von 1940 erschöpfte sich keineswegs darin, antisemitische Phantasien vom Urjuden zu illustrieren. Sie bot darüber hinaus die Chance, Grundlegendes zum Wesen innerjüdischer Beziehungen kundzutun. Diese fußen niemals auf Idealen wie Loyalität, Respekt oder gar Altruismus, sondern sind immer ausschließlich Zweckgemeinschaften, die aufgelöst werden, sobald sich die Parteien keinen individuellen Nutzen mehr von ihnen versprechen. Die Fixierung auf den persönlichen Vorteil erstreckte sich nach nationalsozialistischer Einschätzung sogar auf die Beziehung des Juden zu seinem Gott.

Aus diesem Grund wurde in die Handlung der *Rothschilds* eine Merksequenz bezüglich jüdischer Religiosität eingewoben: Um die möglichst rasche Übergabe der so wichtigen Informationen zu gewährleisten, hatte sich der Kurier Mayer Amschels sofort nach seiner Ankunft in London in das Domizil Nathans begeben, wo er diesen betend antrifft. Ob der augenscheinlichen Verwunderung des Boten über die Frömmigkeit des Assimilierten, erläutert Nathan: "Eine Woche lang bin ich Engländer. Am Schabbes, auf eine Zeitlang, bin ich Jude und mach das Geschäft mit Gott".[122] Als er jedoch die Bedeutung des väterlichen Briefes erkennt, vergisst er augenblicklich das Gebet und wendet sich unverzüglich seinen weltlichen Vorhaben zu. Für den Zuschauer sollte dies eine weitere Bestätigung dafür sein, dass Assimilation niemals Loslösung vom Urjudentum bedeutete, da auch scheinbar assimilierte Juden heimlich den Sitten und Gebräuchen ihrer Vorväter huldigten. Darüber hinaus sollte deutlich werden, dass auch das jüdische Zwiegespräch mit Gott nur Geschäftemacherei zum Ziel hat und sofort unterbrochen wird, wenn ein materieller Gewinn im Diesseits in Aussicht steht.

Vom nationalsozialistischen Standpunkt aus war der Jude an sich kein soziales Wesen, auf einen respektablen Platz in der zivilisierten Gesellschaft hatte er folglich keinen Anspruch. Die jüdische Gefahr blieb in *Die Rothschilds* denn auch beschränkt auf die wirtschaftlichen Erfolge der Familie, während die Versuche gesellschaftlich Fuß zu fassen der Lächerlichkeit preisgegeben wurden: Nathans Einladung zum Bankett beispielsweise leistet niemand Folge und auch

---

[121] In *Die Rothschilds* die aristokratische Irin Sylvia Turner, die auch die Engländer verachtet, in *Jud Süß* der Aktuarius Faber, der beim ersten Anblick Süß Oppenheimers ausruft: "Das ist doch ein Jude". (Stellenweise gekürztes Protokoll des Films *Jud Süß* bei Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, ungekürztes und mit Kameraeinstellungen versehenes Filmprotokoll in: Knilli, Friedrich, Thomas Maurer, Thomas Radevagen und Siegfried Zielinski: *"Jud Süß". Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen. Preprints zur Medienwissenschaft 2*. Berlin, 1983).

[122] Filmdialog aus *Die Rothschilds*, zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 69.

sein plumpes Werben um die irische Gattin seines englischen Widersachers bleibt unerhört. Hier lieferte der antisemitische Film dem Betrachter das gute Gewissen für die Tatsache, dass die Juden im Reich zu dieser Zeit gesellschaftlich bereits nicht mehr existent waren, quasi auf dem silbernen Tablett: Er sollte herzhaft lachen können über die Blamagen und Erniedrigungen des Juden, denn schließlich trägt dieser durch seinen Größenwahn selbst die Schuld an seinem Scheitern. Unter völliger Missachtung seiner gesellschaftlichen Akzeptanz versucht er sich ohne Umwege in der Spitze des sozialen Gefüges zu etablieren. Zwar wird im Folgenden für Nathan Rotschild die Verbitterung über diese Niederlagen zur Quelle verstärkter wirtschaftlicher Bemühungen, ansonsten werden gesellschaftliche und finanzielle Ambitionen im Film jedoch von einander getrennt behandelt. Wie später zu sehen sein wird, änderte sich dies mit *Jud Süß*, wo sich Oppenheimer wegen seiner moralischen Defizite gesellschaftliche Akzeptanz mit genau den unlauteren Mitteln – Heimtücke, Skrupellosigkeit, Erpressung – zu erstreiten versucht, die sich in seinem Streben nach wirtschaftlicher Macht als wirksam erwiesen hatten.

Es ist davon auszugehen, dass die filmische Darstellung des jüdischen Charakters und der Schrankenlosigkeit jüdischen Herrschaftsstrebens in *Die Rothschilds* die Zustimmung seines antisemitischen Förderers gefunden hat. Trotzdem wurde das Werk, das ursprünglich einen entscheidenden Schritt "auf dem Wege des deutschen Films zur Volkskunst im besten Sinne"[123] hatte markieren sollen, nach nur zwei Monaten Laufzeit in ausgewählten Städten und mäßigem Erfolg zurückgezogen und erst ein Jahr später, jetzt landesweit, wieder aufgenommen. Und auch die propagandistische Begleitung der Wiederaufnahme deutete, gemessen an dem Wirbel, der um die Uraufführung gemacht wurde, weniger darauf hin, dass man sich von dem Film große Impulse erhoffte. Vielmehr hat es den Anschein, als sei im Jahr 1941 wirklich jedes Mittel zur Förderung des Judenhasses dankbar ergriffen worden. Goebbels´ Presseanweisung zur Wiederaufnahme jedenfalls lautete:

> Der Ufa-Film Die Rothschilds kann in den Städten, in denen er demnächst erstmalig gezeigt wird, in angemessener Weise besprochen werden. Besprechungen großen Umfangs kommen nicht in Frage. In Städten, in denen der Film bereits vor einiger Zeit erstaufgeführt wurde und jetzt nur wiederholt wird, kommt eine erneute Besprechung nicht in Frage.[124]

Worin aber lagen die Gründe für das Scheitern des Films? Ein wichtiges Kriterium zur Beantwortung dieser Frage liegt sicherlich darin, dass der Jude letztendlich obsiegt. Dies ist in der Tat ungewöhnlich für den nationalsozialistischen Film an sich, zumal wenn es sich um einen Auftragsfilm mit politischer Wirkungsabsicht handelt. Denn eigentlich hielten es die filmpoliti-

---

[123] Aus den Anweisungen des *Zeitschriftendienstes*, 65. Ausgabe vom 19.07.1940, Anw. Nr. 2839. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 65.

[124] Zitiert nach Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 43, Fußnote 178.

schen Entscheidungsträger, wie der spätere Reichsfilmintendant Fritz Hippler, "schon aus rein äußeren pädagogischen und psychologischen Gründen" für notwendig, "den Filmschluß so anzulegen, daß ihn jeder aus vollem Herzen bejaht, z.B. selbstlose Liebe ihre Erfüllung und das Verbrechen seine Sühne finden".[125] Dagegen zeichnet Nathan Rothschild am Schluss des Films die Niederlassungen seiner Brüder in verschiedenen Städten Europas in eine Landkarte "und fügt Jerusalem als 'Stammhaus' hinzu"[126]:

> Wenn [...] sich aus ihren Luftlinienverbindungen scheinbar zufällig, aber gleichwohl unheimlich genau die gekreuzten Dreiecke des Judensterns ergeben, die im Schlußbild gleich dem Netz einer Spinne die englischen Inseln umgreifen, dann ist der Kern des Themas unmißverständlich sinnfällig geworden.[127]

Mit diesem finalen Eindruck verließ der Besucher vielleicht wie gewollt wutentbrannt das Kino. Der Zorn des Zuschauers drohte jedoch bald der Resignation zu weichen, da es ihm unter den Hauptfiguren des Films eines Vorbildes im nationalsozialistischen Sinne ermangelte. Denn auch die Gegenspieler der Rothschilds handelten stets um ihrer persönlichen Bereicherung willen. Der einzige, der als Identifikationsfigur in Frage kam, war der Leutnant George Crayton, der gerade noch rechtzeitig erkennt, dass er von Nathan Rothschild als Werkzeug für dessen heimtückische Pläne benutzt wurde, und fortan tapfer und ohne eigene materielle Ambitionen gegen den Juden und die englischen Bankiers, stattdessen für die Interessen der 'einfachen Leute' kämpft. Doch auch Crayton steht gegenüber der Macht des Geldes am Ende als Verlierer da. Er muss sich mit seiner Familie aus dem Herrschaftsbereich jüdischer und englischer Spekulanten zurückziehen: "Es wird auf der Welt doch noch einen Platz geben, wo man frei atmen kann".[128]

Das Dilemma des Films lag also darin, dass ihn der historische Stoff auf den Boden eines ideologischen Gegners führte, dessen außenpolitische Rolle die nationalsozialistische Führung zudem nur schwer einzuschätzen vermochte. Die konzeptionelle Planung des Films wurde noch vor der englischen Kriegserklärung an das Deutsche Reich abgeschlossen und auch bei seiner Fertigstellung war die weitere politische Entwicklung in der Auseinandersetzung mit dem Königreich noch unklar.[129] Dadurch war im Film lediglich das zentrale Feindbild durch die scharfe Konturierung jüdischer Diabolik eindeutig definiert. Dem entgegengesetzt wurde jedoch nicht,

---

[125] Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, S. 107.
[126] Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 72.
[127] Jürgen Petersen in: *Das Reich*, Nr. 9 vom 12.07.1940. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 72.
[128] Filmdialog aus *Die Rothschilds*, zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 73.
[129] Hitlers Politik schwankte zwischen der geheimen *Weisung Nr. 16 über die Vorbereitung einer Landungsoperation gegen England* vom 16.07.1940 (Unternehmen "Seelöwe") und seiner *Sieges- und zugleich Friedensrede im Reichstag* drei Tage später, einer Rede, in der die Kapitulation Frankreichs gefeiert wurde. Hitler hatte zuvor angekündigt, diese Rede enthalte ein "großzügiges Friedensangebot" an das Königreich. Alles, was von dieser Ankündigung übrig blieb, war jedoch ein "Appell an die Vernunft auch in England", den Krieg gegen Deutschland unverzüglich (und zu dessen Konditionen) zu beenden. (Weisung in Auszügen und Rede im Wortlaut in: Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945*, S. 1538-59).

wie es für den antisemitischen Film eigentlich unverzichtbar ist, ein ebenso klar definiertes Ideal, sondern stattdessen eine englischen Gesellschaft als Konglomerat aus Gut und Böse.[130] Genau dieses Manko beklagte Fritz Hippler in seinem 1942 erschienenen Aufsatz "Tendenz und Moral im Film":

> Im Film mehr als im Theater muß der Zuschauer wissen: Wen soll ich lieben, wen hassen. Mache ich z.B. einen antisemitischen Film, so ist es klar, daß ich die Juden nicht sympathisch darstellen darf. Stelle ich sie aber unsympathisch dar, so müssen ihre Gegenspieler sympathisch sein. Sind diese Gegenspieler aber Engländer, die überdies freundlicherweise einen Vernichtungskrieg gegen uns führen, so können richtigerweise diese Engländer ebenfalls nur unsympathisch dargestellt werden. Kontrastiere ich nun aber Juden gegen Engländer, d.h. unsympathische Menschen gegen unsympathische Menschen, so hat das denselben Effekt, als würde ich einen noch so künstlerischen Scherenschnitt aus schwarzem Papier auf eine ebenso schwarze Unterlage werfen und ausrufen: "Seht, wie künstlerisch!" Die feinste Profilierung wäre hier naturgemäß von vornherein zur Unwirksamkeit verdammt.[131]

Im Sommer 1941 hatten sich die politischen Kontroversen mit England bereits zum von Hippler angesprochenen "Vernichtungskrieg" zugespitzt und die unvermutete Wehrhaftigkeit der Insel beschäftigte die deutsche Öffentlichkeit weit mehr als die Behandlung der Juden. Dieser Interessensverschiebung wollte man auch bei der Wiederaufnahme des Films, der nun unter dem Titel *Die Rothschilds. Aktien auf Waterloo* firmierte, gerecht werden. Zu diesem Zweck wurde ein Schlusstitel eingefügt, der die antibritische Tendenz des Werkes hervorhob: "Als die Arbeit an diesem Film beendet war, verließen die letzten Nachkommen des Hauses Rothschild Europa als Flüchtlinge. Der Kampf gegen ihre Helfershelfer, die britische Plutokratie, geht weiter!"[132] Doch auch diese Maßnahme brachte nicht den gewünschten Erfolg, denn sie weichte die ohnehin nur schwer erkennbare Struktur des Filmes weiter auf.

2.3.5.2 *Jud Süß*

Folglich war auch die Wiederaufnahme auf dem Kinomarkt weder auf antibritischem noch auf antisemitischem Terrain konkurrenzfähig gegenüber zwei aufwendig produzierten Filmen mit klar definiertem Wunsch- und Feindbild und eindeutigen propagandistischen Zielen, zumal hochkarätige Darsteller mit außergewöhnlichem künstlerischem Potential in diesen beiden Filmen mitwirkten.

Als Erfüllung antibritischer Propagandaträume galt die cineastische Bearbeitung eines Stoffes

---

[130] 'Das Böse' dieser Gesellschaft verkörpern im Film vor allem die politischen, militärischen und wirtschaftlichen Entscheidungsträger, z.B. Finanzminister Herries als Geschäftspartner und Förderer Nathans oder General Wellington als feiger, dekadenter Hedonist. Der Sieg bei Waterloo ist laut *Die Rothschilds* daher alleiniger Verdienst der Preußen unter Blücher. 'Die Guten' sind die Familie Crayton und das ewig betrogene 'einfache Volk'. Als wolle man dem Publikum die Identifikationsmöglichkeit jedoch bewusst erschweren, gibt es auch unter den 'Bösen' wiederum einzelne 'Gute'.

[131] Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, S. 100. Hervorhebungen im Original. Der Film ist hier namentlich nicht genannt, offensichtlich aber gemeint.

[132] Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 75.

aus der Zeit der Burenkriege, der den verzweifelten Kampf der Buren unter ihrem titelgebenden Führer *Ohm Krüger* gegen das erbarmungslose Vorgehen der Briten auf dem Schwarzen Kontinent aufgriff. Emil Jannings in der Titelrolle sowie Ferdinand Marian und Gustav Gründgens als seine britischen Gegenspieler überzeugten schon bei der Premiere des Films am 04. April 1941 den Propagandaminister derart, dass er eigens das Prädikat 'Film der Nation' aus der Taufe hob, um das Werk angemessen auszeichnen zu können.

Im Bereich der antisemitischen Propaganda wurde *Die Rothschilds* schnell entbehrlich durch Veit Harlans *Jud Süß*, der nach seiner euphorisch aufgenommenen Welturaufführung am 5.9.1940 bei den Filmfestspielen in Venedig am 24.09.1940 in Berlin erstmals vor deutschem Publikum gezeigt wurde. Der Umstand, dass sich die Rücknahme des Waschneck-Films zeitlich mit der Premiere von *Jud Süß* deckte, nährt die Vermutung, dass die filmpolitischen Entscheidungsträger augenscheinlich fortan ganz auf die Qualität des Nachfolgefilms setzten und die öffentliche Aufmerksamkeit für die propagandistischen Vorbesprechungen des offenkundig besseren Films nicht durch ein mittelmäßiges antisemitisches Machwerk abgelenkt werden sollte.

Tatsächlich ließen sich die Überlieferungen über Aufstieg und Fall des Juden Süß Oppenheimer bei entsprechender Akzentuierung und 'Korrektur' der historischen Fakten leicht auf nationalsozialistische Ansprüche maßschneidern. Hatte man die Verseuchung der englischen Gesellschaft durch das Treiben der Rothschilds noch mit distanzierter Abscheu registrieren können, so sollte die Schändlichkeit des jüdischen Höflings nunmehr mitten in die deutsche Seele treffen, lieferte sie doch endlich ein "historisches Beispiel, wie das Judentum es verstanden hat, sich immer wieder in deutsche Lande einzuschleichen".[133] Ein weiterer Vorteil von *Jud Süß* bestand darin, dass der Stoff durch die gleichnamige Novelle Wilhelm Hauffs von 1827 und den 1925 veröffentlichten Roman von Lion Feuchtwanger einer größeren Öffentlichkeit bekannt war als die Chronik der jüdischen Bankiersfamilie.[134] Doch ließen sich die Drehbuchautoren Ludwig Metzger, Eberhard Wolfgang Möller und Veit Harlan weder von der Belletristik noch von den zahlreichen wissenschaftlichen Untersuchungen zur Biografie Oppenheimers[135] sonderlich

---

[133] Decken, Ernst von der: "'Jud Süß' in Venedig", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 06.09.1940. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film,* S. 448.

[134] Einige Versatzstücke der Hauffschen Novelle, in der trotz eindeutiger antisemitischer Tendenzen das Urteil gegen Oppenheimer kritisiert wird, finden sich im Film wieder. Der Roman des Juden Feuchtwanger wurde aus rassischen Gründen ignoriert. Er liefert das Porträt "eines zwischen Handeln und Nichthandeln, Assimilation und Emanzipation hin- und hergerissenen und daran zerbrechenden jüdischen Intellektuellen und Frauenlieblings." (Knilli et al, *"Jud Süß". Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen.* S. 13. Siehe dort auch zu weiteren literarischen Bearbeitungen des Stoffes im 19. und 20. Jahrhundert.)

[135] Hollstein verwendet als Quellen für ihre ausführliche historische Darstellung (S. 77 ff.) die Publikationen *Jud Süß Oppenheimer. Der große Finanzier und galante Abenteurer des 18. Jahrhunderts. Erste Darstellung auf Grund sämtlicher Akten, Dokumente, Überlieferungen* von Curt Elwenspoek (Stuttgart, 1926) und Selma Sterns *Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und jüdischen Geschichte.* Berlin, 1929.

beeindrucken, sondern entwarfen ihrer Intention gemäß kurzerhand ein eigenes Geschichtsbild: "Auch wir haben versucht, objektiv zu sein ... , aber unsere Objektivität ist eine andere als die der Vergangenheit, die alles verstehen und alles verzeihen wollte".[136]

Bei einem Vergleich der Biografie Oppenheimers mit den Schilderungen des Films wird schnell deutlich, dass die Objektivität des Autorenteams in der Tat nicht auf Verständnis und Verzeihung abzielte, sondern vielmehr historische Tatsachen entweder ignorierte oder verzerrte, bis sie sich der These unterordnen ließen, "daß *der Jude ein ganz anderer Mensch* ist als wir, und daß ihm die uns angeborene sittliche Kontrolle über sein Handeln überhaupt fehlt".[137] So sahen Harlan und sein Team beispielsweise darüber hinweg, dass Oppenheimer bereits in Diensten des Prinzen Karl Alexander stand, bevor dieser zum Herzog von Württemberg ernannt wurde. Zudem war Süß, als er auf Grund seines geschäftlichen Geschickes nach der Regierungsübernahme des Herzogs an den Hof nach Stuttgart berufen wurde, keineswegs der erste und einzige Jude im Herzogtum.

Auch weitaus gravierendere Abweichungen von historischen Fakten schienen den Verantwortlichen in ihrem vermeintlichen Streben nach Objektivität vertretbar zu sein: Anstatt, wie im Film zu sehen, das einfache jüdische Volk nach Württemberg einzuschleusen, verhalf Süß Oppenheimer gerade einmal acht gut situierten jüdischen Familien zum Aufenthalt in Stuttgart und Ludwigsburg, womit er wiederum nur damaligen Gepflogenheiten folgte. Für den Auftrag zur Erhängung eines Schmiedes oder der Vergewaltigung einer Frau lassen sich in den historischen Dokumenten keinerlei Anhaltspunkte finden, obwohl gerade die sexuellen Beziehungen des Finanzienrates im Zuges des gegen ihn geführten Prozesses peinlich genau untersucht wurden. Schließlich scheint die Charakterisierung des Herzogs als unentschlossenen und wankelmütigen Spielball des Juden einer wissenschaftlichen Untersuchung nicht Stand zu halten. Vielmehr schienen sich Ambitionen und Fähigkeiten der beiden über Jahre hinweg in äußerst fruchtbarer Weise zu ergänzen, bis der Herrscher, der zum Katholizismus konvertiert war und von absolutistischen Herrschaftsstrukturen träumte, den jüdischen Höfling und andere Vertraute aus seinem nächsten Umfeld mit seinen Umsturzplänen überraschte. Er hatte Truppen aus Bayern und Würzburg in sein Herzogtum beordert, mit deren Hilfe er die Landstände zu stürzen und Württemberg zu katholisieren gedachte.

Nach dem plötzlichen Tod des Herzogs wurde Oppenheimer, der sich durch seine rigorose Art, die Befehle des Herzogs auszuführen sowie durch seinen ausschweifenden Lebensstil viele Feinde am Hof und in der Bevölkerung gemacht hatte, gleichsam stellvertretend für die Ver-

---

[136] E.W. Möller in einem Interview unter dem Titel "Jud Süß unmaskiert vor der Kamera", in: *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 249 vom 25.10.1939. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 79.

[137] Ebd., Hervorhebung im Original.

fehlungen des gesamten Hofstaats der Prozess gemacht. Gegen das Gutachten des Tübinger Juraprofessors Johann Heinrich Harpprecht verurteilte man ihn zum Tode und erhängte ihn am 04. Februar 1738. Dabei wurde die Anklage wegen der sexuellen Kontakte des Juden zu christlichen Frauen – der einzige Straftatbestand, den man Oppenheimer zweifelsfrei nachweisen konnte und der nach damaligem Recht tatsächlich die Todesstrafe zur Folge gehabt hätte – aus Rücksicht auf die Damen, die man im Falle einer Verurteilung des Juden ebenfalls hätte belangen müssen, fallen gelassen. Stattdessen lautete der Schuldspruch auf Hochverrat wegen Beteiligung am Staatsstreich der katholischen Partei. Die übrigen Angeklagten des seiner Zeit großes Aufsehen erregenden Prozesses wurden lediglich mit Verbannung belegt. Carl Rudolf, der nach dem Tod des Herzogs bis zur Mündigkeit des Erbprinzen administratorisch die herzoglichen Aufgaben wahrnahm, soll die Verurteilung Oppenheimers mit den Worten: "Das ist ein seltsames Ereignuß, daß ein Jud für Christenschelme die Zeche bezahlt"[138] kommentiert haben.

Nach den vorhergegangenen filmischen Fehlschlägen verfügte man durch die Bearbeitung der Drehbuchautoren nun endlich erstmals über einen Stoff, der "*den Abgrund zwischen der jüdischen und der arischen Haltung*"[139] plakativ darzustellen vermochte. Entsprechend scharf wurden die rassischen Gegensätze in *Jud Süß* in Szene gesetzt, wobei zu sehen sein wird, dass man zur Darstellung der jüdischen Andersartigkeit auf altbewährte Muster zurückgriff, die bereits zur Charakterisierung der Rothschilds gedient hatten und schon dort nicht unbedingt durch ihre Originalität aufgefallen waren. Dagegen konnte man die Gegenspieler der Juden erstmals nach dem nationalsozialistischen Idealbild des Ariers modellieren. Schon der Vorspann des Films gibt eine akustische Vorahnung, dass den Produzenten weniger an Facettenreichtum als an der eindeutigen Zuordnung von Schwarz und Weiß, von Gut und Böse gelegen war. Zuerst werden nacheinander der Gesang eines jüdischen Sabbatsängers und das Motiv des deutschen Volksliedes 'All meine Gedanken, die ich hab' vorgestellt, wobei das heimatliche Liedgut, das im Verlauf des Films zum Leitmotiv der arischen Heldin wird, von dem fremd anmutenden Vokalstück sogleich dissonant übertönt wird. Die ersten Einstellungen des Films lassen das Szenario der jüdischen Bedrohung anschließend auch optisch spürbar werden und liefern gleichzeitig historische Einbettung und den vermeintlichen Beweis für die Authentizität des Geschehens, indem den Bildern eines siebenarmigen Kerzenleuchter mit Davidstern und eines Stiches des Herzogtum Württembergs mit der Jahreszahl 1733 ein Titel zwischengeschaltet wird, der versichert: "Die im Film geschilderten Ereignisse beruhen auf geschichtlichen Tatsachen".[140]

---

[138] Elwenspoek, *Jud Süß Oppenheimer*, S. 158. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 78.

[139] Interview mit E.W. Möller in *Licht-Bild-Bühne*. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 79. Hervorhebung im Original.

[140] Sofern nicht anders angegeben zitiert nach dem Filmprotokoll bei Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*.

Die ersten Szenen des Films konzentrieren sich ganz auf die Darstellung der funktionierenden arischen Gemeinschaft. Die Vereidigung des neuen Regenten Karl Alexander demonstriert, dass die Harmonie des Zusammenlebens gewährleistet wird durch die Achtung althergebrachter Traditionen, nach der ein Herrscher "von Gottes Gnaden [...] die allgemeine Wohlfahrt unserer Untertanen mit landesväterlicher Sorgfalt zu unterhalten und zu mehren"[141] hatte. Dieses Herrschaftsideal war dem Zuschauer im Nationalsozialismus ebenso vertraut wie die anschließende Jubelfeier des württembergischen Volkes, bei welcher der neue Regent in offener Kutsche durch das Spalier der winkenden, trotz aller Begeisterung stets den Eindruck von Ordnung vermittelnden Masse fährt.

Das Ende der Szene allerdings gibt Anlass, an der Eignung des neuen Herrschers als Führer seines Volkes zu zweifeln und das bevorstehende Ende der kollektiven Harmonie zu antizipieren. Denn inmitten des Jubels ergötzt sich der Herzog im Vorbeifahren an dem Anblick eines erschrocken dreinblickenden Mädchens, dem zwei Männer zuvor die Kleidung über der Brust zerrissen hatten. Zusätzlich ließ dieses charakterliche Defizit eine mögliche Kooperation des Herzogs mit jüdischen Elementen erahnen, da stetige Lüsternheit als eines der hervorstechendsten Merkmale des typischen Juden galt. Das Motiv der charakterlichen Verwandtschaft zwischen Karl Alexander und dem Juden Süß wird in der übernächsten Szene vertieft, indem zu jüdischen Klängen das herzogliche Wappen überblendet wird mit dem hebräischen Türschild der Oppenheimers. Zuvor jedoch folgt eine Beschreibung der idealtypischen arischen Familie am Beispiel des Landschaftskonsulenten Sturm, seiner Tochter Dorothea und ihres Verehrers, dem Aktuarius Karl Faber: Das Haus der Sturms ist reinlich, die gesellschaftlichen Rollen der Geschlechter sind klar definiert, und das Verhältnis der Liebenden zueinander ist vor allem durch Prüderie gekennzeichnet.

Von diesem Hort der Tugend und Bescheidenheit führt der Film den Zuschauer dann direkt in das Zentrum des Bösen, der Judengasse in Frankfurt. Dramaturgisch wiederholt sich hier das Konzept der Eingangsszenen, das zuerst die Verhältnisse des öffentlichen Lebens darstellte, um dann den privaten Bereich der Protagonisten zu beleuchten. Dieses Konzept stellt auf der Ebene der Visualisierung des Feindbildes gegenüber den *Rothschilds* insofern eine Erweiterung dar, als sich der Waschneck-Film im Wesentlichen mit der Schilderung der Rothschildschen Privatsphäre begnügt hatte. In *Jud Süß* dagegen bietet die einführende Sequenz über den Alltag in der Judengasse eine weitaus größere Fülle von Möglichkeiten, die gängigsten und beunruhigendsten Urjudenklischees vorzuführen. Eines dieser Klischees gründete in der Angst, dass stetige jüdische Wollust im Einklang mit immer währender Potenz jüdischer Männer zu einer ständi-

[141] Filmzitat.

gen potentiellen Bedrohung für christliche Ehefrauen und Töchter erwuchsen. Diese Angst wird bestätigt durch die Gestalt eines Greises, der sich in Begleitung einer halbnackten jungen Frau am Fenster eines Wohnhauses zeigt. Sowohl der Kamerablick ins tief ausgeschnittene Dekolleté der Mätresse als auch die Gestaltung der späteren Vergewaltigungsszene lassen den Schluss zu, dass der Film die erotischen Bedürfnisse eines vorwiegend männlichen Publikums zu befriedigen suchte, das, durch die alltäglich propagierte Prüderie entwöhnt, auf diese Weise seinen Voyeurismus dank der mit ihm einher gehenden Empörung über jüdische Schandtaten ausleben können sollte.[142]

Nachfolgend entwickelt sich ein Dialog zwischen dem Greis und einem Schächter, dessen blutige Schürze den Zuschauer einerseits an die unvorstellbare Grausamkeit jüdischer Tierschlachtungsrituale erinnern, andererseits zugleich Assoziationen an die Opferung von christlichem Blut durch Juden während religiöser Zeremonien wachrufen sollte. Der Inhalt der Konversation wiederum untermauerte, dass den Juden nur Profitsucht umtreibt und dass auch scheinbare jüdische Großzügigkeit immer nur Mittel zum Zweck der Unterwanderung intakter Gesellschaften und damit letztlich das Erlangen der Weltherrschaft ist. Nachdem sich der Alte erkundigt hat, ob Geldbeschaffung der Grund für den Besuch des herzoglichen Kuriers ist und die Kooperationsbereitschaft Oppenheimers in Zweifel stellt, prophezeit der Schächter: "Er wird ihm ge-iben, er wird – viel wird er ihm ge-iben, weil er hat Kebsen. Er soll ihm ge-iben, daß wir kennen ne-ihmen, ne-ihmen, ne-ihmen!".

Eine weitere Judengestalt, die der Zuschauer in dieser Sequenz gewahr wird, ist Levy, der Sekretär Oppenheimers, der seinem Herrn in Bronstein-Manier nach Württemberg folgen wird, ohne selbst assimilatorische Ambitionen zu hegen. Allen männlichen jüdischen Rollen dieser ersten Szene im Ghetto sowie zusätzlich dem Rabbi Loew verlieh Werner Krauß mit seinem in der Presse einhellig als genial bezeichnetem schauspielerischem Vermögen Gestalt.[143] Krauß selbst schildert in seiner Autobiografie *Das Schauspiel meines Lebens*, dass er zunächst gehofft hatte, Goebbels werde seine Forderung auf Mehrfachbesetzung nicht nachkommen und er könne aus dem Projekt ausscheiden. Nachdem aber sein Vorschlag auf die Zustimmung des Propagandaministers getroffen war, sah er sich in der Übernahme aller Rollen sozusagen humanistischer Tradition verpflichtet, indem er auf diese Weise einen Wettstreit unter verschiedenen Schauspielern verhindern half, "ob nicht einer noch jüdischer wirkt als der andere".[144] Bei dieser edlen Intention bleibt es unklar, warum Krauß seine Rollen anscheinend eigenmächtig

---

[142] Diese Möglichkeit bot sich im Kino und anderen Bereichen des öffentlichen Lebens in der Tat nicht oft, da die nationalsozialistische Führung ein weitgehend asexuelles Idealbild der Zweierbeziehung propagierte, in dem entsprechend auf Bühne und Leinwand für erotische oder gar sexuell eindeutige Szenen kein Platz war.

[143] Siehe Wulf und Hollstein für entsprechende Rezensionen.

[144] Krauß, Werner: *Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt*. Stuttgart, 1958, S. 199.

erweiterte und mittels intensivster Vorbereitung inklusive des Studiums jüdischer Ghettobewohner den Beweis antreten zu wollen schien, aus dem ausgefallenen Wettbewerb unter allen Umständen als Sieger hervorgegangen zu sein.[145] Vergleichsweise einfach aber nicht zwangsläufig weniger plausibel erscheint dagegen die Begründung Harlans, der in einem Interview mit dem *Film* erklärte:

> Sämtliche anderen Judenrollen aber, die in dem Film vorkommen, werden von einem einzigen deutschen Charakterdarsteller gespielt, von einem Künstler, der sein unerhörtes Charakterisierungsvermögen in unzähligen Fällen schon bewiesen hat: von Werner Krauss. [...] Es ist aber keineswegs meine Absicht, hier nun eine Bravourleistung eines großen Schauspielers aufzuzeigen; vielmehr hat die Besetzung, die übrigens von Krauss selbst vorgeschlagen wurde, einen tieferen Sinn. Es soll gezeigt werden, wie alle diese verschiedenartigen Temperamente und Charaktere, der gläubige Patriarch, der gerissene Betrüger, der schachernde Kaufmann usw. letzten Endes aus einer Wurzel kommen.[146]

Wo immer auch die Gründe für Krauß' Engagement zu suchen sind, unbestreitbar ist die Tatsache, dass es vor allem seine und Ferdinand Marians große schauspielerische Klasse war, die den Film qualitativ über andere antisemitische Machwerke emporhob, seinen Kassenerfolg gewährleistete und seine propagandistische Wirkung maßgeblich steigerte.

Die Dramaturgie der anschließenden Szenen ist in puncto Gestaltung und Wirkungsabsicht weitgehend identisch mit der Metamorphose der jüngeren Rothschild-Generation. Wiederum findet der erste Kontakt zwischen Juden und kooperationswilligen Ariern im urjüdischen Lebensraum statt. Wieder stehen Nachlässigkeit und Geiz der jüdischen Protagonisten und die Unsauberkeit ihrer dunkel bedrohlichen Behausung im scharfem Kontrast zu den unermesslichen Reichtümern, die hier gehortet werden. Und wieder wird mit der Verblüffung des Publikums gespielt angesichts der Schnelligkeit und Perfektion, mit welcher sich der assimilationswillige jüdische Emporkömmling seiner abstoßenden Wurzeln entledigt, um in der arischen Idylle Einlass zu finden. Auch der aus den *Rothschilds* sattsam bekannte Konflikt zwischen dem Sekretär, der Abweichungen von urjüdischen Traditionen missbilligt, und den Ambitionen seines Herren wird erneut aufgegriffen:

> Levy: "Biste verrickt, Joseph? Bart willste dir schneiden, Peies willste dir schneiden, e Kaftan willste nich mehr trogen. Haste nich mojre vorm Rebbe?"
> Süß: "Du Chamer! Ich mach die Tür auf für euch alle! In Samt und Seide werdet ihr gehen, es kann sein morgen, es kann sein übermorgen, aber sein wird es!"

Erneut wird hier darauf hingewiesen, dass jüdische Tarnung immer Mittel zum Zweck der Unterwanderung intakter Gesellschaften ist. Im Unterschied zu Rothschild, der ausschließlich familiäre Interessen verfolgt, sieht sich Oppenheimer als Vorreiter einer weiter gefassten jüdi-

---

[145] Siehe dazu Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 95-96.

[146] (ej.:) "Der *Film* sprach mit Veit Harlan über Jud Süß und sein Schicksal im Film", in: *Der Film*, Nr. 3 vom 20.01.1940, S. 3. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film,* S. 443-44.

schen Gemeinschaft, wodurch die Bedrohung, die von ihm ausgeht, ungleich größer wird. Der erste Kontakt des nun bis auf ein dünnes Schnurrbärtchen glattrasierten Juden mit der zu infiltrierenden Gesellschaft auf fremden Terrain führt ihn mit der naiven Dorothea Sturm zusammen. Die Botschaft des Films lautet hier, dass die Bewunderung des Mädchens für die Weltgewandtheit ihres Reisegefährten unangebracht ist, weil diese lediglich Konsequenz jüdischer Heimatlosigkeit ist. Erst als sie ihr Verlobter, seinem untrügerischen Instinkt folgend, über die rassische Zugehörigkeit des Gastes aufklärt, verwandelt sich ihre Hochachtung in Abscheu. Erste heftige Reaktionen der Ablehnung treffen Oppenheimer also nicht aufgrund verdammungswürdiger Taten, sondern weil er Jude ist.

Am Hof des Regenten macht Süß zunächst bessere Erfahrungen, weil er materielle Freigebigkeit und Forderungen zur Erweiterung des eigenen Machtbereichs geschickt den Stimmungen des Herzogs anzupassen vermag, ohne dabei seinen durch Rassezugehörigkeit definierten gesellschaftlichen Status zu vergessen: "Euer Durchlaucht können mich auch hängen lassen, ich bin nur ein Jude!" Während jedoch die jungen, ungestümen Württemberger dieses Treiben mit zunehmender Ohnmacht verfolgen (Faber: "So klug wie die Juden werden wir nie sein"), vertraut der erfahrene Landschaftskonsulent weiterhin auf die Überlegenheit der eigenen Rasse: "Klüger, viel klüger müssen wir sein! Die Juden sind ja gar nicht klug, die sind nur schlau". Derweil hat Oppenheimer, vornehmlich indem er Zusammenkünfte seines Herrn mit jungfräulichen Mädchen organisiert, eine Aufhebung der Judensperre sowie einen herzoglichen Freibrief für alle seine Tätigkeiten erwirken können. Infolge dessen ziehen, untermalt von bedrohlich anmutender Musik, armselige und unsaubere jüdische Gestalten zu Hunderten "wie die Heuschrecken" in die Stadt ein.

Der Vergleich von Juden mit Tieren, die durch ihre bloße Anwesenheit Lebensraum für andere unbrauchbar machen, war im Schlussbild der *Rothschilds* durch die naheliegende Assoziation der familieneigenen Besitzungen mit einem Spinnennetz bereits angedeutet. Hier nun ist er erstmalig Bestandteil des Drehbuchs, in *Der ewige Jude* wird er im Bild der alles vernichtenden Ratten eindringlicher Höhepunkt des Films sein. Auf diese Weise zeigt sich, wie in der Chronologie des antisemitischen Films Grenzen der Moral und der Scham aufgegeben wurden, um den Hass auf Andersartige ins Unermessliche zu steigern.

Nachdem die Aktivitäten Oppenheimers die Landstände auf den Plan gerufen haben, wird das Bild der jüdischen Verwandtschaft zum Tier nochmals radikalisiert, indem Süß als Inkarnation des Satans gezeigt wird. Aus dem Maul einer Teufelsfratze heraus belauscht er die Beschwerdeführung der Abgesandten der Landstände, die das diabolische Wesen ihres Erzfeindes längst erkannt haben und den Herzog mit einer Mahnung Martin Luthers zu überzeugen suchen: "Darum wisse, du lieber Christ, daß du nebst dem Teufel keinen giftigeren Feind hast denn einen

rechten Juden". Es folgen dezidierte Ratschläge des Reformators zur Verfahrensweise mit dem Feind sowie die neuerliche Erinnerung an das "säuische Wesen" der Juden. Sofern der "liebe Christ" im Kinosessel nun immer noch nicht von der Legitimität rücksichtsloser Maßnahmen gegen die jüdischen Mitbürger überzeugt war, suggerierte ihm die nächste Szene, dass jeder, der gegen sie vorging, quasi in präventiver Notwehr handelte. Denn hier rät Oppenheimer dem Herzog auf die Frage, wie er mit den Landständen verfahren solle: "Ausrotten! Ausrotten mit Feuer und Schwert!"

Auch den Rabbiner Loew, den assimilationsunwilligen Vertreter des orthodoxen Judentums, kann Süß für seine Sache, "für Israel" gewinnen, indem er ihn überzeugt dem Herzog "die Wahrheit auf unsere Art" beizubringen. Wie in *Die Rothschilds* werden die politischen Erfolge des Juden konterkariert durch die Niederlagen auf gesellschaftlicher Ebene, nämlich das vergebliche Werben um die Hand Dorotheas. Das Hauptmotiv für die ablehnende Haltung des Brautvaters liegt nicht in charakterlichen Defiziten des Werbenden, sondern in seiner Rassenzugehörigkeit. Der nationalsozialistische Zuschauer empfand dies jedoch keineswegs als Ungerechtigkeit, da Oppenheimers Begehren mit der Aussicht "Judenkinder in die Welt [zu] setzen" an sich eine nicht tolerierbare Anmaßung darstellte. Diese Ablehnung jedoch wird für Süß zum Antrieb für seine folgenden Machenschaften, die in puncto Skrupellosigkeit und Grausamkeit eine deutlich andere Qualität gewinnen. Er überredet den Herzog, zum Kampf gegen die Landstände Soldaten eines anderen Herzogtums zu leihen (Herzog: "ein Judengedanke, wie er im Buche steht") und beschafft das dazu nötige Kapital von seinen Glaubensgenossen, die er während einer dem Zuschauer düster-bedrohlich anmutenden Sabbatfeier in der Synagoge kontaktiert. Daraufhin lässt er den Landschaftskonsulenten Sturm verhaften, der in nationalsozialistischer Manier treu und unbeugsam zuvorderst seinem Eid für das Vaterland Folge leistet, und erzwingt durch Folter seines Schwiegersohnes den Beischlaf mit dessen Ehefrau, des Landschaftskonsulenten Tochter. Auf deren Frage: "Habt Ihr denn kein Herz?" antwortet er lakonisch: "Ich hab ein Herz gehabt – ich bin barmherzig gewesen, immer". Dorotheas um Gnade flehendem "Vater Unser" entgegnet er mit dem alttestamentarischen Gott der Rache: "Auge um Auge, Zahn um Zahn".

An dieser Stelle des Films zeigen sich deutliche Parallelen zum Shylock-Thema im *Kaufmann von Venedig*. Das Selbstverständnis Oppenheimers als einem durch christliches Unrecht herzlos und in seinem Wunsch nach Rache maßlos Gewordenem ist identisch mit dem der Shakespeareschen Figur. Doch eine mögliche Barmherzigkeit und Religiosität des Juden, die im Theater der Weimarer Republik und in noch stärkerem Maße auf deutschen Bühnen nach 1945 zur Rechtfertigung und Vermenschlichung der Figur gedient hatte bzw. dienen sollte, wurde hier durch die Einbindung in eine grausige Vergewaltigung ad absurdum geführt. Deshalb bestand

auch nicht die Gefahr, dass eine solche (Selbst-)Einschätzung des Juden dazu geführt hätte, den Zuschauer an der angeborenen Boshaftigkeit der Vertreter dieser Rasse zweifeln zu lassen. Im Gegenteil, durch den spezifischen Kontext wurde eine Szene zum Werkzeug nationalsozialistischer Propaganda umfunktioniert, die an und für sich brisanten Stoff barg. Es ist unerlässlich, sich einer solch raffinierten Art der Meinungslenkung, wie sie hier zu Tage tritt, zu erinnern, und sich zu vergegenwärtigen, dass sie alltäglicher Bestandteil eines jeden Bereichs des gesellschaftlichen Lebens war, um sich vorstellen zu können, wie die Darstellung des Shylock durch den gleichen Werner Krauß, der hier als Jud Süß brillierte, auf ein Publikum 1943 in Wien gewirkt haben mag.

Hier wie da obsiegen schließlich Wille und Strategie der Arier. In *Jud Süß* durchschaut selbst der degenerierte Herzog kurz vor seinem ob der Abweichung von den rassisch vorgegebenen Idealen unausweichlichen Tod die Machenschaften des jüdischen Untermenschen. Süß Oppenheimer wird eingekerkert und nach monatelangen Verhandlungen zum Tode verurteilt. Die Zeit der Haft hat sein wahres, urjüdisches Gesicht zum Vorschein gebracht: Er ist ungepflegt, spricht wieder mit jüdischem Akzent, und offenbart die rasseimmanente Feigheit vor dem Tod. Dabei entspringt die Verurteilung keineswegs etwaigen christlichen Rachegelüsten, obwohl sie dem Landschaftskonsulenten Sturm obliegt, der "das größte Leid erfahren und füglich das größte Recht zu richten" hat. Doch "Leid spricht nicht Recht! Auge um Auge, Zahn um Zahn – das ist nicht unsre Art". Stattdessen wird "das alte Reichskriminalgesetz" befragt, wo es "für alle Ewigkeit" steht: "So aber ein Jude mit einer Christin sich fleischlich vermenget, soll er durch den Strang vom Leben zum Tode gebracht werden". So geschieht es. Zusätzlich wird wieder der Judenbann über Württemberg verhängt. Damit auch der begriffsstutzigste Kinogänger die Botschaft versteht, endet der Film mit den Worten: "Mögen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten, auf daß ihnen viel Leid erspart bleibe an ihrem Gut und Leben und an dem Blut ihrer Kinder und Kindeskinder".

Die Stellung der Juden im Reich zu diesem Zeitpunkt wird dem heutigen Betrachter drastisch vor Augen geführt anhand der Selbstverständlichkeit, mit welcher die Hinrichtung des *Jud Süß* unter der Sparte 'Happy End' verbucht wird:

> Im übrigen ist die Inhaltsmöglichkeit des "happy ends" vielfältiger als man denkt; es kann beispielsweise in dem Kuß eines Liebespaares bestehen oder im Tod der "Amelie", die sich mit ihrem Mann wieder vereint, auf der anderen Seite im Aufhängen des "Jud Süß" u.a.m.[147]

[147] Hippler: *Betrachtungen zum Filmschaffen*, S. 107.

2.3.5.3 *Der ewige Jude*

Diese Einschätzung stammt von dem bereits mehrfach erwähnten Funktionär Dr. Fritz Hippler, der als Leiter der Abteilung Film des RMVP ein enger Vertrauter Goebbels' mit ohnehin weitreichendem Einfluss in Sachen Filmpolitik gewesen war, bevor er 1942 zum Reichsfilmintendanten ernannt wurde, eine Position, die dem Reichsfilmdramaturgen übergeordnet war, und die dessen Aufgaben weitestgehend übernahm. Hippler selbst zeichnete sich als Regisseur des pseudo-dokumentarischen Machwerks *Der ewige Jude* für die Fortführung des antisemitischen Filmreigens verantwortlich. Damit schuf er einen Film, den die Kommission der Alliierten nach dem Krieg als "one of the most striking examples of direct Nazi anti-Semitic propaganda, probably the vilest and subtlest of its kind ever made for popular consumption by the masses"[148] bezeichnete.

Dabei war im Bereich des Dokumentarfilms zunächst auf die für NS-Filme so typische Dichotomie von Gut und Böse verzichtet worden. In den Vorkriegsjahren, in denen die filmische Dokumentation zwischenzeitlich Konjunktur hatte, hatte man sich stattdessen vorerst mit der Ästhetisierung des Ideals begnügt. Das Interesse an der Herstellung solcher Filme ebbte jedoch sehr schnell ab, nachdem Leni Riefenstahls Hommage an den Führer unter dem Titel *Triumph des Willens* und ihre filmische Nachbereitung der Olympischen Spiele in Berlin veröffentlicht worden waren.[149] Diese beiden Filme hatten nach Meinung der maßgeblichen Stellen das Selbstverständnis nationalsozialistischer Weltanschauung so perfekt visualisiert, dass nachahmende oder alternative Projekte zwangsläufig mit einem Qualitätsverlust einher gehen mussten.

Die ersten antisemitischen Dokumentarfilme schließlich datierten aus den Jahren 1938/39, können jedoch aus heutiger Sicht vernachlässigt werden, da sie aufgrund ihrer mangelhaften filmischen Qualität nur auf parteiinternen Veranstaltungen vorgeführt wurden.[150] Hippler jedoch, der als Leiter der Deutschen Wochenschauzentrale und Verantwortlicher für Dokumentarfilme wie *Feldzug in Polen* und *Sieg im Westen* bestens mit der Produktion nicht-fiktionaler Stoffe vertraut war, strebte die Herstellung eines qualitativ hochwertigen, abendfüllenden Streifens an,

---

[148] Aus dem *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions held in the Zonal Film Archives of the Film Section. Information Services Division, Control Commission for Germany (BE)*, Hamburg, 1951, S. 33. Zitiert nach Welch, David: *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. Oxford, 1983, S. 299-300.

[149] Bei *Triumph des Willens* handelt es sich um eine filmische Dokumentation vom Reichsparteitag 1934 in Nürnberg, die an finanziellem und künstlerischem Aufwand alle vorhergehenden und nachfolgenden Berichte über das Wirken der nationalsozialistischen Partei und ihres Führers bei weitem in den Schatten stellte. Der Film wurde am 01. Mai 1935 von Goebbels mit dem nationalen Filmpreis ausgezeichnet. Einen vergleichbaren Erfolg feierte Riefenstahl später mit ihrem Olympia-Film, der in zwei abendfüllenden Teilen unter der Bezeichnung *Olympia – Fest der Völker* und *Olympia – Fest der Schönheit* in den Kinos zu sehen war. Obwohl sie selbst nach dem Krieg beteuerte, der Film sei eine Auftragsarbeit vom Organisationskomitee der Olympischen Spiele gewesen, den sie ohne Einflussnahme des Propagandaministeriums gedreht hätte, existieren hinreichende Beweise, dass sie von Goebbels selbst beauftragt und mit 250.000 RM entlohnt wurde. (Ausführlich zu Riefenstahls Filmen inklusive des Abdrucks vom "Vertrag über die Herstellung eines Olympiade-Films" zwischen ihr und Goebbels in: Leiser, Erwin: *"Deutschland, erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Reinbek, erweiterte Neuausgabe 1989, S. 122 ff.

[150] Siehe dazu: Mannes, Stefan: *Antisemitismus im nationalsozialistischen Film*. Jud Süß *und* Der Ewige Jude. Köln, 1999, S. 20 f.

der Hitlers Vorstellung von der Wirksamkeit offener Propaganda entsprechen sollte. Ihm assistierte Eberhard Taubert, der neben seiner Tätigkeit als Richter beim Volksgerichtshof in Goebbels´ Ministerium als Experte für antikommunistische und antisemitische Propaganda galt. In *Der ewige Jude* war Taubert verantwortlich für das Grundkonzept und den Sprechertext, wobei aussagekräftiges Material aus dem von ihm gegründeten "Institut zum Studium der Judenfrage" in dem Film Verwendung fand. Hippler und auch Goebbels selbst, der die Produktion des Films argwöhnisch begleitete, reisten im Oktober 1939 in das frisch besetzte Polen, um dort Filmaufnahmen vom Leben in den Ghettos zu machen, die später, entsprechend geschnitten und kommentiert, das Kinopublikum von der Arbeitsscheu und der Unsauberkeit der Juden überzeugen sollten.[151] Hippler und Taubert hatten noch bei Produktionsbeginn gehofft, ihren Film innerhalb von drei oder vier Wochen fertigstellen zu können, doch vor allem permanente Änderungswünsche seitens des Propagandaministers und des Reichskanzlers verlängerten die Produktionsdauer auf die für einen Dokumentarfilm ungewöhnlich lange Zeitspanne von fast einem Jahr.[152]

Die Uraufführung des Films *Der ewige Jude* fand am 28.11.1940 in Berlin statt. Sein Konzept basierte darauf, den Zuschauer mit einer kaum zu bewältigenden Fülle von vermeintlich dokumentarischen Bildern, Tabellen und Grafiken zu überfrachten, die eine Reflexion des Gesehenen und eine Überprüfung seines Wahrheitsgehaltes unmöglich machten. Dabei suggerierte die große Dichte an Zahlen, Daten und vorgeblichen Fakten ein hohes Maß an Rationalität und Wissenschaftlichkeit, wohingegen sich die bewegten Bilder ausschließlich an die Emotionen des Betrachters, zumeist an seinen Ekel und seine Abscheu, wandten. Unterlegt wurden die starken optischen Eindrücke mit tendenziösen Kommentaren des aus den Wochenschauberichten bekannten und damit für Seriosität stehenden Sprechers Harry Giese. Auch vom bereits in den Spielfilmen erprobten Einsatz leitmotivischer Begleitmusik – im *ewigen Juden* wechselweise düster-orientalische oder verzerrte jazzige Klänge bei der Darstellung des Feindbildes in Kontrast zu klassischer Musik zur Veranschaulichung des Idealtypus' – wurde extensiver Gebrauch gemacht. In dieser Weise wurden alle gängigen Judenklischees nacheinander abgearbeitet. Wie schon die vorhergehenden Spielfilme begann auch *Der ewige Jude* mit der Darstellung des Urjudentums, diesmal, so der Filmkommentar, mit "Original-Aufnahmen aus den polnischen Ghettos", um die Juden an ihrer "Niststätte" so zu zeigen, "wie sie in Wirklichkeit aus-

---

[151] Auch Harlan war für *Jud Süß* eigens nach Polen gereist, um dort das jüdische Ghettoleben zu studieren. Um die Authentizität der Filmszenen mit Beteiligung jüdischer Population zu erhöhen, hatte er sogar einige ihm physiognomisch besonders geeignet scheinende polnischen Juden nach Berlin bringen lassen, um sie als Statisten einzusetzen. Der Umstand, dass nichtarische Darsteller auf diese Weise an der Entstehung des Films beteiligt gewesen waren, sollte dem Kinopublikum jedoch auf Anweisung des Reichspropagandaministeriums unter allen Umständen vorenthalten werden. (Siehe dazu Wulf, *Theater und Film,* S. 444, Fußnote 1).

[152] Näheres zur Entstehungsgeschichte des Film und zum Einwirken Hitlers und Goebbels´ bei Mannes: *Antisemitismus*, S. 53 ff.

sehen, bevor sie sich hinter der Maske des zivilisierten Europäers verstecken".[153] Auch im darauf folgenden Schwenk vom öffentlichen Leben im Ghetto zu der privaten Sphäre jüdischen Familienlebens, die das Stereotyp der jüdischen Unsauberkeit aufgreift, ist die Analogie zu den Spielfilmen unverkennbar. Hier wechseln Großaufnahmen krabbelnder Fliegen mit Bildern essender Menschen.

Zurück im öffentlichen Leben des Ghettos erfährt der Zuschauer, dass der Jude Enthusiasmus nicht bei rechtschaffener Arbeit, sondern lediglich beim Schachern entwickeln könne. Dabei entfalte er niemals soziale Kompetenzen, sondern sei immer nur dem eigenen Vorteil und der Vermehrung des Geldes verpflichtet. Nachdem ein bebilderter Vergleich anschließend physiognomische Ähnlichkeiten zwischen den gezeigten Ghettobewohnern und Juden in Palästina "bewiesen" hat, wendet sich der Film der Ausbreitung der "Mischrasse der Juden" (Filmkommentar) in allen Teilen der Welt zu, die als Resultat des Bestrebens dargestellt wird, zivilisierte Gesellschaften zu unterwandern mit dem Ziel der jüdischen Weltherrschaft. Die historische Ausbreitung des Judentums wird dabei anhand einer Landkarte illustriert, auf der sich die Linien jüdischer Wanderwege zu einem alles umspannenden Spinnennetz zusammenfügen. Mithilfe der gleichen Tricktechnik wird im Folgenden eine Analogie zur Verbreitung der Ratten in der Welt hergestellt, die laut Filmkommentar eine "verblüffende Parallele" bietet. Zu Studien einer schnell wachsenden, bald Bild füllenden Menge von Ratten, die eine Speisekammer plündert, referiert der Sprecher über das Wesen der Nager und die Gefahren, die von ihnen für den Menschen ausgehen. Als schlaue, feige und grausame Tiere brächten sie Zerstörung und Verwüstung und verbreiteten Krankheiten wie Pest, Lepra, Typhus, Cholera und Ruhr, wo immer sie aufträten.[154] Die Ausführungen des Kommentators münden in der Erkenntnis, die Ratten stellten "unter den Tieren das Element der heimtückischen, unterirdischen Zerstörung dar, nicht anders als die Juden unter den Menschen".[155] Hier findet die im Film durch gezielt biologistischen Sprachgebrauch (Niststätte, Pestherd, Volk von Parasiten) entwickelte Einordnung jüdischen Seins als Lebensform unterhalb der menschlichen Existenz seine konkrete bildliche Entsprechung. Sie verkörpert damit den im wahrsten Sinne des Wortes schockierenden visualisierten Höhepunkt eines Klischees, dessen sich bereits Hitler in *Mein Kampf* bedient hatte[156],

---

[153] Zitiert nach Mannes, *Antisemitismus*, S. 64.
[154] Filmkommentar zu dieser Sequenz in englischer Übersetzung bei Welch, *Propaganda*, S. 295.
[155] Mannes, *Antisemitismus*, S. 68.
[156] Hitler sah Einigkeit unter Juden als rein temporäres Bündnis zur Abwehr äußerer Gefahren oder zur Gewinnmaximierung. Ansonsten sei das jüdische Volk "eine sich blutig bekämpfende Rotte von Ratten." *Mein Kampf*, S. 331.

und das seitdem gängiges Mittel der Hetze in allen Bereichen antisemitischer Propaganda war.[157] Die verminderte Reflexionsfähigkeit der Zuschauer durch die zu erwartende Schockwirkung der Rattendarstellung wird anschließend für den Aufbau einer aus heutiger Sicht abstrusen aber wirkungsvollen Argumentationskette genutzt. Zuerst wird die überproportionale jüdische Beteiligung an der internationalen Kriminalität "bewiesen", indem zahlreiche Statistiken verlesen werden. Zu diesen wiederum werden Fotos von stereotypen jüdischen "Verbrechergesichtern" eingeblendet. Anschließend geht der Film zur jüdischen Tarnfähigkeit über. Sechs "typische Juden" werden zuerst in traditioneller Kleidung und mit Bart und Peies gezeigt, um gleich darauf durch Überblendung glattrasiert und in westeuropäischer Konfektion vor der Kamera zu erscheinen. Eindringlich warnt der Kommentator vor der Gefahr, die vor allem vom scheinbar gänzlich assimilierten Juden ausgeht, da dessen defizitärer Charakter nicht mehr auf Anhieb im äußeren Erscheinungsbild Entsprechung finde.

Die Filmemacher spekulierten wohl nicht zu Unrecht darauf, dass die Parallele zu der Assimilationsfähigkeit eines Süß Oppenheimer oder eines Nathan Rothschild von einem großen Teil des Publikums erkannt werden würde. Aus diesem Grund wurden die fatalen Folgen, die "instinktlosen Völkern" (Filmkommentar) durch derart ambitionierte Kreaturen drohten, zunächst erneut am Beispiel der Familie Rothschild vor Augen geführt. Die Verbindungen der Familie zu anderen Unternehmen und Banken in jüdischem Besitz sollten dabei die These von der ökonomischen Weltherrschaft der Juden erhärten, bevor Kurzporträts einflussreicher US-amerikanischer, englischer und französischer Persönlichkeiten jüdischer Abstammung die Macht der Juden in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens westlicher Demokratien veranschaulichten.

Nach gleichem Muster wandte sich der Film anschließend der jüngeren deutschen Geschichte zu. Alte Wochenschauberichte sollten den Einfluss jüdischer Politiker auf die Demokratisierung des Reiches nach dem Ersten Weltkrieg aufzeigen, die im nationalsozialistischen Jargon gemeinhin als "Systemzeit" bezeichnet wurde. Demnach hätten Politiker wie Innenminister Hugo Preuß, der mit seinem Entwurf die Grundlage für die Weimarer Reichsverfassung lieferte, oder Außenminister Walther Rathenau einzig und allein daraufhin gewirkt, die staatliche Ordnung durch Aufwiegelung der Bevölkerung außer Kraft zu setzen und auf diese Weise das Reich in den Abgrund zu treiben. Anschließende Porträts etwa von Karl Marx und Rosa

---

[157] So hieß es beispielsweise in einem Vortrag vom 04.02.1938 im Rahmen der Münchener Ausstellung "Der ewige Jude": "Die Zersetzung der europäischen Völker und Staaten durch das Judentum zählt zu den größten und seuchenartigsten Krankheitserscheinungen der letzten Jahrhunderte, deren Heilung und Beseitigung sich in zunehmendem Maße als ein politisches, gesamteuropäisches Programm durchsetzt." (Dr. F.U. Six, Dozent an der Universität Königsberg, in: *Freimaurerei und Judenemanzipation*. Hamburg, 1938, S. 5). Extensiv genutzt darüber hinaus in Julius Streichers *Der Stürmer*, ("... leider sagen heute noch viele: die Juden sind auch Geschöpfe Gottes, darum müßt ihr sie auch achten. Wir aber sagen: Ungeziefer sind auch Tiere und trotzdem vernichten wir es ..." *Der Stürmer*, Januar 1933, zitiert nach Halbritter, Kurt: *Adolf Hitlers Mein Kampf. Gezeichnete Erinnerungen an eine Große Zeit*. 1968, Anmerkungen) und auch, wie dargelegt, in den antisemitischen Spielfilmen präsent.

Luxemburg verfolgten das Ziel, den Kommunismus als Teil der jüdischen Weltverschwörung zu kennzeichnen. Diverse Statistiken über den prozentualen Anteil jüdischer Bürger an sozial angesehenen Berufen und das hohe Einkommensniveau vieler Juden gegenüber der restlichen Bevölkerung, laut Filmkommentar der Beweis, wie die Juden in der Weimarer Republik "auf Kosten des eingesessenen deutschen Volkes [...] zu phantastischen Reichtümern"[158] gelangt seien, sollten deutlich machen, wie dicht das Reich vor der Zersetzung stand, bevor das Volk durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten vor jüdischem Wirken "geschützt" wurde.
Das folgende Kapitel des Films widmete sich ausführlich dem jüdischen Einfluss auf das kulturelle Leben in Deutschland vor 1933, denn, so die Einleitung des Sprechers

> am gefährlichsten wird das Judentum, wo ihm erlaubt wird, sich in die heiligsten Dinge eines Volkes, in seine Kultur, seine Religion und Kunst hereinzumischen und darüber seine anmaßenden Urteile abzugeben.[159]

Mit entsprechender musikalischer Untermalung sind in schnellen Überblendungen abwechselnd Bilder des arischen Kulturerbes und kubistische, surrealistische und expressionistische Werke "entarteter Kunst" zu sehen. Letztere werden vom Kommentator mit den Attributen "widernatürlich", "pervers" und "pathologisch" bedacht, sie seien den "Fieberphantasien unheilbar kranker Hirne"[160] entsprungen.
Nach einem kurzen Abstecher, der über die Kunstkritik zu den Naturwissenschaften führt und Diffamierungen jüdischer Persönlichkeiten wie Alfred Kerr und Albert Einstein beinhaltet, befasst sich der Film eingehend mit den schauspielerischen Aktivitäten jüdischer Künstler im Film und auf dem Theater der Weimarer Republik. Die besondere Beachtung, die der darstellerischen Kunst hier geschenkt wird, lässt sich dadurch erklären, dass viele jüdische Schauspieler durch ihr exzellentes Spiel zu großem Ansehen in der Bevölkerung gekommen waren. Ihre Eliminierung vom Kulturbetrieb bedurfte also einer besonders sorgfältigen Erklärung. Auch Adolf Hitler hatte sich des Themas in *Mein Kampf* bereits in besonderem Maße angenommen. Für ihn war die starke jüdische Präsenz auf deutschen Bühnen Ausdruck fehlender schöpferischer Fähigkeiten:

> Wie sehr der Jude nur nachempfindend, besser aber verderbend, fremde Kultur übernimmt, geht daraus hervor, daß er am meisten in der Kunst zu finden ist, die auch am wenigsten auf eigene Erfindung eingestellt erscheint, der Schauspielkunst. [...] selbst hier ist er nicht der geniale Gestalter, sondern äußerlicher Nachahmer, wobei alle dabei angewendeten Mätzchen und Tricks eben doch nicht über die innere Leblosigkeit seiner Gestaltungsgabe hinwegzutäuschen vermögen.[161]

---

[158] Zitiert nach Mannes, *Antisemitismus*, S. 73.
[159] Ebd.
[160] Ebd., S. 74.
[161] Hitler, *Mein Kampf*, S. 332.

Da jedoch die darstellerischen Fähigkeiten der im Film porträtierten Künstler sich nur wenig als Zielscheibe für Diffamierungen eigneten, versuchte man die Inhalte der Werke in Frage zu stellen. Zu diesem Zweck folgerte man, die experimentellen Themen der Filme, die der deutschen Filmindustrie im übrigen zu weltweitem Ansehen verholfen hatten, seien Ausdruck fehlender moralischer Kompetenzen ihrer Mitwirkenden. Dem entsprechend versicherte der Kommentator, jüdische Künstler ergingen sich vor allem in der "Darstellung des Anrüchigen und Unappetitlichen": "Der Jude interessiert sich instinktiv für alles Krankhafte und Verdorbene. Hier wittert er Möglichkeiten zur Zersetzung der gesunden Urteilsfähigkeit eines Volkes.[162]

Es folgten Szenen aus bekannten Filmen der Weimarer Republik, in denen jüdische Schauspieler Außenseiter, Mörder und Vergewaltiger spielen. Der Filmkommentar setzte dabei entweder die Eigenschaften der fiktionalen Charaktere mit dem Wesen des jeweiligen Mimen gleich, oder aber er unterstellte, der Schauspieler versuche durch die Art seiner Darstellung die Anteilnahme des Publikums für die psychopathischen Charaktere zu erheischen, um auf diese Weise die Moralvorstellungen des Zuschauers zu manipulieren. Die Umstände, die dazu führten, dass derart unsittliche, nicht-arische Darsteller einst von deutschen Kinogängern bejubelt wurden, führt der Film auf die Verklärung des alttestamentarischen Hebräerbildes durch das Christentum zurück. Dieses Bild sei von christlichen Künstlern unkritisch übernommen worden und habe sich so im Gedankengut der Völker fälschlicherweise festgesetzt. Mit der entschiedenen Forderung: "Wir müssen unser geschichtliches Bild korrigieren.

So sieht der wahre Hebräer aus!"[163] wendet sich der Film jüdischer Religionsausübung undSittenlehre zu. Nacheinander werden fremdartig anmutende Szenen eines jüdischen Purimfestes, der Unterricht in einer Talmudschule sowie zeremonielle Handlungen in der Synagoge vorgeführt. Während das Fest laut Kommentar zum Gedenken an "das Abschlachten von 75.000 antisemitischen Persern"[164] gefeiert wird, bereiten Unterricht und Zeremonie unter dem Deckmantel der Religion lediglich die Übernahme der jüdischen Weltherrschaft vor. Dabei erinnert das Treiben in der Synagoge atmosphärisch und inhaltlich stark an die entsprechende Sequenz in *Jud Süß*, zumal auch in der Dokumentation der Verweis auf das fortwährende Schachern selbst inmitten des Gebets nicht fehlt. Die Betonung der düster-bedrohlichen Atmosphäre und der Fremdartigkeit der Sitten und Gebräuche unterstützen dabei das Gefühl der Konspiration, welches durch den Sprechertext zusätzlich evoziert wird: "Sie rechnen damit, daß man ihre Sprache nicht kennt und die geheime Vieldeutigkeit ihrer Symbole".[165]

---

[162] Zitiert nach Mannes, *Antisemitismus*, S. 75.
[163] Filmkommentar zu dieser Sequenz in englischer Übersetzung bei Welch: *Propaganda*, S. 298.
[164] Zitiert nach Mannes, *Antisemitismus*, S. 76.
[165] Ebd., S. 77.

Diese erneute Emotionalisierung des Publikums nach dem Schock der Rattensequenz bildet jedoch nur den Auftakt zum furiosen Finale, das die nervliche Belastungsfähigkeit des Zuschauers auf die Probe stellen sollte. Während das düstere musikalische Thema unheilvoll anschwillt, empfiehlt ein Zwischentitel allen "empfindlichen Volksgenossen", bei den nachfolgenden Bildern nicht auf die Leinwand zu schauen. Angekündigt werden einige der abscheulichsten Bilder, die jemals von einer Kamera aufgenommen wurden. Ihre Ausstrahlung "ohne Rücksicht auf geschmackliche Einwände" resultiere aus der Pflicht, "die Wahrheit über das Judentum" aufzuzeigen.[166] Sodann reihen sich in unerbittlicher Folge Schächterszenen aneinander. Der Zuschauer wird Augenzeuge, wie orthodoxe Juden gemäß den Vorschriften für koshere Fleisch Rindern und Schafen mit dem Messer den Hals aufschneiden, wobei die Kamera ausgedehnt auf den lebendig verblutenden Tieren verharrt. Szenen unterschiedlicher Länge folgen dabei Schlag auf Schlag, sodass ein Ende des Martyriums für das Publikum nicht vorhersehbar ist.

Durch die Art der Inszenierung wird die Sehnsucht nach Erlösung von den grausamen Szenen folglich zum alles beherrschenden Verlangen des Betrachters, wobei sich dieser kaum erwehren kann, seine Dankbarkeit für die Beendigung des Leidens auf denjenigen zu projizieren, der es herbeigeführt hat. Diese psychologische Situation nutzt der Film, indem er die Schächtszenen durch die Einblendung nationalsozialistischer Gesetzestexte abrupt beendet, nach denen diese Art des Schlachtens von der Regierung unmittelbar nach der Machtergreifung verboten wurde. Damit schafft er den größtmöglichen Konsens zwischen Filmpublikum und den Maßnahmen der nationalsozialistischen Führung, der die Basis dafür bildet, dass auch andere Entscheidungen der Regierung, die sich logisch nur schwerlich mit dem vorhergehenden Thema in Verbindung bringen lassen, die Zustimmung des Betrachters finden. An dieser Stelle geht der Film zur zentralen nationalsozialistischen Maxime von der Reinerhaltung der Rasse über. Zu der Feststellung des Sprechers "und wie mit dem Schächten, so hat das nationalsozialistische Deutschland mit dem gesamten Judentum aufgeräumt"[167] werden längere Textpassagen der 'Nürnberger Gesetze' vorgetragen, die mit der Prophezeiung des Kommentators enden, "jüdischer Geist und jüdisches Blut" würden niemals mehr "das deutsche Volk verseuchen".[168]

Es folgen Ausschnitte aus der Rede des Reichskanzlers vom 30.01.1939, mit besonderer Betonung der "Weissagung" Hitlers, dass das Ergebnis eines Krieges, der durch das "internationale Finanzjudentum" ausgelöst wird, "die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa" zur Folge

---

[166] Filmkommentar zu dieser Sequenz zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 114.
[167] Zitiert nach Mannes, *Antisemitismus*, S. 80.
[168] Ebd.

haben werde.[169] Anschließend werden dem Zuschauer in idealtypischen Bildern die vermeintlichen Konsequenzen der gesellschaftlichen Eliminierung der Juden vor Augen geführt. Vor strahlend blauem Himmel, der die Enge und Düsternis des jüdischen Ghettos kontrastiert, marschieren bald entschlossen dreinblickende, unerschütterliche SS/SA-Truppen, bald blonde, glückliche junge Arier mit nationalsozialistischen Bannern und Hitlergruß an der Kamera vorbei.

Die jeweiligen finalen atmosphärischen Eindrücke der drei großen antisemitischen Filme zeigen eine eindeutige Entwicklung im nationalsozialistischen Selbstbewusstsein bezüglich der "Lösung der Judenfrage". Nachdem im Schlussbild der *Rothschilds* noch Resignation gegenüber jüdischem Einfluss vorgeherrscht hatte, bot auch das Ende des *Jud Süß* noch keinen Anlass zum Jubel der arischen Gemeinschaft. Zwar konnten die aufrechten württembergischen Streiter den Eindringling schließlich zur Rechenschaft ziehen und seine Glaubensgenossen mit einem Bann belegen, doch überwog letztendlich der Schock über die Machenschaften des Juden, welche die Volksgemeinschaft in ihrem Innersten erschüttert und ihr schwere Verluste zugefügt hatte. *Der ewige Jude* bot nun endlich Gelegenheit, die Überwindung der jüdischen Gefahr ausgiebig zu zelebrieren. Entsprechend feierte die Presse den Schluss des Films als "Rückkehr ans Licht. Deutsche Menschen, deutsches Leben umgibt uns wieder. Wir kommen wie aus weiter Ferne, und wir empfinden den Abstand, der uns vom Juden trennt, mit einem körperlichen Schauer".[170] Der *Illustrierte Film-Kurier* schwelgte gar in "dem Gefühl tiefster Dankbarkeit [...], diesem Volk angehören zu dürfen, dessen Führer das Judenproblem grundlegend löst".[171]

Wie schon im Harlan-Film wird dabei auch in *Der ewige Jude* das Erreichen der nationalsozialistischen Ziele allein darauf reduziert, das Tabu sexueller Kontakte zu Juden einzuhalten. Ebenso wird der unwandelbare Charakter dieser Forderung erneut nachdrücklich betont. Aus dem laut *Jud Süß* "für alle Ewigkeit" geltenden "alten Reichskriminalgesetz" wird im Dokumentarfilm "das ewige Gesetz der Natur, die Rasse rein zu halten", welches "für alle Zeiten das Vermächtnis der nationalsozialistischen Bewegung an das deutsche Volk"[172] darstelle. Augen-

---

[169] Die Einbindung dieser bereits mehrfach erwähnten Rede im Film deutet darauf hin, dass Hitler selbst seine Aussage an dieser Stelle im nachhinein als "Prophezeiung" deutete. Aus diesem Grund bezog er sich wohl auch in späteren Reden darauf, als die Vernichtung der Juden bereits in vollem Gange war. Um die Behauptung der jüdischen Kriegsschuld zu untermauern, gab er dabei verschiedentlich an (u.a. am 30.01.41 und 30.01.42), seine Drohung am 01.09.39, dem Beginn des Krieges ausgesprochen zu haben. (vgl. auch Mannes, S. 81 f. Zur Umdatierung der "Prophezeiung" siehe Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945*, S. 1058, Fußnote 119). Welch verweist darauf, dass Hitler hier erstmals öffentlich mit der nicht näher spezifizierten "Endlösung der Judenfrage" in Verbindung gebracht wird. Er folgert daraus, dass sich der Reichskanzler auf diese Weise mit dem Parteiflügel solidarisieren wollte, der die radikalsten Maßnahmen zur Lösung des Problems befürwortete. (Welch, David: *The Third Reich. Politics and Propaganda*. London, 1993, S. 80).

[170] Volz, Robert: "*Der ewige Jude* / Ein Filmdokument vom wahren Gesicht der jüdischen Rasse", in: *Der deutsche Film*, Heft 6, Dezember 1940. (Dt. Institut für Filmkunde, zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 115).

[171] *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 3152. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 110.

[172] Filmkommentar, zitiert nach Mannes, *Antisemitismus*, S. 82.

scheinlich hoffte man die Geburt eines arischen Volkes ad infinitum als wehrhaftes Pendant zum ewigen Juden feiern zu können. Doch beschränkte sich die Euphorie über die Qualität des Films allem Anschein nach auf seine Macher, die politisch Verantwortlichen und die gleichgeschaltete Presse. Zwar wurde er von der Zensur mit den Prädikaten "staatspolitisch wertvoll" und "künstlerisch wertvoll" bedacht, in einer um die Schächterszenen gekürzten Fassung gar für "jugendwert" erachtet und als "Lehrfilm" eingestuft, doch änderte dies wenig an der Skepsis des Kinopublikums. Denn, obwohl in großem Stil angekündigt und flächendeckend gezeigt, war die Zuschauerresonanz wohl wegen einer sich einstellenden Übersättigung von Filmen mit antisemitischem Thema eher schwach. So hatte der Sicherheitsdienst, der Berichte über die Publikumsreaktionen aller bedeutenden Filme im Reich an das Propagandaministerium übermittelte, zu vermelden, "häufig sei geäußert worden, "Jud Süß" habe das Judentum bereits so überzeugend dargestellt, daß es dieser neuen, noch krasseren Beweismittel in dem unmittelbar danach aufgeführten Dokumentarfilm nicht mehr bedürft habe". Lediglich in "politisch aktiven Bevölkerungskreisen" sei der Film "als außerordentlich eindrucksvolles Dokument sehr dankbar aufgenommen worden". Dagegen hätten vielerorts Personen angegeben, sie hätten auf einen Besuch des Films verzichtet, da sie nach *Jud Süß* "nun genug von dem jüdischen Dreck" gesehen hätten.[173]

Es ist also zu beobachten, dass *Der ewige Jude* nach dem Geschmack des Publikums nicht nur zu dicht auf den erfolgreichsten antisemitischen Spielfilm folgte. Darüber hinaus übertrieb man auch den Versuch, den Zuschauer in hohem Maße zu emotionalisieren, damit seine kognitiven Fähigkeiten zu beschneiden und so für antisemitische Stereotype empfänglich zu machen. Die erneute Steigerung in der Drastik der Bilder wirkte kontraproduktiv. Ekel und Empörung der Zuschauer richteten sich plötzlich nicht mehr gegen jüdische Machenschaften, sondern gegen das Gesehene selbst, wodurch die bis dahin wichtigste propagandistische Waffe stumpf wurde. War es nach Presseberichten während der Vorführung von *Jud Süß* bei der Vergewaltigungsszene und beim Einzug der Juden nach Stuttgart noch wiederholt zu Skandierungen antisemitischer Parolen und spontanen Demonstrationen gegen das Judentum gekommen,[174] wird von Hipplers Pseudo-Dokumentarfilm vornehmlich gemeldet, zahlreiche Besucher hätten die Kinos während der Vorführung angewidert verlassen oder seien ohnmächtig geworden.[175]

Vielleicht ist es auf die nur mäßige Zuschauerresonanz zurückzuführen, die nach den *Rothschilds* nun auch *Der ewige Jude* zu verzeichnen hatte, dass man in den folgenden Jahren von der Produktion weiterer abendfüllender Filme absah, in denen jüdische Charaktere eine zentrale

---

[173] Bericht des Sicherheitsdienstes unter dem Titel "Zur Aufnahme des politischen Aufklärungsfilmes 'Der ewige Jude'" im Bundesarchiv Koblenz, R 58/157, S. 7-9, vom 20.01.1941. Zitiert nach Albrecht, *Der Film im 3. Reich*, S. 222-24.
[174] Siehe dazu Wulf, *Theater und Film,* S. 447.
[175] Bericht des Sicherheitsdienstes, siehe Albrecht, *Der Film im 3. Reich*, S. 222-24.

Rolle spielten. Vielleicht waren die kulturell Verantwortlichen aber auch zu der Einschätzung gekommen, ihre propagandistischen Möglichkeiten mit den vorangegangenen drei Großprojekten ausgeschöpft zu haben. Wo immer die Gründe auch zu suchen sein mögen, in jedem Fall beschränkte man sich nunmehr wieder darauf, jüdische Figuren in vergleichsweise kleinen Rollen als Ränkeschmiede gegen den für das Gemeinwohl kämpfenden arischen Helden intrigieren zu lassen.

Erst 1944 spielten Juden wieder in einem deutschen Filmprojekt – unter gänzlich anderen Vorzeichen – eine Hauptrolle. Als Reaktion auf vermehrte ausländische Presseberichte, welche die Behandlung von Juden in deutschen Konzentrationslagern anprangerten, entstand eine vermeintliche Dokumentation über das Lager in Theresienstadt unter dem Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Der Film, der ausschließlich für Vorführungen im Ausland konzipiert war, aber wegen der sich überschlagenden Ereignisse in den letzten beiden Kriegsjahren nur zwei kleinen Gruppen von ausländischen Besuchern des KZ Theresienstadt vorgeführt wurde, zeigt eine paradiesisch anmutende Atmosphäre zufrieden dreinblickender, älterer Menschen beim täglichen Müßiggang in den gepflegten Räumlichkeiten des Lagers. Alle Beteiligten waren Juden, die zu ihrer Mitwirkung am Film gezwungen worden waren, weil sie sich von der Physiognomie her eigneten und in akzeptablem körperlichem Zustand befanden. Der größte Teil von ihnen wurde nach Beendigung der Filmaufnahmen vergast. Diese Umstände erfuhren die ausländischen Betrachter aber ebenso wenig wie die Tatsache, dass nur bestimmte, zuvor sorgfältig hergerichtete Teile des Lagers abgelichtet worden waren. Im Herbst 1944 wurde ein kurzer Ausschnitt des Films innerhalb eines Wochenschauberichts mit den Leiden und Entbehrungen deutscher Kriegsteilnehmer kontrastiert. Auf diese Weise sollte Gerüchten innerhalb der Bevölkerung über die Ermordung jüdischer Gefangener in den Konzentrationslagern entgegengewirkt und gleichzeitig der Hass auf den "arbeitsscheuen" Juden geschürt werden.[176]

Abgesehen von dieser pervers anmutenden Randepisode deutscher Filmgeschichte blieben *Die Rothschilds*, *Jud Süß* und *Der ewige Jude* jedoch die einzigen durchgängig antisemitischen Filme unter der nationalsozialistischen Diktatur. Sie stehen folglich auch im Zentrum der Betrachtung, wenn man versucht Wert und Wirkung des Mediums Film zur Verbreitung und/oder Intensivierung antisemitischen Gedankenguts zu erforschen.

[176] Näheres zu *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* bei Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 172 ff.

2.3.5.4 "Wie haben die Häftlinge am nächsten Tage ausgesehen!" Die Wirkung der Filme

Die antisemitische Filmoffensive der frühen 40er Jahre illustriert einerseits den Versuch der kulturpolitischen Führung, den Spagat zwischen angeblicher Transparenz nationalsozialistischer Judenpolitik und gleichzeitiger Verschleierung ihres tatsächlichen Ausmaßes zu vollführen. Auf diese Weise warben alle drei Filme in ihrer Art für Verständnis gegenüber den öffentlich propagierten 'Abwehrmaßnahmen' gegen jüdische Reichsangehörige. Sie taten dies, indem sie zunächst Empörung und Wut der Zuschauer über moralisch verwerfliches Handeln und charakterliche Defizite verschiedener Protagonisten provozierten. Diese weitgehend unreflektierten Emotionen projizierten sie auf das Judentum, indem sie althergebrachte jüdische Stereotype bemühten, die ihnen erlaubten, rassische Andersartigkeit als Quell allen Übels zu enttarnen. Allein durch die Unmittelbarkeit des Erlebens trugen also alle drei Filme mit mehr oder weniger Erfolg dazu bei, die in sämtlichen Bereichen der Propaganda geschürten Ressentiments gegen Juden im Reich zu verschärfen. Inwieweit sie tatsächlich als psychologische "Wegbereiter für die späteren Massenermordungen in den Konzentrationslägern [sic]"[177] fungierten, ist eine Frage, die bereits unmittelbar nach Kriegsende nicht eindeutig beantwortet werden konnte und deren Beantwortung heute ungleich schwerer fällt. Sicherlich waren sie weder dazu angedacht noch imstande, überzeugte Regimegegner von der nationalsozialistischen Rassenlehre zu überzeugen. Auch entzieht es sich unserer Kenntnis, wie viele derjenigen, die der massiven Propaganda von der kollektiven jüdischen Schuld bis dahin noch skeptisch gegenüber gestanden hatten, die Kinos mit dem Zweifel verließen, ob die erhobenen Anschuldigungen nicht doch einen Funken Wahrheit enthielten. Ohne Zweifel jedoch lieferten sie Kinogängern, in denen bereits vor dem Besuch der Vorführungen die nationalistische Saat des Hasses gegenüber allem, was als 'rassisch andersartig' begriffen wurde, zu keimen begonnen hatte, willkommenen Nährboden und neuerliche Argumente zur Festigung ihrer unsäglichen Thesen. Schon aus diesem Grund darf ihre Wirkung keinesfalls unterschätzt werden. Der andere Aspekt, der gegen die Verharmlosung der Filmkampagne spricht, ist die ungeheure Zahl der Menschen, die durch sie erreicht wurde. Allein für *Jud Süß* lassen sich mehr als 21 Millionen Besucher im Reich nachweisen,[178] und auch in den besetzten Gebieten lockte er eine beträchtliche Zahl von Menschen in die Kinos.[179] Hätte die Vorführung des Films also auch nur bei einem geringen Prozentsatz der Besucher die Bereitschaft zur Gewalt gegenüber Juden erhöht, so ginge die Zahl

---

[177] Einschätzung über den Film *Jud Süß* in einem Kommentar des Rechtsanwalts Dr. Herbert Pardo zum Verfahren gegen Veit Harlan, in Pardo, *Jud Süß*, S. 42.

[178] Errechnet anhand des Einspielergebnisses nach einer Aufstellung des Instituts für Konjunkturforschung, 1943. Abgedruckt bei Albrecht, *Der Film im 3. Reich*, S. 251.

[179] Zu dem großen Kassenerfolg des Films im besetzten Frankreich und den Reaktionen des Publikums siehe Welch, David: *Nazi Propaganda. The Power and the Limitations*. London/Canberra, 1983, S. 165.

potentieller Täter in die Hunderttausende. Tatsächlich gibt es für den Harlan-Film darüber hinaus Indizien, die seine nicht unerhebliche Rolle an den Stätten der physischen Vernichtung von Menschen jüdischen Glaubens belegen. Joseph Wulf, Autor zahlreicher sorgfältig recherchierter und an Originaldokumenten reicher Bände zur Kultur im Nationalsozialismus und selbst in Auschwitz inhaftiert, erläutert beispielsweise, der Film sei im Osten "immer dann vorgeführt [worden], wenn 'Aussiedlungen' in die Vernichtungslager bevorstanden. [...] Sicher geschah es, um auf diese Weise die 'arische' Bevölkerung des jeweiligen Landes gegen die Juden aufzuhetzen und jede Hilfestellung von ihrer Seite im Keim zu ersticken".[180] Gesonderte Vorführungen gab es darüber hinaus für alle Mitglieder von SS und Polizei,[181] sowie für das Personal der jeweiligen Konzentrationslager, wo derartige Filmbetrachtungen zu "einer ungeheuerlichen Verschärfung der Behandlung der Juden führten".[182] Das einzige erhaltene Zeugnis über die unmittelbare Auswirkung des Films aus Tätersicht ist die Aussage eines ehemaligen SS-Rottenführers beim Auschwitz-Prozeß in Frankfurt am Main: "Damals wurden uns Hetzfilme gezeigt wie 'Jud Süß' und 'Ohm Krüger'. An diese beiden Titel kann ich mich noch erinnern. Und was für Folgen das für die Häftlinge hatte! Die Filme wurden der Mannschaft gezeigt. Und wie haben die Häftlinge am nächsten Tage ausgesehen!"[183]

Aufgrund solcher Aussagen und der Erinnerungen von ehemaligen KZ-Insassen kamen nach dem Krieg sowohl die alliierten Siegermächte wie auch später die bundesrepublikanische Justiz zu der Erkenntnis, dass die antisemitische Qualität der drei genannten Machwerke weit über das normale Maß politischer Beeinflussung des nationalsozialistischen 'Durchschnittsfilms' hinaus reichte. Aus diesem Grund wurde Veit Harlan 1949 in einem Schwurgerichtsprozess wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit und Beleidigung angeklagt. In einem Kommentar zur Anklageschrift heißt es, dass sein Film *Jud Süß*

> entgegen und in bewußter Verfälschung der historischen Tatsachen auf das breite Publikum einwirken wollte und auch eingewirkt hat, um dieses gegen die Juden aufzuhetzen, die Maßnahmen der Naziregierung gegen die Juden ideologisch vorzubereiten und zu rechtfertigen. Es wird ihm als Verschulden angerechnet, den Anlaß zu maßlosen Ausschreitungen gegeben zu haben.[184]

Harlan selbst empfand seine Behandlung durch die alliierten Gremien und Teile der Öffentlichkeit nach dem Krieg als ungerechtfertigt. Er sah sich vielmehr als Opfer des nationalsozialistischen Systems, an das er aus Furcht um das eigene Befinden hatte Zugeständnisse machen

---

[180] Wulf, *Theater und Film,* S. 6.
[181] Per Erlass des Reichsführers–SS Himmler vom 30.09.1940. Erlass abgedruckt bei Wulf, *Theater und Film,* S. 451-52.
[182] Einschätzung Wollheims in: Pardo, *Jud Süss*, S. 14.
[183] Aussage abgedruckt in: Langbein, Hermann: *Der Auschwitz-Prozeß – Eine Dokumentation*. Wien, 1965, Bd. 1, S. 208. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film*, S. 447.
[184] Pardo: *Jud Süss*, S. 38.

müssen. Dennoch habe er im Rahmen seiner Möglichkeiten versucht, Unrecht zu verhindern. Auch sein Film *Jud Süß* sei durch sein Wirken letztlich kein antisemitischer Film geworden, sondern stelle lediglich "den Kampf zwischen Antisemiten und Juden dar":

> Aber daß das Recht auf seiten der Antisemiten sei, geht in dem Film aus nichts hervor. Der Jude muß sterben, weil er – so heißt es in dem damaligen Stil – "sich mit einer Christin fleischlich vermengt hat". Daß das überhaupt kein Verbrechen ist, ist auch in der Nazizeit jedem normalen Menschen klar gewesen.[185]

Ob dies angesichts der seit 1935 geltenden 'Nürnberger Gesetze' in der Tat "jedem normalen Menschen klar gewesen" ist, mag ebenso angezweifelt werden wie der gesunde Realitätsbezug Harlans.[186] Bittbriefe des Regisseurs an Norbert Wollheim, den Vorsitzenden des Zentralkomitees der befreiten Juden in der britischen Zone, und den Rabbiner Joachim Prinz, in denen er Gelegenheit sucht, sich auf jüdischer Seite Gehör zu verschaffen, erhärten diese Zweifel. Ob er nun selbstlos darlegt, in seinem Gesuch an Repräsentanten des jüdischen Volkes treibe ihn nicht das eigene Schicksal an, sondern er befürchte durch den "Sensationsprozess" gegen seine Person vielmehr "Unheil für das Judentum, Unheil für das geschlagene deutsche Volk, Unheil für die westlichen Siegermächte",[187] oder ob er seinen berühmtesten Film als "Darstellung des jüdischen Problems mit künstlerischen Mitteln, kein verzerrtes Bild, sondern Aussprache des Wesentlichen, des Menschlichen"[188] klassifiziert, immer bleibt der Eindruck bestehen, er habe Schwierigkeiten, sich und seine Arbeit angemessen einzuordnen. In umstrittenen und viel diskutierten Verfahren wurde Harlan schließlich sowohl vom Entnazifizierungsausschuss wie auch vom Schwurgericht freigesprochen, da seine individuelle Schuld nur schwer nachweisbar war. Dagegen wurde der eindeutig antisemitische Charakter des Films *Jud Süß* nie angezweifelt. Die Frage nach der Aufrichtigkeit seines Regisseurs blieb angesichts des Engagements, mit der Harlan seine Projekte weit über das geforderte Maß hinaus begleitete und angesichts seines offenen Bekenntnisses zum Nationalsozialismus in einem Interview von 1933[189] weiterhin bestehen.

---

[185] Harlan im Dezember 1947 in seiner Antwort auf einen "Offenen Brief an sieben Berliner Schauspieler", den Lion Feuchtwanger von seinem Exil in New York aus an diejenigen gerichtet hatte, die an der Realisation des Films *Jud Süß* maßgeblich beteiligt waren. Dieser Brief war kurz zuvor in der *Weltbühne* erneut veröffentlicht worden. Beide Dokumente im Wortlaut abgedruckt bei Pardo, S. 59 ff. O.g. Zitat S. 64-65.

[186] Harlan selbst hatte in einem Interview im Januar 1940 in der Verurteilung Süß´ "eine interessante Parallele zu den Nürnberger Gesetzen" gesehen. (In: *Der Film* vom 20.01.1940, zitiert nach Mannes, *Antisemitismus*, S. 49).

[187] Im Brief an Prinz, zitiert nach Pardo, S. 68. Dort beide Briefe mit den entsprechenden Antwortschreiben im Wortlaut abgedruckt.

[188] Ebd.

[189] Dieses Interview im *Völkischen Beobachter* vom 05.05.1933 unter dem Titel "Deutsche Künstler fanden zum Nationalsozialismus" endet mit dem poetischen Ausspruch Harlans: "Unsere Zeit, Deutschlands große Zeit ist da! Und so hell und klar wie dieser zärtliche Apriltag, liegt die Zukunft vor uns, die wir unser Vaterland lieben. – Das ist mein Bekenntnis zum Nationalsozialismus!" Zitiert nach Pardo, S. 37.

2.3.6 Theater um Shakespeare. Die frühen 40er Jahre

In der nationalsozialistischen Ära gab es nur ein einziges 'künstlerisches' Projekt, das mit Filmen wie *Jud Süß* oder *Der ewige Jude* in puncto Maß- und Schamlosigkeit konkurrieren konnte und schon zur Zeit seiner Aufführung eine ähnliche Beachtung in der demokratischen Welt fand. Es handelt sich dabei um die Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* im Burgtheater Wien aus dem Jahr 1943. Der Umstand, dass ein solches Signal von der Bühne ausging, noch dazu von einem Drama Shakespeares, ist auf den ersten Blick widersinnig. Zwar verwendete die nationalsozialistische Regierung alle ihr zur Verfügung stehenden Mittel darauf, der kriegsgebeutelten Bevölkerung die Ablenkung durch das Theater zu erhalten. Dennoch waren die Rahmenbedingungen teilweise bereits katastrophal. Die alliierten Luftangriffe auf deutsche Städte wurden seit Januar 1943 bei Tag und Nacht geflogen. Im gleichen Monat kapitulierte die 6. deutsche Armee bei Stalingrad, nachdem Hunderttausende allein bei den Kämpfen an der Ostfront ihr Leben gelassen hatten. Die meisten Deutschen waren mit dem täglichen Kampf ums Überleben, mit der Beschaffung von Nahrung und Unterkunft und der Sorge um Angehörige mehr als ausgelastet. Viele Spielstätten waren zerstört, die finanziellen Mittel für die Intendanzen auf das Notwendigste begrenzt. Nur diejenigen Schauspieler, deren künstlerische Fähigkeiten als herausragend galten oder solche mit guten Beziehungen blieben durch Unabkömmlichkeitserklärungen vom Kriegsdienst verschont.

Es war keine Zeit für das Theater, erst recht keine Zeit für das Theater Shakespeares. Denn mit dem Fortschreiten des Krieges hatten sich die Vorbehalte und Einschränkungen gegenüber den Dramen des Engländers gehäuft,[190] welche folglich auf den Bühnen des Reiches in immer geringerem Maße vertreten waren. Auch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft war zunehmend unter nationalsozialistischen Einfluss geraten. Nachdem im Frühling 1939 anlässlich des 75-jährigen Bestehens der Gesellschaft die letzten 'Shakespeare-Tage' von internationalem Zuschnitt stattgefunden hatten, mehrten sich nach Kriegsbeginn Beitritte nationalsozialistischer 'Größen' wie Ribbentrop, Rosenberg oder Schirach.[191]

Ab November 1941 waren die Dramaturgien der Theater im Reich durch einen Erlass des Propagandaministeriums gezwungen, sich geplante Inszenierungen shakespearescher Dramen einzelfällig genehmigen zu lassen. Die Genehmigungen wurden in Abhängigkeit von der Inszenierungskonzeption durch Goebbels persönlich erteilt.[192] Die Entscheidung für Shakespeare

---

[190] Nach der Kriegserklärung Englands an das Deutsche Reich waren Shakespeares Werke kurzzeitig sogar verboten worden. Das Verbot wurde jedoch noch im September 1939 wieder aufgehoben, da die Reichsdramaturgie erklärte, der Verdienst deutscher Künstler und Wissenschaftler um Shakespeare berechtigten dazu, "ihn als Mitbesitz zu betrachten". (Zitiert nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 249).

[191] Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 246.

[192] Siehe Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 81, deren Angaben sich auf die entsprechende Akten des Propagandaministeriums, aufbewahrt im Zentralen Staatsarchiv Potsdam, beziehen (vgl. Fußnoten 142-144).

bedeutete also zu dieser Zeit in einem Maße in den Blickpunkt der Machthaber zu geraten, den die meisten Verantwortlichen eher gescheut haben dürften. Wer sich gar für den *Kaufmann von Venedig* entschied, dessen ideologische Passung weit mehr als andere Dramen von der individuellen Inszenierungskonzeption abhing, kann aus heutiger Sicht leicht in den Verdacht geraten, die Aufmerksamkeit der kulturpolitischen Führungsspitze geradezu gesucht zu haben. Nur vier Spielstätten im Reich erachteten dieses Unterfangen in den letzen beiden Spielzeiten vor der Schließung der Theater am 01.09.1944 zu Gunsten des 'totalen Kriegseinsatzes' für sinnvoll.[193]

Vielleicht war der Wunsch nach erhöhter regionaler Aufmerksamkeit für sein in der Hauptstadt Berlin bis dahin wenig in Erscheinung getretenes privates Theater die Motivation für Theaterleiter und Namensgeber Paul Rose, den *Kaufmann* zu inszenieren. Denn auf diese Weise konnte er sich rühmen, der erste Spielleiter zu sein, der eine Auseinandersetzung mit Shylock in der Theatermetropole während der Dritten Reiches für zweckmäßig hielt. Er sollte zum Glück auch der einzige bleiben. Inwieweit er mit dieser Inszenierung, die am 31. August 1942 Premiere hatte und Georg August Koch in der Rolle des jüdischen Wucherers sah, Öl ins antisemitische Feuer gießen wollte, wird unterschiedlich beurteilt.[194] Unbestritten ist jedoch, dass er eigens Statisten im Publikum platzierte, welche die Auftritte Shylocks mit Schmährufen und Beschimpfungen begleiteten.[195] Auf diese Weise wurde, wie der Rezensent des *Völkischen Beobachters* bei aller Kritik an der Inszenierung befriedigt feststellen durfte, zumindest die Gerichtsszene dem "tieferen Geist" Shakespeares gerecht, der hier "als Ankläger gegen die Rasse"[196] aufstand.

2.3.7 Shylock der Ostjude, Wien, 1943

Es mag darüber spekuliert werden, ob die löbliche Zurückhaltung der großen Berliner Bühnen bezüglich des *Kaufmann von Venedig* jedoch nicht nur Paul Rose inspirierte, sondern gepaart mit dem fehlgeleiteten Profilierungsstreben der beteiligten Personen auch den Ausschlag gab für die Inszenierung Lothar Müthels in Wien, auf die im Nachkriegsdeutschland noch Jahrzehnte später regelmäßig Bezug genommen wurde, wenn es darum ging, Zweifel an der Spiel-

---

[193] Ebd., Fußnote 144. Angabe ohne die Berliner Theater. Ob allen vier Anträgen stattgegeben wurde und die Projekte schließlich auf der Bühne zu sehen waren, entzieht sich der Kenntnis des Verfassers. Dokumentiert ist lediglich eine Inszenierung aus Göttingen von 1942, die Drewniak als "antisemitisches Propagandawerk" bezeichnet, ohne jedoch auf Quellen zu verweisen. (Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 251).

[194] Während Wilhelm Hortmann auf die Hervorhebung der karnevalistischen Elemente der Produktion sowie auf eine Kritik im *Völkischen Beobachter* (vom 02.09.42) verweist, die den Mangel an eindeutiger antisemitischer Aussage beklagt (Hortmann, Wilhelm: *Shakespeare on the German Stage. The twentieth century*. Cambridge, 1998, S. 135, Fußnote 41), spricht Wulf, dem zahlreiche Rezensionen vorliegen, von einer deutlich antisemitischen Inszenierung (*Theater und Film*, S. 281 f.).

[195] Feststellung Wulfs aufgrund der Aussagen verschiedener Zuschauer der Inszenierung. Siehe Wulf, *Theater und Film*, S. 281.

[196] Grundschöttel, Wilhelm: "Shylock im Fasching – Paul Rose inszenierte den *Kaufmann von Venedig*", in: *Völkischer Beobachter*, 02.09.1942. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film*, S. 282.

barkeit des Stücks wegen dessen Verbrämung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie anzumelden. Die geschilderte Profilierungssucht begann auf der politischen Ebene. Hier war Baldur Benedikt von Schirach (1907-74) im September 1939 von Hitler zum 'Reichsstatthalter und Gauleiter von Wien' ernannt worden, womit er als 'Vertreter des obersten Reichswillens' in gesetzgebender Funktion tätig und nur dem Führer der Reichsregierung Rechenschaft schuldig war. Diese Position, die er bis 1945 innehielt, markierte den Höhepunkt einer Blitzkarriere von Hitlers Gnaden, der ihn nach seiner Beteiligung am Überfall auf Frankreich zunächst zum 'Reichsjugendführer' gemacht hatte. Der junge Mann verfolgte mit der Unterstützung des Reichskanzlers, aber gegen die Interessen eines argwöhnisch wachenden Propagandaministers das ehrgeizige Ziel, Wien in Konkurrenz zu Berlin wieder zum kulturellen Mittelpunkt des Reiches zu machen. Zu dieser Aufgabe fühlte er sich nicht zuletzt auch deshalb berufen, weil er aus einer geschätzten Künstlerfamilie stammte. Vater Carl war seit dem 01.09.33 als Generalintendant des Preußischen Staatstheaters Wiesbaden tätig, Schwester Rosalind arbeitete als Sängerin u.a. im Deutschen Opernhaus Berlin.[197]

In den ersten Jahren seiner Amtszeit fiel Schirach jedoch mehr durch seinen Hang zur Selbstdarstellung als durch spektakuläre politische Maßnahmen auf, was ihm den Spitznamen "die Pompadour von Wien" einbrachte.[198] In aller Munde war er hauptsächlich durch sein pathetisches Gedicht mit dem Titel "Bekenntnis zum Führer",[199] das von den Kindern überzeugter Nationalsozialisten gerne unter dem Weihnachtsbaum rezitiert wurde. Sein Befehl, den *Kaufmann von Venedig* am Burgtheater inszenieren zu lassen, kann als Summe dreier Faktoren verstanden werden: zum einen als Resultat seiner persönlichen Affinität zu Shakespeare, die ihn zu Kriegsbeginn der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft beitreten und 1941 anlässlich des 325. Todestages des Dichters in Wien eine 'Shakespeare-Woche' veranstalten ließ. Ferner stand zu erwarten, dass einem *Kaufmann von Venedig* in Top-Besetzung, der in den Spielplänen der großen Theater des Reiches bisher gefehlt hatte, in der Medienberichterstattung wie auch im höchsten politischen Führungszirkel eine Aufmerksamkeit zuteil werden würde, wie sie ansonsten weitgehend den Berliner Theatern vorbehalten blieb. Schließlich würde eine ideologisch adäquate Shylock-Darstellung seine Kritiker, darunter Goebbels, zum Verstummen bringen, denen viele seiner Äußerungen zu liberal erschienen. Sie würde ihn über jeden Zweifel

---

[197] Biografische Daten zu Schirach nach Daiber, *Schaufenster der Diktatur*, S. 266-67.

[198] Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 23.

[199] Baldur von Schirach: *Bekenntnis zum Führer*: Wir hörten oftmals deiner Stimme Klang/und lauschten stumm und falteten die Hände,/da jedes Wort in unsre Seelen drang./Wir wissen alle: Einmal kommt das Ende,/das uns befreien wird aus Not und Zwang./Was ist ein Jahr der Zeitenwende!/Was ist da ein Gesetz, das hemmen will – /Der reine Glaube, den du uns gegeben,/ durchpulst bestimmend unser junges Leben./Mein Führer, du allein bist Weg und Ziel! (In: Halbritter, *Adolf Hitlers Mein Kampf*, o. S.).

erhaben machen und seiner antisemitischen Geisteshaltung visuellen Ausdruck verleihen können, die er einige Monate vor der Premiere in einer von vielen Zeitungen im Reich veröffentlichten Rede kundgetan hatte:

> Jeder Jude, der in Europa wirkt, ist eine Gefahr für die europäische Kultur. Wenn man mir den Vorwurf machen wollte, daß ich aus dieser Stadt, die einst die europäische Metropole des Judentums gewesen ist, Zehntausende und aber Zehntausende von Juden ins östliche Ghetto abgeschoben habe, muß ich antworten: Ich sehe darin einen aktiven Beitrag zur europäischen Kultur.[200]

Um sein ehrgeiziges Projekt mit Erfolg zu krönen, bedurfte es aber Mitwirkender, die höchsten künstlerischen Ansprüchen genügten und die entweder nicht minder willfährig und profilierungssüchtig waren als der Statthalter selbst, oder aber sich dessen Druck beugten.

Letztere Version wurde später von Lothar Müthel propagiert, doch fällt es schwer zu glauben, dass ein Mann seiner Stellung und Reputation sich der Anordnung Schirachs nicht hätte widersetzen können. Denn Lothar Müthel (eigentlich Lütcke, 1896-1965) war zu der Zeit, als der Statthalter sein Begehr an ihn herangetragen haben mag, schon seit geraumer Zeit, nämlich seit Januar 1939, erfolgreich als Schauspieldirektor in Wien tätig. Er hatte seine künstlerische Laufbahn als Schauspieler in Berlin begonnen, wo er zuerst lange Jahre Mitglied des Reinhardt-Ensembles war, bevor er zu Gustav Gründgens ans Staatstheater wechselte. Dieses Haus am Gendarmenmarkt in Berlin wurde auch nach 1945 noch häufig als 'Insel im braunen Meer' bezeichnet, da man hier weitgehend auf die Inszenierung nationalsozialistischer Propagandadramatik verzichtete. Und nicht zuletzt hatten hier Personen wie der 'jüdisch versippte' Theo Lingen, die in nationalsozialistischer Sichtweise als problematisch galten, unter dem Schutz ihres einflussreichen Intendanten eine künstlerische Heimat gefunden.[201]

In diesem für die Verhältnisse der Zeit ungewöhnlich liberalen Klima begann auch Müthels Laufbahn als Regisseur, die ihn zu einem der am meisten beachteten Inszenatoren klassischer Dramen im Reich werden ließ. Eine besondere Vorliebe für Shakespeare war dabei unverkennbar und resultierte in sechs Bearbeitungen shakespearescher Werke zwischen 1932 und 1943.[202] Seine Arbeiten vor dem *Kaufmann von Venedig* waren denn auch nie von der platten Wiedergabe ideologisch-propagandistischer Richtlinien geprägt. Seine *Hamlet*-Interpretation mit Gründgens in der Titelrolle hatte im Gegenteil Anfang 1936 für viel Aufsehen gesorgt und Regisseur wie Schauspieler wegen angeblich undeutscher, dekadenter Charakterisierung des

---

[200] Rede vom 15.09.1942. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film*, S. 7.

[201] Unter Gründgens während der Nazizeit am Staatstheater Berlin u.a. beschäftigt: Regisseure: J. Fehling, L. Müthel, H. Schalla, K.-H. Stroux; Schauspieler: K. Dorsch, K. Gold, P. Hartmann, M. Hoppe, G. Knuth, H. Körner, W. Krauß, T. Lingen, I. Meisel, B. Minetti, H. Rühmann.

[202] Siehe zu den einzelnen Inszenierungen Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 711-12.

Dänenprinzen zur Zielscheibe heftiger Angriffe der nationalsozialistischen Presse gemacht.[203] Doch wurden diese Angriffe weitgehend von der Dienststelle Rosenberg lanciert, wohingegen Müthel zu Goebbels ein insgesamt störungsfreies bis gutes Verhältnis gepflegt haben soll.

Wie so viele seiner im künstlerischen Bereich tätigen Kollegen hatte er sich Anfang 1933 schnell mit den neuen Machthabern arrangiert. Er hatte rasch deren Spielregeln begriffen und beherzigt und durfte folglich in Ruhe seiner Arbeit nachgehen. Seine Biografie während der nationalsozialistischen Ära ist nicht die eines blinden Kämpfers für die Ideen der 'neuen Zeit', sondern eines Künstlers, der sich so weit wie möglich auf sein Interessensgebiet zurückzog, hier und da seinen guten Willen demonstrierte, indem er repräsentative Positionen bekleidete, die wenig Einfluss und noch weniger Arbeit bedeuteten, und ansonsten die Augen vor den realpolitischen Maßnahmen des Alltags verschloss. Sie ist also kurz gesagt eine weitgehend typisch deutsche Künstlerbiografie dieser Zeit. In diesem Sinne trat Müthel am 01.05.1933 in die NSDAP ein und gehörte dem Präsidialrat der Reichstheaterkammer an. Die kulturpolitische Führung dankte ihm seine Kooperation mit materieller Sicherheit und Ansehen in Form von Zuwendungen und Titeln. Göring ernannte ihn am 15.04.1934 zum 'Staatsschauspieler'[204], später durfte er sich noch "Reichskultursenator" (ab 1936) und "Generalintendant" des Burgtheaters (ab 1942) nennen. Für seine Tätigkeit in Wien erhielt er ein jährliches Gehalt von 80.000 RM.[205]

So war Lothar Müthel im Jahre 1943 ein ebenso geachteter wie wohlhabender Mann. Seine künstlerischen Qualitäten standen außer Zweifel und durch seine Konzentration auf die Pflege klassischer Werke hatte er sich bis dahin eine Nische geschaffen, die ihn für Regimefreunde wie –gegner gleichermaßen unangreifbar gemacht hatte. Bis 1943 hatte für seine Person deshalb vielleicht tatsächlich die Einschätzung Ernst Leopold Stahls Gültigkeit, der schrieb, Müthel sei wie auch Engel, Fehling, Gründgens oder Hilpert niemals "auch nur im Geringsten ein Produkt nationalsozialistischer Partei- und Kunst-Ideologie"[206] gewesen.

Warum aber ließ sich Müthel dann 1943 scheinbar ohne zwingenden Grund auf ein solches Projekt ein? Vielleicht sah er im *Kaufmann von Venedig* bloß einen faszinierenden Stoff, der ihm Interpretationsansätze jenseits dessen eröffnete, was er auf dem Theater der Weimarer Republik oder auf den Bühnen im nationalsozialistischen Deutschland gesehen hatte. Oder

---

[203] Ausführlich bei Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 247-48.

[204] Es war die erstmalige Verleihung dieses Titels, die am gleichen Tag u.a. auch Werner Krauß, Friedrich Kayßler und Gustav Gründgens zuteil wurde. Es mag hilfreich gewesen sein, dass alle vier (zusammen mit Harlan, George und Minetti) exakt zwei Monate zuvor gemeinsam als Schauspieler in Mussolinis Drama *Hundert Tage* mitgewirkt hatten, das mit großem Pomp anlässlich des Staatsbesuchs des *Duce* in Berlin erstaufgeführt worden war. (Zur Titelverleihung siehe Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 155, Rezensionen zur Premiere des Mussolini-Dramas bei Wulf, *Theater und Film*, S. 191).

[205] Angabe nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 151.

[206] Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 709. In diesem Buch, das 1947 veröffentlicht wurde, schränkt Stahl seine Aussage in Bezug auf Müthel nicht ein, weil er, ohne auf die gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen Bezug zu nehmen, dessen *Kaufmann*-Inszenierung lediglich als "burleske Auffassung der Shylock-Figur" begreift. (S. 707).

vielleicht wurden etwaige Zweifel in den Hintergrund gedrängt, je mehr er sich für die Vision Schirachs vom Star in der Diaspora ereifern konnte, der zeigen wollte, dass spektakuläres Theater mit entsprechendem Medienecho auch außerhalb der Hauptstadt möglich war.[207] In beiden Fällen würde man sich wundern, dass ein Mensch mit seinen intellektuellen Fähigkeiten nicht in der Lage war, das rigorose Vorgehen der christlichen Mehrheit gegen einen Juden in einem klassischen Werk in Bezug zu setzen zu den gesellschaftspolitischen Gegebenheiten in Österreich, die nach dem 'Anschluss' von Pogromen gegen jüdische Bürger geprägt waren. Oder verfügte Müthel doch über ein antisemitisches Aggressionspotential, das erst in dieser Inszenierung mit Wucht zum Ausbruch gelangte?

Bei solcherlei Fragen über moralische Grenzen der künstlerischen Freiheit und die Verantwortung von Künstlern im Nationalsozialismus, über deren individuelle Ermessensspielräume und die Zwänge, denen sie unterworfen waren, stößt man immer wieder beinahe zwangsläufig auf den Namen Werner Krauß. Er war bei dem Projekt *Kaufmann* der Dritte im Bunde, der Superstar, der Garant für einen spektakulären Theaterabend und große mediale Aufmerksamkeit. Seinetwegen würden die Leute die Vorstellungen besuchen, um den Mann, der in *Jud Süß* bewiesen hatte, dass er die widerlichsten jüdischen Charaktere so grandios und ekelerregend echt darstellen kann, einmal live zu erleben. Mit der Verpflichtung von Werner Krauß räumte Müthel gleichsam die letzten Zweifel aus, dass es bei seiner Inszenierung – ganz entgegen der kurzen nationalsozialistischen Bühnentradition – um etwas anderes gehen könnte als um Shylock.

Als Müthel Krauß 1943 nach Wien bat, kannten sich beide schon etliche Jahre und hatten große Strecken ihrer künstlerischen Laufbahn gemeinsam beschritten. Beide hatten hauptsächlich in Berlin gearbeitet, zuerst unter Reinhardt, später unter Gründgens, dessen Ensemble Krauß zum damaligen Zeitpunkt immer noch angehörte.[208] Auch ihr sozialer Status und ihre materiellen Verhältnisse waren vergleichbar. Wie Müthel hatte auch Krauß verschiedene Positionen im nationalsozialistischen Kulturapparat bekleidet, war Parteimitglied und Begünstigter diverser Auszeichnungen und Zuwendungen. Seine Mitwirkung in zahlreichen Theater- und Filmproduktionen (ab 1916) hatten ihn bereits vor 1933 zu Berühmtheit verholfen. Die neuen Machtverhältnisse schadeten seiner Karriere nicht. Er war weiter auf den großen deutschen Bühnen

---

[207] Hortmann vertritt diese Auffassung. Er vermutet, Müthel und Krauß "probably relished the idea of letting rip in a thorough shocker away from Berlin´s critical audience." (Hortmann, *Shakespeare on the German Stage.* S. 136).

[208] Es gibt Indizien dafür, dass Gründgens erfolglos versucht hat, beide von der Teilnahme an der Inszenierung in Wien abzuhalten.

präsent und wirkte darüber hinaus im Dritten Reich ab 1935 in acht Filmen mit. [209] Finanzieller Art können die Gründe für den plötzlichen Wechsel nach Wien deshalb kaum gewesen sein, hatte er doch gerade erst das Honorar in Höhe von 50.000 Reichsmark für seine künstlerische Beteiligung an dem Film *Jud Süß* eingestrichen.[210] Zudem hätte er die 22.500 Reichsmark, die er für sein Engagement in Wien jährlich überwiesen bekam,[211] ebenso gut in Berlin verdienen können.

So wirft seine neuerliche Beteiligung an einem radikal antisemitischen Projekt die Frage auf, ob dieser begnadete Schauspieler nicht doch unverfrorener Überzeugungstäter war. Dagegen spricht der anekdotische, stellenweise infantil anmutende Stil seiner Autobiografie *Das Schauspiel meines Lebens*, der eher auf ein hohes Maß an Unbedarftheit und Naivität schließen lässt. Hier blickt er, nachdem er in Bezug auf *Jud Süß* noch auf ministerielle Zwänge verwiesen hatte, zur Rechtfertigung seines Burgtheater-Auftritts ausgedehnt auf seine lange, vor-nationalsozialistische Tradition als Shylock-Darsteller zurück. Er berichtet von seiner Bewunderung für Bassermann und Schildkraut und von seiner "frechen" Shylock-Interpretation aus dem Jahr 1921 unter Max Reinhardt, die ihm das uneingeschränkte Lob des jüdischen Theaterkritikers Alfred Kerr eingebracht habe.[212]

1943 dann habe Regisseur Lothar Müthel ihn aufgefordert, die Rolle so zu interpretieren, wie Iffland sie Ende des 18. Jahrhunderts gegeben hatte, "so als Komiker, er sprang vor Wut in die Luft und setzte sich dann auf den Hintern wie ein Clown".[213] So sei er, weit entfernt von antisemitischer Intention, auf den Gedanken verfallen, den Shylock nicht mehr frech, sondern "etwas dumm" zu spielen, "denn wenn er gescheit wäre, müßte er wissen, daß er mit dem Schein verlieren muß". Ungläubig, ja fast ein wenig beleidigt, rekapituliert er die Reaktion vom letzten Rest der jüdischen Population im deutschsprachigen Bereich: "Die Juden haben mir das mehr übelgenommen als das andere. Das Dumme haben sie mir übelgenommen". Dabei habe er gerade durch die Hervorhebung von Shylocks Dümmlichkeit das Mitleid des Publikums für die Figur wecken können und auf diese Weise die Absetzung des Stücks bewirkt.[214]

War Krauß´ Mission in Wien demnach die des Sympathienwerbers für Shylock? In diesem Fall hätte er ihr Scheitern antizipieren können, denn er legte die Rolle an wie seine Charaktere im

---

[209] Bemerkenswert ist, dass fünf dieser Filme Machwerke waren, deren politisch-propagandistische Funktion derart deutlich im Vordergrund stand, dass sie von der Öffentlichkeit als im nationalsozialistischen Sinne wertvoll angesehen werden mussten (nach der Definition von Albrecht sogenannte P-Filme, "Filme mit manifester politischer Funktion ohne Rücksicht auf ihren sonstigen Inhalt und ihre Grundhaltung", deren Anteil an allen zwischen 1933 und 1945 uraufgeführten Filmen knapp 14% betrug. Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 104 ff.) Krauß stellte sich damit in den Dienst der Goebbelsschen Idee, nach der in den wichtigsten Produktionen ausschließlich die berühmtesten und begabtesten Künstler eingesetzt werden sollten. Krauß wirkte in den P-Filmen *Robert Koch*, *Jud Süß*, *Annelie*, *Die Entlassung* und *Paracelsus* mit. (ebenda, S. 193).

[210] Das amtliche Bewilligungsschreiben an die Terra Filmkunst GmbH bezüglich der Gage Krauß´ bei Wulf, *Theater und Film,* S. 447.

[211] Angabe nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 154.

[212] Krauß, *Das Schauspiel meines Lebens*, S. 206 ff.

[213] Ebd., S. 208.

[214] Ebd., S. 208-209.

Harlan-Film, die wiederum nicht eben mit Sympathiebezeugungen seitens der Presse und des Publikums überhäuft worden waren.[215] Außerdem hätte das Heischen nach Mitleid dem dramaturgischen Konzept Müthels widersprochen, dem ja laut Krauß ein Iffland-Shylock vorschwebte. So wirken Krauß' nachträgliche Erklärungsversuche wieder einmal widersprüchlich und unausgegoren. Sie festigen damit die Vermutung, dass dieser herausragende Darsteller nicht der richtige Adressat sein kann, wenn es darum geht, politische oder ideologische Motivationen seiner Auftraggeber zu untersuchen.

Weit entfernt von einer möglichen Reflexion über Machtstrukturen oder gesellschaftspolitische Tendenzen gab er sich stattdessen auch 1943 noch mit einem klar definierten, seinen schauspielerischen Fähigkeiten entsprechenden künstlerischen Auftrag zufrieden. Ihm genügte die Traumwelt Bühne, auf der er sich auskannte und deshalb wohler fühlte als in der oft (ver)wirren(den), manchmal feindseligen Realität des Alltags. In diesem Sinne erscheint Krauß' Beteiligung an der wohl am meisten beachteten antisemitischen Bühnenfassung in der Geschichte nicht nur des deutschen Theaters als Bankrotterklärung eines hochbegabten Künstlers in puncto Mündigkeit und Sensibilität gegenüber der außertheatralischen Welt. Der Schauspieler glaubte wohl tatsächlich an die unumstößliche Allgemeingültigkeit seines hausgemachten Kredos:

> Meine politische Gesinnung, wie immer sie auch sein möge, pflege ich nicht auf der Bühne zu dokumentieren, sondern ich habe dort meinen Beruf zu erfüllen, respektive die Intentionen eines Dichters dem Publikum zu übermitteln ... .[216]

Durch den Verweis auf Iffland hatte Müthel Krauß nicht nur ein genaues Bild von seiner Erwartung an die Shylock-Rolle geliefert, sondern dessen Darstellung quasi a priori legitimiert. Denn eine Interpretation, die in der Tradition von einem der am höchsten geschätzten deutschen Schauspieler aller Zeiten stand, war praktisch unangreifbar. Jede Kritik an der Inszenierung hätte sogleich als Ignoranz oder Schmähung historischer Leistungen der deutschen Kunst diffamiert werden können. Müthel aber musste zusätzlich daran gelegen sein, nicht nur seinen Starschauspieler sondern auch sein Publikum davon zu überzeugen, dass genau diese eine Tradition der Shylock-Darstellung dem Anspruch gerecht würde, im Einklang mit der "Intention des Dichters" zu stehen. Wie seinerzeit die Macher der antisemitischen Filme hatte auch er dafür Sorge zu tragen, den möglichen Gedanken, es könne sich bei seinem Projekt um eine tendenziöse Interpretation eines historischen Stoffes handeln, im Keim zu ersticken. So wie es

---

[215] Über Krauß´ Interpretation des Sekretärs Levy und des Rabbi Loew beispielsweise schrieb Gerhard Starke seinerzeit in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, seine Darstellung habe "etwas Gespenstisches und überschreitet die Grenzen des Beschreibbaren. Nicht nur sein lallendes Mauscheln, sein nackter und trotz aller Schläue böser Blick ist es allein, Krauß´ Spiel strahlt Wirkungen aus ohne erkennbare Ursachen." (Nr. 461/462 vom 26.09.1940, S. 6. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 94).

[216] Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 146.

damals für das Gelingen der Filmpropaganda unabdingbar war, dass der Kinogänger glaubte, einer objektiven Darstellung der Geschichte beizuwohnen, so ist für Müthels Vorhaben der Glaube des Zuschauers an eine Fortführung einer glorreichen Bühnentradition im Geiste Shakespeares unerlässlich. Zu diesem Zweck veröffentlichte er zwei Tage vor der Premiere des Stücks, die am 15.05.1943 stattfand, einen Artikel "Zur Dramaturgie des 'Kaufmann von Venedig'" im *Neuen Wiener Tagblatt*, in dem der Anschein erweckt werden sollte, seine Bearbeitung des Shakespeareschen Stoffes sei das Produkt sorgfältiger wissenschaftlicher Recherche, deren Objektivität durch Zitierung diverser historischer Quellen 'bewiesen' wird.[217] Durch geschickte Auslassungen unliebsamer Fakten und Überbetonung dessen, was ins tendenziöse Konzept passte, entstand so in Analogie zu den Drehbüchern von Köhn, Harlan, Hippler und Co. eine Abhandlung, die genau das Gegenteil von dem war, was sie vorgab zu sein, nämlich eine bewusste Geschichtsverfälschung, deren einziger Zweck das Schüren antisemitischer Vorurteile zu sein scheint.

Entsprechend führte Müthel in seinem Essay zuerst einen tendenziösen, pseudowissenschaftlichen Diskurs über die Einordnung des Stücks in Shakespeares Gesamtwerk, der gleichzeitig als Abrechnung mit Max Reinhardt verstanden werden kann. Er bemängelte, dass der *Kaufmann von Venedig* den Lustspielen "wohl der Bezeichnung nach, nicht aber in den Aufführungen und im Gebrauch der Theater" zugerechnet wird. Der Grund hierfür läge "in der Figur des Shylock, die in den letzten Jahrzehnten zu einer großen dramatischen oder gar tragischen Sondergestalt ausgebaut wurde". Damit sei "unter dem Einfluß des Judentums" in der jüngsten Vergangenheit ungerechtfertigterweise mit einer Jahrhunderte alten Tradition gebrochen worden, in der Shylock "der Tölpel", "der böse Popanz" nach Malvolio-Art gewesen sei. Die Pflicht, an diese Tradition anzuknüpfen, leitete Müthel aus dem Umstand her, dass es im elisabethanischen England keine Juden gegeben habe: "Es ist also völlig ausgeschlossen, daß Shakespeare mit dem Shylock an eine psychologische oder gar sentimentalisierende Darstellung des Judentums gedacht habe.

Stattdessen liege der Shylock-Episode "die Judenverachtung der älteren Zeit zugrunde". Auf der Suche nach historischen Shylock-Darstellern, die ihre Rolle in diesem Geiste als komische Karikatur interpretiert hatten, gelangte Müthel schnell über Shakespeares Zeitgenossen Burbage zu Iffland, dessen Spiel er als "komisch" und "verächtlich" charakterisiert. Es folgte ein ausgedehntes Zitat einer Zeitzeugin, die detailliert alle Juden-Klischees beschreibt, deren sich Iffland bediente, und die von Müthel als berühmte Schauspielerin und Sängerin vorgestellt wird,

[217] Müthel, Lothar: "Zur Dramaturgie des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neues Wiener Tagblatt* vom 13.05.1943. Wie sämtliche hier dargestellten Rezensionen zu dieser Inszenierung aus dem Theaterarchiv Dr. Steinfeld. Zur Verfügung gestellt von Institut für Theater- Film- und Fernsehwissenschaft der Universität Köln.

"die zu Goethes Zeiten in Weimar gespielt hat". Durch die Assoziation mit Goethe und Weimar mochte Müthel an dieser Stelle wohl bedeuten, dass er sich nicht irgendeiner Tradition verpflichtet fühlte, sondern quasi der Wiege der deutschen Dichter- und Denker-Kultur. In der Tat hatte Iffland aus Shylock eine monströse Karikatur gemacht, die nicht nur wegen Pelzmütze und Kaftan, sondern auch durch den breiten jüdischen Sprachjargon unschwer als Ostjude erkennbar war. Zur damaligen Rezeption von Ifflands Schauspielkunst bemerkt Elmar Goerden in einem Essay zur Bühnengeschichte Shylocks:

> Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Ifflands Ridikülisierung des Juden [...] als treffliche Nachahmung des typisch Jüdischen gewürdigt wird. [...] Das diskreditierende Klischee wird offenbar noch als realitätsabbildend, als 'wahr' im Sinne des Einklangs mit der Natur empfunden.[218]

Geflissentlich verschwiegen wurde indes von Müthel, dass der Iffland-Shylock, wenngleich er außerordentliche Beachtung erfuhr, doch nur einer unter mehreren Interpretationsansätzen seiner Zeit war. Genauso wenig findet sich der Hinweis, dass schon um die Wende zum 19. Jahrhundert die Zahl derer zugenommen hatte, die solcherlei tendenziöse Darstellung als kontraproduktiv für die Bemühungen um ein friedliches christlich-jüdisches Miteinander begriffen. In diesem Sinne äußerte sich eine Gruppe Intellektueller in einem Brief an Iffland besorgt über dessen Darstellung des Schewa, der jüdischen Hauptfigur aus Cumberlands Drama *Der Jude*, die er dem Shylock ähnlich gestaltet hatte:

> Zu einer Zeit, wo Philosophen und Denker sich bemühen, beide Parteien einander näher zu bringen, und das Gehässige in dem ehemaligen jüdischen Charakter vergessen zu machen, würde es vielleicht moralisch und politisch besser sein, das was den minder gebildeten Teil des Publikums ergötzt, überhaupt aufzuopfern, um nicht das Gute [...] zu unterdrücken.[219]

Dies alles sollte Müthel bekannt gewesen sein und genau hier zeigt sich das Infame, Heuchlerische an seinem Konstrukt. Denn der Regisseur wusste, dass ein Publikum, das vielleicht nicht minder gebildet, dafür aber seit nunmehr einem vollen Jahrzehnt der permanenten antisemitischen Propaganda der Nationalsozialisten ausgesetzt war, dem boshaft verzerrenden Spiel eines Werner Krauß nichts entgegenzusetzen haben würde. Solch ein Publikum würde zwangsläufig eine watschelnde und mauschelnde Shylock-Karikatur als authentische Abbildung des jüdischen Wesens verstehen müssen, umso mehr, als es die Judengestalten im *Jud Süß* gesehen hatte. Einzig der Eindruck, das Stück sei so, wie es dargeboten wurde, eine unlautere Verfälschung von Shakespeares Original, hätte dem Zuschauer einen begrenzten Spielraum zur Refle-

---

[218] Goerden, Elmar: "Der Andere. Fragmente einer Bühnengeschichte Shylocks im deutschen und englischen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts", in: *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Bd. 7. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele. Tübingen, 1992, S. 140.

[219] "Schreiben an den Herrn Direktor Iffland über das Schauspiel *Der Jude* und dessen Vorstellung auf dem hiesigen Theater". Berlin, 1798, S. 12. Zitiert nach Goerden, "Der Andere", *Theatron*, S. 136-37.

xion und damit eine gewisse Distanz zum Geschehen gelassen. Dieser Raum wurde ihm wiederum durch Müthels Essay genommen. Mit welcher Willkür dieser die Interpretation Ifflands in den Mittelpunkt der deutschen Bühnentradition stellte, zeigte sich in der nachfolgenden Passage über Ludwig Devrient, dessen gefährlich-dämonischer Shylock in der Gunst des Publikums und der Kritiker dem seines Vorgängers am Königlichen Schauspielhaus in Wahrheit in nichts nachgestanden hatte. Müthel hingegen, der zur Festigung seiner Thesen zuvor den "großen Anglisten" Alois Brandl oder die "Shakespeare-Studien" Gustav Rümelins bemüht hatte, begnügt sich im Falle Devrients mit einem Zitat eines "Zeitgenossen":

> Denkt man sich Shylock und den großen Prozeß als Mittel- und Zielpunkt der Handlung, so hat Devrient recht; denkt man sich den Juden nur als eine großartige Nebenfigur, als den dunklen Hintergrund, auf welchem das bunte Farbenspiel aller Humorgattungen nur desto lebhafter hervortreten soll, so muß man sich auf Ifflands Seite neigen.

Diese an sich wertneutrale Aussage wird in Müthels Interpretation reduziert auf den bloßen Hinweis "auf die Gefahr [...], die die Darstellung des Shylock für die Komposition des 'Kaufmann von Venedig' haben kann". Mit den Worten "diese Gefahr ging sogar soweit, daß in manchen Aufführungen der fünfte Akt überhaupt weggelassen wurde" leitet er anschließend zu einer tatsächlich nur in Einzelfällen verwendeten inszenatorischen Maßnahme über, als sei sie direkte und logische Konsequenz aus Devrients Spiel. Noch abstruser gerät die Argumentationsführung in der anschließenden Passage:

> Auch Hermann Bahr hat früher auf diese Schwierigkeiten hingewiesen und geschrieben: 'Ich sage: Diesen Juden darf kein Jude spielen, weil kein Jude den notwendigen Haß für die Figur hat. Wie ihn Schildkraut spielt, möchte man bei Gericht die vornehmen Venezianer prügeln. Wie ihn Mittwurzer gab, jauchzte man ihnen zu. Und schrie: Noch mehr, noch mehr! Und hatte Lust, selbst auf die Bühne zu springen, um den Juden zu treten und zu stoßen. Was sehr abscheulich, aber in der Intention des Dichters ist, welcher hier mit einer Oligarchie der musikalischen Menschen spielt: Recht, Sitte, Vertrag, alles gilt nur für die von guter Rasse; gegen die Häßlichen, die Fremden dauert der uralte Krieg an'.

Wo sich in dieser Aussage Bahrs der Hinweis auf die zuvor dargelegten "Schwierigkeiten" oder "Gefahren" verbirgt, bleibt allein Müthels Geheimnis. Stattdessen erweckt der Intendant hier den Eindruck, er bemüßige sich des Zitats quasi als Aufforderung und Anleitung für sein Publikum, gegen die Angehörigen der Rasse vorzugehen, die Shylock auf der Bühne mit jeder Silbe und jeder Bewegung so treffend vertritt. Schließlich liege die physische Misshandlung der rassisch Schlechten, der Hässlichen, "in der Intention des Dichters". Dass diese Vorgehensweise von Bahr als "abscheulich" bewertet wurde, konnte von jemandem, der *Jud Süß* oder *Der ewige Jude* gesehen hatte, leicht als Rest christlichen Humanitätsdenkens angesehen werden, das bei der Bekämpfung der jüdischen Teufel völlig unangebracht war. Spätestens in dieser Passage bewegt sich Müthels Argumentationsführung weg vom bloß Fahrlässigen in die kriminelle

Zweideutigkeit, sodass man sich schwer tut, das Bild von ihm als etwaigem Opfer der eigenen Profilierungssucht aufrecht zu erhalten. Stattdessen erscheint er vielmehr als antisemitisch motivierter Täter.

Zumal er sich in seinem Essay abschließend endgültig als Streiter gegen das Böse und Retter der deutschen Kultur präsentierte. Leser und Zuschauer durften aufatmen, dass im nationalsozialistischen Deutschland nach Jahrzehnten "unter dem Einfluß des Judentums [...], das es sogar verstanden hat [...], die ersten geplanten Aufführungen des 'Kaufmann' in Wien zu verhindern", endlich wieder freies Theater im Geiste Shakespeares zu sehen war. Und endlich durfte auch Shylock auf einer deutschen Bühne wieder das sein, was er immer hätte sein sollen: ein "gefährlicher, ein tückischer Narr und boshafter Depp", eine burleske Randerscheinung, deren Schatten das Licht der Titelfigur – Antonio war in Müthels Definition "die einsame Hauptgestalt, [...], die leise und gelassene Seele" – um so heller erstrahlen ließ.

Inwieweit Müthel mit seinem historisierenden Abriss die Zuschauer erreichte, entzieht sich naturgemäß einer Überprüfung. Dass er dagegen eine nicht unerhebliche Wirkung in der gleichgeschalteten Presse hervorrief, ist bereits an der Ausführlichkeit ersichtlich, mit der sich die Rezensenten der Inszenierung seinen dramaturgischen Ausführungen widmeten. Karl Lahm beispielsweise nahm gleich zu Beginn seines Artikels "Shylok der Ostjude"[220] Bezug auf eine, der Neuinszenierung vorausgegangene, Ankündigung, nach der "Werner Krauß einen völligen Bruch mit der seit 50 Jahren geübten Darstellung des Shylok" vornehmen wolle. Der Einschätzung: "Müthel nahm Gelegenheit, sich für seine Auffassung und die von Werner Krauß auf kompetenteste Zeugen zu berufen" folgte eine ausgedehnte Zusammenfassung des Müthelschen Essays, in die auch Zitate des Regisseurs selbst und natürlich der Schauspielerin, "die zu Zeiten Goethes in Weimar gespielt hat", über den Iffland-Shylock eingewoben waren. Lahms Vertrauen in die Wissenschaftlichkeit von Müthels rezeptionsgeschichtlicher Analyse war dabei derart grenzenlos, dass er im Folgenden nicht etwa von einer bloßen Neuinszenierung, sondern von der "Wiederkehr" des Stücks im Burgtheater sprach.

Siegfried Melchinger[221], der die Premiere des Stücks in der gleichen Publikation besprach, in der auch Müthels tendenziöse Überlegungen veröffentlicht worden waren,[222] bescheinigte jenen einleitend gar den Charakter der Endgültigkeit. Entsprechend sei "das Ereignis der Aufführung [...] nicht sosehr eine neue Deutung des Shylock als die Wiederherstellung einer Dichtung als Kunstwerk". Von dieser Diktion war der gesamte erste Abschnitt der Besprechung geprägt.

---

[220] Lahm, Karl: "Shylok der Ostjude", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 19.05.1943.

[221] Der Theaterkritiker Siegfried Melchinger veröffentlichte 1956 ein Buch mit dem Titel *Theater der Gegenwart*, das mit einer Auflage von über 60.000 Exemplaren schnell zum Standardwerk der späten 50er Jahre avancierte. (Siehe Mertz, Peter: *Das gerettete Theater. Die deutsche Bühne im Wiederaufbau.* Weinheim/Berlin, 1990, S. 38).

[222] Melchinger, Siegfried: "'Der Kaufmann von Venedig'. Müthels Neuinszenierung im Burgtheater, in: *Neues Wiener Tagblatt* vom 17.05.1943.

Von Dankbarkeit war hier die Rede, die dem Regisseur jeder schulde, der "auch nur ein ahnendes Gefühl für die Innerlichkeit, ich möchte sagen: die Entelechie eines Kunstwerkes hat". Nach diesem kurzen Abstecher in die Philosophie schien kein einzelnes Bild mehr zu genügen, um die Verdienste Müthels angemessen zu würdigen. Melchinger erhob ihn zum Baumeister, der "ein schiefes und exzentrisches Gerüst zurechtrückt", der "wiederherstellt" und "von einer Mitte aus neu errichtet".

Und ähnlich wie Müthel einige Tage zuvor an gleicher Stelle betonte auch Melchinger, wessen Untaten die Restaurationsarbeiten überhaupt erst nötig gemacht haben. Er prangerte den Hochmut Heinrich Heines an, der in Shylock "das einzige Antlitz inmitten von lauter Masken und Karnevalsfiguren" gesehen hatte. Bemerkenswerter als diese Kritik ist die Tatsache, dass Heine von Melchinger nur als "der jüdische Autor" tituliert wird, als ob der Rezensent fürchtete, sich allein durch die Nennung des Namens, der noch ein Jahrzehnt zuvor für große deutsche Dichtung gestanden hatte, zu beschmutzen. Inhaltlich erhärtet Melchinger mit der Zitierung Heines die These Müthels, dass jede Rechtfertigung Shylocks seit jeher ein von jüdischer Seite in böswilliger Absicht eingesetztes Instrument war, um die wahre Intention Shakespeares zu Gunsten einer Verherrlichung des Judentums zu pervertieren. Seine Ausführungen gipfelten in der Aussage:

> Um einer tendenziösen Sentimentalität willen hatte man früher Szenen weggelassen und unverfroren hinzugedichtet. Jetzt ist keine Silbe geändert und kaum ein Strich gemacht. Hätte die Aufführung sonst keine Legitimität, so hat sie sie auf jeden Fall in ihrem Respekt vor dem Werk.

Hiermit schloss er nahtlos an eine Kernaussage des *Ewigen Juden* an, in dem bereits das Ende christlicher Rührseligkeit gegenüber dem jüdischen Widersacher gefordert worden war. Offensichtlich war es Müthel mit seinen Gedanken zur Dramaturgie des Stücks gelungen, seine Tendenz nicht nur, wie dies in den antisemitischen Spielfilmen geschehen war, zu kaschieren und ihr den Mantel der Objektivität überzuwerfen, sondern sie als Wiederherstellung künstlerischer Objektivität zu verkaufen, die gezielter jüdischer Manipulation ein verdientes und längst überfälliges Ende bereitet.

Im nächsten Abschnitt wandte sich Melchinger der Märchenhaftigkeit des Stücks zu. Er beschrieb die "puppenhafte Greifbarkeit" des Bühnenbilds von Herta Böhm, das die "Phantasmagorie" von Gut und Böse in "Shakespeares Traum" so trefflich widerspiegele. Sein Fazit: "Es ist ein Märchenraum, der heiter macht. Und selbstverständlich wird darin der böse Jude, dieser fast vorweggenommene Caliban, zur lustigen Person".

Dieser gewagte Vergleich mit Shakespeares *Sturm* ist das Vehikel, das die neue Auffassung von der Qualität Shylocks als jüdischem Gegenspieler zur christlichen Gesellschaft entsprechend der nationalsozialistischen Ideologie transportiert. Die "scheinbar disparaten Welten",

die Shakespeares Märchen laut Melchinger "mit seinen ursachlosen Spielmotiven" so leicht zu binden verstand, bestanden nun nicht mehr, wie noch zuvor im Text behauptet, märchentypisch in der Dichotomie von Gut und Böse, sondern von Mensch und Untermensch. An dieser Stelle mag einem erneut die Selbsteinschätzung von Werner Krauß zu seinem Spiel in dieser Inszenierung in den Sinn kommen. Es scheint nur schwerlich vorstellbar, dass er tatsächlich in dem Glauben gestorben ist, er habe den Shylock nur dumm dargestellt, wenn augenscheinlich die Darstellung von Dummheit und Bosheit nicht ausgereicht hätte, die Erwartungshaltung eines nationalsozialistisch erzogenen Publikums zu befriedigen.

Eine "zweite Bindung der bisher auseinandergespielten Sphären" sah Melchinger in der "lauten Lustigkeit" der Shylock-freien Szenen, die "mit mächtigem Aplomb" vorbeirauschten. Durch ihr Tempo und ihre Komik entstehe eine "Turbulenz, in die sich das jüdische Gespräch mit Händen, Füßen und wiegenden Köpfen wie eine selbstverständlich komische Nuance" einfüge. Auf diese Weise wird aus Shylocks Pakt ein "fröhlich inszenierter Spaß":

> das Lachen setzt sich von der einen Sphäre in die andere fort, es ist nicht einmal ein Anflug mehr von Ernst, wenn Shylock auftaucht, und auch seine Lustigkeit kommt nicht gegen die der anderen auf. Auch hier also Bindung, Mitte.

Die gegenpoligen Sphären, die hier wahrgenommen wurden, bestanden also nicht in den verschiedenen Welten von Venedig und Belmont, sondern in der Opposition des jüdischen Repräsentanten gegen den Rest der (zivilisierten) Welt. Entgegen der sich gebetsmühlenartig wiederholenden Beschwörung von neuer Mitte und Bindung in Müthels Inszenierung stand der Jude augenscheinlich immer noch eindeutig im Zentrum des Interesses.

Dieser Eindruck, der bereits im Essay des Regisseurs selbst vermittelt wurde, bestätigt sich nicht nur in den Ausführungen Karl Lahms, die sich fast ausschließlich um die Shylock-Figur drehten, sondern nun auch bei Melchinger. Denn für ihn resultierte die fortwährende Fröhlichkeit der gesamten christlichen Welt aus der Sorge "Shylocks Lustigkeit könne die zarteren Aktionen auf der anderen Seite übertönen". Der Versuch, die Figur des Shylock auf der Bühne möglichst klein zu halten, setzte demnach konzeptionelle Überlegungen voraus, in deren Mittelpunkt Shylock steht. Unter Bindung verstand Melchinger letztlich nur das Übertönen des Juden. Dieses wiederum fand seinen Ausdruck im fließenden, selbstverständlichen und gemeinschaftstiftenden Übergang von kollektiver Fröhlichkeit zum Verhöhnen eines unfreiwillig komischen Clowns, der zwar noch Feind war, aber nicht mehr recht zum Gegner taugte.

Damit hatte sich die propagandistisch-pädagogische Absicht, die hinter dem Interesse an Shylock stand, im Gegensatz zu den antisemitischen Filmen merklich verschoben. Was hier von Melchinger als Charakteristikum der Aufführung beschrieben wurde, klang bereits wie die Arroganz des Siegers. Denn während noch 1940 in den cineastischen Werken der Nationalsozia-

listen mit stets erhobenem Zeigefinger in dunklen Bildern die Wachsamkeit der arischen Volksgemeinschaft gegenüber jüdischen Verschwörungs- und Herrschaftsgelüsten angemahnt werden musste, stellte der Jude im *Kaufmann von Venedig* keine drei Jahre später trotz seiner Gier nach christlichem Blut zu keiner Zeit eine Bedrohung dar. Hatte noch der junge arische Heißsporn im *Jud Süß* in zwischenzeitlicher Resignation die Befürchtung geäußert: "So klug wie die Juden werden wir nie sein", ist nunmehr "die Haarspalterei des erlösenden Spruches, dieses Ueberjuden des Juden" vor Gericht nicht mehr als "ein Witz".

Damit erscheint auch die Märchenhaftigkeit der Inszenierung, die Melchinger so herausstellte, in einem anderen Licht. Nun konnte man sich entspannt zurücklehnen und seinen Kindern im Sinne von "Es war einmal" erzählen, wie dieser lächerliche Repräsentant einer niederen Lebensform, der auf der Bühne "rote, wirre Clownshaare" und einen "schäbigen Rocklor" trug, vor langer Zeit mit "ahasverischen Bart" und im "pathetischen Prophetenmantel" die Volksgemeinschaft geschreckt hatte. In diesem Sinne war Shylock mit seinem "sublimen Mauscheln", dem "pfiffig-bösartigen Blick der Niedrigkeit", mit "melodisch-unartikulierten Lauten und psalmodierendem Synagogengesang" sowie den "weiten, heftigen und aufdringlichen Schritten" zwar immer noch "so direkt, so saftig, so leibhaftig jüdisch [...] wie möglich", aber: "hinter dem Juden erscheint der böse Mann des Märchens, der niemals irdische Menschenfresser, der Popanz, der schließlich wie die Hexe in den Backofen geschoben werden muß".

Folgt man Melchinger, so müssten dieselben sattsam bekannten Ostjuden-Klischees, mit denen Werner Krauß sein Publikum im Kino noch zu hitzig-erregten Spontan-Demonstrationen hatte bewegen können, den Zuschauer nun je nach Temperament, Gesinnung oder Kenntnisstand der politischen Vorgänge nur noch zu nostalgischem Schmunzeln oder begeistertem Auf-die-Schenkel-Klopfen eingeladen haben. Vielleicht wäre einigen von ihnen oder auch Melchinger selbst das Lachen vergangen, wenn sie gewusst hätten, dass die meisten "bösen Männer", Frauen und Kinder zur Zeit der Müthelschen Neuinszenierung schon auf dem durchaus irdischen Weg in die "Backöfen" waren.

Ein gänzlich anderer Grund hinderte Karl Lahm daran, befreit über Krauß' "überdimensioniert komische Gestaltung der Abscheulichkeit" zu lachen. Vielleicht hatte er noch die Bilder des *Ewigen Juden* oder des *Jud Süß* vor Augen, jedenfalls war der Ekel, den er beim Betrachten des Kraußschen Shylock empfunden haben muss, in seiner Beschreibung deutlich greifbar:

> Die Maske allein schon, das von grellrotem Haar- und Bartwust umrahmte blaß-rosa Gesicht mit den unstet pfiffigen Aeuglein, der speckige Kaftan mit dem umgeschlagenen gelben Kulttuch, der gespreizte schleppende Gang, das hupfende Fußstapfen in der Wut, die krallige Gestik der Hände, das gröhlende oder murmelnde Organ – dies alles eint sich zum pathologischen Bild des ostjüdischen Rassetyps mit der ganzen äußeren und inneren Unsauberkeit des Menschen bei Hervorhebung des Gefährlichen im Humorigen.

Nach Lahm passte sich diese "groteske Figur" nur nahtlos in die Komödie ein, weil Müthel sie "ohne ängstliches Bemühen, die Gestalt des ewigen Ahasver hier zu bagatellisieren" inszenierte. Die Verwendung des Bildes vom heimatlos umherziehenden Juden symbolisiert den entscheidenden Unterschied der Sichtweise Lahms und Melchingers. Während letzterer den "ahasverischen Bart" Shylocks bereits in die Requisitenkammer der Geschichte gelegt hatte, fürchtete sein Journalistenkollege augenscheinlich die Wiederauferstehung jüdischer Subversion. Folglich sah er in Müthels Inszenierung die theatralische Wiederaufnahme des Themas von der Bedrohung durch das Judentum, welches die antisemitischen Filme dominiert hatte. In seinen Augen steckte daher, trotz gegenteiliger Behauptung des Regisseurs, in dem "burlesken Shylok von Werner Krauß" immer noch der Devrientsche "Dämon, der sein Pfund Fleisch in ererbtem, abgrundtiefem Haß fordert".

Für Lahm war die Inszenierung also keine märchenhafte Abenteuergeschichte über den Kampf gegen einen längst überwundenen Gegner, die aus der Distanz ihre Komik gewinnt, sondern überlebenswichtige Mahnung, die als gen-immanent ("ererbt") begriffene Rachsucht des nur scheinbar daniederliegenden Todfeindes auch zukünftig keinesfalls zu unterschätzen. Zum Kronzeugen seiner Einschätzung machte er den Starschauspieler Werner Krauß: "Er selbst sagte kürzlich dazu, daß nach seiner Darstellung des Shylok sich ein jeder ein Bild davon werde machen können, wie der Jude sein würde, wenn er je wiederkehren sollte".

An dieser Stelle kehrte Lahm zu der Argumentationsführung Müthels zurück, nach der jüdischer Einfluss der Figur des Shylock auf deutschen Bühnen zeitweilig zu einer vom Dichter niemals intendierten Tragik verholfen und gar eine Aufführung des *Kaufmann von Venedig* in Wien zu verhindern gewusst hätte. Allerdings kehrte er die Reihenfolge dieser zentralen Behauptungen des Regisseurs um, sodass die Vereitelung einer früheren Wiener Inszenierung plötzlich als schlagender Beweis dafür erscheint, "wie sehr das Judentum diese Art der Wiedergabe gefürchtet hatte". Augenscheinlich empfand Lahm (und wie viele Zuschauer mit ihm?) also die groteske Überspitzung sämtlicher Ostjuden-Klischees als entlarvende Darstellung des wahren jüdischen Wesens, als ein – nach den antisemitischen Filmen – neuerliches, geglücktes Unterfangen, den assimilierten Juden die Maske vom Gesicht zu reißen.

Im Umgang der Rezensenten mit der Titelrolle sticht zunächst der äußerst knapp bemessene Raum ins Auge, der ihr in den Besprechungen zugestanden wurde und der in krassem Gegensatz zu den einhelligen Beteuerungen steht, der königliche Kaufmann sei nach Jahrzehnten der Verirrungen erstmals wieder verdientermaßen im Zentrum der Inszenierung angesiedelt. Daneben fällt auf, dass in Bezug auf Antonio nicht länger das Hohelied der eisernen Treue, Standhaftigkeit und Opferbereitschaft gesungen oder das Ideal der Männerkameradschaft gepriesen wird. Stattdessen betonte Lahm seine "gütig-melancholische Würde", und laut Mel-

chinger war Raoul Aslans Darstellung des Antonio gar geprägt von Traurigkeit mit einer "ganz leisen Resignation", über der "eine Milde schwebte [...], wie sie nur der hat, dem das Irdische keine Ueberraschungen mehr bieten kann". Es ist möglich, dass der Appell an die Opferbereitschaft der Bevölkerung einige Monate nach der berüchtigten Goebbels-Rede im Berliner Sportpalast propagandistisch ausgereizt war und eine Betonung der resignativen Traurigkeit des Titelhelden im Publikum angesichts der Gräuel und Entbehrungen des Krieges weitaus größere Akzeptanz fand.

Zu guter Letzt stellt sich noch die Frage, wie in einer derartig tendenziösen Inszenierung mit der Figur der Jessica verfahren wurde. Für sie schien man auch 1943 noch keine ideologisch adäquate Patentlösung gefunden zu haben. Entsprechend zurückhaltend waren diesbezüglich die Kommentare in der Presse. Während Müthel sie in seinen dramaturgischen Überlegungen noch gänzlich ausgeklammert hatte, befand Melchinger lediglich, die Schauspielerin Maria Kramer habe Shylocks Tochter "mit einer zärtlichen und nur ganz leicht exotischen Verhaltenheit" gegeben. Der Figur wurde also zunächst ein Attribut ("zärtlich") zugeschrieben, das als typisch christlich oder arisch begriffen wurde. Damit konnte dann auch ihre Andersartigkeit, auf ein erträgliches Maß ("nur ganz leicht") reduziert, in weitaus positiverer Konnotation zum fremdländischen Zauber umgedeutet werden.

Einen anderen Ausweg aus der Misere suchte augenscheinlich Karl Lahm, in dessen Bild vom gefährlich-dämonischen Shylock eine liebenswerte und für die christliche Gesellschaft akzeptable Tochter weit weniger gut gepasst hätte. Er verzichtete folgerichtig lieber gänzlich auf eine Charakterisierung der Figur und schrieb stattdessen:

> Es war auch bemerkenswert, daß aus dem Text Shakespeares, und zwar aus den derben Worten von Shyloks Diener Lanzelot (Hans Lietzau) die Feststellung nicht zum Verschwinden kam, Jessica sei gar nicht die Tochter des Juden.

Auf diese Weise konnte sie dann auch mit ihrem christlichen Liebhaber "im mondbeschienenen Schlußbild ein idyllisches Liebespaar" abgeben. Unerwähnt ließ Lahm, dass die Feststellung Gobbos in Shakespeares Drama sehr wohl und zwar umgehend zum Verschwinden kommt, da sie von Jessica um der Ehre ihrer Mutter willen vehement zurückgewiesen wird. Stattdessen werde sie durch die Liebe und Heirat mit Lorenzo zur Christin werden (III.5).

Die Inszenierung Müthels war den Presseberichten zufolge ein großer Erfolg. Nach Melchinger geriet das Premierenpublikum "sofort in die beste Laune", aus der "eine oft stürmische Zustimmung zu Lothar Müthels bedeutender Tat" resultierte. Nach 23 teilweise geschlossenen Vorstellungen,[223] in denen das Publikum per Programmzettel aufgefordert wurde "sich vor

[223] Angabe nach Krauß, S. 209. Drewniak spricht von 32 Aufführungen (*Das Theater im NS-Staat*, S. 251).

Beginn der Vorstellung beim Erscheinen unserer verwundeten Frontsoldaten in der Mittelloge von den Plätzen zu erheben"[224], wurde das Stück auf Geheiß von Schirach abgesetzt. Werner Krauß zufolge war die Absetzung eine direkte Konsequenz aus seiner durch ihre Dümmlichkeit mitleiderregenden Shylock-Darstellung.[225] Schenkt man dieser Version, die alle Theaterkritiker Lügen strafen würde, in der Tat Glauben, so ist es verwunderlich, dass Krauß hiernach nicht in Ungnade der nationalsozialistischen Herrscher fiel, sondern auch weiterhin erster Ansprechpartner blieb, wenn es um judenfeindliche Propaganda ging.

Denn die Tatsache, dass Lothar Müthels Inszenierung das letzte große antisemitische Projekt des Dritten Reiches auf dem Gebiet der Kunst blieb, das ein überregionales Echo fand, rührte keineswegs daher, dass das Verlangen der Machthaber an antijüdischer Propaganda nunmehr gesättigt war, sondern war vielmehr bedingt durch widrige Umstände, die zwei aufwendige propagandistische Vorhaben scheitern ließen. Das eine dieser Vorhaben bestand in einem "Internationalen Antijüdischen Kongreß", der unter der Federführung von Alfred Rosenberg für Juli 1944 in Krakau geplant war. Hier sollten 402 in- und ausländische Delegierte einen Eid gegen die Juden schwören.[226] Natürlich gehörte auch Werner Krauß zu den Geladenen, da den Teilnehmern zur Veranschaulichung des germanischen Judenbildes neben dem *Ewigen Juden* auch *Jud Süß* vorgeführt werden sollte. Bedingt durch die Invasion der Alliierten wurde die Zusammenkunft von Hitler zuerst verschoben und schließlich abgesagt.

2.3.8 Harlan schreibt Shakespeare und Müthel wird weise?

In etwa zu der Zeit, als sein Kollege aus *Jud Süß*-Tagen als Shylock auf der Bühne stand, muss in Veit Harlan der Plan gereift sein, den *Kaufmann von Venedig* zu verfilmen und ein entsprechendes Drehbuch zu verfassen.[227] Im Oktober 1944 unterrichtete der Reichsfilmdramaturg Eberhard Frowein den Propagandaminister brieflich über das Fortschreiten des Unterfangens. Danach sollte sich die Haupthandlung des Films "genau" an Shakespeares Drama orientieren.[228] Zusätzlich hatte Harlan ein Vorspiel geschrieben, in dem Shakespeare am Hof der Lady Southhampton nach dem Bekanntwerden eines Mordanschlages, für den man einen Juden

---

[224] Programmzettel der Aufführung dem Verfasser zur Verfügung gestellt vom Theatermuseum in Köln.

[225] "Aber da ich ihn dümmlich, scheinbar listig spielte, tat ich den Leuten so leid, daß das Stück nach dreiundzwanzig Vorstellungen von Schirach abgesetzt wurde. Nachher haben die Kollegen sehr geschimpft." (Krauß, *Das Schauspiel meines Lebens*, S. 208-09).

[226] Alle Angaben zum Kongress nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 172.

[227] Nach 1945 gab Harlan an, er habe von Goebbels den Auftrag erhalten, einen weiteren antisemitischen Spielfilm zu drehen und habe sich unter drei zur Auswahl stehenden Filmen (*Die siebente Großmacht*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Soll und Haben*) für den *Kaufmann* entschieden, da er der Auffassung war, dass "wo viel gelacht wird, und zwar im Geiste Shakespeares, da konnte nicht viel wirklich Böses passieren". (Harlan, Veit: *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*. Posthum hrsg. von H.C. Opfermann, Gütersloh, 1966, S. 191). Gegen diese Darstellung spricht ein Brief des Reichsfilmdramaturgen Eberhard Frowein vom 12.10.1944, der mit dem Satz beginnt: " Veit Harlans Plan, den "Kaufmann von Venedig zu verfilmen, ist von dem Herrn Minister grundsätzlich gebilligt worden." (Brief aus dem Archiv von Joseph Wulf, zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, Fußnote 518, S. 345).

[228] Brief von Frowein, s.o. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 176.

verantwortlich machte, von der Hausherrin gebeten wird, Fragen nach Recht und Gerechtigkeit mit den Mitteln der Kunst darzustellen.[229] Auf diese Weise ließ sich dem Kinogänger suggerieren, den Dichter hätten antisemitische Intentionen bei der Verfassung des Dramas angetrieben. Inhaltlich fand dieses Vorspiel die Zustimmung der kulturpolitisch Verantwortlichen, doch schien ihnen Harlans Versuch wenig gelungen, die Schlegel-Tiecksche Übersetzung nachzuahmen, die er als Vorlage für die Haupthandlung zu benutzen gedachte. Vor allem Goebbels war sowieso der Auffassung, dass die gespreizte Sprache Schlegels und Tiecks den propagandistischen Erfolg der Produktion schmälern würde.

Auch Harlans Idee für einen Epilog fand wenig Anklang. Da der Regisseur zunächst auf seinen Vorstellungen beharrte, entspann sich ein längerer Disput zwischen ihm, Frowein und Reichsfilmintendant Hinkel, der schließlich von Goebbels zu Gunsten seiner Mitarbeiter entschieden wurde.[230] Doch hatten die Meinungsverschiedenheiten und die daraus resultierenden notwendig gewordenen Änderungen eine Verschiebung des für November 1944 geplanten Drehbeginns zur Folge. Die auf Grund der Kriegsereignisse sich täglich verschlechternden Rahmenbedingungen machten schließlich Drehaufnahmen gänzlich unmöglich, sodass Harlans Vorlage nie in die Tat umgesetzt werden konnte. Über den Inhalt der Haupthandlung des Films existieren keine Veröffentlichungen. Jedoch gibt die Verpflichtung von Werner Krauß einen mehr als vagen Anhaltspunkt, wie die Interpretation des Shylock wohl ausgesehen hätte. Zumal nur noch in den Äußerungen Shylocks Reste der Schlegel-Tieckschen Übersetzung beibehalten worden wären, während der Großteil des Textes auf Goebbels Befehl hin nunmehr aus gängiger Prosa bestanden hätte, für die sich Harlan verantwortlich zeichnete. Zur Charakterisierung des Juden jedoch "hat Harlan in voller Absicht bizarre Bilder und unübliche Wortstellungen nicht vermieden, um das Jüdische in Tonfall und Redeweise um so genauer zu treffen".[231] Das ideologische Problem der Liaison zwischen Lorenzo und Shylocks Tochter löste Harlan auf Geheiß des Propagandaministers, indem er Jessica kurzerhand zur Halbjüdin erklärte.[232]

Am Beispiel des Filmprojekts von *Der Kaufmann von Venedig* zeigt sich deutlich, mit welcher Verbissenheit die kulturpolitisch Verantwortlichen versuchten, die antisemitische Propagandamaschinerie auch dann noch in Gang zu halten, als ihr Untergang faktisch schon besiegelt war. Auch als das Reich schon in Trümmern lag, als der überwältigende Teil der jüdischen Population in Europa bereits emigriert oder ermordet war oder in Arbeits- und Vernichtungslagern auf

---

[229] Ausführlich dazu bei Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 176 ff., die wohl nicht fehl geht in der Annahme, dass Harlan hiermit auf die Anklage und spätere Hinrichtung des Leibarztes von Elisabeth I., Rodrigo Lopez, anspielt. Interessant auch ihre Parallele zu dem Attentat auf Hitler vom 09.11.1939.

[230] Dokumente, die diese Auseinandersetzung dokumentieren, bei Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 177 ff. und entsprechende Fußnoten.

[231] Aus einem undatierten (nicht vor Dezember 1944 geschriebenen) Brief Froweins an Goebbels. Brief im Archiv Wulf. Zitiert nach Hollstein, *"Jud Süß" und die Deutschen*, S. 178. Vgl. dort auch Fußnote 525.

[232] Harlan, *Im Schatten meiner Filme*, S. 202.

den sicheren Tod wartete, war das Potential des Hasses der nationalsozialistischen Machthaber noch immer grenzenlos, ihre Vernichtungswut weiterhin scheinbar unersättlich. Solcherlei maß- und sinnlose Propagandaaktionen zeigen aber auch, das der Antisemitismus von den Anfängen der Bewegung bis zu ihrem institutionellen Untergang 1945 immer im Zentrum der nationalsozialistischen Ideologie gestanden hat, dort heute noch angesiedelt und damit untrennbar mit ihr verbunden ist.

Ein Mosaikstein in der riesigen antisemitischen Propagandamaschinerie der Nationalsozialisten, die die Judendiskriminierung, -vertreibung und -vernichtung begleitete, rechtfertigte und damit in gewissem Maße auch ermöglichte, war ein Drama Shakespeares. Dieses Drama war in die Maschinerie geraten, weil in ihm eine streitbare jüdische Figur auftaucht, die plötzlich zum Repräsentanten einer nun minderwertigen Rasse herhalten musste. Was aus diesem Drama im deutschsprachigen Raum nach 1945 geworden ist, wird zu untersuchen sein. Was aber wurde aus den Protagonisten, die sein Erscheinungsbild im Dritten Reich prägten? Baldur von Schirach, der "Motor" der Wiener Inszenierung von 1943, wurde ein Jahr nach Kriegsende zu 20 Jahren Gefängnis verurteilt.[233] Veit Harlan wurde in dem gegen ihn erhobenen Verfahren wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit und Beleidigung unter lautem Protest aus Teilen der Öffentlichkeit freigesprochen. Er blieb jedoch auch nach diesem Freispruch auf künstlerischem Gebiet weitgehend isoliert, sodass sich nach dem Krieg kein auch nur in Maßen erfolgreicher Film mehr mit seinem Namen in Verbindung bringen ließe.

Werner Krauß dagegen, dem Meister der (Ver-)Wandlung nicht nur auf der Bühne, gelang es nach Anlaufschwierigkeiten, in der Kunstszene der demokratischen deutschsprachigen Welt Fuß zu fassen. Nachdem er in einem Entnazifizierungsverfahren zunächst für drei Jahre von deutschsprachigen Bühnen verbannt worden war, trat er ab 1948 zunehmend wieder bei großen Theaterprojekten in Österreich und Deutschland als Schauspieler in Erscheinung. 1954 erhielt er die höchste Auszeichnung für Schauspieler im deutschsprachigen Raum, den Iffland-Ring. Das Große Bundesverdienstkreuz wurde ihm verliehen und ab 1956 fungierte er auch noch als außerordentliches Mitglied der Akademie der Künste.[234] Krauß starb am 20.10.1959 im Alter von 75 Jahren. Zwar erntete er für seine überragenden schauspielerischen Fähigkeiten allenthalben Respekt und Bewunderung, doch blieb seine künstlerisch so erfolgreiche Karriere stets mit dem Makel behaftet, an Projekten wie *Jud Süß* oder der Wiener Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* mitgewirkt zu haben.

---

[233] Vgl. Drewniak, Personenregister im Anhang unter "Schirach, Baldur von", *Das Theater im NS-Staat*, S. 417-18. Schirach wurde 1966 nach Verbüßung der Haftstrafe entlassen und starb 1974 im Alter von 67 Jahren.

[234] Angaben nach Wulf, *Theater und Film*, S. 8.

Lothar Müthel schließlich arbeitete auch nach Kriegsende weiter erfolgreich als Regisseur in Deutschland. Schon kurz nach der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Streitkräfte holte ihn Raoul Aslan, der erste Intendant des Wiener Burgtheaters in der zweiten Republik Österreich, als Gast an sein Haus. Schließlich kannte und schätzte man sich, denn Aslan hatte 1943 unter Müthel den Antonio gegeben. Nun jedoch, unter gewandelten politischen Vorzeichen, schien ein anderes Stück adäquater. Am 20. Dezember 1945 hatte *Nathan der Weise* von Gotthold Ephraim Lessing Premiere, Regie: Lothar Müthel, mit Raoul Aslan in der Titelrolle des weisen Juden. Daneben waren aus dem damaligen Ensemble noch "Lorenzo" Fred Liewehr als junger Tempelherr sowie Ferdinand Maierhofer (vormals Tubal, nun Patriarch von Jerusalem) und Hermann Wawra (der alte Gobbo/ein Klosterbruder) wieder mit dabei. Es fällt schwer, die Wahl des Stücks und des Zeitpunktes seiner Inszenierung nicht als Akt der Wiedergutmachung zu begreifen, in dessen Zuge ein Werk, das entgegen aller damaligen Beteuerungen eben doch als antisemitisch begriffen und entsprechend in Szene gesetzt worden war, nun durch ein philosemitisches Drama abgelöst wurde. Die geschmacklose Selbstverständlichkeit der Verpflichtung Müthels und der Auswahl des Stücks lassen hier bereits die Prioritäten erkennen, die in der deutschsprachigen Theaterwelt nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches gesetzt wurden: kontinuierliches Festhalten an der Pflege der Klassiker mit leichten Verschiebungen in Auswahl oder Interpretation der Stücke, Kontinuität vor allem bei der Verpflichtung des Personals, wobei der Nachweis künstlerischer Qualifikation eher ausschlaggebend zu sein scheint als das Maß der Verstrickung in den nationalsozialistischen Apparat.

3 Zwischen Kriegsende und Mauerfall: Deutschland 1945-1989

3.1 Neuaufbau mit Nathan: Die späten vierziger Jahre

3.1.1 Aus den Trümmern mit Niveau (und Klassik): Das Theater 1945-1949

Wie in Wien wurde auch in vielen Städten Deutschlands der Theaterbetrieb in den Ruinen der Spielstätten unmittelbar nach Kriegsende wieder aufgenommen. Da die wenigen noch intakten Theater häufig von den Besatzungstruppen für eigene Zwecke benutzt wurden, fanden die meisten Aufführungen entweder in notdürftig hergerichteten Sälen von Schulen, Gasthäusern, Vereinen und Kinos, oder aber unter freiem Himmel statt, wo wiederum die Stücke Shakespeares "fast alleinherrschend"[235] waren. Der überwiegende Teil der Vorstellungen war das Resultat privater Initiative, lediglich in den Großstädten hatten sich die entsprechenden Landesregierungen oder Stadtverwaltungen der Organisation ihrer Haupttheater wieder angenommen.

Über die Zusammenstellung der Spielpläne wachten im politisch wie kulturell bald viergeteilten Land von nun an offiziell die alliierten Siegermächte, deren vordringlichste Aufgabe es war, Aufführungen von Werken, die aus ihrer Sicht die Umerziehung der deutschen Bevölkerung zu pazifistischen und demokratischen Bürgern beeinträchtigen konnten, weil sie etwa in Geist und Inhalt zu patriotisch oder militaristisch waren, zu verhindern. Allerdings handhabten die zu diesem Zweck geschaffenen Behörden ihre zensorischen Aufgaben mit einer gewissen Generosität und beließen vielfach die Auswahl der Stücke in der Eigenverantwortlichkeit der Intendanzen und Spielleiter. Lediglich die amerikanische Besatzungsbehörde ließ schon im Sommer 1945 in ihrem Sektor eigens bestellte Theateroffiziere zwei unverbindliche Listen erstellen, die verschiedene internationale Dramen als besonders empfehlenswert oder noch ungeeignet für ein deutsches Publikum kennzeichneten.

Bezüglich der Werke William Shakespeares wurden danach "as a suggested reference guide"[236] *Hamlet*, *Macbeth*, *Richard III.*, *König Lear* sowie alle Komödien nachdrücklich empfohlen. Auf einer sogenannten "Black List" standen aus dem Repertoire des Engländers dagegen wegen "glorification of dictatorship" *Julius Caesar* und *Coriolanus*, die sich dort in illustrer Gesellschaft mit deutschen Klassikern wie Goethes *Egmont*, Schillers *Wilhelm Tell* oder Kleists *Prinz von Homburg* befanden. Allerdings erfuhr diese Liste schon bald zahlreiche Lockerungen und bereits ab 1946 verzichtete das amerikanische Theaterkontrollamt gänzlich auf die Herausgabe von Richtlinien für die Erstellung der Spielpläne oder die Erarbeitung von Inszenierungskonzeptionen.

---

[235] Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 736.
[236] Wortlaut der Empfehlung. Zitiert nach Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 732.

Man könnte eigentlich annehmen, dass die politische und kulturelle Situation unmittelbar nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches der ideale Nährboden für eine radikale Reformation des deutschen Theaters gewesen wäre. Die Menschen, die gerade in den letzten Monaten des Krieges so viel entbehrt und verloren hatten, waren begierig, Theater zu machen und zu sehen. Zeitgenössische ausländische Stücke oder Exildramatik waren bald wieder uneingeschränkt zugänglich. Die materiellen Engpässe, der Mangel an adäquaten Bühnenbildern oder aufwendigen Kostümen hätten den Mut zur Entwicklung neuer Spielformen und -stätten fördern können. Tatsächlich jedoch lassen sich Bestrebungen nach tiefgreifender Veränderung im Theater genauso wenig finden wie die Bereitschaft, sich thematisch mit der jüngsten Vergangenheit konkret auseinander zu setzen. Die Gründe hierfür sind vielfältiger Natur.

In der Tat war die Sehnsucht der Bevölkerung nach kulturellen Veranstaltungen derart groß, dass sofort nach der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Streitkräfte eine wahre Theatereuphorie losbrach. Der Theaterwissenschaftler Ernst Leopold Stahl spricht schon für den Herbst 1945 von einer "vielfach ziel- und wahllosen Überfülle und Überbetriebsamkeit" auf kulturellem Gebiet im Allgemeinen und auf dem Theater im Besonderen, die sich zur Jahreswende 1945/46 zu einer wahren "Kulturinflation" ausweitet, "die mit echtem Kunstbedürfnis kaum mehr viel zu tun hat und in erster Linie eine Folge des noch bestehenden Geldüberhanges und Warenmangels ist".[237] Seine Kritik bezüglich des großen kulturellen Angebots zielt dabei ausschließlich auf seiner Meinung nach vielerorts zu verzeichnende qualitative Mängel der Aufführungen. Denn trotz der wahren Inszenierungsexplosion wurden laut Stahl die einzelnen Vorführungen "dankbar ja fast gierig aufgenommen von einer auch in ihrem künstlerischen Lebensbedarfe völlig ausgehungerten Bevölkerung".[238]

Ein Blick auf die Entwicklung des westdeutschen Theaters wird zeigen, dass sich die künstlerisch Verantwortlichen das Postulat schnell zu eigen machten, das sich hier in dem Tadel des Theaterkritikers zeigt, nämlich die eminent hohe künstlerische Qualität der Inszenierungen, die man auch – oder gerade – aus der Zeit des Nationalsozialismus gewohnt war, zum dominierenden Kriterium bei der Beurteilung des Nachkriegstheaters zu erheben. Die Theaterleute entsprachen mit ihrem fortgesetzten Streben nach 'großem' Theater mit 'großen' Darstellern und Regisseuren den Bedürfnissen einer Bevölkerung, die sich in den letzten Monaten des Krieges zu großen Teilen bereits von einem Regime distanziert hatte, das trotz aussichtsloser Lage in fanatischer Manier die Verteidigung des deutschen Territoriums eingefordert und erzwungen

[237] Ebd., S. 729. Stahl spricht von einer Verdrei- bis Vervierfachung der "Theater- und Kleinkunstunternehmungen" gegenüber 1939.
[238] Ebd.

hatte. Nun waren die Menschen auf der Suche nach Orientierung und bleibenden Werten. Wie die unterschiedliche Entwicklung Deutschlands und Österreichs zeigt, die beide von denselben Alliierten besetzt wurden, konnte diese Orientierung 1945 von politischer Seite noch nicht gewährleistet werden.

Das Theater dagegen vermochte die Sehnsucht nach Stabilität, nach der 'guten alten Zeit' zu befriedigen, von der man auch jetzt noch ohne Einschränkungen als 'gut' sprechen konnte. Je mehr man in den Augen der Weltöffentlichkeit mit jeder neuen Enthüllung über die Systematik nationalsozialistischer Verbrechen als Volk von Mördern und Barbaren galt, desto größer wurde die Sehnsucht, sich über kulturelle Werte zu definieren. Es war lebenswichtig für die individuelle und nationale Identität der Menschen, einem Deutschland-Bild, das im Ausland von Auschwitz und Buchenwald geprägt war, Schiller, Goethe und Lessing, aber auch Shakespeare, dessen kontinuierlich intensive Pflege zum Aushängeschild für deutsche Anerkennung ausländischer Kunst geworden war, entgegenhalten zu können. Das Theater sollte wieder dem Schillerschen Leitbild von der 'Schaubühne als moralischer Anstalt' entsprechen. Da war es naheliegend, soweit sie verfügbar waren, diejenigen in die Verantwortung zu nehmen, die schon einmal diesem Leitbild gerecht geworden waren und die durch ihr überragendes Können der Theaterkultur in Deutschland während der Weimarer Republik zur Blüte verholfen hatten.

Man ersehnte die Auftritte dieser Stars herbei – die der Kortners, Deutschs und Bassermanns genauso wie die der Gründgens', Krauß' und Müthels – und feierte ihr erstes Erscheinen vor deutschem Publikum nach dem Ende des Dritten Reiches mit stehenden Ovationen.[239] Wer nach 1933 geflohen oder wer aus welchen Gründen im Reich geblieben war, interessierte allenfalls am Rande. Jetzt, da Hitler und Goebbels tot waren und die Mehrzahl der übrigen obersten nationalsozialistischen Entscheidungsträger im Prozess des Internationalen Gerichtshofs der Siegermächte, der am 20. November 1945 in Nürnberg begonnen hatte, der Verkündigung ihrer Strafe harrte, wollte man einen Schlussstrich ziehen, nach vorne schauen.

Verglichen mit Themen wie der Integration der Vertriebenen, der Warenknappheit oder den Mühen des Wiederaufbaus war das Interesse am Schicksal nationalsozialistischer Täter aber sowieso von Beginn an eher gering. Der Journalist Klaus Bölling konstatierte, dass schon kurz nach Kriegsende "jeder Taximordprozeß [...] das Publikum zu stärkerer Anteilnahme als die dokumentarisch erhärteten monströsen Untaten der Hitlerzeit"[240] bewegt habe. Während aber die Nürnberger Prozesse, wenn sie auch für kein allzu reges öffentliches Interesse sorgten, von

---

[239] Gründgens, Kortner und Deutsch wurden tatsächlich bereits bei ihren Auftritten, noch bevor sie zum Sprechen ansetzen konnten, minutenlang frenetisch gefeiert. (Gründgens am 03.Mai 1946 im Deutschen Theater Berlin als Christian Maske in Sternheims *Der Snob* unter der Regie von Fritz Wisten, Kortner im Oktober 1949 als Rittmeister in Strindbergs *Der Vater* im Hebbel-Theater in eigener Inszenierung und Ernst Deutsch im Frühjahr 1951 am gleichen Theater als Robespierre in *Dantons Tod* unter der Regie von Karl-Heinz Stroux).

[240] Hammerschmidt, Helmut (Hrsg.): *Zwanzig Jahre danach. Eine deutsche Bilanz*. München, 1965, S. 380.

der Bevölkerung zumindest diskutiert und zur Kenntnis genommen wurden, standen die meisten den weitergehenden Maßnahmen der Alliierten, die darauf zielten, die Träger des "Militarismus und Nationalismus" zu bestrafen und ihres Einflusses zu berauben, sogar ablehnend gegenüber. Das Fragebogen-Verfahren, in dem die gesamte erwachsene Bevölkerung von speziell geschaffenen Spruchkammern in die Kategorien "Entlastete, Mitläufer, Minderbelastete, Belastete und Hauptschuldige" eingestuft wurde, empfand man schnell als lästiges und unnötiges Herumwühlen in der Vergangenheit und Nestbeschmutzung.

Der Wunsch der Bevölkerung, das Kapitel des Nationalsozialismus mit der Verurteilung der Haupttäter zu schließen und fortan den Blick auf die humanistischen Werte zu lenken, die das Dritte Reich überdauert hatten, deckte sich mit den Bedürfnissen der prominenten Theaterleute, die im Reich verblieben waren, aber auch – und das scheint weitaus bemerkenswerter – mit den Ansichten der Emigranten. Fast alle herausragenden Schauspieler und Regisseure hatten sich 1933 zum Verbleib in der Heimat entschlossen. Ihr Spektrum reichte von überzeugten Nationalsozialisten bis hin zu Personen, die sich als innere Emigranten verstanden. Ins Exil retteten sich fast nur diejenigen, die jüdischer Abstammung oder mit jüdischen Partnern verheiratet waren und damit de facto dem Berufsverbot unterlagen. Nur eine verschwindend kleine Anzahl hatte sich für den Weg des offenen Widerstands entschlossen und sich damit der Gefahr von Verfolgung, Internierung und/oder Ermordung ausgesetzt.

Ein Großteil derjenigen, die im Reich ihrem Beruf weiterhin nachgehen durften, die sich aber nicht als Anhänger nationalsozialistischer Ideologie verstanden, war vor dem Schritt in die Emigration aufgrund der Sprachbarriere zurückgeschreckt, die eine künstlerische Tätigkeit im Ausland von vorne herein auszuschließen schien. Überdies hatten etliche von ihnen schon vor 1933 große Popularität genossen und Positionen innegehabt, die ihnen die bestmögliche Umsetzung ihrer künstlerischen Vorstellungen und Fähigkeiten ermöglichten. Ihnen war von der neuen kulturpolitischen Führung schnell bedeutet worden, welch hohen Stellenwert die Kunst in der von ihr angestrebten Gesellschaftsordnung haben werde. Die Aussicht auf große finanzielle Zuwendungen für sie selbst und ihre Projekte und auf ein erträgliches Maß an künstlerischer Freiheit als Gegenleistung für eine gewisse Kooperationsbereitschaft mag ein übriges getan haben. So hatten die meisten von ihnen unumgängliche repräsentative Pflichten erfüllt, hatten geduldet, dass sich die politische Führung zuweilen in ihrem Glanz sonnte, und hatten sich ansonsten vor dem Chaos der Welt in den Elfenbeinturm der Bühne zurückgezogen, wo sie sich auskannten und wo sie versuchten die ewige Qualität des Guten, Reinen und Schönen zu bewahren, die sie in den klassischen Dramen vorfanden.

Viele von ihnen empfanden sich nach 1945 – einige bis zu einem gewissen Grad vielleicht nicht zu Unrecht – als Retter humanistischer Werte durch eine Zeit der Dunkelheit, geleitet durch die

Pflege klassischer Werke als kostbarstem Vehikel. Das Dilemma, dem eigenen Anspruch zum Trotz vielleicht doch zum Instrument nationalsozialistischer Politik geworden zu sein, wurde nach dem Dritten Reich nur von einigen wenigen artikuliert, von der großen Masse dagegen weitgehend verdrängt.

Ab 1945 nun fungierten dieselben Männer alsbald in gleicher oder ähnlicher Position auf dem deutschen Theater. Die Auswahlkriterien zielten dabei anscheinend mehr auf die künstlerische Qualität der Bewerber als auf ihre politische Einstellung, denn selbst überzeugte Nationalsozialisten durften ihre Plätze wieder einnehmen. Wer nun im Entnazifizierungsverfahren freigesprochen wurde, galt fortan als unbelastet. Die Chance, das Verfahren zu passieren war wiederum eher hoch, meist reichten entlastende Aussagen von Bekannten oder Kollegen. Alle namhaften Künstler zumindest meisterten diese Hürde, wenngleich auch beispielsweise Werner Krauß erst im dritten Anlauf. Das Entnazifizierungsverfahren, das vor allem unter dem Druck der durch die KZ-Bilder aufgewühlten amerikanischen Öffentlichkeit eingeleitet worden war, hatte sich als zu umfangreich erwiesen. Folgerichtig wurde es unter den veränderten politischen Rahmenbedingungen des Kalten Krieges und der Ära Adenauer durch die Abschlussgesetze von 1950 und 1954 abgebrochen.

Erregte Debatten zwischen ausgewanderten und daheimgebliebenen Künstlern und Intellektuellen, die in anderen Bereichen der Kunst geführt wurden – ausgelöst durch die bittere Ansprache Thomas Manns im britischen Rundfunk Anfang Mai 1945 – blieben auf dem Theater weitgehend aus. Zu froh waren die Emigranten, nach Jahren des künstlerischen Schattendaseins im zumeist englischsprachigen Ausland endlich wieder ihre großen Klassiker-Erfolge in ihrer Muttersprache vor deutschem Publikum darbringen zu können. Sie wurden mit großer Herzlichkeit von den daheimgebliebenen Kollegen aufgenommen, die sie größtenteils noch in der Reinhardt-Ära als talentierte und anständige Mitstreiter kennen und schätzen gelernt hatten. Hinterfragt wurden jetzt anscheinend nur noch die künstlerischen Qualitäten der Ensembles und ihrer Leitungen.

Nur so ist es zu erklären, dass beispielsweise der antifaschistische Regisseur Bernhard Viertel im Oktober 1949 zwar Bedenken gegen die Verpflichtung von Werner Krauß äußerte, ihm aber mit Billigung von Bertolt Brecht dennoch eine Rolle in seiner Wiener Inszenierung der *Kronbraut* von Strindberg anbot.[241] Krauß, der jetzt österreichischer Staatsbürger war, hatte seit 1948 wieder eine Auftrittsberechtigung erhalten, nachdem ihm ein Künstlerschutzparagraph zugebilligt worden war, der seine Beteiligung in *Jud Süß* und seine Shylock-Darstellung als Ausrutscher beschönigt hatte.[242] Wenn nicht aus rein künstlerischen Erwägungen, warum hätte

[241] Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 248.
[242] Ebd., S. 261.

Harry Buckwitz, ein zu jeder Zeit streitbarer linker politischer Regisseur, Antifaschist und Brecht-Freund, der Deutschland 1937 nach Arbeitsverbot Richtung Ostafrika hatte verlassen müssen, kurz nach seiner Berufung zum Generalintendanten des Frankfurter Schauspielhauses Lothar Müthel zum neuen Schauspieldirektor gemacht?[243]

Bezeichnend für das Verhältnis zwischen den im Reich verbliebenen und den remigrierten Theaterleuten ist das Zusammentreffen von Werner Krauß mit Ernst Deutsch anlässlich einer *Jedermann* Aufführung 1949 in Salzburg, bei dem der ehemalige nationalsozialistische Würdenträger seinen jüdischen Schauspielerkollegen mit den Worten: "Frißt du immer noch so viel?" begrüßt haben soll.[244] In Anspielung auf das Scheitern der Direktive JCS 1067, letzte Fassung vom 11.05.1945, mit der Präsident Truman den Oberbefehlshaber der alliierten Truppen zur Durchsetzung der berühmten vier D's – Denazifizierung, Demokratisierung, Demilitarisierung, und Demontage – in Deutschland angewiesen hatte,[245] schreibt Peter Mertz:

> Die These vom Nullpunkt 1945, von der tabula rasa, dem Neubeginn hat für keinen Lebensbereich in Westdeutschland gestimmt – aber für das Theater hat es lediglich eine Unterbrechung von einer halben Spielzeit gegeben. Dann wurde weitergespielt, so, als wäre nichts gewesen, in Herzlichkeit und Ehrlichkeit mit den Kollegen, die eben zwölf oder fünfzehn Jahre im Ausland waren. Die Theaterinsel ist gerettet – und das finden auch die emigrierten Schauspieler ganz in Ordnung.[246]

Ein Großteil derjenigen, die auf dem Theater nun wieder in die Verantwortung genommen wurden, hatten ihren Aufstieg in den 20er Jahren einigen herausragenden Klassiker-Inszenierungen zu verdanken. Sie stürzten sich nun abermals, wie schon 1933, geradezu reflexartig auf die Pflege der klassischen Dramen, die wiederum in Deutschland seit Anfang des 18. Jahrhunderts auch immer selbstverständlich Shakespeare-Pflege meint. Die Entscheidung für die höchstens mittelbare Gesellschaftskritik durch die Vorführung zeitloser humanistischer Ideale in den klassischen Stücken, die den Menschen als Spiegel zur Reflexion eigener gesellschaftlicher Missstände hatte dienen sollen, war für sie auch in der Retrospektive damals die richtige gewesen. Daran würden sie jetzt, in erneuten Zeiten radikaler Veränderungen, festhalten. Wenigstens so lange bis abzusehen war, in welche Richtung sich die angespannte politische Lage im Land entwickeln und welche Werke der zeitgenössischen Dramatik politisch adäquat sein würden. Außerdem konnte die Pflege der Klassiker am ehesten gewährleisten, dass die hohe künstlerische Qualität der Inszenierungen beibehalten werden konnte, die die kulturpolitische Führung der Nationalsozialisten von Anfang an eingefordert hatte und die das Publikum nunmehr gewohnt war.

---

[243] Ebd., S. 250.
[244] Ebd., S. 249.
[245] Die Direktive wurde am 15.07.1947 aufgehoben, kurz bevor die Wiederbewaffnung Deutschlands stattfand und ohne dass alle nationalsozialistischen Täter ihrer Ämter in der verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen enthoben oder die großen Industriebetriebe und Banken, die von der nationalsozialistischen Politik profitiert hatten, zerschlagen worden wären. Siehe dazu Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 106.
[246] Ebd., S. 250-51.

3.1.2 Ungebroch'ne Liebe: Shakespeare im 'neuen' Deutschland

Folgerichtig war Shakespeare auch 1945 auf den provisorischen Bühnen des Landes sofort wieder ein Hit. Mit Genugtuung vermerkt der Theaterwissenschaftler und Shakespeare-Freund Ernst Leopold Stahl, dass das allererste Stück, das in Deutschland nach Kriegsende komplett aufgeführt wurde, nachdem man sich zuvor aufgrund der noch dünnen Personaldecke und fehlender Materialien für Kostüme, Requisiten und Bühnenbilder auf die szenische Darstellung einzelner Passagen aus beliebten Dramen beschränkt hatte, aus dem Repertoire Shakespeares stammte: Ende August 1945 durften die Zuschauer auf dem Marktplatz in Tübingen das Schicksal von *Romeo und Julia* betrauern, "noch ehe da und dort Goethes Appell an die Humanität aus dem Munde Iphigeniens und andere beziehungsvolle Worte der deutschen Klassik erklungen waren".[247]

Die Tatsache, dass Shakespeares Stern bereits "aus der Nacht des dunklen Mittelalters" aufgestiegen war, schien ihn nun aus der Sicht seiner Getreuen zu neuerlicher Wegweiser-Funktion "aus der Nacht des chaotischen Krieges"[248] zu prädestinieren. Von der "Wahrheitsfülle" seines Werkes erwartete man sich laut Stahl jetzt "heilende Kraft", um "das geistige Gesicht eines deutschen Theaters der Zukunft mitzuformen, das heute noch unausgeprägt und in seiner künstlerischen Substanz ungefestigt in einer chaotischen Welt steht".[249]

Ohne Ernst Leopold Stahl auch nur im Entferntesten in Verbindung mit nationalsozialistischem Gedankengut bringen zu wollen, lässt sich doch konstatieren, dass eine semantisch ähnliche Aussage auch in einer Rede eines nationalsozialistischen Kulturpolitikers Anfang 1933 hätte auftauchen können. Aber augenscheinlich galt der Name Shakespeare in der deutschen Theaterwelt ohne Einschränkung als Paradebeispiel für das humanistische Licht des ewig Gültigen, das auch die nationalsozialistische Tyrannei nicht zu löschen vermocht hatte, obwohl doch gerade er in den vorangegangenen Jahren von den kulturpolitisch Verantwortlichen mit ähnlicher Argumentationsführung wie der von Stahl dazu benutzt worden war, rassische Ideologie in Gestalt eines nordisch-germanischen Hamlet oder eines un(ter)menschlichen Shylock zu rechtfertigen.

Doch im Sog der sich schnell verbreitenden Aufbruchstimmung, den Blick nach vorn, sah man anscheinend wenig inneres Konfliktpotential darin, die "neue Begegnung mit Shakespeare" im

---

[247] Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 731. Die Einschätzung Stahls entspricht jedoch eher seinem Wunschdenken. Zwar ist es heute unmöglich, die erste Aufführung eines kompletten Dramas nach dem Krieg zu datieren, doch lässt es sich zumindest belegen, dass bereits am 27.05.45 im Berliner Renaissancetheater Schönthans´ *Raub der Sabinerinnen* gegeben wurde. Darüber hinaus erfolgte am 26.06.45 die Wiederaufnahme von Picards/Schillers *Parasit* aus der Spielzeit 1943/44. Vgl. Rischbieter, Henning: "Berlin, September 1945: 'Nathan' – Als Märchen", in: *Theater heute*, 3/1983, S. 25.

[248] Hohenemser, Herbert: "Die ersten Nachkriegs-Shakespeare-Aufführungen in Berlin. Die Berliner Bühnen in der Zeitenwende", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 82/83/1948, Weimar, 1948, S. 194-195, Zitat S. 195.

[249] Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 743.

Sinne Stahls schon wieder (oder immer noch) als "fruchtbaren Akt der Besinnung und der Selbstkonfrontation"[250] zu empfinden. Und wie schon 1933 wurden nun wieder zuerst diejenigen Stücke des Engländers ausgewählt, die entweder am ehesten Ablenkung in schwieriger Zeit garantierten, oder aber die am offensichtlichsten politisch korrekt waren. Aus diesem Grund sucht man die Königsdramen, mit Ausnahme von *Richard III.*, der nun als Parabel für Aufstieg und Fall eines Diktators Konjunktur hatte, auf deutschen Spielplänen dieser Zeit vergebens. Landauf, landab sind stattdessen *Was ihr wollt*, *Der Widerspenstigen Zähmung* und *Der Sommernachtstraum* zu sehen, der nun "selbstverständlich wieder fast überall mit der Musik Mendelsohns gespielt wird".[251] Auch der dänische Prinz erfreut sich nach wie vor größter Beliebtheit. Er kommt, wie auch in den Jahren zuvor, nur unter umgekehrten politischen Vorzeichen, "in verschiedenen Variationen" nicht als melancholischer Zauderer, sondern als der "lodernde, aktiv gespannte, sprungbereite Hamlet, mit der Hand am Degen sozusagen" ab Mitte 1946 in Bochum, Köln, Stuttgart, Mönchengladbach und Erlangen daher. [252]

So war Shakespeare in Deutschland nach Kriegsende der hohen und hehren Ansprüche zum Trotz in den meisten Inszenierungen zuvorderst repräsentative Abendunterhaltung. Dort, wo er mehr sein sollte, stieß er auf Widerstände. Zur Wiedereröffnung der Münchner Kammerspiele versuchte Regisseur Friedrich Domin im Herbst 1945 den *Macbeth* "mit Gegenwartsretouchen und Umdichtungen"[253] in direkten Bezug zu Adolf Hitler zu setzen und stieß damit bei Zuschauern wie Kritikern auf Unverständnis und Ablehnung. Stahl beispielsweise bezeichnet Domins Vorgehen als "gefährlichen Irrtum", der aus einem "damals noch zu geringen Abstand zu dem Grauen der Zeit" resultiere, und dem "mit *grundsätzlicher* Ablehnung" zu begegnen sei.[254] Wie gesagt, werkgetreu und zeitlos, mit der nötigen Distanz zur beinahe heiligen Schrift musste es schon sein. Jedes Experiment galt *per se* als unlauter.

Beim Streben nach Stabilität und Konsolidierung der neuen politischen Verhältnisse ging auch auf dem Theater allen Beteiligten der Ruf nach "Werktreue" leicht über die Lippen, anscheinend ohne dass man ein Konfliktpotential darin gesehen hätte, dass sich gerade die extrem tendenzlastigen nationalsozialistischen Inszenierungen ebenfalls stets auf sogenannte "Werktreue" berufen hatten. Auch die Zeitlosigkeit der klassischen Werke wurde wie schon in den dreißiger Jahren weiterhin dahingehend interpretiert, dass sie jedem Zeitgeist entsprechen können, wenn möglich ein wenig gesellschaftskritisch, aber im Großen und Ganzen möglichst unverfänglich. Damit ist das deutsche Nachkriegstheater ein getreues Spiegelbild der gesellschaftspolitischen

[250] Ebd.
[251] Ebd., S. 736.
[252] Ebd., S. 731-32.
[253] Ebd., S. 737.
[254] Ebd. Hervorhebung durch den Verfasser.

Situation seiner Zeit: In dem Wissen, endlich wieder humanistischen Idealen zu folgen und mit der Chance des Wiederaufbaus vor Augen wurden die Integration der Flüchtlinge gemeistert und materielle Entbehrungen überwunden.

Schwerer tat man sich hier wie da mit dem individuellen Schuldbekenntnis hinsichtlich des jüdischen Völkermords und der Apologie der Juden. Zuerst bemühte man sich das nationalsozialistische Bild vom untermenschlichen Judentum zu korrigieren, indem man die Leistungen herausragender jüdischer Gestalten der Zeitgeschichte angemessen würdigte. Die Bewunderung dieser individuellen Fähigkeiten fungierte nun als Exempel für die neue Definition vom Wesen des Volkes, das sie hervorgebracht hat. Damit tat sich ein mittelbarer, ein bequemerer Weg zur Vergangenheitsbewältigung auf. Zur Präsentation der eigenen Gesinnung musste man nun nicht unbedingt Ross und Reiter nennen, man musste keine Kollegen oder Freunde anklagen, man konnte Heine oder Mendelssohn feiern. Oder eben *Nathan,* den Weisen. Der war zunächst die einzige jüdische Bühnenfigur auf dem Theater in Westdeutschland, dafür aber umso öfter zu sehen. Bereits zwischen 1945 und 1947 wurde er "häufig aufgeführt",[255] in der 1947 beginnenden Statistik des Deutschen Bühnenvereins dann rangiert Lessings Drama in der Aufstellung der meistgespielten Stücke in Westdeutschland bzw. der Bundesrepublik auf Platz acht.[256]

Das Spektrum der Regisseure, die den Stoff des weisen Juden in den ersten Nachkriegsjahren inszenierten, reichte von Lothar Müthel bis hin zu Wolfgang Langhoff, der, aus der Schweizer Emigration kommend, das Stück 1946 während seiner kurzzeitigen Generalintendanz an den Städtischen Bühnen in Düsseldorf einstudieren ließ, bevor er noch im selben Jahr an das Deutsche Theater nach Berlin wechselte. Dort, in der ehemaligen Reichshauptstadt, versuchte sich neun Jahre später der jüdische Schauspieler Ernst Deutsch im Schillertheater erstmals in der Rolle des *Nathan.* Publikum und Kritik waren gleichermaßen begeistert. Wer konnte mehr Recht für sich in Anspruch nehmen, diese Rolle zu spielen und sich besser in den Charakter des weisen, toleranten Juden hineinversetzen als ein remigrierter weiser, toleranter Jude? Fortan war *Nathan der Weise* "lange Jahre synonym mit der Darstellung von Ernst Deutsch. Als er starb, gingen die Aufführungszahlen 1969 erheblich zurück".[257] Es wird zu sehen sein, dass sein herausragendes Können, aber auch seine Herkunft und Biografie Ernst Deutsch auch noch für die Interpretation einer anderen, weitaus streitbareren jüdischen Bühnenfigur prädestinierte.

---

[255] Mittenzwei, Werner (Hrsg.): *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1968.* [Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED Berlin, Lehrstuhl Kunst- und Kulturwissenschaften, Forschungsgruppe unter Leitung von Werner Mittenzwei]. Zwei Bände, Berlin, 1972, Band I, S. 59.

[256] Hinter einer Armada von Klassikern mit (in der Reihenfolge von 1-7) *Minna von Barnhelm*, *Faust*, *Der zerbrochene Krug*, *Maria Stuart*, *Kabale und Liebe*, *Was ihr wollt* und *Der Biberpelz*. Statistik von 1947-1975. In: Hadamczik/Schmidt/Schulze-Reimpell: *Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947-1975.* (Hrsg.: Deutscher Bühnenverein), Köln, 1978, S. 32.

[257] Hadamczik, S. 39.

3.1.3 In Frankfurt fällt der *Kaufmann* aus, 1946

An diese Bühnenfigur wagte sich Ende 1946 als erster Regisseur einer deutschsprachigen Bühne nach dem Krieg Robert Michal, der junge Oberspielleiter des Städtischen Schauspielhauses Frankfurt. Er hatte seine Shakespeare-Affinität einige Monate zuvor mit einer Inszenierung von *Was ihr wollt* demonstriert, des seinerzeit in Deutschland beliebtesten Dramas des Engländers. Die Premiere dieser Neuinszenierung hatte am 19. Juli 1946 als Freilichtaufführung im weitgehend unzerstörten Kreuzgang des Karmeliterklosters die Frankfurter Festspiele eröffnet. Konrad Georg gab den Orsino, Siegfried Lowitz den Sebastian. Der Junker Andreas von Bleichenwang wurde von Martin Held dargestellt und Otto Rouvel fungierte als Narr. Der romantische Aufführungsort und die Auswahl des Stücks hatten damals darauf gezielt, die vorherrschende Sehnsucht der arg gebeutelten Bevölkerung nach Zerstreuung zu befriedigen. In einem Vorbericht Paul Webers für die *Frankfurter Neue Presse* wird allein in der Beschreibung des Aufführungsortes das Ausmaß dieser Sehnsucht deutlich:

> In das Steingeviert des Kreuzgangs aber bettet sich ein grüner Rasen, aus dem die Nässe einer Regennacht verdampft. Oase der Stille! Goldene Sonnenpfeile stürzen vom Himmelsblau durch die rötlichen Sandsteinbögen. Die Fülle des gleißenden Lichtes ist von den Schlagschatten umschlossen wie von einer samtenen Schatulle. [...] Die Bühne wird einfach sein, wie es unserer Armut entspricht. Das Wort gibt ihr Glanz. [...] Und das Lachen, der heilsame Balsam, wird Stein und Herzen erweichen.[258]

Doch hatten die Verantwortlichen im Programmheft dieser Inszenierung schon deutlich zu machen versucht, dass sie an ihr Theater weiterreichende Ansprüche stellen als die kurzzeitige "Verzauberung"[259] des Publikums:

> Wir aber wissen, daß die Pfeiler des Theaters mehr zu tragen haben als nur ein Asyl, nach Augenblicken bemessen. Und wir wissen, daß es nun des Theaters ist, die Fundamente wieder zurecht zu richten, – durch das Unnennbare im gesprochenen Wort und gespiegelten Leid (und nicht durch ein dargebrachtes Vergessen) die Flucht in eine Rast zu verwandeln, welche den Menschen besser und das Leben schöner machen soll.[260]

Mit ihrer Definition des Theaters waren Michal und seine Mitstreiter allerdings im eigenen Hause höchst umstritten. Denn zum Intendanten war der Lustspieldichter Toni Impekoven berufen worden, dem zwar die "Frankfurter Bürgerschaft seine lange und innige Verbundenheit zu den Städtischen Bühnen" hoch anrechnete, dessen Spielplangestaltung allerdings von der Presse wiederholt stark kritisiert worden war, weil sie "den Drang, sich mit der neuen geistigen und

---

[258] Weber, Paul Fr.: "Das Lachen Shakespeares auf grünem Rasen", *Frankfurter Neue Presse*, 08.07.1946.

[259] [anon.]: "Verzauberung um Mitternacht: Shakespeares "Was ihr wollt" im Karmelitenkloster", *Frankfurter Rundschau*, 23.07.1946.

[260] fs.: Ohne Titel, Programmheft *Was ihr wollt* zur Eröffnung der Festspiele im Karmeliterkloster am Freitag, den 19. Juli 1946, 20:30 Uhr. Städtische Bühnen Frankfurt am Main. ("fs" bezeichnet evtl. den für die Kompositionen zuständige Franz Sembeck oder der Bühnenbildner Frank Schultes. Programmheft und Presseberichte dem Verfasser freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Musik- und Theaterabteilung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M.).

seelischen Situation Deutschlands auseinandersetzen zu wollen"[261] vermissen ließ. In dieser Situation nun wollte Michal augenscheinlich einen Gegenpol bilden zu den unverfänglich heiteren Bestrebungen seines Intendanten und damit das Vertrauen rechtfertigen, das die "jungen kulturellen Kräfte Frankfurts"[262] in ihn setzten. Zur Diskussion standen Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* und die zeitgenössische Tragödie *Professor Mamlock* des kommunistischen Dramatikers Friedrich Wolf, der im September 1945 aus dem Exil in der Sowjetunion zurück in die Sowjetisch Besetzte Zone Deutschlands gekommen war.

Wolf hatte mit dem Stück, das er 1933 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten verfasst hatte, eine große internationale Resonanz erfahren.[263] Erzählt wird das Schicksal des jüdischen Arztes und Klinikdirektors Mamlock, der trotz immer größerer Schikanen durch nationalsozialistische Rasseverordnungen und regimetreue Kollegen politischem Handeln entschieden entsagt und sich dafür ausschließlich seinen humanitären ärztlichen Aufgaben widmet. Deshalb kommt es zum Zerwürfnis mit seinem Sohn Rolf, der sich für den Weg des aktiven Widerstandes entscheidet. Zu spät erkennt Mamlock, dass die Handlungsweise seines Sohnes die einzige Möglichkeit darstellt, die Katastrophe für die Juden abzuwenden und er begeht angesichts der Ausweglosigkeit seiner persönlichen Situation Selbstmord.

Robert Michal entschied sich jedoch gegen das zeitgenössische Stück und begann stattdessen mit seinem Ensemble um Otto Rouvel, der als Shylock vorgesehen war, die Probenarbeit für den *Kaufmann von Venedig*, weil seiner Meinung nach "der größere Dichter die menschliche Seite des Judenproblems klarer zum Ausdruck bringe".[264] Vielleicht wählte er das größtmögliche Risiko aber auch deshalb, weil er sich von ihm die größtmögliche landesweite Aufmerksamkeit erhoffte. Denn wenn es einem Regisseur zu jener Zeit um die Darstellung der "menschlichen Seite des Judenproblems" durch einen großen Dichter ging, fiel seine Wahl für gewöhnlich auf den *Nathan*. Doch hatte das populäre Lessingsche Drama offensichtlich in Michals Überlegungen nie eine Rolle gespielt. Auch im Falle von *Professor Mamlock* war die Aussicht auf nationales Interesse eher gering, weil es seit der deutschen Erstaufführung am 09. Januar 1946 durch Fritz Wisten am Berliner Hebbel-Theater vor allem in der sowjetischen Besatzungszone große Verbreitung gefunden hatte. Aber auch dem westdeutschen Theaterpubli-

---

[261] [anon.]: "Taktfragen der Kunst", *NZ* (*Nürnberger Zeitung*?), 30.01.1947.

[262] Ebd.

[263] Uraufführung in jiddischer Sprache unter dem Titel *Der gelbe Fleck. Dr. Mamlocks Ausweg* am 19.01.1934 im Jüdischen Theater/Kaminski Theater in Warschau. Erste Aufführung in deutscher Sprache am 08.11.1934, Schauspielhaus Zürich, unter dem Titel *Professor Mannheim. Ein Schauspiel aus dem Deutschland von heute*. In den dreißiger Jahren auf den Spielplänen aller großen Bühnen des Auslands und 1938 in der UdSSR verfilmt. (Angaben nach Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Band 17, München, 1992, S. 781-783, cf. Friedrich Wolf). Vgl. Fußnote 71.

[264] [anon.]: "Taktfragen der Kunst", *NZ* (*Nürnberger Zeitung*?), 30.01.1947, unter Bezugnahme auf eine öffentliche Äußerung Michals. Es ist interessant, dass sich Michals Argumentation an dieser Stelle mit der von Veit Harlan deckt, der sich nach eigenen Angaben 1943, von Goebbels vor die Wahl gestellt, für den *Kaufmann* entschieden hatte, weil "das Stück Shakespeares von künstlerischem Rang und mit den anderen Stoffen unvergleichbar" war. (Harlan, S. 191).

kum war das Stück nicht vorenthalten worden, wenngleich Aufführungen hier "meistens durch die Initiative einzelner Intendanten und Regisseure zustande[gekommen waren], die mit Wolf von früher her verbunden waren".[265] Einer dieser Regisseure war Wolfgang Langhoff, der kurz vor Beendigung seiner Düsseldorfer Intendanz den *Mamlock* auf seine Interpretation des *Nathan* hatte folgen lassen. In der Wahl seiner Stücke hatte er es damit Wisten gleichgetan, dessen Inszenierung des weisen Juden am 07.09.1945 das Deutsche Theater neueröffnet hatte. Offensichtlich waren beide daran interessiert, das Bild des Juden auf deutschen Bühnen in verschiedenen Kontexten umfassender zu beschreiben.

Robert Michal wählte, wie gesagt, einen anderen Weg. Als sein Vorhaben bekannt wurde, gab es umgehend Proteste der überlebenden jüdischen Bürger Hessens, die monierten, "Frankfurt habe im Gegensatz zu den meisten anderen deutschen Bühnen unterlassen, den 'Nathan' aufzuführen und würde mit der Darstellung des Shylock neue antisemitische Tendenzen schüren helfen".[266] Die lokale Presse, die das Thema sofort aufgriff, verwies nun ebenfalls auf den bis dahin "lauen" Frankfurter Spielplan und warf den Städtischen Bühnen "Taktlosigkeit"[267] vor. In Zeitungen und im Rundfunk wurde überdies die Frage aufgeworfen, "ob das deutsche Publikum heute schon wieder reif sei, die Gestalt des Juden richtig zu verstehen".[268]

Michal seinerseits wandte sich nun unter dem zunehmenden Druck in einem offenen Brief an die Öffentlichkeit, in dem er seine lauteren Absichten darlegte. Er beteuerte, seine Inszenierung solle "im Zeichen jenes Ausrufs stehen, den einst nach einem Bericht Heinrich Heines bei einer Aufführung des Werkes eine erschütterte Lady getan hat: 'The poor man is wronged'"[269]. Seiner Ansicht nach werde der "Kläger Antonio an dem Beklagten Shylock schuldig",[270] weshalb der Untergang des Juden, so Michal wörtlich, "zum schwersten Vorwurf gegen seine Richter"[271] würde. Mit beschwörenden Worten voller Pathos verband der Regisseur anschließend gar Shakespeares Drama mit dem zukünftigen Schicksal des deutschen Volkes: "Wenn dieses Stück versagen sollte", schrieb er, "dann gibt es auch für uns keine Hoffnung und kein Recht auf Gnade mehr".[272] Doch ließ man Michal keine Gelegenheit seine Inszenierung vorzustellen. Selbst der Vorschlag ihrer Befürworter, das Projekt im Rahmen einer geschlossenen Aufführung zu zeigen, wurde abgelehnt. Nach wochenlangen Debatten mit Protesten und Gegenpro-

---

[265] Pollatschek, Walther: *Das Bühnenwerk Friedrich Wolfs*, Berlin, 1958, S. 399 f. Zitiert nach Mittenzwei, S. 95.
[266] [anon.]: "Taktfragen der Kunst", *NZ* (*Nürnberger Zeitung*?), 30.01.1947.
[267] Ebd.
[268] Fränkel, Josef: "Shylock der Jude", *Oberbayerisches Volksblatt*, Rosenheim, 21.01.1947. Fränkels Artikel erschien ursprünglich in der *Jüdischen Rundschau* anlässlich der Erstaufführung des *Kaufmann* im Londoner Jiddischen Theater und wird hier im *Oberbayerischen Volksblatt* ungekürzt abgedruckt. Der erste Absatz des Artikels, dessen Verfasser nicht genannt ist, beschreibt jedoch die Vorgänge in Frankfurt. Zitate aus diesem ersten Absatz werden im Folgenden durch (1.Abs.) gekennzeichnet.
[269] Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 738.
[270] Fränkel, Josef: "Shylock der Jude", *Oberbayerisches Volksblatt*, 21.01.1947. (1.Abs.).
[271] Zitiert nach Fränkel, Josef: "Shylock der Jude", *Oberbayerisches Volksblatt*, 21.01.1947. (1.Abs.).
[272] Ebd. (1.Abs.).

testen, die sogar die Stadtverordnetenversammlung Frankfurts beschäftigten, bat die Militärregierung in ihrer Funktion als "Bewahrerin der öffentlichen Ordnung"[273] um die Absetzung des Stücks vom Spielplan. Daraufhin vertagte die Intendanz die Wiederaufnahme auf unbestimmte Zeit, da, so die offizielle Verlautbarung, Zweifel darüber laut wurden, ob die Gestalt des Juden Shylock so kurz nach dem Ende des Nazireiches dem deutschen Publikum im rechten Licht erscheinen könne".[274]

Diese Entscheidung wiederum bewog Robert Michal dazu, seinen Rücktritt anzubieten, der vom Oberbürgermeister der Stadt angenommen wurde. In der Presse wurde diese Maßnahme unterschiedlich bewertet. Das *Oberbayerische Volksblatt* fand die Absetzung "nicht gerade glücklich [...]. Man hat einen sogenannten 'Theaterskandal' vermieden, mehr allerdings nicht".[275] Der Kritiker der *NZ* bemängelte vor allem die fehlende Kommunikation zwischen Oberspielleitung und Intendanz und wundert sich, dass "der Spielleiter die Konsequenzen für einen Mißgriff in der Spielplangestaltung tragen sollte".[276] Zu der Auswahl des Stücks durch den Regisseur schrieb er:

> Es fehlte an der Grundüberlegung, ob jetzt tatsächlich schon die Zeit für einen so außerordentlichen Versuch, wie den von Robert Michal, gekommen ist. [...] Es gibt in unserer Zeit Taktfragen, die einfach Nervenfragen sind. Hygienische Fragen jedoch soll man nicht mit den Prinzipien der Kunst verwechseln. Die bleiben davon unberührt [...].[277]

Lediglich Ernst Leopold Stahl konnte den Vorgängen in Frankfurt einen positiven Aspekt abgewinnen. Er frohlockt in seinem Werk *Shakespeare und das deutsche Theater*:

> Wie 1925 mit "Titus Andronicus" in München, hat Shakespeare 1946 mit dem Kampfe um Shylock in Frankfurt ein paar Wochen hindurch die Gemüter erregt, wie sonst in diesen Monaten nur die Debatte um die Atombombe. Gibt es einen besseren Beweis seiner ewigen Allgegenwärtigkeit? [278]

In der tatsächlich äußerst emotional geführten, zeitweise tumultartigen Debatte sticht ins Auge, dass auch nach 1945 – wie schon bei Iffland, wie auch bei Krauß – von keiner Seite an der außertheatralischen Wirklichkeit Shylocks gezweifelt, er vielmehr als legitimes Abbild jüdischen Wesens gesehen wird. Dies wird besonders deutlich in einem Artikel über Shylock durch den jüdischen Journalisten Josef Fränkel in der *Jüdischen Rundschau* anlässlich der Erstaufführung

---

[273] [anon.]: "Taktfragen der Kunst", *NZ* (*Nürnberger Zeitung*?), 30.01.1947.
[274] Zitiert nach Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 738.
[275] Fränkel, Josef: "Shylock der Jude", *Oberbayerisches Volksblatt*, 21.01.1947. (1.Abs.).
[276] [anon.]: "Taktfragen der Kunst", *NZ* (*Nürnberger Zeitung*?), 30.01.1947.
[277] Ebd.
[278] Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 738-39. Auszüge von Stahls Besprechung der Ereignisse in Frankfurt auch in seinem Artikel "Shakespeare in Europa nach dem zweiten Weltkrieg", im *Shakespeare Jahrbuch*, 82/83/1948, Weimar, 1948, S. 154-163. Bei der Debatte um *Titus Andronicus* in München 1925, auf die Stahl hier Bezug nimmt, war es um die umstrittene expressionistische Darstellungsform der Inszenierung durch den damals neu ernannten Schauspieldirektor des Bayerischen Staatstheaters, Eugen Keller, gegangen, der daraufhin seinen Posten hatte räumen müssen. Vgl. Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, S. 642-643.

des *Kaufmann* im Londoner Jiddischen Theater, den das *Oberbayerische Volksblatt* im Anschluss an eine kurze Beschreibung der Frankfurter Debatte ungekürzt abdruckte. Darin definiert Fränkel Shylock als eine der "interessantesten Figuren der Weltliteratur",[279] deren Darstellung umstritten und in starkem Maße vom jeweiligen Schauspieler abhänge. Er nennt Krauß als Beispiel für die Darstellung des Bösewichts und sieht im Shylock von Schildkraut und Tzelniker einen Menschen, "der sich von seinem natürlichen Drang bald nach Recht, bald nach Haß beherrschen läßt". Shakespeares Drama zeigt für ihn den "Kampf zwischen einem unterdrückten Juden und einem Antisemiten [...]. Und deshalb müßte man im Text dort, wo 'Christ' steht, 'Antisemit' lesen". An dieser Stelle verlässt Fränkel die Bühne und taucht in die gesellschaftspolitische Wirklichkeit ein:

> Es gibt kaum große Unterschiede zwischen Antisemiten der Vergangenheit und der Gegenwart, höchstens in der Methode, wie und auf welche Art den Juden zu vernichten. Ob Haman, ob Antonio, ob Streicher – sie alle vereinigen in sich zwei Merkmale: Vernichtung der Juden und Liebe zum jüdischen Geld. Ein Antisemit kann in den Augen seiner Mitbürger als anständiger Mensch gelten, er kann hohe Stellen bekleiden, Auszeichnungen erhalten, angesehen sein, und trotzdem bleibt er in unseren Augen ein Antisemit. Wer wird leugnen, daß Millionen Deutsche in ihren Führern das höchste Ideal verkörpert sahen. Aber Amerikaner, Engländer oder Franzosen sahen in ihnen gemeine Kriegsverbrecher. Juden dagegen bezeichnen sie als Antisemiten. Für uns Juden sind Antisemiten dasselbe, was für Amerikaner Kriegsverbrecher sind.

Die Bitte Antonios, Shylock zu beleihen, bezeichnet Fränkel als "Charakterlosigkeit" und bei dem Pfand, das der Jude einfordert, handelt es sich seiner Meinung nach "nicht um Fleisch und Blut, sondern er will einmal im Leben symbolisch seinen Haß stillen". Dieser Hass wird gesteigert durch die Flucht seiner Tochter, die nach Fränkel Haus und Glauben verlässt, ihren Vater verspottet und bestiehlt, das Andenken ihrer toten Mutter beschmutzt und dafür "natürlich von der Gesellschaft Antonios vergöttert" wird. Jessica ist seiner Meinung nach "die Vertreterin der Assimilation, die einen 'leichten' Weg im Lebenskampf wählt".

> Was soll Shylock tun? Was hätte in diesem Fall ein Amerikaner oder ein Franzose oder ein Mann aus Venedig getan? Vielleicht 50 Dukaten Zinsen nehmen? Dann wäre Shylock ein Auswurf, ein Bösewicht. Einmal, einmal Rache nehmen für sich, für sein Volk, für seine beleidigte Ehre, für sein verunreinigtes Heim.

Anschließend zählt Fränkel eine Reihe von grausamen Strafen auf, mit denen ein Gläubiger seinem Schuldner nach römischem Recht, welches im damaligen Venedig noch Anwendung fand, belegen konnte, Gesetze, die "nicht von Shylock, sondern von Antonios und Porzias geschaffen wurden".

> Heute gibt es andere Gesetze. Tod durch Erschießen oder Hängen. Und nach Hunderten von Jahren werden sie genau wie die alten Gesetze von Venedig als grausam erscheinen. Aber heute gilt Erschießen oder Hängen als modernes Gesetz. Nun, was

[279] Fränkel, Josef: "Shylock der Jude", *Oberbayerisches Volksblatt*, 21.01.1947. Daraus auch die folgenden Zitate.

> macht der Jude Shylock? Schleppt er etwa Antonio in ein – Konzentrationslager? Auf einen Scheiterhaufen? In eine Gaskammer? Ueberfällt er ihn etwa in einer finsteren Nacht? Nein -, er erscheint vor dem Richter und fordert sein Recht. Welch' Heldenmut. Er kommt allein und bleibt in seinem Kampf allein. Es könnte auch gar nicht anders sein. Die anderen sind gegen ihn, auch wenn es sich nicht um ein 'Pfund Fleisch' gehandelt hätte.

Angesichts der Radikalität von Fränkels Analyse, in der die christliche venezianische Gesellschaft in ihrer Gesamtheit als "das Böse" gebrandmarkt und in der nicht eben mit Gegenwartsbezügen gegeizt wird, mutet es erstaunlich an, dass eine deutsche Zeitung sie schon 1946, eingeleitet mit einem expliziten Verweis auf die "überaus interessanten Ausführungen" [280], ungekürzt abdruckte. Es scheint, als würde mit der Veröffentlichung dieses Artikel auch eine Gegenposition zum größeren Teil der Öffentlichkeit bezogen, der zu dieser Zeit dafür plädierte, mit der Verurteilung der nationalsozialistischen Haupttäter einen Schlussstrich unter ein abgeschlossenes Kapitel der deutschen Geschichte zu ziehen. Während Michal wohl in weiten Teilen der Beurteilung Fränkels in Bezug auf Shylock hätte folgen können, wäre seine Charakterisierung der christlichen Gesellschaft vermutlich weniger kompromisslos ausgefallen. Zumindest deuten die Ausführungen in seinem Offenen Brief darauf hin, dass er die Maßlosigkeit von Shylocks Bestrafung eher als individuelles Fehlverhalten seiner Richter betrachtete, als dass er in ihr die Manifestation kollektiver christlicher Schuld sah. Keine Hinweise lassen sich bedauerlicherweise auf Michals Sichtweise der Jessica finden, die meist das größte Problem der ideologisch konformen Inszenierungen im Dritten Reich dargestellt hatte. Fränkel sieht sie als "Vertreterin der Assimilation", die ihre jüdischen Wurzeln verleugnet und damit nicht nur gegen ihre Familie, sondern gegen das gesamte jüdische Volk schuldig wird. Es mutet aus heutiger Sicht wie Verhöhnung an, dass er damit genau die Gruppe von Juden verdammt und ihr gar unterstellt "den "leichten" Weg im Lebenskampf" gewählt zu haben, die mehr als ein Jahrzehnt lang die eigentliche Zielscheibe der nationalsozialistischen Propaganda war, weil ihre Mitglieder, als angebliche Meister der Tarnung für das ungeschulte arische Auge unsichtbar, maßgeblich zur Verbreitung "urjüdischen" Gedankenguts beigetragen hätten.

Betrachtet man heute die Umstände, die zur Absetzung der Frankfurter *Kaufmann*-Inszenierung geführt haben, so fällt auf, dass die Argumente, die in den hitzigen Diskussionen vorgebracht wurden, am eigentlichen Thema vorbeizugehen scheinen. Denn ausgehend von der Frage, <u>ob</u> Shylock genau an diesem Ort und genau zu dieser Zeit gespielt werden solle, könne oder dürfe, ging man auf allen Seiten schnell dazu über, darzulegen, <u>wie</u> die realitätsabbildende Funktion des Judentums auf der Bühne durch Shylock am überzeugendsten gewährleistet werden könne. Und hier gingen die Vorstellungen der einzelnen Parteien gar nicht allzu weit auseinander, wie

[280] Ebd. (1.Abs.).

ein Vergleich von Fränkels Essay – der kompromisslosesten Verteidigung der Figur – und der Inszenierungsabsicht Michals belegen.

Doch war Michals Projekt aus heutiger Sicht zu dem Zeitpunkt, als die Argumente ausgetauscht wurden, bereits gescheitert, denn die wenigen verbliebenen jüdischen Bürger Hessens wollten *Nathan* sehen. Nach all den Lügen über das jüdische Wesen, mit denen sämtliche Nicht-Juden im Einzugsbereich der Nationalsozialisten jahrelang systematisch und lückenlos manipuliert worden waren, war es ihrer Meinung nach offensichtlich an der Zeit zu zeigen, dass "der Jude" an sich gut, tolerant und weise war. Als klare, unmissverständliche Antwort auf den Nationalsozialismus sollte einseitige, extrem negative Propaganda durch einseitige, extrem positive Propaganda ersetzt werden. Eine jüdische Figur, die man, wie der Jude Fritz Kortner, als in ihrem Hass maßlos, ja, die man sogar à la Krauß in *Stürmer*-Manier hatte spielen können, taugte als Gegenposition daher nicht. Die Frage, ob "das deutsche Publikum heute schon wieder reif sei," war eine Frage nach seiner Fähigkeit zu differenzieren. Doch nachdem viele Jahre lang speziell in Bezug auf das jüdische Wesen keinerlei Differenzierungen zugelassen worden waren, schien diese Frage für jüdische Bürger in Deutschland zunächst irrelevant. Maßgeblich war einzig der Umstand, dass die deutsche Bühne nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft wieder um die Figur des Nathan erweitert worden war. Denn die schien unter dem unmittelbaren Eindruck des Völkermordes der geeignetere Repräsentant. Ein Shylock mit Nathan-Qualitäten konnte gegenüber einem Nathan immer nur die zweitbeste Lösung sein.

Zudem war Lessings Drama im Gegensatz zum *Kaufmann* von den Nationalsozialisten unangetastet geblieben. Nathan stand deshalb für den Blick nach vorn, für die Hoffnung auf ein menschlicheres Miteinander, während Shylock, gerade wenn es sich um eine bewusste Gegenüberstellung zu der Inszenierung des Wiener Burgtheaters von 1943 handelte, alle Beteiligten immer auch zu einer Rückschau gezwungen hätte. Durch das jüdische Thema hatten die wenigen nationalsozialistischen Aufführungen im Allgemeinen und Müthel/Krauß im Besonderen dem *Kaufmann*, anders als den übrigen Dramen Shakespeares, die Aura des zeitlosen, ewig gültigen Spiegelbildes humanistischer Werte zu nehmen vermocht. Dem Stück war dadurch in den Nachkriegsjahren im Gegensatz zum *Nathan* die Mittelbarkeit abhanden gekommen, die ausschlaggebend war für die Popularität der Klassiker in dieser Zeit. Für Michal hatte nicht von ungefähr neben dem *Kaufmann* nur *Professor Mamlock* zur Disposition gestanden.

Offensichtlich hatte er das Spiel um den jüdischen Geldverleiher in Bezug auf die Möglichkeiten, die es hinsichtlich der unmittelbaren Vergangenheitsbewältigung bot, eher als zeitgenössisches denn als klassisches Werk gesehen. Und als solches schien es großen Teilen der Öffentlichkeit (noch) ungeeignet. In einer Zeit der Orientierungslosigkeit und Verwirrung sollte wenigstens der Kanon der Klassiker unangetastet bleiben, der vor allem ein Kanon der Zeitlosig-

keit, Allgemeingültigkeit und Mittelbarkeit war. Und zu diesem Kanon gehörte der *Kaufmann von Venedig* jetzt nun einmal nicht mehr uneingeschränkt. Somit scheiterte in Frankfurt 1946 letztlich der Versuch diesem Stück einen Platz in der Kultur einer sich gerade neu entwickelnden Gesellschaft zuzuweisen. Oder, anders herum betrachtet, war der *Kaufmann von Venedig* hier erneut, wie schon 1936 in Palästina, ein bedeutender Faktor bei der Frage, wie eine sich neu entwickelnde Gesellschaft sich kulturell definiert.

Die Parallelen zu Jessners Projekt in Tel Aviv (Siehe Exkurs S. 25ff.) sind dabei unübersehbar. Wie die Deutschen nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur war Anfang der dreißiger Jahre in Palästina die jüdische Bevölkerung vom Geist eines Neuanfangs beherrscht worden, in dessen Zuge alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens neu geordnet werden sollten. Für das Theater in Palästina bedeutete dies, ein neuartiges Forum für eine charakteristische hebräische Bühne zu schaffen, in deren Mittelpunkt jüdisches Leben stand, und diese Bühne im Welttheater zu positionieren. Man griff dabei hier wie dort zuvorderst auf Künstler von Weltruf zurück, die mit innovativen Arbeiten Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts das Gesicht des Theaters entscheidend beeinflusst und Nachahmer in der ganzen Welt gefunden hatten. Diese Künstler, die im Fall Palästinas hauptsächlich in Russland und Deutschland gewirkt und dort die Klassikerpflege mitbestimmt hatten, brachten durch ihre Erfahrungen ausländische Einflüsse in das Theater der neuen Gesellschaft ein. Auf diese Weise etablierten sich parallel zum kritischen zeitgenössischen Theater Inszenierungen klassischer Werke als feste Bestandteile des Spielplans, von denen man sich allgemeingültige Antworten zum Wesen des Theaters erwartete. Diese Zweiteilung wurde im Allgemeinen vom Theaterpublikum gutgeheißen. Jessner wählte aus dem Kanon der Klassiker für das Habima ausgerechnet Schillers *Wilhelm Tell*, den er im gleichen Jahr wie den *Kaufmann* inszenierte. Es genügte, die hebräische Übersetzung dieses urdeutschen Dramas mit der "grandeur of biblical style" zu versehen, "thus moulding it into a yearned-for, well-known pattern-recognition of the audience,"[281] und das Projekt ging ohne großes Aufsehen über die Bühne.

In der Retrospektive wird Jessners Unterfangen in der israelischen Theaterwissenschaft als übermäßig naiver Versuch gewertet, 'gute Deutsche' in den Kampf gegen den Nationalsozialismus einzubeziehen.[282] Das Konzept von der Bühne als 'moralischer Anstalt' scheint hier, wie zehn Jahre später in Deutschland, umso reibungsloser zu greifen, je klarer 'Schwarz' und 'Weiß' voneinander abgegrenzt sind, je weniger die Identifikationsmöglichkeit der Zuschauer irritiert wird. Wahrscheinlich lechzen gerade die Mitglieder einer Gesellschaft, die sich am Neubeginn

---

[281] Levy, Shimon: "German Plays on Hebrew Stages. 'Israelisch-deutsche Theaterbeziehung'", in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Tübingen, 1996, S. 36-46, Zitat S. 37.

[282] Paraphrasiert nach Levy, Shimon, "German Plays on Hebrew Stages", *Theatralia Judaica (II)*, S. 38.

wähnt, danach, zu den 'Guten' zu gehören. Dementsprechend hartnäckig, beinahe verzweifelt, muten die sehr ähnlich argumentierenden Versuche von Jessner und Michal an, die Figur des Shylock als legitimen und authentischen Repräsentanten des jüdischen Volkes bei den moralisch Einwandfreien, eben den 'Guten', zu etablieren.

Jessner spricht von einem Charakter, der die Gesellschaft, in der er lebt, verachten lernt, nachdem er deren Erniedrigungen über Generationen hinweg ertragen hatte. In diesem Krieg sei 'der Jude' betroffen, "and not some Shylock with a private fate".[283] Was in Michals Argumentation in der Reflexion über die Ethik der Gesellschaft mündet ("Wenn dieses Stück versagen sollte, dann gibt es auch für uns keine Hoffnung und kein Recht auf Gnade mehr"), wird bei Jessner zur politischen Forderung nach einem Staat Israel, in dem das Theater die Rolle als verbindendes kulturelles Element übernimmt, die in der traditionellen jüdischen Gesellschaft der Religion vorbehalten war.[284]

3.1.4 "Stücke mit Hintergrund"? Vergangenheitsbewältigung auf dem bundesdeutschen Theater

In Deutschland sollten die kommenden Jahre zeigen, dass der von Michal eingeschlagene Weg in der Folgezeit als der einzig gangbare gesehen und weiterverfolgt wurde, sodass sich Shylock im Nathan-Kostüm in den 50er Jahren langsam neben Nathan etablierte. Doch nicht nur aus diesem Grund kann der junge Frankfurter Oberspielleiter, trotz seines Scheiterns, als Vorreiter in Sachen Shylock bezeichnet werden. Denn auch der in seinem offenen Brief hergestellte Bezug zwischen der Spielbarkeit des *Kaufmann* und den Begriffen der "Hoffnung" und des "Rechts auf Gnade" sollte noch über Jahrzehnte hinweg die Rezeption des Stücks in Deutschland bestimmen. Doch hatte der *Kaufmann von Venedig* nach dem Frankfurter Skandal als theatralisches Mittel zur Vergangenheitsbewältigung an den großen deutschen Bühnen vorerst ausgedient.

Folgt man der Beurteilung des Deutschen Bühnenvereins, war er damit, zumindest in Westdeutschland, vom herausragenden Trend auf dem Theater ausgeschlossen. Denn in der *Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947 - 1975* subsummiert dieser Verband die populärsten Stücke der Phase bis Ende der 50er Jahre unter eben diesem "großen Generalthema"[285]: "In der Zeit des wirtschaftlichen Aufbaus und der zunehmenden Sicherung der

[283] Jessner, Leopold: "On Hebrew Palestine Theater", *Bamah* 10 (1936), S. 7. Zitiert nach Ben-Zvi, *Theater in Israel*, S. 79.
[284] Ebd.
[285] Hadamczik, S. 14.

Existenz nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigen sich die meistgespielten Stücke (ernst oder heiter) mit einer Aufarbeitung der Vergangenheit. Stücke mit Hintergrund".[286]

Eine nähere Betrachtung der Spielpläne zeigt indes, dass diese These nur deshalb haltbar ist, weil hier der Begriff der "Aufarbeitung der Vergangenheit" eher weit gefasst wird. So wird neben den klassischen Parabeln beispielweise Peter Ustinovs *Die Liebe der vier Obersten*, ein vergnügliches Märchen über vier Oberste der Alliierten Militärverwaltung, die mit national-(stereo)typischen Mitteln vergeblich um ein schlafendes Dornröschen werben, als "politisches Gleichnis mit einem Schuß Nachkriegsbewältigung"[287] in diese Liste aufgenommen.[288]

Engt man die theatralische Vergangenheitsbewältigung dagegen auf Dramen mit explizit nationalsozialistischem Thema ein, kristallisierten sich in Westdeutschland stattdessen schnell einige wenige zeitgenössische Dramen heraus, die fortan als ideale Ergänzungen zum ausgedehnten Klassiker-Repertoire und zur stark vertretenen ausländischen Dramatik betrachtet wurden. Unter ihnen wiederum scheint der Tenor zu gelten: lieber anrühren als anklagen, lieber beschwichtigen als schwarz malen, lieber Allgemeinplätze als unmittelbare Kritik. Herausragend in dieser Kategorie ist Zuckmayers *Des Teufels General*, das in den beiden Spielzeiten nach der deutschen Erstaufführung in Hamburg im Jahr 1947[289] Aufführungszahlen erreichte, die in der deutschen Theatergeschichte bis heute unerreicht bleiben. Schon in der Spielzeit 1947/48 zeigten 17 Bühnen in 844 Aufführungen, was heute gemeinhin als Verharmlosung oder gar Glorifizierung der nationalsozialistischen Herrschaft bewertet wird. 1948/49 steigerte sich diese Zahl noch einmal auf sagenhafte 2069 Aufführungen an 53 (!) deutschen Theatern. Zur besseren Einordnung dieser Quote sei erwähnt, das in der gleichen Spielzeit 15 Dramen des auch im genannten Jahr gewiss nicht unterrepräsentierten Shakespeare zusammen auf knapp 60% dieser Aufführungszahl kommen. Wenn man zusätzlich bedenkt, dass das Inkrafttreten der Währungsreform im Juni 1948 einen Theaterbesuch zum nicht mehr eben billigen Freizeitvergnügen werden ließ, kann man ermessen, wie groß das Bedürfnis des Publikums gewesen sein muss, die von Zuckmayer kreierte Legende zu verinnerlichen

> von den großen Zeiten, von den echten Kerlen und zünftigen Soldaten, die leider nur unter der falschen Flagge versammelt waren und von der NS-Partei gehindert wurden, ihre honorigen Kräfte auch für eine anständige Sache einzusetzen.[290]

Während man auf dem Theater mit dem draufgängerischen General Harras sympathisierte und gleichzeitig den Saboteur Oderbruch verteufelte, weil der seine Kameraden verriet und

---

[286] Ebd., S. 30.
[287] Ebd., S. 14.
[288] Ustinovs Drama nahm 1952/53 mit 336 Aufführungen einen Spitzenplatz in der Gunst der deutschen Theater ein. Alle statistischen Angaben in diesem Kapitel nach Hadamczik, S. 12 ff.
[289] Uraufführung am 12.12.46 in Zürich durch Heinz Hilpert.
[290] Kesting, Marianne: *Panorama des zeitgenössischen Theaters. 50 literarische Porträts*. München, 1969, S. 231.

umbrachte, fand im Kino die schonungslose Auseinandersetzung mit der Shoah statt und mit denjenigen, die sie ermöglicht hatten. Zuerst geschah dies für die Zuschauer auf unfreiwillige Art, durch Dokumentationen der Leichenberge und Massengräber aus den Konzentrationslagern, die im Rahmen der alliierten Umerziehungsmaßnahmen in den Wochenschauen zu sehen waren. Doch auch der erste deutsche Nachkriegsfilm, der 1946 von der Berliner DEFA produzierte Film *Die Mörder sind unter uns* von Wolfgang Staudte, rückte bereits die Naziverbrechen ins Blickfeld. Staudte erzählt darin die Geschichte eines Kriegsverbrechers, der sich nach 1945 als wohlwollender Unternehmer und jovialer Familienvater präsentiert. Mit Kurt Maetzigs *Ehe im Schatten* (1947) und Eugen Yorks *Morituri* (1948) folgten zwei weitere Filme mit brisanten Themen.[291]

Solcherlei direkte Auseinandersetzung fehlte auf der Bühne gänzlich. Hier war Ende der 40er Jahre die Zeit für eine intensive Beschäftigung mit dem Phänomen Nationalsozialismus noch ebenso wenig gekommen wie für die Konfrontation mit überlebenden Opfern, die den Wandel in der Heimat schonungslos vor Augen führten: Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* geriet nach der Uraufführung 1947 in Hamburg ebenso schnell für lange Jahre in Vergessenheit wie Bertolt Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, das seine Deutschland-Premiere 1948 am Deutschen Theater Berlin gefeiert hatte. Zu Brechts Lebzeiten waren von seinen Werken in Westdeutschland lediglich die in puncto Zeitlosigkeit und Mittelbarkeit den Klassikern ähnliche Parabel *Mutter Courage und ihre Kinder*, sowie kurzzeitig *Herr Puntila und sein Knecht Matti* erfolgreich. Letzteres sank jedoch in der Gunst westdeutscher Intendanzen, je mehr sich der ideologische und machtpolitische Konflikt im besetzten Land verhärtete. Die Tatsache, dass sich Brecht genau in der Phase, in der die Teilung Deutschlands politisch besiegelt wurde, zusammen mit Helene Weigel zur Übersiedelung von Zürich nach Ost-Berlin entschied,[292] ließen den Umgang mit seiner Person und seinem dramatischen Schaffen sowohl auf Seiten der Kulturpolitiker wie auch seitens der Künstler zu einem Spiegelbild dafür werden, wie rigoros die ideologische Verhärtung der Fronten auf dem Theater nachvollzogen wurde.

Zuvor war auf dem westdeutschen Theater der Erfolg von *Des Teufels General* mit dem Dekadenwechsel ebenso schnell wieder abgeebbt, wie er gekommen war.[293] Seine Rolle hatte, wenngleich zahlenmäßig nicht so eindrucksvoll, Zuckmayers nächster dramatischer Versuch einer

---

[291] Maetzigs Film handelt von einem Ehepaar, das Selbstmord begeht, weil die jüdische Ehefrau vom Tod in Auschwitz bedroht ist. *Morituri* erzählt von der Flucht aus einem Konzentrationslager, in deren Verlauf die Flüchtenden einen jungen deutschen Landser überwältigen und anschließend über ihn zu Gericht sitzen.

[292] Diese Entscheidung entsprach nicht Brechts Priorität. Sie war vielmehr notwendig geworden, da seine Schweizer Aufenthaltsgenehmigung abgelaufen, seine Bemühungen um die österreichische Staatsbürgerschaft erfolglos geblieben und sein Visum für Westdeutschland vom amerikanischen Außenminister annulliert worden war. Vgl. Daiber, Hans: *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart 1976, S. 58.

[293] Nach der Spielzeit 1950/51 bis 1966 nicht mehr gespielt. "1963/64 zieht Zuckmayer unter dem Eindruck des Eichmann-Prozesses wegen der Möglichkeit einer Mißdeutung das Stück zurück." (Hadamczik, S. 48).

Auseinandersetzung mit der NS-Zeit übernommen, *Der Gesang im Feuerofen*, ein Stück über den Opfertod einer verratenen Widerstandsgruppe in den savoyischen Alpen, das am 03.11.1950 von Heinz Hilpert in Göttingen uraufgeführt wurde.[294]

Der Gesang im Feuerofen leitete den Perspektivwechsel von der Apologie des Soldatentums zur Heroisierung individueller Opfer ein, die im Verlauf der 50er Jahre zum bestimmenden Faktor der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in Westdeutschland wurde. Die erfolgreichsten Beispiele dieser Opferdramatik sind *Das Tagebuch der Anne Frank* der amerikanischen Autoren Frances Goodrich und Albert Hackett, das in den Spielzeiten 1956/57 und 57/58 mit insgesamt 2085 Aufführungen die Rangliste der meistgespielten Dramen anführte, sowie Erwin Sylvanus' *Korczak und die Kinder*, das zwischen 1958 und 1960 an über 30 deutschen Bühnen zu sehen war. Letzteres Drama schildert die wahre Geschichte des polnischen Kinderarztes und Pädagogen Dr. Janusz Korczak (eigentlich: Henryk Goldszmit), der die ihm anvertrauten jüdischen Kinder eines Waisenhauses freiwillig in das Konzentrationslager Maidanek in den Tod begleitet. In allen drei Beispielen werden die Einzelschicksale unschuldiger Opfer eines Unrechtsystems uneingeschränkt in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt. Diese Opfer rühren lediglich, sie klagen nicht an. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit beschränkte sich also, zumindest in Zuckmayers und Goodrich/Hacketts Stücken,[295] ausschließlich auf Anteilnahme und Mitleid, weshalb die Ursachen und Mechanismen der Gewaltherrschaft in den Hintergrund treten konnten, ohne scharf konturiert werden zu müssen. Sie forderten weder eine "persönliche Gewissensprüfung" seitens des Zuschauers, noch zielten sie auf eine "kollektive Vergangenheitsbewältigung".[296] Dennoch darf über diese Defizite die Bedeutung des Stücks nicht vergessen werden. Denn die theatralische Erfahrung mit dem *Tagebuch der Anne Frank* lehrte viele Deutsche gerade der jüngeren Generation, sich in die Opfer des Nationalsozialismus einzufühlen. Davon zeugten die Massen junger Menschen, die Ende der fünfziger Jahre zu den Massengräbern von Bergen-Belsen 'pilgerten', dem Ort, wo Anne Frank umgekommen war.

---

[294] Auch dieses Werk zeichnete sich durch eine überaus kurze Verweildauer aus, war aber 1950/51 mit 415 Aufführungen in 31 Inszenierungen das meistgespielte Drama in Deutschland.

[295] Zu den – hauptsächlich formaldramaturgischen – Besonderheiten von Sylvanus´ Drama siehe S. 208.

[296] Einschätzung der israelischen Theater- und Literaturwissenschaftlerin Anat Feinberg über *Das Tagebuch der Anne Frank*. (Feinberg, Anat: *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln, 1988, S. 18).

3.1.5 Auch die Antifaschisten spielen Klassik: Theater in der SBZ/DDR

Bei der Betrachtung der Anfänge des Theaters in der Sowjetisch Besetzten Zone (SBZ) sticht ins Auge, dass sich die verantwortlichen Köpfe weitaus deutlicher von der westdeutschen Bühne unterschieden als die Spielpläne. Wie die Prominenz der im Reich verbliebenen Theaterleute, wie später die jüdischen Remigranten, strebten auch die kommunistischen Künstler, von denen viele in der Sowjetunion Exil gefunden hatten, unmittelbar nach Kriegsende zuerst nach Berlin. Mit der Unterstützung der Sowjetischen Militäradministration (SMAD), an der Spitze Generaloberst Bersarin, Kommandant des sowjetischen Sektors von Berlin mit großem Interesse an der Einflussnahme am kulturellen Wiederaufbau der Stadt, prägten sie das Bild des Theaterlebens in der Viersektorenstadt entscheidend. Unter ihnen befanden sich Gustav von Wangenheim, der ab August 1945 als Intendant des Deutschen Theaters (DT) fungierte. Als sein Chefdramaturg amtierte der ehemalige Theaterkritiker Herbert Ihering, der sich nach Schreibverbot durch die Nationalsozialisten als Besetzungschef der Filmgesellschaft *Tobis* durchgeschlagen hatte, bevor ihm am Wiener Burgtheater unter Intendant Lothar Müthel die Zuständigkeit für Auswahl und Realisierung der Stücke übertragen worden war. Wie Wangenheim kehrten auch der Dramatiker Friedrich Wolf und Fritz Erpenbeck, ab Juli 1946 erster Chefredakteur der Fachzeitschrift *Theater der Zeit*[297] und zusammen mit Paul Rilla und Friedrich Luft einer der profiliertesten Theaterkritiker der Nachkriegsjahre, aus der Sowjetunion zurück. Ihnen politisch und/oder künstlerisch nahe standen die illegalen Widerstandskämpfer und Verfolgten des nationalsozialistischen Regimes wie der Autor Günther Weisenborn, Schauspieler Ernst Busch oder Regisseur Fritz Wisten.

Die Intendanz Wangenheims am Deutschen Theater, dessen Bezeichnung zu diesem Anlass um den Namen seines berühmtesten Betreibers Max Reinhardt erweitert wurde, wurde am 7. September 1945 mit Wistens Inszenierung von *Nathan der Weise* eröffnet. Diese Inszenierung gilt heute allgemein als "Initialdatum des deutschen Nachkriegstheaters"[298] oder, wie es eine Zeit lang im Jargon der DDR hieß, als "Geburtsstunde eines neuen, humanistischen Theaters in Deutschland".[299]

In der Tat gab sie sowohl bei der Frage nach dem Umgang mit dem klassischen Drama, aber auch bei der theatralischen Darstellung des Juden auf der deutschen Bühne in West wie Ost eine Richtung vor, der mehr als ein Jahrzehnt lang derart einhellig gefolgt wurde, dass insze-

---

[297] Anfang der achziger Jahre, in einer der frostigsten Perioden des Kalten Krieges, wurde Erpenbeck von dem westdeutschen Kritiker Henning Rischbieter als Hauptvertreter des "dogmatischen Kunstrichtertums" der DDR bezeichnet, das "lange Jahre die Theaterdiskussion in der DDR niedergehalten, Druck auf Klassiker-Inszenierungen ausgeübt" habe. Die Monatszeitschrift *Theater der Zeit* war in dieser Sichtweise "Haupt-Instrument der Einpeitschung stalinistischer Kunstdoktrinen". Siehe Rischbieter, Henning: "Berlin, September 1945: 'Nathan' – Als Märchen", in: *Theater heute*, 3/1983, S. 29.

[298] Bayerdörfer, Hans-Peter: "*Ewiger Jude* und *Israeli* – Stationen der *Nathan*-Rezeption in der Bundesrepublik", in: *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Tübingen, 1996, S. 71-99. Zitat S. 73.

[299] Mittenzwei, Werner (Hrsg.): *Theater in der Zeitenwende*, S. 33.

natorische Richtungsabweichungen beinahe zwangsläufig zum Scheitern verurteilt waren. Indem sie Nathan hier zum exemplarischen Wegweiser für das Theater als Erziehungs- und Bildungsanstalt im 'neuen' Deutschland machte, vergrößerte sie zusätzlich die ohnehin vorhandenen Skrupel gegenüber dessen theatralischem Pendant, Shakespeares venezianischem Juden.

In welche Richtung aber wies Wistens *Nathan*? Zur Premiere, die in einen großen Festakt eingebunden war, herrschte eine Atmosphäre von Vorfreude und gespannter Erwartung. Die Zuschauer waren theaterhungrig, kamen "nach stundenlangen Trümmermärschen, mit den ersten S- und Straßenbahnen, mit dem Fahrrad und dem Pferdefuhrwerk"[300] zum Aufführungsort. Die ersten deutschen politischen Würdenträger der Stadt sowie hochrangige Vertreter aller Besatzungsmächte waren anwesend. Man spielte in den Räumlichkeiten, die untrennbar mit dem Namen Max Reinhardt und damit mit einem glanzvollen Kapitel deutscher Theatergeschichte vor der Aneignung durch die Nationalsozialisten verbunden waren. Das ausgewählte Stück war an sich schon Appell für Humanität und deutsch-jüdische Versöhnung. Der Regisseur war gebürtiger Wiener Jude, hatte bis zum Verbot durch die Nationalsozialisten als Schauspieler und Regisseur in Stuttgart gewirkt und hatte sich 1933 auf Bitten des jüdischen Literarhistorikers Julius Bab dem Theater des *Kulturbundes Deutscher Juden* angeschlossen, dessen Leiter er von 1939 bis zur Zwangsschließung 1941 war. Er hatte danach als eines der wenigen Mitglieder des *Kulturbund*-Ensembles Konzentrationslager und Zwangsarbeit in der Rüstungsindustrie überlebt.

Bei der Eröffnungsvorstellung des Kulturbundes, einer Art 'Ghetto-Theater' von Juden für Juden in Berlin-Kreuzberg,[301] hatte er am 1. Oktober 1933 in Carl Loewenbergs *Nathan*-Inszenierung, in deren berühmt gewordener Schlussszene die Titelfigur von den finalen Versöhnungsbezeugungen ausgeschlossen bleibt, die Rolle des Derwisch gespielt. 1945 nun verfügte Wisten über ein Ensemble aus "auf unwiederholbare Weise motivierten Schauspielern",[302] das frei war von Mitgliedern, die auch nur in die Nähe des Verdachts der Kollaboration mit den Nationalsozialisten hätten kommen können. Stattdessen hatte er für die Rollen des Klosterbruders und der Titelfigur mit Eduard von Winterstein, dem Vater des Intendanten, und Paul Wegener zwei "große Alte" des deutschen Theaters gewinnen können, die schon vor dem Ersten Weltkrieg bedeutende Weggefährten Reinhardts gewesen waren. Wegeners Integrität, seine kritische Distanz zum Nationalsozialismus, hatte ihn zum ersten Präsidenten der neu geschaffenen "Kammer der Kunstschaffenden" werden lassen, als der er die alliierten Behörden u.a. bei

---

[300] Ebd.

[301] Dort fand die Gründung des ersten jüdischen Kulturbundes statt, der bald in allen großen Städten des Reiches weitere folgten. Zur Geschichte der Kulturbund-Theaters siehe: Akademie der Künste, *Geschlossene Vorstellung*, 1992.

[302] Einschätzung von Wistens Bühnenbildner Willi Schmidt in: "Rückkehr zu Nathan, dem Weisen. Fragmentarische Erinnerungen.", in: Akademie der Künste (Hrsg.): *Drei Leben für das Theater. Fritz Wisten*. Berlin, 1990, S. 106-112.

der Beurteilung belasteter Theaterleute und der Vergabe von Lizenzen für neue Häuser beriet. Die einmalige Konstellation von Zeitpunkt und Ort der Aufführung, von der Wahl des Stücks und der beteiligten Personen hätten die Chance geboten, mit dieser einen Inszenierung Möglichkeiten und Grenzen, Leistungen und Versäumnisse des deutschen Theaters der letzten vierzig Jahre zu beleuchten. Stattdessen wurden die aktuellen Bezüge zur Nazi-Zeit fast vollständig ausgeblendet. Die Veranstaltung wurde zur Demonstration des Willens, (nahtlos) an die Zeit vor der Aneignung des Theaters durch die Nationalsozialisten anzuknüpfen, in der das deutsche Theater künstlerisch glanzvoll und moralisch unbelastet war. Wangenheim beschränkte seine Festrede auf die Beschwörung des Humanismus, Wisten inszenierte in oppulent-orientalischem Bühnenbild mit Drehbühne in "sauberer Regie" ein "mildes Märchenspiel"[303] im Geiste Max Reinhardts. Seine eigene Vergangenheit und die Geschichte des *Jüdischen Kulturbundes* waren so wenig Thema des Abends, dass die Kulturbund-Aufführung von 1933 nur in einer einzigen Rezension erwähnt wurde, wohingegen mehrere Kritiker die letzte Berliner *Nathan*-Inszenierung mangels besseren Wissens auf das Jahr 1931 datierten.[304] Nur einmal, und nur für einige Augenblicke, wurde an diesem so groß inszenierten Abend mit Festakt und Dankesreden die unmittelbare Auseinandersetzung mit der systematischen Judenvernichtung des Dritten Reiches offen thematisiert: Im vierten Akt der Aufführung, als Nathan von der Ermordung seiner Frau und seiner sieben Söhne berichtet, gab Wegener "den listigen und verschmitzten, den schamhaft verdeckten Ton"[305] auf, der ansonsten sein Spiel kennzeichnete. Sein "Ausbruch des Schmerzes", die kurzzeitige Verwandlung seines Antlitzes in ein "Schlachtfeld von Leidenschaften"[306] löste zwar im Publikum heftige Anteilnahme aus und beeindruckte auch sämtliche Kritiker, blieb aber ein einsames, isoliertes, das Gesamtkonzept der Veranstaltung kurzzeitig brechendes Blitzlicht.

Die richtungweisende, die bleibende Aussage dieser Inszenierung war eine andere, und sie wurde in diesem Land durch die gesamten 50er Jahre hindurch zum Maßstab für deutsch-jüdische Vergangenheitsbewältigung mit den Mitteln des Theaters. Nationalsozialistische Kunst hatte einzig von der Verkitschung gelebt. Der Überhöhung des makellosen Germanen war der jüdische Untermensch gegenübergestellt worden: plattfüßig, krummnasig, gebückt, mauschelnd, mit Käppchen, Peies und Kaftan, die Inkarnation des 'typischen' Ost- gleich Urjuden, des 'Ewigen Juden'. Dem blauäugigen, hochgewachsenen, gutherzigen jüdischen Nachbarn

---

[303] Aus Werner Fiedlers Rezension in der *Neuen Zeit* (der Zeitung der Ost-CDU). Zitiert nach Rischbieter, *Theater heute*, 3/1983, S. 29. Die Einschätzung, das herausragende Charakteristikum der Inszenierung sei ihre Märchenhaftigkeit gewesen, äußerten insgesamt sechs von acht Rezensenten, die diesem Ansatz je zur Hälfte zustimmend oder ablehnend gegenüberstanden. Vgl. ebd. S. 25f.

[304] Vgl. Rischbieter, S. 26 ff. und Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 74.

[305] Paul Rilla in der (sowjetisch lizenzierten) *Berliner Zeitung*. Zitiert nach Rischbieter, *Theater heute*, 3/1983, S. 28.

[306] Paul Wiegler in der (von der US-Armee herausgegebenen) *Allgemeinen Zeitung*, ebd. S. 28.

kam man mit 'großen' antisemitischen Filmen bei: Assimilation als gefährlichste und heimtückischste Form jüdischer Weltbeherrschungsstrategien. Assimilation, die nichts als Tarnung bedeutete, die jedoch dem 'richtig' denkenden und fühlenden Arier immer nur umso deutlicher die fauligen jüdischen Wurzeln ins Gedächtnis rief. Einen Nathan gab es nicht, ein Jude war immer ein Rothschild, ein Oppenheimer oder, in seiner ursprünglichen Form, ein Bronstein, Levy oder – Shylock.

Die erste Antwort des deutschen Theaters auf die Verkitschung der Kunst durch die Nationalsozialisten war, zumindest auf den Umgang mit Juden bezogen, die Verkitschung. Es fällt allzu leicht aus heutiger Sicht von Verdrängung statt Aufarbeitung, von einem bequemen Weg zu sprechen, und damit die gängige Theaterpraxis der ausgehenden vierziger und der fünfziger Jahre abzutun. Das hieße auch die Rolle des Theaters zu überschätzen. Wistens Nathan machte Wellen, er erzeugte aber keine Strömung. Er befriedigte die Sehnsucht nach einem Aufbruch zu einer neuen Zeitrechnung mit den 'richtigen' Werten. Dem Theater kam eine wichtige Rolle bei der Umerziehung, der Vermittlung dieser Werte zu. Das nationalsozialistische Axiom 'Der Jude an sich ist böse' war auf Bühne und Leinwand visualisiert und rasant verbreitet worden. Es sollte nun mittels der gleichen Medien zur beweisbaren These 'Der Jude an sich ist gut' umgekehrt werden. Nichts lag näher, als Nathan zum Urjuden zu machen. So wurde der Käppchen-, Peies- und Kaftanträger zum edlen, weisen, toleranten und, das war die vielleicht wichtigste, weil Hoffnung spendende Botschaft, zum versöhnungsbereiten Juden überhöht. Die Makellosigkeit der jüdischen Wurzeln war unabdingbar. In Analogie zu den Assimilierten des nationalsozialistischen Films waren die neuen Helden des Alltags, die äußerlich nicht mehr als Juden zu erkennen waren, legitime Nachfahren Nathans. Das aufgeweckte, einst fröhliche, von den Nazis um seine Kindheit gebrachte Mädchen Anne Frank und der fürsorgliche, selbstlose Arzt Janusz Korczak riefen von nun an dem 'richtig' denkenden und fühlenden Humanisten deutlich die starken, gesunden jüdischen Wurzeln Nathans ins Gedächtnis. Und so wie man sich seinerzeit bei Werner Krauß fragte, wie viel Überwindung es gekostet haben mag, sich derart tief in den Sumpf der jüdischen Seele zu begeben, so wurde auch jetzt jeder Nathan-Darsteller mit seiner Rolle identifiziert.

> Ihrem Träger kommt das Privileg zu, intime Privatheit, persönliche Erfahrung seines 'Menschlichen' (oder auch nur 'Fachlichen') ununterscheidbar mit dem öffentlichen Charakter der Rolle zu vermischen.[307]

[307] Stadelmaier, Gerhard: *Lessing auf der Bühne. Ein Klassiker im Theateralltag (1968-1974)*. Tübingen, 1980 (*Medien in Forschung + Unterricht*. Band 2. Herausgegeben von Dieter Baake et al.) S. 98.

Umgekehrt hieß dies für den Schauspieler, dass die Übernahme der Rolle für ihn bedeutete "repräsentativ zu sein für den guten Willen, Geschichte versöhnend zu bewältigen, ja mit 'der Geschichte' (dieser Geschichte) ins Reine zu kommen".[308] Wenn man einmal auf diese Weise als Repräsentant erfolgreich fungiert hatte, so war man fortan der Nathan. Deshalb ist es kein Zufall, dass Wegener, wie später auch Winterstein, der nach über hundert Vorstellungen als Klosterbruder die Titelrolle 1955, damals 84 jährig, übernommen hatte, die Rolle des Nathan buchstäblich bis zu seinem Lebensende spielte. Nach über 60 Vorstellungen erlitt Wegener während einer *Nathan*-Aufführung am Deutschen Theater einen Schwächeanfall und starb wenige Monate später. Ernst Deutsch bekleidete die für das deutsche Publikum so trostreiche Rolle gar mehr als zwölf Jahre lang. Er wurde weit mehr noch als Wegener, Winterstein oder Erich Ponto, der als weiser Jude im Juli 1945 das Dresdner Schauspiel eröffnet hatte, zu dem Nathan der Deutschen schlechthin. Als er sich dann zwei Jahre nach seiner umjubelten Premiere daran wagte, Nathans Wurzeln auch bei Shakespeares Juden zu suchen, spielte bereits der leibhaftige Nathan den Shylock.

Es war kein Zufall, dass der erste große Akzent des deutschen Nachkriegstheaters im Verantwortungsbereich der Sowjetunion gesetzt worden war. Denn früher und intensiver als die westlichen Besatzungsmächte versuchten die sowjetischen Sieger den neuerwachten Kulturenthusiasmus der Deutschen in geregelte, d.h. organisierte Bahnen zu lenken. Auf dem Theater sollte auf diese Weise nicht zuletzt die russische Dramatik gefördert und zum Flaggschiff bei der Umerziehung des Publikums im Sinne des sozialistischen Realismus gemacht werden. Nachdem die SMAD als erste der Besatzungsmächte durch Generaloberst Bersarin bereits am 28. April 1945 für Berlin die Erlaubnis erteilt hatte Theatervorstellungen abzuhalten,[309] wurden in der Bekanntmachung des Obersten Chefs der Sowjetischen Militärverwaltung "die grundlegenden Aufgaben von Körperschaften und Unternehmungen der Kunst in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands" wie folgt definiert:

> a) volle Befreiung der Kunst von nazistischen, rassischen, militaristischen und anderen reaktionären Ideen und Tendenzen;
> b) aktive Verwendung der Kunstmittel im Kampf gegen Faschismus und für die Umerziehung des deutschen Volkes im Sinne einer folgerichtigen Demokratie;
> c) eingehende Einführung in die Kunst der Welt und das russische Kulturschaffen.[310]

Als diese Bekanntmachung im September 1945 erging, hatten sich bereits die bedeutendsten linken Künstler und Intellektuellen im "Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutsch-

---

[308] Stadelmaier, *Lessing auf der Bühne*, S. 101.

[309] Datum nach Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 11. Danach sei dieser Erlaubnis am 16. Mai eine Mahnung gefolgt, den Spielbetrieb endlich aufzunehmen. Bei Mittenzwei (S. 32) ist letzteres Datum als Befehl zur Spielerlaubnis vermerkt.

[310] Bekanntmachung vom 25.09.1945 durch Marschall der Sowjetunion G. Shukow. In: *Befehle des Obersten Chefs der Sowjetischen Militärverwaltung in Deutschland. Aus dem Stab der Sowjetischen Militärverwaltung in Deutschland*. Sammelheft 1, 1945. Berlin, 1946, S. 38f. Zitiert nach Mittenzwei, S. 31.

lands" organisiert, um gemeinsam ähnliche Ziele zu verfolgen. Erster Präsident wurde der Schriftsteller Johannes R. Becher, der dem Theater eine besondere Bedeutung beim Streben nach kultureller Erneuerung des Landes beimaß, obwohl er selbst als Lyriker und theoretischer Streiter für den sozialistischen Realismus größere Erfolge feierte denn als Bühnenautor.[311] Unter seiner Führung orientierte sich der Kulturbund stark an der politischen Linie eines Wilhelm Pieck, Otto Grotewohl oder Walter Ulbricht. So wurde er schnell zum Vorreiter und Aushängeschild für den Versuch, die Kräfte eines gesellschaftlichen Bereichs durch Gründung einer organisierten Körperschaft zu bündeln und zu lenken. Dieser Trend wurde in der Sowjetisch Besetzten Zone Anfang des Jahres 1946 intensiviert mit der Gründung der sozialistischen Massenorganisation *Freie Deutsche Jugend* (FDJ), zu deren erstem Vorsitzenden Erich Honecker gewählt wurde, und gipfelte in dem Zusammenschluss von KPD und SPD zur *Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands* (SED). Die SED räumte dem "Grundgedanken der Leninschen Kulturkonzeption"[312] gemäß der geistigen Umerziehung der Bevölkerung hohe Priorität ein und begriff sich in diesem Sinne als "*Partei der Erneuerung der deutschen Kultur*".[313] Strukturell trieb sie insbesondere im Laufe der sich verschärfenden Ost-West-Gegensätze ab 1948 die Umwandlung der Privattheater "in kollektive (kommunale, genossenschaftliche und staatliche) Eigentumsformen" mit solcher Zielstrebigkeit voran, dass bereits 1949/50 vermeldet werden konnte, die Theater des Landes befänden sich "mit geringen Ausnahmen [...] in den Händen des Volkes".[314]

Inhaltlich dagegen unterschieden sich die Vorstellungen der sozialistischen Funktionäre und Kulturschaffenden in der ersten Phase der Neuorientierung nicht sonderlich von ihren Kollegen in Westdeutschland, denn auch in der SBZ huldigte man zunächst den Klassikern. Im Jargon der späteren DDR nannte man diese Vorliebe der ersten Jahre einen "ideologisch-künstlerisch adäquate[n] Bezugspunkt für ein antifaschistisches Theaterleben".[315] Das Theater fungierte also auch hier als "moralische Anstalt". Die "kulturpolitische Vorzugsstellung", die dem "klassisch-humanistischen Erbe"[316] eingeräumt wurde, resultierte in einem Klassikeranteil von 30 bis 40% in den Spielplänen der Sowjetisch Besetzten Zone während der ersten Nachkriegsjahre. Im Vergleich zu Westdeutschland sticht unter den deutschen Klassikern lediglich die Spitzenposi-

---

[311] Becher war zusammen mit Paul Wiegler Herausgeber der einflussreichen literarischen Zeitschrift *Sinn und Form*, ab Januar 1954 Kultusminister der DDR. Sein Drama *Winterschlacht*, 1942 in russischer Emigration entstanden, zehn Jahre später in Prag uraufgeführt, konnte sich trotz unterstützender Aktivitäten durch die SED nicht auf den Bühnen der DDR etablieren. Siehe dazu ausführlicher bei Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 132f.

[312] Mittenzwei, S. 31.

[313] Eigendarstellung der Partei in: *Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, Band 1, Berlin, 1952, S. 27. Zitiert nach Mittenzwei, S. 29. Hervorhebung bei Mittenzwei.

[314] Mittenzwei, S. 28.

[315] Ebd., S. 30.

[316] Ebd.

tion von *Nathan der Weise* ins Auge, der im Sog der Wisten-Inszenierung zwischen 1945-49 in acht Großstadttheatern der sowjetischen Zone 446 Vorstellungen erlebte.[317] Daneben dominierten in Ost wie West Goethes *Iphigenie auf Tauris* sowie Schillers *Kabale und Liebe* und *Die Räuber*.

Im Bereich der internationalen Klassik stand in beiden Teilen Deutschlands Shakespeare unangefochten auf Platz eins der Beliebtheitsskala. Leichte Unterschiede gab es hier nur in der Auswahl seiner Stücke. Während im Westen in den ersten Nachkriegsjahren *Hamlet* und mit Abstrichen auch *Romeo und Julia* in die Phalanx seiner traditionell beliebtesten Komödien (*Was ihr wollt*, *Sommernachtstraum*, *Der Widerspenstigen Zähmung*, *Wie es euch gefällt*) einbrechen konnten, dominierten in der sowjetischen Zone die Komödien, und dort an erster Stelle *Der Widerspenstigen Zähmung* und *Was ihr wollt*.

Die relative Zurückhaltung beispielsweise gegenüber dem Dänenprinzen resultierte vermutlich aus der kulturpolitischen Zielsetzung im sozialistischen Landesteil, nach der "die marxistisch-leninistische Erberezeption der Partei [...] als Hauptquelle der kulturellen Erneuerung des Theaters"[318] dienen sollte. Denn im Gegensatz zu Wistens *Nathan*-Inszenierung wurde der *Hamlet* Gustav von Wangenheims (DT Berlin, 11.12.1945) in der Theaterwissenschaft der späteren DDR nicht zum Signal für die angemessene Sichtweise in der sozialistischen Zeitenwende stilisiert und damit uneingeschränkt zur Nachahmung empfohlen, weshalb er nicht zur Initialzündung für andere Bühnen wurde. Man begnügte sich stattdessen damit, ihm zu bescheinigen, er habe "einen neuen ästhetischen Startpunkt im Theaterleben Berlins"[319] markiert. Dabei hatte Wangenheim versucht, den Dänenprinz zu entmystifizieren und "in einer historisch fixierten Wirklichkeit" zum radikalen politischen Kämpfer zu machen. Dem Scheitern des einsamen Helden stellte er den Optimismus der Zeitenwende gegenüber:

> Wir wissen den Ausweg. Wir verstehen den Sinn unserer Kämpfe. Wir sind glücklicher als Hamlet-Shakespeare, denn wir wissen: Wenn wir ganze Kerle sind, sind wir nicht allein. Das gibt uns Kraft und Lust zu leben.[320]

Dramaturgisch verantwortlich für diesen Versuch, den *Hamlet* im Sinne des sozialistischen Realismus zu deuten, war Armin-Gerd Kuckhoff, ab 1949 Leiter der Theaterwissenschaftlichen Abteilung des "Instituts zur methodischen Erneuerung des deutschen Theaters". Kuckhoff sollte

---

[317] Alle Zahlenangaben, auch im Folgenden, nach Mittenzwei, S. 45f. Mittenzwei bezieht sich auf unveröffentlichte statistische Analysen von Manfred Nössig, der die Spielpläne von zehn Großstadttheatern ausgewertet hatte. Siehe dazu Mittenzwei, Fußnote 59.

[318] Mittenzwei, S. 45.

[319] Ebd., S. 33. Den Grund dafür, dass es nicht gelang, "die gesellschaftliche Sicht der Konfliktkonstellation des *Hamlet* szenisch voll zu realisieren" suchte man bei Horst Caspar, dem Darsteller der Titelrolle, und anderen "teilweise ideologisch stark divergierenden Kräfte[n] im Kollektiv der Schauspieler". (Mittenzwei, S. 75).

[320] Wangenheim, Gustav von: "Über meine Hamlet-Inszenierung. Ansprache an die jugendlichen Zuschauer", in: Kreuzer, Helmut und Karl-Wilhelm Schmidt (Hrsg.): *Dramaturgie in der DDR (1945-1990)*, Band I (1945-1969), Heidelberg, 1998, S. 7-11. Zitate S. 10 und 11.

sich gut zwanzig Jahre später maßgeblich für die dramaturgische Konzeption der ersten Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* in der DDR verantwortlich zeichnen. Doch trotz der Bemühungen von Wangenheims und Kuckhoffs taugte der *Hamlet* nur begrenzt zur "energische[n] Abwehr des Fatalismus der Moderne", die zu "einer Hauptfrage bei der Durchsetzung des Realismus im antifaschistischen Theaterleben der sowjetischen Besatzungszone" gemacht wurde angesichts einer "Welle der Lebensangst und Lebensflucht" [321] auf westdeutschen Bühnen.

Als ideale Ergänzung zu geeigneteren klassischen Dramen wurden als "progressive Traditionslinien"[322] Büchner, Hauptmann und Sternheim, ausgewählte westeuropäische und amerikanische Stücke, die (Exil-)Dramatik etwa Friedrich Wolfs, Ernst Tollers oder Hedda Zinners, sowie "als wirksamsten Gegenstoß zur spätbürgerlichen Moderne [...] die Aufführungen der Dramatik aus den Volksdemokratien und besonders aus der Sowjetunion"[323] propagiert. Die Werke junger deutscher Autoren spielten dagegen in den ersten Nachkriegsjahren wegen offensichtlicher dramaturgischer Mängel auch in der sowjetischen Zone trotz des Wohlwollens der zeitgenössischen Kritik, die "hier Gesinnung höher veranschlagt als dramaturgische Perfektion und intellektuelle Prägnanz,"[324] so gut wie keine Rolle.

Doch obwohl das Theater in Ostdeutschland, wie viele Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, schon bald nach Kriegsende durch feste Organisationsstrukturen nach sowjetischem Vorbild gekennzeichnet war, kann man in den vierziger Jahren noch nicht von einer einheitlichen Spielplanpolitik sprechen. Denn weder sämtliche Theatermacher noch -gänger wollten sich dem Postulat dessen, was als proletarisch-revolutionäres Theater gepriesen wurde, uneingeschränkt unterwerfen. So ist in der sozialistischen Theaterwissenschaft bei der Analyse dieser Phase die Rede von "Rückschlägen und zeitweiliger Überwucherung der Spielpläne mit kleinbürgerlicher Unterhaltungsware"[325] als auch von "politischer Reserviertheit gegenüber der zeitgenössischen Dramatik"[326] seitens des Publikums, das "nur in äußerst geringem Maße fortschrittliche Interessen an das Theater"[327] anmeldete. Als Ursache für das Desinteresse der "kleinbürgerlichen" Kreise wurde dabei meist politischer Reaktionismus vermutet: "Dies zeigte sich besonders in Weimar, wo die faschistische Ideologie in einem erheblichen Teil der Bevölkerung noch relativ lange nachwirkte".[328]

---

[321] Mittenzwei, S. 49. Die "Welle der Lebensangst und Lebensflucht" erkannte man in den Erfolgen von Dramen Giraudoux´, Anouilhs, Sartres, Wilders und O´Neills auf westdeutschen Bühnen. (Ebd.).
[322] Ebd., S. 46.
[323] Ebd., S. 49.
[324] Hartmann, Karl-Heinz: "Aspekte der Bewältigungsdramatik in den vierziger und fünfziger Jahren", in: Profitlich, Ulrich (Hrsg.): *Dramatik der DDR*, Frankfurt/M., 1987, S. 78-97. Zitat S. 81.
[325] Mittenzwei, S. 50.
[326] Ebd., S. 40.
[327] Ebd., S. 39.
[328] Ebd., S. 40.

Auch eine von der SED auf ihrem Ersten Kulturtag im Mai 1948 angeregte "politisch differenziertere Auswahl des Erbes"[329] – so wurden im sozialistischen Jargon fortan die Klassiker genannt – fand bei den Theaterleuten keinen großen Anklang. Anstatt "zur Stärkung eines demokratischen Nationalbewußtseins"[330] Schillers *Wallenstein* und *Wilhelm Tell* sowie Goethes *Egmont* zu spielen, konzentrierte man sich in Bezug auf beide Autoren auch weiterhin auf die in ihrer Wirkung auf das Publikum bereits erprobten Stücke und im Goethe-Jahr 1949 zusätzlich auf *Faust*.[331] Aus den genannten Gründen konnte für die ersten Nachkriegsjahre das Fazit gezogen werden, dass es trotz einzelner Aufsehen erregender Inszenierungen auch in der sowjetischen Zone nicht gelungen war, "das Theater zu einem bestimmenden Faktor der geistigen Erneuerung zu machen".[332]

3.1.6 Theater in den Zonen: Kulturelle Spannungen zwischen Ost und West

Obwohl sich die Spielpläne der west- und ostdeutschen Bühnen in den ersten Nachkriegsjahren noch nicht grundlegend voneinander unterschieden, da viele Theaterleute sowohl künstlerisch wie auch geografisch noch nach Orientierung suchten, gab es bereits zu diesem Zeitpunkt ideologisch bedingte Spannungen. Sie äußerten sich zuerst in persönlichen Animositäten zwischen Künstlern oder in kritischen Bemerkungen zu einzelnen Inszenierungskonzeptionen, die sich mit der Verschärfung der politischen Gegensätze in den Zonen schnell zu ideologischen Grabenkämpfen entwickelten.

Bezeichnend dafür war Ende 1946 eine Auseinandersetzung zwischen Jürgen Fehling – während der nationalsozialistischen Diktatur Oberspielleiter in Gründgens 'Insel' – und Wolfgang Langhoff, dem frisch gekürten Intendanten des Deutschen Theaters in Berlin. Langhoff stand mit Fehling in Verhandlungen für eine Zusammenarbeit in seinem Haus, als Fehling im amerikanisch lizenzierten Berliner *Kurier* einen Nachruf auf den gerade verstorbenen Schauspieler Heinrich George schrieb.[333] In einer Replik auf diesen Nachruf wandte sich Langhoff gegen den seiner Meinung nach nicht mehr zeitgemäßen Starkult und bezichtigte Fehling, sich mit einem Nationalsozialisten zu solidarisieren, anstatt eine klare Trennungslinie zwischen der Kunstepoche des Dritten Reiches und der neuen Ära zu ziehen.[334] Als Fehling daraufhin dem *Kurier*

---

[329] Ebd., S. 45.
[330] Ebd.
[331] Genaueres dazu bei Mittenzwei, S. 45f.
[332] Aus dem Aufruf "Schafft neue Volksbühnen!", der im Dezember 1946 von vielen politisch engagierten (Ost-)Berliner Theaterleuten und Schriftstellern unterzeichnet wurde. Aufruf veröffentlicht in der Berliner *Täglichen Rundschau* vom 13.12.1946 ("Schafft neue Volksbühnen! Ein Aufruf der Berliner Künstlerschaft"). Zitiert nach Mittenzwei, S. 41.
[333] Unter dem Titel: "Die wilde Kraft – Zum Tode Heinrich Georges." Zitate aus dem Nachruf und Ausführliches zum Disput zwischen Langhoff und Fehling bei Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 64f. und Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 46. Laut Mertz erschien der Nachruf am 12.12.1946, wohingegen Daiber ihn auf den 12.01.1947 datiert.
[334] Nach Mertz schrieb Fehling "über den Schauspieler George, [...] nicht aber über den Goebbels-Günstling." (S. 64). Daiber dagegen unterstellt Langhoff mangelndes Empfinden "für die in Fehlings Nachruf implizierte politische Schelte." (*Deutsches Theater seit 1945*, S. 46).

Details seiner Unterredung mit Langhoff zukommen ließ, protestierte die sowjetische Besatzungsmacht und Langhoff brach die Vertragsverhandlungen ab. Die Westberliner Presse, allen voran der *Tagesspiegel*, bezogen in diesem Disput eindeutig Stellung für Fehling. Dagegen lehnte einen Monat später die Mehrheit des (Ost-Berliner) Hebbel-Theater-Ensembles die Berufung Fehlings zum Intendanten ihres Hauses ab.[335]

Nur kurze Zeit später wurde Langhoff erneut zur Zielscheibe der Presse in den Westzonen. Entgegen der Bitte der amerikanischen Behörden hatte er Anfang Mai 1947 *Die russische Frage* von Konstantin Simonow auf den Spielplan der Kammerspiele des Deutschen Theaters gesetzt. Er selbst inszenierte das Stück, das von westdeutschen Kritikern als krasses antiamerikanisches Tendenzstück angesehen wurde. Die Einschätzungen in der Presse reichten von "politische[r] Provokation" bis zu "Sabotage der Anti-Hitler-Koalition". Mit dieser Inszenierung habe Langhoff "den ideologischen Grabenkrieg"[336] erklärt. Die Rechtfertigung der sowjetischen Besatzungsmacht, das Stück greife lediglich die Hearst-Presse an, vermochte die Gemüter nicht zu beruhigen. Noch im Oktober 1947, auf dem ersten deutschen Schriftstellerkongress, war Langhoffs Inszenierung zentrales Thema und Anlass für heftige Auseinandersetzungen, die die Teilnehmer der sowjetischen und der übrigen Zonen spalteten.[337]

Bis hierhin war es weitgehend tabu gewesen, die Möglichkeit einer kulturellen Spaltung des Landes trotz der fortschreitenden politischen Spannungen zwischen den Alliierten – die in diesen Monaten mit den Schlagwörtern "Truman-Doktrin" und "Marshall-Plan", sowie dem Scheitern der Moskauer Konferenz umrissen werden können – offen zu artikulieren. Nun jedoch war das Klima vergiftet. Kurz nach der Premiere des Simonow-Stücks schrieb Walter Karsch im *Tagesspiegel* zum Wirken des Kulturbundes als Teil der "antifaschistischen Einheitsfront", dass "der vom Zentralkomitee der Kommunistischen Einheitspartei propagierte 'Idealzustand' nichts anderes [...] als die auf rot umgefärbte braune Diktatur des 'Dritten Reiches'"[338] sei. Noch im selben Jahr wurde der Kulturbund im amerikanischen und französischen Sektor von Berlin verboten, 1948 in der Bizone.

Ebenfalls im *Tagesspiegel* erschien am 5. Dezember 1948 in einem Leitartikel von Erik Reger ein erster expliziter Boykott-Aufruf, der nicht mehr zwischen politischer und kultureller Situation unterschied:

> Nehmt keine illegalen 'Verwaltungsstellen' des Ostsowjet in Anspruch, wenn ihr nicht unbedingt müßt; laßt tiefe Stille um die Puppe sein, die man euch als 'Oberbürgermeis-

---

[335] Während Daiber in *Deutsches Theater seit 1945* politische Gründe für die Entscheidung des Ensembles ausdrücklich ausschließt (S. 46), heißt es in *Theater in der Zeitenwende*, Grund für die Ablehnung sei eine Pressekonferenz gewesen, die kurz zuvor stattgefunden und auf der sich Fehling "mit Werner Krauß und der 'alten Garde' identifiziert und die antifaschistischen Widerstandskämpfer verleumdet" habe. (Erster Teil, Erstes Kapitel, Fußnote 29).

[336] Zitate nach Hartmann, S. 78.

[337] Ausführlicher bei Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 95.

[338] Walter Karsch: "Zur demokratischen Erneuerung", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 25.05.1947. Zitiert nach Mittenzwei, S. 31.

> ter' hingesetzt hat; macht einen Bogen um die 'Volkspolizisten'; laßt die vom Ostsowjet annektierten Theater veröden; nennt nicht mehr die Namen der Künstler, die dort spielen – sie seien vergessen.[339]

Zwar beschwor Regers Artikel auch im Westsektor Berlins heftigen Widerspruch herauf, doch zeigt er, dass es zu dieser Zeit längst nicht mehr egal war, in welcher Besatzungszone der Hauptstadt man lebte und/oder arbeitete. Der Theaterwissenschaftler und -kritiker Hans Daiber schrieb zur Situation Ende 1948: "Es gab fortan kein 'Berliner Theater' mehr, der 'Schnitt durch die Kunst' war vollzogen".[340]

Die Währungsreform vom Juni 1948 schließlich stellte für das Theater nicht nur insofern einen großen Einschnitt dar, als – gerade in den westlichen Zonen – Hunderte von Theatern wegen Geldmangel schließen mussten und die Zuschauerzahlen drastisch zurückgingen. Sie wurde überdies zu einem wesentlichen Faktor bei der kulturellen Entzweiung des Landes. Denn von nun an kosteten Theaterstücke westdeutscher Autoren plötzlich Devisen, wenn sie an einem Theater der Sowjetisch Besetzten Zone gespielt wurden. Dies reduzierte einerseits das Interesse ostdeutscher Intendanten an "westdeutschen" Stücken in erheblichem Maße. Andererseits gab die neue Situation dem Ministerium für Kultur in der sowjetischen Zone ein Instrument zur Zensur an die Hand, denn dort mussten von nun an alle Aufführungen von Dramen westdeutscher Autoren beantragt werden. Das Ministerium konnte so im Prinzip jeden Antrag eines Theaters mit dem Verweis auf Devisenmangel ablehnen.

Nachdem Walter Ulbricht in der zweiten Jahreshälfte 1948 mit einem ersten Halbjahresplan den Startschuss zur Planwirtschaft gegeben hatte, wurde Anfang 1949 erstmals ein Zweijahresplan für die ideologisch-künstlerischen Aufgaben des Theaters aufgestellt, der die Bühne weiter instrumentalisierte. Als vordringlichste Aufgaben des Theaters wurden darin die fortschrittliche Gestaltung des Spielplans, Erfassung und Heranbildung einer neuen Besucherschicht und Förderung und Erziehung des Nachwuchses im demokratischen Geist genannt.[341]

Es ist kein Zufall, dass der Spaltungsprozess des deutschen Theaterlebens fast zeitgleich mit der Gründung der beiden deutschen Staaten[342] eine Dimension angenommen hatte, die eine Besinnung auf Verbindendes unmöglich machte. Denn auch in dieser für die Deutschen so zukunftsweisenden Phase war das Theater zu keiner Zeit Wegbereiter, sondern wieder nur Spiegel und/oder Spielball politischer und sozialpsychologischer Entwicklungen. Das sollte sich auch im folgenden Jahrzehnt nicht ändern.

---

[339] Zitiert nach Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 94.
[340] Ebd.
[341] Siehe Mittenzwei, S. 55.
[342] Gründung der Bundesrepublik am 23.05.1949 mit der Verkündung des Grundgesetzes. Konstituierung der Deutschen Demokratischen Republik am 07.10.1949.

Der Beginn der fünfziger Jahre war in Ost- wie Westdeutschland jeweils von dem Bemühen geprägt, das neue gesellschaftliche System zu konsolidieren. Die Sehnsucht nach ruhigen und stabilen Verhältnissen, die zum vorrangigen Ziel des Wiederaufbaus der Wirtschaft unabdingbar waren, äußerte sich auf dem Theater der Bundesrepublik in der dominierenden Position der Intendanten. Sie waren die eigentlichen Stars und Macher des westdeutschen Theaters dieser Zeit. Meist mit langfristigen Verträgen ausgestattet, hatten sie an ihren Häusern den Status, den Bundeskanzler Konrad Adenauer bei der Mehrheit des Volkes hatte – geachtete und bewunderte Persönlichkeit und Vaterfigur. Die Theaterkrise, die durch die Währungsreform ausgelöst worden war, hatte sich trotz gut zwei Millionen Arbeitsloser bereits in einen erneuten Boom verwandelt. Nachdem Städte und Gemeinden mit weiteren Theaterschließungen gedroht hatten, weil sie die Subventionen nicht mehr aufbringen konnten, hatten sich Bürgerinitiativen gebildet, waren Unterschriften und Geld gesammelt worden. Die existenzielle Bedrohung der Theater hatte Besucherzahlen wieder in die Höhe schnellen lassen. Die Intendanten dankten es, indem sie zu großen Teilen am repräsentativen Theater festhielten und der klassischen Dramatik breiten Raum gaben:

> Der Spiegel, den man sich vorhält, zeigt weite und vor allem edle Räume, Ausstellungen humanistischer Werte. Durch den Hinweis auf sie wird Kritik an der Gegenwart geübt. Kein Aufruf, Gesellschaft und Theater konkret zu verändern – sondern Bilder ewig gleichbleibender menschlicher Konstellationen. Ein statisches Weltbild wird vorgeführt. Die Theatermacher der fünfziger Jahre stellen weder sich noch den Staat, in dem sie leben, noch die Gesellschaft, für die sie Theater machen, in Frage. Sie haben das beste Theatersystem, das man sich vorstellen kann – wie man auch in der besten aller möglichen Staatsformen, der Demokratie, lebt. Und man ist stolz auf beides.[343]

Das klare politische Bekenntnis zum Westen in jener Phase hatte auf dem Theater den Boykott-Aufruf Regers, der seinerzeit noch heftig kritisiert worden war, nun schleichend Wirklichkeit werden lassen. Deutsche Künstler wurden jetzt eindeutig 'dem Westen' oder 'dem Osten' zugeordnet. Sogar Brecht wurde nach seiner Übersiedlung in den fünfziger Jahren gemessen an der Bedeutung seiner Werke an westdeutschen Bühnen verhältnismäßig selten gespielt. Inszenierungen in der DDR wurden in bundesrepublikanischen und Westberliner Zeitungen nur im Ausnahmefall besprochen.

In der DDR verhielt es sich genau umgekehrt. Für den Staat, der im eigenen Denken als Gegenpol zum westdeutschen Reaktionismus gegründet worden war, war der Blick auf und die Distanzierung von der politischen Gegenwart der Bundesrepublik während der gesamten Zeit seiner Existenz Teil der Selbstdefinition. Dies galt auch in hohem Maße sowohl für die Beurtei-

[343] Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 40.

lung der Schuld am Hitlerfaschismus, für die Frage nach der Existenz antisemitischer Tendezen als gesellschaftlichem Phänomen in den deutschen Staaten, als auch, gerade nach dem bundesrepublikanisch-israelischen Wiedergutmachungsabkommen von 1952, für das Verhältnis zu Israel.

Auf dem Theater beeinflusste die fortwährende intensive Auseinandersetzung mit dem westlichen Nachbarn die Entwicklung theaterpolitischer Konzeptionen genauso wie die Aufarbeitung des Faschismus in der zeitgenössischen Dramatik der DDR.[344] Darüber hinaus wurden zahlreiche Inszenierungen, die in der Bundesrepublik für überregionales Interesse und Diskussionsstoff sorgten, von der Theaterkritik der DDR besprochen. Kennzeichnend auch für diese Besprechungen war häufig der Transfer in einen systemvergleichenden politischen Kontext. In diesem Sinne waren Rezensionen ostdeutscher Publikationen über bundesrepublikanische Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig*, der im sozialistischen Staat bis Mitte der siebziger Jahre tabuisiert wurde, immer auch Bestandsaufnahmen faschistischer und antisemitischer Umtriebe als Charakteristika einer kapitalistischen Gesellschaft.

3.1.7 Der *Kaufmann* in der Provinz, 1948/49

Völlig unbeachtet von den deutsch-deutschen Spannungen, die sich wie skizziert auch auf dem Theater schnell zunehmend bemerkbar machten, gingen die ersten beiden westdeutschen Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* wohl nur deshalb über die Bühne, weil sich ihr Einflussbereich auf den unmittelbaren Umkreis der Provinzstädte beschränkte, in denen sie gezeigt wurden. Durch das Scheitern der Frankfurter Inszenierung von 1946 kann sich das Westdeutsche Landestheater Siegburg rühmen, das erste deutsche Theater gewesen zu sein, das den *Kaufmann von Venedig* nach dem Zweiten Weltkrieg auf und über die Bühne brachte. Im *Deutschen Bühnen-Jahrbuch* von 1949 wird das Theater der damals 26.000 Einwohner zählenden Kleinstadt zwischen Köln und Bonn als Wandertheater geführt, dessen Einzugsbereich sich zwischen Bergischem Land und Eifel erstreckte.[345] Der einzige Beleg für die Inszenierung des Westdeutschen Landestheaters findet sich in der Theaterschau des *Shakespeare Jahrbuchs* von 1950.[346] Dort schrieb Wolfgang Stroedel über die fünf in Deutschland seit jeher beliebtesten

---

[344] Das bekannteste Beispiel für diese These ist wohl Hedda Zinners *General Landt* als Gegenentwurf zu Zuckmayers *Des Teufels General*. Siehe zu diesem Themenkomplex ausführlich bei Hartmann, S. 89 ff.

[345] Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hrsg.): *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adreßbuch*, 57. Jahrgang 1949, Berlin, 1949. S. 357, cf. Siegburg. Den Recherchen des Verfassers zufolge existiert dieses Theater heute nicht mehr.

[346] Stroedel, Wolfgang: "Theaterbericht 1947-1950", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 84/86/1950, Heidelberg, 1950, S. 229-236.

Werke Shakespeares, Stücke, "die sich als stets erfolgreich erwiesen und dabei unabhängig blieben vom jeweiligen Zeitgeschmack".[347] Vier davon, so Stroedel weiter, beherrschten auch kurz nach dem Krieg wieder die Spielpläne deutscher Bühnen.[348]

> Das fünfte dieser Stücke, 'Der Kaufmann von Venedig', wohl ebenso unverwüstlich theaterwirksam wie die anderen, hat aus offensichtlich rassepolitischen Erwägungen in der Nachkriegszeit ein ähnliches Exil auf sich nehmen müssen wie zuvor 'Nathan der Weise' von Lessing. Immerhin brachte das Westdeutsche Landestheater in Siegburg im April 1948 eine Inszenierung von Dr. Ernst Geis mit der Bühnenmusik von Humperdinck, wobei es zu 25 Aufführungen kam.[349]

Wie einige Jahre zuvor in der Frankfurter Debatte werden auch in den kurzen und knappen Bemerkungen Stroedels die (rezeptionsgeschichtlichen) Schicksale Shylocks und Nathans als legitime Vertreter ihrer 'Rasse' miteinander in Beziehung gesetzt. Erstaunlicher mutet an, dass Stroedel in dem weniger als dreijährigen, freiwilligen Verzicht der deutschen Regisseure auf Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* und dem zwölfjährigen ideologisch bedingten Verbot des Lessingschen Stücks ein "ähnliches Exil" erkennt. Hinter dieser Aussage scheint die Meinung zu stehen, dass Shakespeares Drama ein antisemitisches ist. Im Dritten Reich hatte es nur "böse Juden" gegeben, pro-jüdische Sympathiebezeugungen, auch auf der Bühne in Gestalt eines Nathan, waren folglich irreführend und unerwünscht. Nun hatte man festgestellt, dass man selbst in die Irre geführt worden war. Man war dankbar für jeden einzelnen der wenigen überlebenden Juden in Europa im Allgemeinen und in Deutschland im Besonderen. Jeder dieser Juden war gut. Deshalb waren jetzt antisemitische Äußerungen tabu, auch auf der Bühne in Gestalt eines Shylock. Ob sich Dr. Geis, der im genannten *Bühnen-Jahrbuch* als Inspizient des Schauspiels geführt wird, für den *Kaufmann von Venedig* entschied, weil er theaterwirksam ist und sich hinsichtlich Rollenverteilung, Bühnenbild und Requisiten gut für ein kleines Wandertheater eignete, oder ob seine Auswahl politisch motiviert war, lässt sich leider nicht rekonstruieren. Die Verwendung der Bühnenmusik von Humperdinck könnte jedoch einen Hinweis darauf geben, dass er den Schwerpunkt der Inszenierung eher auf die romantischen Elemente der Belmont-Szenen legte.[350]

---

[347] Ebd., S. 233.
[348] *Was Ihr wollt*, *Der Widerspenstigen Zähmung*, *Ein Sommernachtstraum* und *Hamlet*.
[349] Stroedel, *Shakespeare Jahrbuch* 84/86/1950, S. 233. Hervorhebung im Original.
[350] Letztmalig war die Musik Engelbert Humperdincks zur Untermalung einer *Kaufmann*-Aufführung in Deutschland 1942 in der Inszenierung durch Paul Rose verwendet worden, um "die Idylle dreier Liebespaare auf mondübergossener Terrasse [...] in Sommernachtsstimmung" zu tauchen. (Grundschöttel, Wilhelm: "Shylock im Fasching – Paul Rose inszenierte den *Kaufmann von Venedig*", in: *Völkischer Beobachter*, 02.09.1942. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film*, S. 282).

Keine Erwähnung in einer der Theaterschauen des *Shakespeare Jahrbuchs* findet eine *Kaufmann*-Inszenierung von 1949 durch Hans Harnier in Hamm, sodass ein Nebensatz in Kurt Dörnemanns Abhandlung über "Shakespeare an Ruhr und Rhein" im *Shakespeare Jahrbuch* von 1955 der einzige Beleg für diese zweite Interpretation auf deutschem Boden nach dem Zweiten Weltkrieg ist.[351]

3.2 Taktvoll, behutsam, integer: Die fünfziger Jahre

3.2.1 Man muss es sich leisten können: Zürich, 1950

Robert Michals Debakel hatte 1946 seinen Lauf genommen, weil dem Theater der Stadt Frankfurt zuerst von den jüdischen Bürgern Hessens, später von großen Teilen der Öffentlichkeit das Recht abgesprochen worden war, einen Shylock auf die Bühne zu bringen. Nach Müthels *Kaufmann* von 1943, nach der Befreiung der Massenvernichtungslager bedurfte es für eine deutschsprachige Bühne eines besonderen Rechts, dieses nun besondere Stück zu spielen. Welche Bühne aber war derart berechtigt? Siegburg und Hamm hatten auf diese Frage keine Antwort gegeben, da die Inszenierungen dort nur geglückt waren, weil sie nahezu unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattgefunden hatten.

Das landesweit beachtete Signal, das den *Kaufmann von Venedig* langsam wieder in den Kanon der spielbaren und gern gesehenen Stücke in Deutschland integrierte, kam aus der Schweiz. Genauer gesagt kam es aus dem Zürcher Schauspielhaus, und damit nicht zufällig aus dem Theater, das die größte politische und moralische Legitimation im deutschen Sprachraum hatte. An dieses Theater hatte es schon zu Beginn der nationalsozialistischen Diktatur einige der herausragenden jüdischen oder kommunistischen Dramatiker, Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner verschlagen. Schnell galt das Zürcher Schauspielhaus als politisch aktives "Emigrantentheater", obwohl, wie Hans Daiber anmerkt, "das Ensemble zum größten Teil aus Schweizer Bürgern bestand".[352]

Ab September 1944 war es das bekannteste und bedeutendste unter den wenigen noch verbliebenen Bühnen, auf denen nach der Schließung der Theater durch Goebbels deutschsprachige Kunst zu sehen und zu hören war. Es war "Ort der Kritik, des Protestes, des Kampfes gegen den Faschismus".[353] Von hier aus wurde unmittelbar nach Kriegsende in einer von Wolfgang Langhoff organisierten "Hilfsaktion für Deutschland" Abschriften von in Deutschland nicht erhält-

---

[351] Dörnemann, Kurt: "Shakespeare an Ruhr und Rhein", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 91/1955, Heidelberg, 1955, S. 238-250. Auf Seite 249 bezeichnet Dörnemann die Bochumer Schalla-Inszenierung von 1952 als "erste Nachkriegsaufführung des Werkes im Ruhrgebiet" und fügt in Klammern hinzu: "es kam vorher in Hamm, 1949, durch Hans Harnier heraus und wurde hernach auch in Osnabrück gegeben".

[352] Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 8. Dort (S. 7 ff.) auch ausführlich zur Zusammensetzung des Ensembles.

[353] Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 40-41.

lichen Dramen, Kostüme, Requisiten, Textbücher und Lebensmittel an Bühnen im zerstörten Nachbarland geschickt.[354] Von seinem nun schon legendären Ruf lebte das Schauspiel Zürich auch noch 1950, als die Probleme, die die Nachkriegszeit mit sich gebracht hatten, das Gesicht der Bühne bereits unwiederbringlich verändert hatten. Eine Reihe der politisch besonders aktiven Künstler hatten das Haus verlassen, um sich in Österreich oder Deutschland am Wiederaufbau der Theater zu beteiligen. Auch das Publikum hatte sich verändert, wie Max Frisch konstatierte: "Es kamen die Leute, die während des Krieges nicht gekommen sind, stolz auf ihr 'tapferes Zürcher Schauspielhaus', und haben es zurückverbürgerlicht".[355]

Zusammengehalten wurde der Betrieb vom Basler Regisseur Oskar Wälterlin, der 1938 die Intendanz des Hauses übernommen hatte und zur unumstrittenen Vaterfigur des Ensembles geworden war. Wälterlin hatte in den zwanziger Jahren am Basler Stadttheater als der neben Alfred Reucker renommierteste Schweizer Regisseur "Ansätze zu einem eigenen 'Shakespeare-Stil', ja zu einem neuen Theaterstil überhaupt"[356] geliefert. Ihm war es auch zu verdanken, dass die Abgänge bedeutender Künstler durch gleichwertige Neuverpflichtungen – es kamen u.a. Brigitte Horney, Käthe Dorsch und Will Quadflieg – kompensiert werden konnten. Trotz der genannten Probleme machte Zürich immer wieder durch aufsehenerregende Aufführungen auf sich aufmerksam und galt als "der wichtigste Umschlagplatz für die nach Deutschland einströmende Weltdramatik".[357] Hier wurden zudem, wenn auch teilweise anfänglich mit nur geringem Erfolg, Brecht, Frisch und Dürrenmatt uraufgeführt. Und hier begann der Triumphzug von Zuckmayers *Des Teufels General* mit der Uraufführung durch Gastregisseur Heinz Hilpert im Dezember 1946. Wälterlins Zustimmung zu diesem Projekt hatte man ihm abringen müssen, denn ihm war der Gedanke daran, Charaktere in Naziuniformen auf der Bühne seines Hauses marschieren zu sehen, anfänglich zutiefst zuwider gewesen.[358]

Angesichts der jüngsten Geschichte seines Theaters musste der Entschluss Wälterlins, den *Kaufmann von Venedig* zu inszenieren, nicht nur als Signal einer engagierten Bühne in einem neutralen Land, sondern auch als Alternative zur deutschen *Nathan*-Euphorie für die theatralische Darstellung eines Juden im anbrechenden Jahrzehnt verstanden werden, zumal der Intendant persönlich zur Saisoneröffnung inszenierte. Außerdem hatte Wälterlin einige Theaterleute für das Projekt gewinnen können, die schon seit vielen Jahren zum politischen Kern des Ensembles gehörten. Das Bühnenbild gestaltete Theo Otto, der zu der Zeit vielleicht bekannteste

---

[354] Siehe dazu Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 8.
[355] Max Frisch, ohne nähere Quellenangabe zitiert bei Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 52.
[356] Kachler, K.G.: "Shakespeare auf den Berufsbühnen der deutschsprechenden Schweiz", in: *Shakespeare und die Schweiz*. (*Schweizer Theater-Jahrbuch XXX der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*, herausgegeben von Edmund Stadler), Bern, 1964, S 123-151. Zitat S. 127.
[357] Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 52.
[358] Ausführlich auch zu Brecht, Dürrenmatt und Frisch bei Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 52 ff.

Mann in diesem Metier, der später u.a. für Gründgens in Düsseldorf und Hamburg, für Buckwitz in Frankfurt, sowie an fast allen bedeutenden Bühnen des Auslands arbeitete. Für den *Kaufmann von Venedig* gruppierte Otto um einen Löwen auf hoher Säule als Symbol Venedigs weitere Säulen und Treppen, welche durch Wechsel der Anordnung die unterschiedlichen Schauplätze markierten.

Als der alte Gobbo trat Kurt Horwitz auf, der Falckenberg-Schüler, der vor den Nazis aus München geflohen war und ab 1934 in Zürich zusammen mit Ernst Ginsberg eine kleine, sehr aktive Gruppe katholischer Antifaschisten gebildet hatte. Als Dramaturg fungierte Kurt Hirschfeld, der Freund und Förderer Max Frischs und Ansprechpartner für Bertolt Brecht während dessen Zürcher Zeit. Hirschfeld hatte unmittelbar nach Kriegsende formuliert, das vorrangige Ziel müsse es sein, die Menschen aus ihrer Apathie zu wecken und damit für ein Theater empfänglich zu machen, "das zur Diskussion und damit zur Demokratie erzieht".[359] In Bezug auf das Theater hatte sich diese Apathie nach dem Krieg zu keiner Zeit feststellen lassen, sodass die Erziehung zur Demokratie stets im Mittelpunkt gestanden haben dürfte, mit dem Zürcher Schauspielhaus in Vorbildfunktion. Im eigenen Land begann für Hirschfeld, Wälterlin und Co. um 1950 zudem bereits der Kampf gegen die Gleichgültigkeit. Die ersten Vorboten der Hochkonjunktur hatten aus der Metropole eine vergleichsweise reiche Stadt gemacht, deren Bürger mit zunehmendem Wohlstand das Interesse für ihr Theater verloren. Vielleicht wollte Wälterlin mit der Wahl eines erfahrungsgemäß stark polarisierenden Dramas deshalb auch das Theater verstärkt in die Schlagzeilen bringen.

Welche Motive auch immer für die Auswahl des Stücks ausschlaggebend gewesen sein mögen, die Figur des Shylock stand in Dramaturgie wie Rezeption deutlich im Mittelpunkt des Interesses. Das von Hirschfeld und Walter Oberer gestaltete Programmheft beinhaltete drei zum Teil gekürzte Aufsätze aus verschiedenen Epochen, nämlich Walter Raleighs "Shakespeare", Heinrich Heines "Shakespeares Mädchen und Frauen" und Hans Ornsteins "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' und seine Problematik".[360] Obwohl sämtliche Titel ein weites Feld der Analyse suggerieren, beschränken sie sich doch mehr oder minder auf die Frage, "wie ist der Shylock gemeint?"[361] Dabei ist der Tenor aller drei Texte ähnlich, der da lautet: Shakespeares Genie hat die Figur des Juden in einem ursprünglich antisemitisch intendierten Stück gewollt oder ungewollt zum Menschen gemacht. Raleigh vermutet, Shylock gehöre zu denjenigen Figuren, die Shakespeare im Schaffensprozess so sehr ans Herz wuchsen, dass sie weit über die

---

[359] Zitiert nach Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 9.

[360] Neue Schauspielhaus AG (Hrsg.): *Schauspielhaus Zürich 1950 / 1951. Der Kaufmann von Venedig von Shakespeare*. Programmheft. Zürich, 1950. Daraus auch die folgenden Zitate.

[361] Ornstein: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' und seine Problematik", Programmheft Zürich, 1950, S. 7.

Erfüllung ihrer Funktion im Drama hinaus "das Interesse des Publikums in Anspruch nehmen".[362] Daraus resultiere eine "gewisse Unstimmigkeit" zwischen der Handlung, die einen Shylock als "Ungeheuer mittelalterlicher Phantasie"[363] erfordere und der Figur des Juden als Menschen, "gegen den mehr gesündigt worden ist, als er sündigt"[364], mit einer ganzen Palette positiver Attribute: Demnach wird er gezeichnet als Figur,

> deren Liebe zu ihrem Stamm so tief ist wie das Leben; die die Sache gemeinsamen Menschentums gegen die Grausamkeit des Vorurteils verteidigt; ja deren Haß etwas vom Adel patriotischer Leidenschaft in sich hat; deren Herz mitten in der Wehklage um die gestohlenen Dukaten von zärtlichen Erinnerungen aufgestört wird; und die am Ende widerspruchslos weggewiesen wird, der Beleidigung und dem Vergessen anheimgegeben ... .[365]

Eine ähnliche Sichtweise findet sich bei Heine, der mutmaßt:

> Shakespeare hegte vielleicht die Absicht, zur Ergötzung des großen Haufens einen gedrillten Werwolf darzustellen, ein verhaßtes Fabelgeschöpf, das nach Blut lechzt, und dabei seine Tochter und seine Dukaten einbüßt und obendrein verspottet wird. Aber der Genius des Dichters, der Weltgeist, der in ihm waltet, steht immer höher als sein Privatwille, und so geschah es, daß er in Shylock, trotz der grellen Fratzenhaftigkeit, die Justifikation einer unglücklichen Sekte aussprach, welche von der Vorsehung aus geheimnisvollen Gründen mit dem Haß des niederen und vornehmen Pöbels belastet worden, und diesen Haß nicht immer mit Liebe vergelten wollte. Aber was sag' ich? der Genius des Shakespeare erhebt sich noch über den Kleinhader zweier Glaubensparteien, und sein Drama zeigt uns eigentlich weder Juden noch Christen, sondern Unterdrücker und Unterdrückte und das wahnsinnig schmerzliche Aufjauchzen dieser Letztern, wenn sie ihren übermütigen Quälern die zugefügten Kränkungen mit Zinsen zurückzahlen können.[366]

Es folgt ein Vergleich zwischen Shylock und Portia, der mit der Feststellung endet, beide Figuren erschienen dem Zuschauer "noch lebendiger als die gewöhnlichen Naturgeschöpfe, da [...] in ihren Adern das unsterblichste Blut, die ewige Poesie, pulsiert".[367] Und auch Ornstein spricht davon, Shakespeare habe in traditioneller Weise mit Shylock den Typus des Juden gemäß den Vorstellungen im Elisabethanischen England darstellen wollen. Dann jedoch habe er "mit dichterischer Kraft die Gestalt des Shylock vermenschlicht, Härte und Verbitterung dieses Mannes aus seinem Leben her motiviert, einem Leben, das Shylock in einer ihm feindlich gesinnten Umgebung zu führen gezwungen ist". Er jedoch entdeckt zusätzlich eine Gesellschaftskritik in dem Drama in der "so wenig von Skrupeln heimgesuchten christlichen Welt", die verkörpert wird von "all diesen unbeschwerten Genießern, die so wenig an wahrer Vornehmheit, an Seelenadel besitzen".[368] Nur in diesem letzten Essay findet die Apologie des Juden zu

---

[362] Programmheft Zürich, 1950, S. 1.
[363] Ebd., S. 1.
[364] Ebd., S. 2.
[365] Ebd.
[366] Ebd., S. 3.
[367] Ebd., S. 6.
[368] Ebd., S. 8.

Gunsten einer Degradierung der christlich-venezianischen Gesellschaft statt, welche bei Raleigh und Heine lediglich als wenig konturiert und blass im Vergleich zu Shylock oder Portia dargestellt ist.

Die Unsicherheit in der Beurteilung der Christen spiegelt sich auch in den Besprechungen der Presse zu Wälterlins Inszenierung wider. Entweder wurden die Darstellungen der venezianisch-christlichen Charaktere allgemein als blass, farblos oder indifferent – nirgendwo aber unsympathisch – beurteilt, oder christliches Fehlverhalten wurde als stückimmanent und unabdingbar zur Spielbarkeit begriffen. Im letzteren Fall wurde die als zeitgemäß empfundene Interpretation Wälterlins als diejenige geschildert, die der Absicht des Dichters am nächsten kommt. Der Kritiker des Züricher *Tages-Anzeiger* beispielsweise schrieb:

> Sicher aber wollte er [Shakespeare, Anm. d. Verf.] kein Tendenzstück geben, wie ihm das heute vielfach unterschoben wird. Denn Shakespeare hat die Gewichte gemäß seinem menschlichen Gerechtigkeitssinne verteilt und die Christen, an sich schon in einer erdrückenden Majorität, stehen in ihrem Verhalten dem Juden Shylock gegenüber nicht etwa als unschuldige Lämmer da. Deshalb ist auch gar nicht einzusehen, warum man den 'Kaufmann von Venedig', der lange Zeit aus naheliegenden Gründen für jene Bühnenleiter als tabu galt, die keines Mitmenschen Empfinden brüskieren wollen, heute nicht wieder zur Diskussion stellen soll. Es nicht zu wagen, hieße beweisen, daß wir alle nichts gelernt haben.[369]

Hier klingt etwas an, was im Großteil der Besprechungen thematisiert wurde, dass nämlich diese erste Inszenierung des *Kaufmann* nach dem Krieg das Ende eines Lernprozesses aus den außerordentlichen Vorkommnissen der jüngsten Vergangenheit darstelle. Die *Neue Zürcher Zeitung* sah Anfang und Ende dieser Zeitspanne durch zwei Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* im Zürcher Schauspielhaus symbolisiert:

> Im Frühling 1933, zu einer Zeit also, da die Zeitungsverkäufer am Theatereingang mit ihren Meldungen von Rasseverfolgungen jenseits des Rheins das "Neue vom Rialto" in den Schatten stellten, ist Shakespeares 'Kaufmann von Venedig', mit Moissi als Shylock, bei uns auf lange Jahre hinaus zum letzten Mal gespielt worden. Im Dritten Reich aber entdeckte man in der zauberhaften Frohsinn mit tiefster Tragik mischenden Komödie das "phantasievolle Lustspiel". Werner Krauß' grotesker Shylock wurde "zum pathologischen Bild des ostjüdischen Rassetyps mit der ganzen äußeren und inneren Unsauberkeit des Menschen bei Hervorhebung des Gefährlichen im Humorigen". Unsere jüngste Inszenierung, [...], räumt mit der nazistischen Verfälschung gründlich auf und führt den 'Kaufmann von Venedig' auf seine von Shakespeare gewollten dichterischen Absichten zurück.[370]

Müthels Wiener Inszenierung wird hier also als Inbegriff für die Behandlung des Stoffes im Dritten Reich präsentiert. Erstaunlich mutet an, dass der Missbrauch des *Kaufmann von Venedig* auf dem nationalsozialistischen Theater auch in den meisten anderen Besprechungen zwar anklingt, aber nirgendwo sorgfältig und differenziert erörtert, sondern immer weitgehend diffus

---

[369] oe: "'Der Kaufmann von Venedig' Eröffnungspremiere im Schauspielhaus", in: *Tages-Anzeiger*, Zürich, 09.09.1950.
[370] wti: "'Der Kaufmann von Venedig'. Schauspielhaus (7. September)", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 09.09.1950.

und pauschal beurteilt wird. Entweder war die Wiener Inszenierung von 1943 in der Erinnerung der Theaterkritiker in solcher Dominanz präsent, dass von ihr ausgehend mit großer Selbstverständlichkeit auf andere Projekte geschlossen wurde. Oder aber das jüdische Thema machte einige Rezensenten glauben, das Stück habe zwangsläufig ein Hit im Dritten Reich gewesen sein müssen. Ihnen dient der Verweis auf angebliche Theaterpraxis unter nationalsozialistischer Herrschaft im Zusammenhang mit der Besprechung der Zürcher Inszenierung allem Anschein nach hauptsächlich zur geistigen und ideologischen Abgrenzung vom nördlichen Nachbarn. Die Schuldigen dort wurden je nach individueller Einschätzung des Kritikers beim "Regime" gesucht, das "dieses Stück mißbrauchte, um Shakespeare, diesen größten Dramatiker aller Zeiten, als antisemitischen Kronzeugen zu zitieren,"[371] oder bei den "regimehörigen Theaterleitern und Schauspielern", denen das Stück "willkommene Gelegenheit bot, in dem Juden Shylock den Prototyp einer verhassten und befehdeten Rasse darzustellen".[372] Oder aber die Interpretation des Dramas wurde gar zur nationalen Mentalitätsfrage erhoben:

> Von da an war er für uns tabu, und zwar aus leicht verständlichen Gründen. Nur in Deutschland wurde er gespielt, wobei eine propagandistische Akzentverschiebung erfolgte, die kaum dem Sinne Shakespeares entsprach und die auch unserer Mentalität nicht gefallen wollte.[373]

So fand Wälterlins Inszenierung in der Presse schon deshalb breite Zustimmung, weil die humanistische Gesinnung, die ihr so unzweifelhaft zugrunde lag, als adäquater theatralischer Ausdruck für die ideologische Verweigerung der Schweizer gegenüber dem deutschen Unrechtsregime gesehen wurde. Es herrschte ein gewisses Maß an Selbstzufriedenheit vor, weil "die Periode des Ungeistes"[374] ihr schnelles Ende auch durch den passiven Widerstand der neutralen Schweiz gefunden hatte, für dessen Ausübung die Zürcher Bühne und ihr Umgang mit dem *Kaufmann von Venedig* exemplarisch stand. Im Jahr 1950 nun, sah man sich in der Schweiz wieder "in der Lage, den 'Kaufmann von Venedig' objektiv zu würdigen"[375] und mit der nötigen Distanz zu analysieren:

> Was haben Dummheit, Rassenvorurteil und Engstirnigkeit doch aus Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' gemacht! Weil der Jud Shylock als Rache für erduldete Verspottung und Verhöhnung ein Pfund Fleisch aus Antonios Leib fordert, glaubten gewisse Hohlköpfe, aus dem Drama Antisemitismus herauslesen zu können. Und verzerrten damit Shakespeares Absicht, den Sinn des Werkes zu einer abscheulichen Fratze.[376]

---

[371] H.W.: "Zürcher Schauspielhaus", in: *St. Galler Tagblatt* (Abendblatt), 13.09.1950.
[372] i: "Saisonbeginn am Zürcher Schauspielhaus", in: *Luzerner Tagblatt*, 23.09.1950.
[373] Gg.: "Auftakt im Schauspielhaus. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Zürcher Woche*, 15.09.1950.
[374] H.W.: "Zürcher Schauspielhaus", *St. Galler Tagblatt* (Abendblatt), 13.09.1950.
[375] Ebd.
[376] [anon.]: "Zum 'Kaufmann von Venedig'. Die Komödie aus Shakespeares reifstem Schaffen", in: *Neues Winterthurer Tagblatt*, 26.09.1950.

An anderer Stelle hieß es, Wälterlins Interpretation habe das Stück "mit Takt und Feingefühl gleichsam 'entnazifiziert'".[377] Die Tatsache, dass trotzdem vielfach von dieser Inszenierung als einem Wagnis gesprochen wurde und dass "taktvoll" das zur Beschreibung von Wälterlins Regiearbeit und Erwin Kalsers Shylock am häufigsten verwendete Attribut war, ist jedoch Indiz für eine beträchtliche Skepsis gegenüber dem Stück, die vielleicht sogar Ursache dafür ist, sich wie beschrieben wiederholt der Nähe des Dichters zu versichern. Das Missbehagen scheint sich vornehmlich um Shylocks Judesein zu drehen. Nur ein Kritiker sah das Stück als Mittel gegen das Vergessen:

> Die explosionsgeladene Problematik des 'Kaufmann von Venedig' [...], liess es der Direktion des Schauspielhauses Zürich ratsam erscheinen, das in der Zusammenschweissung der tragischen und der lustspielhaften Partien nicht immer überzeugende Stück von 1933 bis heute nicht spielen zu lassen. Sind wir inzwischen klüger, verträglicher, toleranter geworden? Kaum. Aber wie viele Leute gibt es bereits wieder, die das jüdische Problem 'nicht mehr interessiert' oder die glauben, sich darum drücken zu können.[378]

Ansonsten ist die Tendenz erkennbar, die christlich-jüdische Kontroverse zu vernachlässigen und die Aktualität des Dramas stattdessen im Konflikt zwischen einer beliebigen Mehrheit und einer Minderheit zu sehen, in dem Shylock "zumindest für unsere Zeit – nicht bloß der Vertreter des Judentums, sondern die Verkörperung aller Minoritäten schlechthin"[379] war. Oder aber der Hass zweier Parteien stand im Zentrum des Interesses, seien es "Arier und Nichtarier, West- und Ostmächte, und wie immer die Hassenden sich nennen".[380]

Im Gegensatz dazu standen bei der Charakterisierung der Figur des Shylock sein Judesein und seine Funktion als "Verteidiger und Rächer seines Volkes,"[381] als Repräsentant eines Stammes, einer Religionsgemeinschaft, oder, wie es verschiedentlich noch heißt, einer Rasse im Vordergrund. Das Bemühen ist deutlich zu spüren, nach Jahren der Entmenschlichung der Juden, hier eine repräsentative jüdische Figur für die Gemeinschaft der Menschen zurückzugewinnen. So ist vielfach die Rede davon, der Kalser-Shylock trage "den tragischen Groll seines mißachteten Volks in sich"[382] und stehe "bewusst und von Anfang an auf dem unter tausendfachem Opfer erhärteten Fundament seines Daseinsrechtes als Mensch".[383] Doch ist hier und da spürbar, dass es einigen Kritikern Mühe bereitete, das Judesein und Menschsein in dieser Figur zu vereinigen und sich von den jüdischen Stereotypen zu verabschieden. Diese Schwierigkeit zeigt sich am

---

[377] i: "Saisonbeginn am Zürcher Schauspielhaus", in: *Luzerner Tagblatt*, 23.09.1950.
[378] C.S.: "Spielzeitbeginn im Schauspielhaus Zürich", in: *National-Zeitung* (Abendausgabe), Basel, 12.09.1950.
[379] Gg.: "Auftakt im Schauspielhaus. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Zürcher Woche*, 15.09.1950.
[380] H.W.: "Zürcher Schauspielhaus", in: *St. Galler Tagblatt* (Abendblatt), 13.09.1950.
[381] Schwarz, Margot: "Shakespeare im Zürcher Schauspielhaus", in: *Basler Nachrichten* (Abendausgabe), 14.09.1950.
[382] Bn.: "Gesetz und Gnade. Zu den Aufführungen von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Landbote*, Winterthur, 26.09.1950.
[383] F.St.: "Zürcher Theater. Der Kaufmann von Venedig. Eröffnung der Spielzeit im Schauspielhaus", in: *Die Weltwoche*, Zürich, 15.09.1950.

deutlichsten dort, wo versucht wurde, explizit beides zu verbinden. So analysierte die *Winterthurer Arbeiterzeitung*: "Kalser hat es zustande gebracht, Jude und Mensch zugleich zu sein, d.h. uns als Mensch zu erschüttern, obschon wir uns gleichzeitig über den erbarmungslosen Juden empören"[384] und *Der Landbote* stellte fest: "Nein, es geht dem alten Hebräer nicht um das Geld, so sehr er dieses lieben mag, es geht ihm um die Erfüllung seines Eides". Und auch der Prozess, das Bild des fast vollständig ausgerotteten europäischen Judentums neu zu definieren und die negativen Charakterzüge eines Shylock als dessen legitimer Vertreter zu positionieren war fünf Jahre nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft bei allem guten Willen noch nicht bei jedem Theaterkritiker abgeschlossen, wie folgende Passage aus der *Schaffhauser Zeitung* verdeutlichen mag:

> Wohl in keinem Zeitalter hat die Verfolgung der Juden ein derartiges Ausmaß erlangt und derart scheußliche Formen angenommen, wie im unsrigen. Im Stück wird uns die Verhöhnung und Aechtung des Judentums geschildert, aber deswegen noch nicht etwa eine Exkulpation und Glorifizierung der jüdischen Rasse damit verknüpft. Denn der Repräsentant derselben, Shylock, ist als unrühmliche Figur erhalten geblieben, die heute noch spukt, aber nicht nur bei seinen Artgenossen. [...] Es wäre müßig, den Faden darüber weiter zu spinnen, ob man die jüdische Rasse zu dem gemacht hat, was man ihr vorwirft, oder ob sie durch eigene Schuld das geworden ist. Auf alle Fälle ist zu sagen, nachdem der Name Shylock nun einmal gefallen ist, dass der Träger dieser Rolle, Erwin Kalser, eine außergewöhnliche schauspielerische Leistung vollbracht hat.

Dennoch wurde die Synthese zwischen den negativen Attributen von Shylocks jüdischem Wesen und seiner Menschlichkeit und Würde ausnahmslos als gelungen geschildert. Dies wurde in erster Linie Erwin Kalsers als herausragend eingestufter schauspielerischer Leistung zugeschrieben, der "in tief erfaßter Kunst und voller *Menschlichkeit*, die mehr ist als Theaterspiel, diese Gestalt uns [...] ganz nahe an die Seele bringt".[385] In dieser Charakterisierung klingt zudem die Vermischung der fachlichen Fähigkeiten des Shylock-Darstellers und seiner menschlichen Qualitäten an, die für die Beurteilung der Nathan-Mimen zu dieser Zeit bereits typisch war und die im Verlauf der fünfziger Jahre in gleichem Maße auch zur Messlatte für die Verkörperung des venezianischen Juden werden sollte. Doch obwohl auch an anderer Stelle vom "humanistisch gebildeten Charakterspieler Erwin Kalser"[386] und vom Dank für seine "taktvolle, menschlich fundierte Meisterleistung"[387] die Rede ist, kann in Zürich noch nicht von einer 'Nathanisierung' Shylocks gesprochen werden. Sicher wurde der Kalser-Shylock in der Presse allgemein als würdevolle und tragische Figur beschrieben, jedoch meist verbunden mit seiner

---

[384] D.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Stadttheater Winterthur, Vorstellungen vom 27. und 29. September sowie 3. Oktober", in: *Winterthurer Arbeiterzeitung*, Nr. 236, 07.10.1950.

[385] -tt.: "Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Erfolgreiche Premiere des Schauspielhauses Zürich", in: *Volksrecht*, Zürich, 09.09.1950. Hervorhebung im Original.

[386] C.S.: "Der Kaufmann von Venedig. Zur Saisoneröffnung im Zürcher Schauspielhaus", in: *Meyers Frauen- und Modeblatt*, 23.09.1950.

[387] wti: "'Der Kaufmann von Venedig'. Schauspielhaus (7.September)" in: *Neue Zürcher Zeitung*, 09.09.1950.

Fähigkeit zu hassen. Aus diesem Grund merkte die *Neue Zürcher Zeitung* an, die Figur des Juden, wie sie in Zürich zu sehen war, gehöre "gesinnungsmäßig [...] natürlich nicht zur Sippe Nathans des Weisen"[388] und die *Weltwoche* sah die besondere Leistung Kalsers gar darin, "mit bestechender Konsequenz die Summe der Vergangenheit zu ziehen, ohne die ihm von der Geschichte zugespielte starke Position in tendenziösem Sinne zu missbrauchen".[389]

Während also charakterliche Parallelen der beiden jüdischen Figuren ausblieben oder explizit ausgeschlossen wurden – stattdessen finden sich in zwei Rezensionen Analogien zu Kleists Michael Kohlhaas – ist die Dominanz der Figuren und das Maß, in dem sie die Rezeption eines Dramas bestimmten, vergleichbar. Die Bühnenpräsenz Shylocks und seine Bedeutung für die Zürcher Inszenierung war derart überragend, dass der Tenor der Rezensionen, wenngleich weniger absolut formuliert, ähnlich lautete wie die Beschreibung im Zürcher *Volksrecht*:

> Obwohl wir nach dem 'Abgang' Shylocks aufs neue den *wahren* Schluß dieser Perlendichtung spürten, und am liebsten die Szene verlassen hätten, mußten wir pflichtgemäß bleiben bis zum Ausklang des fünften Aktes, bei dem alles in Minne verläuft.[390]

Nur ein Rezensent fand den "Mondscheinzauber" des Schlussaktes "beglückend [...], nach allen Ausbrüchen des Hasses und der Rassen-Gegensätze".[391]

Eine weitere Auffälligkeit in Gestaltung und Rezeption der Interpretation Wälterlins ist der Umstand, dass der Verlust der Tochter anscheinend noch nicht als Initialzündung für die übersteigerte Rachsucht Shylocks gesehen wurde. Entsprechend wenig Platz und Aufmerksamkeit räumte man der Figur der Jessica in den Besprechungen ein. In den Artikeln, in denen sie Erwähnung findet, überwiegen Charakterisierungen wie anmutig, scheu, oder "von morgenländischer Süßigkeit".[392]

Zusammenfassend lässt sich zu dieser Inszenierung sagen, dass es Wälterlin gelang, eine Aufführung zu konzipieren, die allgemein als in sich stimmig gelobt wurde. Die Eindrücke der Rezipienten entsprachen den Schwerpunkten, die mit der Auswahl der Aufsätze im Programmheft gesetzt wurden. Dadurch konnte der erste Auftritt Shylocks auf einer international renommierten deutschsprachigen Bühne zu dem womöglich erwarteten Signal dafür werden, das Stück schrittweise wieder in den Kanon der Spielpläne zu integrieren und den jüdischen Geldverleiher langfristig als Repräsentanten seines Volkes und damit als Nathan-Alternative zu etablieren. Die Zustimmung zu Wälterlins Konzeption und Kalsers Spiel kann als überwältigend bezeichnet werden ("Die Rolle Shylocks, [...], wird von Kalser, ich möchte sagen, objektiv rich-

---

[388] Ebd.
[389] F.St.: "Zürcher Theater. Der Kaufmann von Venedig. Eröffnung der Spielzeit im Schauspielhaus", in: *Die Weltwoche*, Zürich, 15.09.1950.
[390] -tt., "Erfolgreiche Premiere des Schauspielhauses Zürich", *Volksrecht*, 09.09.1950. Hervorhebung im Original.
[391] C.S., "Der Kaufmann von Venedig", *Meyers Frauen- und Modeblatt*, 23.09.1950.
[392] ebs.: "Der Kaufmann von Venedig", in: *Die Tat*, Zürich, 11.09.1950.

tig dargestellt". *St. Galler Tagblatt*). Allerdings beschränkte sie sich auch beinahe ausschließlich auf diese beiden Namen. Das Misstrauen dem Stück gegenüber konnte dagegen nicht gänzlich ausgeräumt werden:

> Das schönste aber am 'Kaufmann von Venedig' ist, dass er heute aufgeführt werden kann, ohne dass böser Wille hinter ihm rassefeindliche Tendenzen wittert oder dass artistische Falschmünzerei aus ihm einen schmutzigen Krämer macht. Der ganze Chor der Kritik stimmt wieder darin überein, dass Shylock, die zentrale Gestalt, kein bloßes Ungeheuer ist, sondern eine tief tragische Gestalt, beladen mit dem Schicksal und Fluch eines Volkes. Es hängt nur an der Regie und am Willen des Publikums, ihn so zu verstehen.[393]

Als schlagender Beweis für den Einfluss, den diese Inszenierung für deutschsprachige Bühnen in den folgenden Jahren augenscheinlich hatte, mag der Umstand gelten, dass etwa die Hälfte aller Theater, die den *Kaufmann von Venedig* im Zeitraum bis 1989 gaben, Auszüge aus Heinrich Heines Essay "Shakespeares Mädchen und Frauen" im Programmheft abdruckten.[394]

3.2.2 Ein Theater inszeniert sich: Kaiserslautern, 1951

Rechtzeitig zur Spielzeit 1950/51 war in Kaiserslautern das "Neue Haus im Pfalztheater" fertiggestellt worden, ein ambitioniertes Projekt angesichts der angespannten finanziellen Lage, in der sich viele deutsche Theater in dieser Zeit befanden. Doch das Kaiserslauterer Theater, das über ein ungewöhnlich großes Einzugsgebiet verfügte, konnte getrost als ambitioniert bezeichnet werden. Auch für die Spielzeit 1951/52 war man optimistisch, dass "ein bestens zusammengesetzter Spielplan und ein allen künstlerischen Anforderungen entsprechendes Ensemble" den "guten Ruf des Pfalztheaters"[395] fortführen werde. Und um den theaterinteressierten Pfälzern den Kauf einer Platzmiete – heute würde man sagen eines Abonnements – schmackhaft zu machen, veröffentlichte man im Programmheft für diese Spielzeit einige allgemeine Gedanken über die darstellerische Kunst. Danach sei das Theater "das einzige, was uns vereint. Hier gibt es weder Parteien noch Konfessionen. Keine Zerklüftung und Interessensgegensätze. Die Kunst ist die Brücke zwischen den Menschen wie sie die Brücke zwischen den Nationen ist".[396]
Gleichzeitig beschloss die Theaterintendanz – sei es um eine besonders spektakuläre Brücke zu schlagen oder aber die eigene These zu widerlegen – den *Kaufmann von Venedig* auf den Spielplan zu setzen. Vollmundig und nicht ohne Stolz wurde die Bearbeitung durch Oberspielleiter

---

[393] K.B.: "'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Schaffhauser Nachrichten*, 30.10.1950.
[394] Hochgerechnet anhand von etwa 80 Programmheften (bei ca. 150 Inszenierungen in diesem Zeitraum), die dem Verfasser vorliegen.
[395] [anon.]: "Rückblick und Ausblick", in: *Das Pfalztheater ruft Sie für die Spielzeit 1951/52* (Programmheft des Pfalztheaters Kaiserslautern für die Spielzeit 1951/52). Herausgegeben von der Werbeleitung des Pfalztheaters Kaiserslautern, verantwortlich für den Inhalt: Dramaturg Hans Ulbrich-Rölke, S. 6.
[396] [anon.]: "Was im Sommer die Reise ... Ist im Winter die Platzmiete!", in: *Das Pfalztheater ruft Sie für die Spielzeit 1951/52* (Programmheft des Pfalztheaters Kaiserslautern für die Spielzeit 1951/52). Herausgegeben von der Werbeleitung des Pfalztheaters Kaiserslautern, verantwortlich für den Inhalt: Dramaturg Hans Ulbrich-Rölke, S. 23.

Rolf Weidenbrück, der selbst auch die Rolle des Prinzen von Marokko bekleidete, als "erste deutsche Nachkriegsaufführung" für den 9. November 1951 angekündigt, wohlwissend und nicht fehlgehend in der Annahme, dass die Wahl dieses Datums Reaktionen und Kommentare in der Öffentlichkeit hervorrufen würde. Und tatsächlich war in zwei Zeitungen vom "politisch belasteten" Tag die Rede, ohne dass auf die Pogrome von 1938 explizit eingegangen wurde.[397] Zwei Tage vor der Premiere veröffentlichte die größte Zeitung der Region, die *Rheinpfalz*, dramaturgische Überlegungen der Intendanz zum Stück,[398] die sich nach einem kurzen Vergleich zwischen Shylock und Portia ausschließlich auf die Figur des Juden konzentrierten. Wie schon so häufig und unter den unterschiedlichsten politischen Konstellationen zuvor, wurde mit der vermeintlichen Intention des Dichters begonnen. In Kaiserslautern heißt es:

> Zweifellos ist Shakespeare nicht gerade mit Wohlwollen an die Durchzeichnung des jüdischen Charakters herangegangen. Die guten Eigenschaften verschwinden vollständig hinter Geldgier, Grausamkeit und Rachsucht. [...] Man kann also in Shakespeares Shylock keineswegs einen Helden sehen.

Den Unterschied zum Helden und gleichzeitig das "komisch-burleske" an der Figur sahen die Verantwortlichen des Pfalztheaters überraschenderweise vor allem in dem Umstand, dass er das Urteil des Gerichts akzeptiert: "Ein Held wäre lieber unterlegen, ehe er den Spruch ertrug. Auch der wahre Jude wäre lieber zugrunde gegangen". Es ist aus heutiger Sicht befremdlich, dass so kurz nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft mit ihren mannigfachen Pauschalisierungen, Vorurteilen und Vorverurteilungen hier von Menschen, die man sicherlich als liberal und aufgeklärt bezeichnen möchte, bereits wieder vom "wahren Juden" gesprochen wird. Es scheint, als bedinge die Auseinandersetzung mit dem Judentum nach den Jahren der Erniedrigung eine Erhöhung desselben. Der "wahre Jude" sollte ein Held sein, weshalb Shylock wiederum als legitimer Vertreter dieses Volkes nicht in Frage kam. Er war einfach zu feige, charakterlich ungeeignet.

An dieser Stelle stellt sich erneut die Frage, warum man dann den *Kaufmann* auf den Spielplan setzte, während beispielsweise *Nathan der Weise* nur als eventuelle Ergänzung desselben im gleichen Jahr aufgeführt ist. Es sei denn, es ging den Verantwortlichen nicht um Shylocks jüdische Identität, was jedoch wiederum die Wahl des Datums ad absurdum geführt hätte. Da nun Shylock aber nicht zwanghaft über Repräsentanten-Qualitäten des jüdischen Wesens verfügen musste, könnte man annehmen, Weidenbrück habe den venezianischen Juden "in Shakespeares Sinne als rein komische Figur darzustellen" versucht, zumal die Kaiserslauterer Verantwortlichen diesen Ansatz "komödiantisch gesehen" als "nicht uninteressant" erachteten. Doch kam

---

[397] In *Die Neue Zeitung* vom 12.11.1951 und im *Mannheimer Morgen* vom 14.11.1951.

[398] [anon.]: "'Der Kaumann von Venedig' / William Shakespeare. Zur bevorstehenden Premiere des Lustspiels im Pfalztheater", in: *Die Rheinpfalz*, Ludwigshafen, 07.11.1951. Daraus auch die folgenden Zitate.

man stattdessen zu dem Entschluss, "daß eine zeitnahe Inszenierung diesen Weg nicht beschreiten darf". Was genau man unter "zeitnah" verstand, wurde leider nicht genauer definiert. Zeitnähe erforderte aber allem Anschein nach nicht nur, "im Shylock einen tragischen Charakter zu erblicken" – eine Auffassung, die, wie unumwunden zugegeben wurde "nicht neu" war – wer zeitnah inszenieren wollte, musste gar noch "einen Schritt weiter" gehen, was die Pfälzer Intendanz "aus innerem Bedürfnis heraus" auch tat: "Wir stellen der Aufführung des Stücks als Leitmotiv einen großen Satz Shylocks voran," schrieb sie, worauf nicht nur ein großer Satz Shylocks, sondern sein kompletter Monolog aus III.1 beginnend mit "Ich bin ein Jude" abgedruckt ist.

> In diesem Sinne soll sich der Charakter unseres Shylock aufbauen. Getrieben durch die Verachtung, die ihm seitens der Christen zuteil wird, im Innersten verwundet durch die Entführung seiner Tochter von einem Christen, soll der Entschluß unseres Shylock, auf seinem Schein zu bestehen, sich erst allmählich entwickeln und zu einer fanatischen Besessenheit, gemischt aus Rachegefühl und eigensinnigem, verbohrtem, unmenschlichem Trotz, steigern. Vielleicht sieht dieser Shylock sogar ein, daß er sich verrannt hat und bricht zusammen, nicht wegen des geldlichen Verlustes, sondern in der Erkenntnis, daß er in seinem Fanatismus zu weit gegangen ist.

Einige der hier geäußerten Thesen über die Entwicklung der Figur – und darin könnte man das größte Verdienst dieser Inszenierung sehen, wenn man denn eins nennen wollte – sind in dieser Eindeutigkeit nach dem Krieg noch nicht artikuliert worden, wie zum Beispiel die Sichtweise von Jessicas Veränderung nach Belmont als Entführung durch einen Christen und als Motivation für das weitere Handeln des Juden.

Doch damit sind lediglich Shylocks Rachsucht und in groben Zügen seine Grausamkeit erklärt. Von welcher charakterlichen Basis die Entwicklung der Figur allerdings ihren Ausgang nimmt, lässt der Essay der Intendanz offen, denn die vorher erwähnten "guten Eigenschaften" werden nicht näher spezifiziert. Auch die angesprochene Geldgier, die ja angeblich figur-immanent ist, bleibt ausgespart. Shylocks Einsicht und der daraus resultierende Zusammenbruch sind hingegen möglich aber nicht zwingend, weshalb sie, das zumindest scheinen die Aussagen der Verantwortlichen zu beinhalten, nicht auf der Bühne zu sehen sind. Doch obwohl einiges in den Betrachtungen zu Shylock stellenweise noch merkwürdig unausgegoren klang und sich dem Leser der Sinn einer solchen Shylock-Darstellung vielleicht nicht unmittelbar erschließen mochte, war die Fixierung auf diese Figur die einzige Existenzberechtigung der Inszenierung, wie man frei heraus mitteilte:

> Wenn es der Inszenierung und dem Darsteller gelingt, dem Charakters [sic] des Shylock eine Rechtfertigung zu geben, zumindest etwas Verständnis für ihn und seine Handlungsweise zu erwecken, dann haben wir unseren Zweck – mit dem, was wir euch zeigen wollten, – erfüllt.

Doch waren "Umstellungen verschiedener Sätze erforderlich", um die für Shylock in den Ausführungen "angedeutete Linie durchführen zu können". Inwieweit es sich hierbei nur um eine unglückliche Formulierung dafür handelt, dass man Veränderungen an der Szenenfolge vornahm, oder ob tatsächlich einzelne Sätze rearrangiert wurden, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Sicher ist, dass Weidenbrück neben dem leitmotivisch dem Stück vorangestellten Monolog Shylocks das Wechselspiel zwischen den Szenen in Venedig und Belmont aufhob, indem er das Aushandeln der Vertragskonditionen zwischen Shylock und Antonio (I.3) vorzog und anschließend die Szenen mit Portia und Nerissa (I.2) sowie Portia und ihren erfolglosen Freiern (II.1, 7, 9) bündelte. Auf dieses Wechselspiel konnte auch getrost verzichtet werden, da man die Schauplatzwechsel sowieso nicht als Gegensätze zwischen Ernstem und Heiterem begriff. Stattdessen sprach man im Programmheft von dem Stück als einem Lustspiel, "das sich vor dem Hintergrund des fröhlichen Venedig abspielt,"[399] was einen irritierten Kritiker zu der Bemerkung veranlasste, "eine Fröhlichkeit, die sich im Bespeien und Treten eines alten Juden austobt" schiene "nicht gerade zeitgemäß zu sein".[400] Es ist dies wiederum eine Bemerkung, die ihrerseits die Frage aufwirft, ob sie nicht impliziert, eine Zeit sei denkbar in der solcherlei Handlungen adäquat wären.

Trotz aller dramaturgischer Kniffe und obwohl die lautere Absicht der Interpretation allgemein nicht angezweifelt wurde, fiel die Inszenierung in der Presse einheitlich durch. Neben der Frage, ob die Stückwahl an sich "notwendig und taktvoll war,"[401] sprachen die Kritiker übereinstimmend von biederem, provinziellem, blassem Theater, das den Zuschauer nicht in seinen Bann zu ziehen vermochte, obwohl man, wie ausdrücklich betont wurde, von der schauspielerischen Leistung Felix Lademanns als Shylock angetan war.

Bemerkenswerterweise jedoch nehmen Schilderungen über Charakteristika der Aufführung in allen Besprechungen weitaus weniger Raum ein als Kommentare zur Rezeptionsgeschichte Shylocks oder zu den Ausführungen der Dramaturgie. Besonders die Shylock-Auffassung der Kaiserslauterer Verantwortlichen und der generelle Sinn einer *Kaufmann*-Inszenierung standen dabei im Vordergrund. Der Kritiker Ulrich Seelmann-Eggebrecht erinnert in der *Neuen Zeitung* zuerst an den 1947 misslungenen Versuch des Frankfurter Schauspiels, dieses "von den Nationalsozialisten politisch so mißbrauchte Werk"[402] aufzuführen. Er sah in Weidenbrücks Konzeption "einem mauschelnden Shylock als edlen Antonio eine Art preußischen Reserveleutnant mit

---

[399] Aus dem Programmheft zitiert nach USE: "Dem armen Mann geschah unrecht! 'Der Kaufmann von Venedig' in Kaiserslautern", in: *Mannheimer Morgen*, 14.11.1951.

[400] USE: "Dem armen Mann geschah unrecht!", *Mannheimer Morgen*, 14.11.1951.

[401] Dr. M.-M.: "'Der Kaufmann von Venedig' im Pfalztheater. Neuinszenierung des Shakespeare-Lustspiels vor mäßig besuchtem Haus", in: *Pfälzische Volkszeitung*, 10.11.1951.

[402] Seelmann-Eggebert, Ulrich: "'Kaufmann von Venedig'. Erste deutsche Nachkriegsaufführung", in: *Die Neue Zeitung*, 12.11.1951. Daraus auch die folgenden Zitate.

schneidender Kommandostimme gegenübergestellt, so daß sich Mißverständnisse leicht hätten ergeben können". Danach nimmt er ausführlich Bezug auf die Anmerkungen der Intendanz, die in identischer Form wie in der Vorankündigung der *Rheinpfalz* auch im Programmheft abgedruckt waren. Der Kritiker echauffiert sich über die Eigenschaften, die Shylocks jüdischem Charakter zugeschrieben werden und fährt fort:

> Wenn man dann noch sagt, daß Shylock nur der "geprellte Jude der spätmittelalterlichen Volkserzählung" sei, ist man ja glücklich wieder bei jener Müthel-Inszenierung von 1943 am Wiener Burgtheater angelangt.

Der Verzicht auf ergänzende Erklärungen zum Gehalt der Müthel-Konzeption lässt darauf schließen, dass jene Inszenierung jedem Theaterinteressierten bereits als Symbol für den weiter oben erwähnten politischen Missbrauch durch die Nationalsozialisten geläufig war. In Gegenüberstellung zu dieser Inszenierung hätte Seelmann-Eggebrecht anscheinend einen Shylock als "durch und durch tragische Gestalt" favorisiert, wie sie Heines "humanitäre Deutung" gegeben hat, "von der man heute allein ausgehen kann". Auch den Versuch, Shylocks berühmten Worten mehr Bedeutung durch die leitmotivische Funktion zu verleihen, hält er für unzureichend:

> [...] in ihnen werden lediglich die grundsätzlichen Menschenrechte auch für die Juden gefordert; etwas so selbstverständliches, daß es gar nicht zur Debatte stehen dürfte. Am Schluß des wohlgemeinten Aufsatzes im Kaiserslauterer Programmheft wird noch erklärt, daß Christen und Juden den gleichen menschlichen Anfechtungen und Schwächen unterworfen seien und daß darum niemand Anlaß habe sich an die Brust zu schlagen und sich zu überheben. Im Augenblick einer notwendigen Wiedergutmachung begangener Unmenschlichkeit eine leicht zu Mißdeutungen herausfordernde Einstellung. Zumal in diesem gleichen Artikel nur der Jude Shylock als "unmenschlich" bezeichnet wird.

Der Autor hält also ein gleichberechtigtes christlich-jüdisches Miteinander im Zeichen der Zeit noch für verfrüht. Stattdessen wird hier indirekt eine Phase der Überhöhung des Jüdischen gefordert nach den Verfehlungen durch die Nationalsozialisten.

Ein anderer Kritiker sieht Shakespeare und Shylock generell als ungeeignete Mittel zu dem Zweck, Vorgänge der neueren Geschichte zu exemplifizieren. Dieser Kritiker, der sich als Jude zu erkennen gibt, sucht in seinem Beitrag für die *Rheinpfalz*, der "Shakespeare war kein Rassenfanatiker" betitelt ist, zunächst nach einer Begründung dafür, dass das Pfalztheater im Kontrast zu sonstigen Premieren zur Eröffnungsvorstellung des *Kaufmann* nur zu einem "leidlichen Drittel besetzt war":

> Sollte das Theaterpublikum, das im allgemeinen ein feineres Gespür für wertlogische Zusammenhänge besitzt, als Leute vom Bau [vom Theater im Pfalzbau, Anm. des Verf.] oft wahrhaben wollen, diesmal bewußt einem Experiment aus dem Wege gegangen sein, das man mit dem "Kaufmann" anstellte? Eine bühnenmäßige Versuchsanordnung, für die – das sei gleich vorneweg gesagt – keinerlei Notwendigkeit vorlag.[403]

---

[403] W.M.: "Shakespeare war kein Rassenfanatiker. Premiere des 'Kaufmann in Venedig' [sic] beim Pfalztheater in Kaiserslautern", in: *Die Rheinpfalz*, Neustadt, 12.11.1951. Daraus auch die folgenden Zitate.

Danach attackiert er den Beweggrund für die Inszenierung, den sich die Verantwortlichen so selbstverliebt ans Revers geheftet hatten:

> Wenn die historischen Vorgänge, die eine Theaterleitung überhaupt in die Lage versetzt haben, anzukündigen: "Wir bringen als erste deutsche Bühne nach so und so vielen Jahren wieder den Shylock auf die Bretter" nicht so blutig ernst wären, mutete es geradezu komisch an.

Die Komik rührt wohl daher, dass er das in der beschriebenen Art agierende Theater als Teil der Macht oder des Systems oder des Volkes begreift, das eben jene unselige Unterbrechung heraufbeschworen hat. Dieser möchte er eine wie auch immer geartete Form des Triumphs keinesfalls zugestehen:

> Wer aber glaubt, daß eine deutsche Bühne, die heute den "Kaufmann" aufführt, eine besonders delikate Stellung vor dem jüdischen Volk einnehme, dem sei gesagt, daß er die jüdische Objektivität in künstlerischen Dingen völlig falsch beurteilt. Ich erinnere mich noch sehr wohl an Vorstellungen des sehr beliebten Lustspiels, "Die drei Frankfurter" wo ein Großteil des Publikums von Mitbürgern jüdischen Glaubens gestellt wurde, die sich ungemein amüsierten über diese Verulkung des Judentums auf der Bühne. Und dies in einer Zeit, da die braunen Bataillone schon auf den Straßen marschierten.

Und schließlich tut er kund, was er von der Absicht hält, den Shylock aus bloßen Gründen des Zeitgeistes entgegengesetzt zu dem zu inszenieren, was man als Intention des Dichters erachtet und damit eine Aussage zur veränderten Sichtweise über das Wesen des jüdischen Volkes treffen zu wollen. Seine Feststellung ist damit gleichzeitig Forderung, sich die Dimension der nationalsozialistischen Taten noch einmal vor Augen zu führen und diese nicht, wenn auch unbeabsichtigt, um der Aufmerksamkeit willen zu bagatellisieren:

> Aber keine Gestalt des genialen Dramatikers bedarf einer nachträglichen Rechtfertigung. Am wenigsten der unseres Geschlechts, das viel zu sehr aus der Mitte herausgefallen ist um ein gültigeres Urteil sprechen zu können. Maßen wir es uns also auch nicht zu über den Juden Shylock und lassen wir ihn ruhig an dem Standort, den ihm Shakespeare zugewiesen hat.

So erklärt auch er, wie seine Kritikerkollegen, wenn auch aus anderen Gründen, die Inszenierung für letztendlich gescheitert: "Mit dem ferngebliebenen Publikum glaube ich, daß es geschmackvoller und künstlerisch verantwortungsbewußter gewesen wäre, Shakespeare und Shylock an ihren Plätzen zu belassen".

Abschließend verdeutlicht er durch penible Wiedergabe der geänderten Szenenfolge, dass in Kaiserslautern seiner Meinung nach tatsächlich nicht mit, sondern gegen den Dichter inszeniert wurde und attestiert, wahrscheinlich voll triefenden Spottes, Felix Lademann eine "komödiantisch [...] starke Leistung", wo sein Kollege von der *Pfälzischen Volkszeitung* noch "stellen

weise menschlich erschütternde Größe"[404] gesehen hatte. Gut sechs Wochen später wurde der *Kaufmann* im Nordmark-Landestheater in Schleswig durch Intendant Dr. Gnekow erstmalig nach dem Krieg in der Übersetzung von Rothe gegeben. Dies war gleichzeitig das hervorstechendste Merkmal einer Inszenierung, die ansonsten laut Kritik "nicht über den hergebrachten Rahmen heutiger Shakespeare-Komödien-Inszenierungen" hinausging und deren Shylock-Darsteller Karl Striebeck seine Rolle "gegen Schluß über den Kopf zu wachsen"[405] drohte.

3.2.3 Die Instinkte ruhen: Detmold, 1952

Im Februar 1952 fand die Premiere des *Kaufmann von Venedig* im Landestheater in Detmold statt. Regisseur Franz Wirtz hatte "zum Geleit" für die Besucher im Programmheft dargelegt, in diesem Stück werde "über das ewig schuldig-unschuldige Wesen der Menschheit selber geurteilt".[406] Demnach sollte es also in Detmold ausdrücklich nicht um christlich-jüdische Konflikte gehen. Wirtz fuhr fort:

> Wegen seines ebenso aufrichtigen wie furchtbaren Gesichtes, das der Jude uns hier zeigt, hat man das Stück, nach allem, was geschehen, für einige Jahre beiseite gelegt. Die nachfolgenden Worte mögen zeigen, wie unrecht man täte, es für die Dauer zu verleugnen. Sie stammen von einem, der – wie jedermann weiß – selber ein Jude war.

Auch Wirtz muss hier selbstverständlich einräumen, dass das Stück beiseite gelegt wurde, nicht weil ein Mensch, sondern eben weil ein Jude sein furchtbares Gesicht zeigte. Dass jüdisches Verhalten "nach allem, was geschehen" in Deutschland dann doch anders betrachtet wird als das Wesen der restlichen Menschheit. Dieses unverfängliche "nach allem, was geschehen", das mehr verschleiert als es preisgibt, ist dabei charakteristisch für die Sprachlosigkeit der Nachkriegsära gegenüber dem nationalsozialistischen Völkermord. Die Feststellung, dass es "unrecht" sei, das Drama beiseite liegen zu lassen, macht die aufführende Bühne dann sozusagen zum Retter eines Stücks Weltliteratur. Der Aspekt des Verdienstvollen, der häufig zusammen mit dem Schlagwort "Wagnis" fällt, begleitet, wie zu sehen sein wird, fast jede Inszenierung des *Kaufmann* in den fünfziger Jahren. Er dient gerade den Provinzbühnen zur Steigerung der eigenen, kulturellen Bedeutung.

Dieses Phänomen zeigt sich auch in Detmold, wenngleich deutlich vorsichtiger und bescheidener als beispielsweise noch in Kaiserslautern. Gleichzeitig ist beim Detmolder Regisseur jedoch eine, für den Umgang mit dem Drama im Nachkriegsdeutschland ebenfalls typische, Unsicher-

---

[404] Dr. M.-M.: "'Der Kaufmann von Venedig' im Pfalztheater", *Pfälzische Volkszeitung*, 10.11.1951.
[405] E.H.: "Schleswig-holsteinische Kultur-Umschau. 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Kieler Nachrichten*, 28.12.1951.
[406] W.F.: "Zum Geleit", in: *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig. Ein Lustspiel in fünf Akten.* (Programmheft der Spielzeit 1951/52), Herausgegeben vom Landestheater Detmold, Detmold, 1952. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich hinter den Initialen "W.F." der Regisseur Franz Wirtz verbirgt, zumal sein Name in der Rubrik "Verantwortlich für den Inhalt" angegeben ist.

heit zu spüren. Der sicherste Weg aus dieser Befangenheit scheint darin zu liegen, sich auf eine, am besten bekannte, jüdische Persönlichkeit zu berufen. Im vorliegenden Fall wird einerseits die Unsicherheit der Verantwortlichen und gleichzeitig die enorme Bedeutung der Religionszugehörigkeit des "Zeugen" deutlich durch den Einschub "wie jedermann weiß," der einen Grund dafür liefert, auch denjenigen mitzuteilen, dass Heinrich Heine Jude war, die es dann doch vielleicht noch nicht wussten. Im Detmolder Programmheft folgt darauf ein ausführlicher Auszug aus Heines Betrachtungen zum Stück, das neben den schon zuvor genannten zentralen Thesen, nach denen Shylock "als Justifikation einer unglücklichen Sekte" erscheint und "von Religionsverschiedenheit [...] in diesem Stücke nicht die geringste Spur" zu finden sei, erstmals auch die Passage zur Flucht bzw. zum Raub Jessicas beinhaltet. Heine spricht darin Lorenzo schuldig, an einem der "infamsten Hausdiebstähle" mitgewirkt zu haben, für den er "nach dem preußischen Landrecht [...] zu fünfzehn Jahren Zuchthaus verurteilt und gebrandmarkt und an den Pranger gestellt" würde.

So war es also, wie schon in anderen Inszenierungen gesehen, Anfang der fünfziger Jahre, erst recht mit Berufung auf Heine, ohne weiteres möglich, einen lauten, verbissenen, rachsüchtigen Shylock auf die Bühne zu stellen, den allerdings immer auch ein gewisses Maß an Würde und Tragik umgeben musste. Auf gar keinen Fall aber durfte er komisch sein. Einen komischen Juden auf der Bühne zu sehen, und darin liegt der eigentlich nachhaltige Effekt des Krauß-Shylock in Wien, bedeutete einen Juden der Lächerlichkeit preiszugeben. Dies beginnt selbstverständlich mit Maske und Kostüm. In Detmold lobte ein Kritiker, der Shylock-Darsteller Walter Hartung habe "mit Geschmack jeden Einsatz äußerlicher Effekte" vermieden. Außerdem versagte er der Figur

> geradezu mit Aszese die komischen Züge, die ihr immerhin auch noch, und zwar legitim, anhaften. Aber es ist vielleicht gut so, die Rolle des Juden in Deutschland heute mit dieser Zurückhaltung zu spielen; jedenfalls ist es besser, als sie auch nur irgendwie vielleicht doch fehlreagierenden Publikumsinstinkten auszusetzen. [407]

Mit der Zurückhaltung ist wohlgemerkt nur die Beschränkung hinsichtlich des komischen Potentials gemeint, denn in puncto Wut und Hass ließ Hartung, wie es an anderer Stelle heißt, "seinen Gefühlen hemmungslos und laut freie Bahn".[408]

Aufschlussreich ist hier auch die biologistische Umschreibung der Ursache für eine eventuelle Fehlreaktion als "Instinkte". Dies impliziert, dass es sich bei der Akzeptanz der Juden um eine rein rationale, intellektuelle Leistung handelte. Die Befürchtung liegt dann darin, dass die Ratio beim sinnlichen theatralischen Erlebnis ausgeschaltet und so der Platz bereitet wird eben für

---

[407] Dr. Fischdick: "'Der Kaufmann von Venedig'. Gastspiel des Landestheaters Detmold", in: *Deister- und Weserzeitung*, Hameln, 11.02.1952.

[408] [anon.]: "Shylock im blinden Haß-Eifer. 'Der Kaufmann von Venedig' in Neuinszenierung", in: *Herforder Anzeiger*, 12.02.1952.

antisemitische "Instinkte". Schon deshalb wird dem Darsteller des Shylock häufig für die Zurückhaltung gedankt, die einen Verbleib auf der rationalen Ebene natürlich erheblich erleichtert. Als Ursache dafür, dass die Darstellung trotz der beschriebenen Zurückhaltung gelingt, wird dann häufig die unantastbare humanistische Gesinnung des Darstellers genannt, als würde sie sozusagen auf sein Spiel abfärben. All diese Faktoren wirken auch im vorliegenden Fall zusammen, sodass der gleiche Rezensent, der eben doch die fehlenden komödiantischen Aspekte bemängelte jetzt dem Shylock-Darsteller "von Herzen und mit Respekt" Dank sagt "für diese von echter Menschlichkeit und hohem künstlerischen Wert zeugende Gestaltung".[409]
Wenn dann während der Aufführungen am örtlichen Theater die Instinkte tatsächlich ruhten und sich keine Zwischenfälle ereigneten, war dies quasi gleichbedeutend mit der offiziellen Aufnahme der eigenen kleinen Stadt in die Gemeinschaft der Kultivierten und Zivilisierten. Und auch das Theater dieser Stadt hatte dadurch plötzlich eine nicht mehr nur an ihrem Unterhaltungswert gemessene sondern zusätzlich moralisch definierbare Existenzberechtigung:

> Es ist ein Verdienst für sich, unter den Werken Shakespeares sich dieses einmal wieder angenommen zu haben, wozu wohl wenige Bühnen den Mut aufbringen. Es geschah mit so sicherem Takt sowohl in rein künstlerischer Hinsicht wie auch unter dem Blickwinkel der "Schaubühne als moralische Anstalt", daß man Regie und Darsteller dazu beglückwünschen darf.[410]

Auf diese Weise nahm jede Bühne, die den *Kaufmann von Venedig* inszenierte, tatsächlich eine besonders delikate Stellung ein, wenn auch vielleicht nicht vor dem jüdischen, so doch vor dem eigenen Volk. Der *Kaufmann von Venedig* konnte gerade in der Provinz, wo man wenig Möglichkeiten hatte, gesellschaftspsychologische Stimmungen zu eruieren, durchaus als eine Art Demokratietest angesehen werden. Die Erleichterung nach gelungener Premiere und die Weiterempfehlung für andere Bühnen in der Presse zeigen, dass das Stück beispielsweise in Detmold durchaus so gesehen wurde.

3.2.4 Shakespeare-Tradition berechtigt: Bochum, 1952

Nach einigen in diesem Sinne geglückten Aufführungen in der Provinz war die Zeit Anfang der fünfziger Jahre reif für eine Inszenierung auf einer bedeutenden westdeutschen Bühne. Es war möglicherweise kein Zufall, dass die Premiere des *Kaufmann von Venedig* auf einer solchen nur einige Monate nach Abschluss des Deutschlandvertrags, der Deutschland wieder zu einem souveränen Staat machte, und gar nur wenige Wochen, nachdem zähe Verhandlungen in kühler Atmosphäre zu deutschen Wiedergutmachungszahlungen an den jungen Staat Israel in Höhe von 3 Milliarden DM geführt hatten. Und es war wohl ebenso wenig ein Zufall, dass es gerade

---

[409] Dr. Fischdick: "'Der Kaufmann von Venedig'", *Deister- und Weserzeitung*, 11.02.1952.
[410] Ebd.

das Schauspielhaus Bochum war, das sich an diese Aufgabe machte. Saladin Schmitt hatte dieses Haus 1919 gegründet und 30 Jahre geführt. In dieser Zeit war es zum herausragenden deutschsprachigen Theater in Bezug auf Shakespeares Werke geworden. Den *Kaufmann von Venedig* hatte Schmitt selbst 1920/21 und dann noch einmal zehn Jahre später vorgestellt. Zwei Jahre vor der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler spielte Hermann Heuser in einer sehr erfolgreichen Inszenierung den Shylock "im Schildkraut-Stil der getretenen Ghettogestalt, eine Habima-Figur, füllig im mimischen Ausdruck und reich an Tönen des menschlichen Zerbrechens".[411] Danach verzichtete man auf dieses Drama, spielte aber auch während des Dritten Reiches in jeder Spielzeit mindestens ein Stück Shakespeares. Die einzigen Ausnahmen von dieser Regel bildeten die Jahre 1940-42, in denen der englische Dichter dem Reichspropagandaministerium aufgrund der Kriegssituation nicht opportun schien. Dies zeigt, dass Shakespeare auch in Bochum kein Widerstandstheater, sondern vielmehr gute Gelegenheit war, ohne aufzufallen humanistisches Theater zu machen.

Durch das Wirken Schmitts war alsbald von der großen Pflege deutscher Shakespeare-Tradition in Bochum die Rede. Dieser Ruf wurde zementiert durch seine Wahl zum Präsidenten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft,[412] die den Grundstein dafür legte, dass Bochum nach dem Krieg das Zentrum und nach der Teilung der Gesellschaft 1963 auch Sitz der westdeutschen Organisation wurde.[413]

Zur Spielzeit 1949/50 löste Hans Schalla Schmitt als Intendant des Bochumer Schauspiels ab. Der Hamburger Schalla hatte vor dem Krieg als junger Mann an verschiedenen deutschen Bühnen sein schauspielerisches Talent unter Beweis gestellt, bevor er selbst zu inszenieren begann. Während der nationalsozialistischen Herrschaft wirkte er recht unauffällig als Oberspielleiter in Stettin, Aachen und Köln. 1947 dann wurde er von Gustav Gründgens in gleicher Position nach Düsseldorf geholt. Schallas besonderes Interesse galt von Anfang an vor allem den Tragödien William Shakespeares, er inszenierte aber auch erfolgreich zeitgenössische europäische Dramatik, vor allem Sartre.

Schon mit seiner ersten Inszenierung als Intendant, mit *Maß für Maß* im Herbst 1949, machte Schalla deutlich, dass er die Bochumer Shakespeare-Tradition fortzuführen gedachte. In den 23 Jahren unter seiner Leitung beinhalteten nur zwei Spielzeiten keine Shakespeare-Inszenierung, wohingegen häufiger zwei als nur eine einzige Neuinszenierung aus dem Repertoire des Eng-

---

[411] Paul Josef Cremers in der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung*. Ohne Datumsangabe. Zitiert nach Dörnemann, Kurt: *Shakespeare-Theater. Bochum 1919-1979*. Bochum, 1979, S. 28. In dieser Inszenierung spielte der spätere Regisseur Harry Buckwitz die Titelrolle.

[412] Schmitt hatte bereits seit 1937 als deren Vizepräsident agiert. Allerdings ruhte die Arbeit der Gesellschaft während des Krieges weitgehend, wenngleich man es schaffte, 1940 in Weimar noch eine Hauptversammlung durchzuführen und für die Spielzeit 1942/43 ein Jahrbuch herauszugeben.

[413] Ausführlich zur Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und ihre Aktivitäten in Bochum bei Dörnemann, *Shakespeare-Theater. Bochum 1919-1979*, S. 53 ff.

länders jährlich stattfanden. Unter Schallas Ägide wurde das Schauspielhaus Bochum außerdem das erste und einzige städtische Theater der Welt, das sämtliche Dramen aufführte, die von der Forschung Shakespeare zugeschriebenen werden.[414]

Aufgrund der Tradition dieser Bühne war es beinahe folgerichtig, dass gerade sie sozusagen die überregionale Deutschland-Premiere des *Kaufmann von Venedig* erleben sollte. So wie das Schauspiel Zürich eine besondere Berechtigung auf das Stück für den deutschsprachigen Raum besessen hatte, so besaß Bochum eine ähnliche Legitimation für Deutschland selbst. Und die Gestaltung des Programmhefts zu Schallas Inszenierung erweckte den Eindruck, als habe man für dieses zweifellos theaterpolitisch besondere Projekt die geballte Shakespeare-Tradition der Bühne und die Verbundenheit mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in die Waagschale geworfen, um die historisch begründete Legitimation zu unterstreichen. Das Programmheft wird eröffnet vom Auszug einer Rede, die der Shakespeare-Übersetzer Richard Flatter 1952 auf der Jahreshauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gehalten hatte. Flatters Essay berichtet "Über den Schauspieler", dessen Privileg es sei, "daß ich [als Schauspieler, Anm. d. Verf.] meine eigene Existenz völlig aufgebe, daß ich meine eigene Seele von mir wegschlüpfen und in einen anderen Menschen hineinschlüpfen lasse". [415] Dies verleihe

> dem echten Schauspieler jene unheimliche Urkraft [...], die uns, wenn wir sie mitansehen, beinahe mit Furcht und Schaudern erfüllt. Wir wissen nicht recht – waren wir Zeugen, wie ein Mensch aus einem anderen geschaffen wurde, oder war es so, daß ein Mensch den anderen in sich hineinschlang? War der, den wir da agieren sahen, ein dämonischer Demiurg oder war es ein Funke der göttlichen Schöpfungskraft, der auf seiner Stirn saß?[416]

Im letzten Absatz seiner Ausführungen leitet Flatter über zu Shakespeare, der mit jener schauspielerischen Urkraft seine Figuren geschaffen habe. Neben dem Aufsatz ist ein Seiten füllendes Brustbild von Hanns-Ernst Jäger als Shylock abgedruckt, auf dem der Schauspieler den Betrachter leidend, verzweifelt, beinahe flehentlich anblickt.

Vielleicht empfanden die Verantwortlichen in Bochum beim Gedanken an das Stück oder an seine strittigste Figur ähnliche Furcht und ähnliches Schaudern wie laut Flatter der Zuschauer vor der Kraft des Theaters. Im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird es im Zusammenhang mit der Bochumer Inszenierung zum Stück selbst später heißen:

> Zwar, bei Shakespeare trifft wilder und greller venezianischer Leichtsinn auf das ungeheure Dunkel der Shylock-Gestalt, und diese schärft grausig ihr Messer. Allein nach unser aller Erleben war die behutsame Gebärde, mit welcher das Werk durch Hans Schalla dargereicht wurde, die einzige Form für diese Zeit.[417]

---

[414] D.h. alle in der Folio-Ausgabe von 1623 abgedruckten Stücke plus *Perikles*. Siehe Dörnemann, *Shakespeare-Theater. Bochum 1919-1979*, S. 58.

[415] In: *Prisma. Blätter der Städtischen Bühne Bochum*, Spielzeit 1952/53, Heft 1. Herausgegeben von der Bühne der Stadt Bochum, Bochum, 1952, S. 1.

[416] Ebd., S. 2.

[417] Dörnemann, "Shakespeare an Ruhr und Rhein", *Shakespeare Jahrbuch* 91/1955, S. 249.

Vielleicht wurden also das Stück als antisemitisch und Shylock als derart bedrohlich begriffen, dass man die Behutsamkeit, die es erforderte, um es spielbar zu machen, glaubte, schon im Programmheft walten lassen zu müssen. Dass die zentrale Aussage schon im ersten Aufsatz des Programmhefts lautete: Es ist alles nur Theater. Lasst euch von der großen Kunst des Dichters und des Schauspielers in den Bann ziehen, aber fürchtet euch nicht, denn das Genie Shakespeare hat mit Shylock kein Monster geschaffen, sondern eine bedauernswerte Kreatur, der Unrecht widerfährt. Es folgen Bilder und Skizzen zuerst aus der Bühnengeschichte Shylocks aus dem 18. und 19. Jahrhundert mit den Paradebeispielen Iffland und Devrient sowie Friedrich Haase, gefolgt von Bühnenbildentwürfen aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts. Die Veranschaulichung der Bühnengeschichte des Stücks im Allgemeinen und Shylocks im Besonderen nahm dem aktuellen Bochumer Unterfangen das Außergewöhnliche, indem sie es als kleinen Teil einer langen theatralischen Tradition darstellte. Die Verantwortlichen in Bochum gingen damit genau den entgegengesetzten Weg, den die Bühnen in Detmold oder Kaiserslautern eingeschlagen hatten, die ja den besonderen, außergewöhnlichen Charakter einer *Kaufmann*-Inszenierung herausgestellt hatten.

Unter der Überschrift "Shylock und Porzia" folgen im Bochumer Programmheft, ähnlich wie 1950 bei der Zürcher Bühne, kurze Sequenzen aus Essays des 19. und 20. Jahrhunderts, geschrieben von Dichtern, Juristen, Literatur- und Theaterwissenschaftlern. Einleitende Zeilen der Dramaturgie verraten, dass die Texte einerseits "die Frage nach der moralischen Gültigkeit des Urteilsspruches der Porzia" erhellen und andererseits klären sollten "ob Shylock von Shakespeare als tragische oder als komische Figur gemeint sei". Zu letzterer Frage merkte man in Bochum an, dass "Shylock auf den Zuschauer durchaus tragisch" wirke, sei "seit Iffland und Devrient, die den Prototyp der Rolle für das deutsche Theater des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts geprägt haben, selten bestritten worden". Die Tatsache, dass man mit dieser Feststellung den Tenor der folgenden Texte vorwegnimmt, lässt Zweifel daran aufkommen, dass es sich bei den Beiträgen im Programmheft tatsächlich wie angegeben um "zufällige Lesefrüchte" handelt.[418]

Portias Güte bleibt in diesen Texten unangetastet, wenngleich Rudolf von Ihering ihr Urteil gegen Shylock einschränkend als Unrecht bezeichnet, das nicht aufhört Unrecht zu sein, auch wenn es "im Interesse der Menschlichkeit"[419] begangen wurde. Eine größere Bandbreite als im Zürcher Programmheft findet sich in der Charakterisierung Shylocks, wobei die extremste Meinung unter den Sympathisanten wieder von Heine vertreten wird. Allerdings spart die Passage

[418] Alle Zitate aus *Prisma*, S. 7.
[419] Aus: Rudolf von Ihering, *Der Kampf ums Recht*, 1891, zitiert nach *Prisma*, S. 8.

aus "Shakespeares Mädchen und Frauen" im Bochumer Programmheft die Anekdote mit der schönen, bestürzten Engländerin aus, was noch einmal das Bemühen der Bochumer um Sachlichkeit unterstreicht. Die am deutlichsten negative Ansicht zu Shylock vertritt Gustav Landauer, für den die Figur ein "Teufel" ist, der "um sich selbst und sein Schicksal" kreist, "fürs Leben geprägt und verdorben, [...] fertig und gestempelt" ist, allerdings zum Teufel gemacht "durch Schuld vor allem derer, die – im Gegensatz zu ihm – noch wandelbare Menschen sind und also in Porzias Reich, ins Reich der Gnade kommen dürfen".[420] So diffus wie in dieser Sichtweise, in der sie als fehlbare Wesen irgendwo im weiten Raum zwischen den Polen der gnadenreichen, beinahe messianischen Portia und dem Opfer/Teufel Shylock positioniert werden – nicht wirklich gut, aber keinesfalls schlecht – blieben die christlichen Venezianer auch in den Inszenierungen dieser Jahre, von Zürich bis Bochum.

Wenn Shylock überhaupt schuldig wird, dann nicht gegenüber diesen blassen Figuren, die auch in den Rezensionen jener Zeit kaum eine Rolle spielen, sondern weil er das Gnadengesuch Portias ablehnt. Erst dadurch "erfüllt sich sein Schicksal".[421] Auf die Betonung der Kostbarkeit der Gnade legte man auch in der Bochumer Inszenierung größten Wert. Einerseits war die Demonstration humanistischer Werte als Teil der Umerziehung des Publikums auch Anfang der fünfziger Jahre anscheinend noch eine wichtige Funktion des Theaters. Andererseits hatte die Reflexion über die Bedeutung der Gnade gerade unmittelbar nach den ersten Wiedergutmachungszahlungen an Israel eine besondere Brisanz gewonnen. Auf einer deutschen Bühne dieser Zeit noch kein Thema, aber im Bochumer Programmheft durch einen kurzen Auszug aus Friedrich Gundolfs 1928 herausgegebenem Buch *Shakespeare, Sein Wesen und Werk* erstmals nach dem Krieg im Zusammenhang mit einer Inszenierung öffentlich erörtert wurde die Möglichkeit, Shylocks Judentum zu vernachlässigen. Gundolf schrieb:

> Shylocks Judentum, so eindringlich und echt es wirkt, ist nicht Rasse oder Stand, sondern Märchenfarbe, vom Dichter freilich mit derselben Lebensfülle verwirklicht wie das Elfentum des Droll und die Halbtierheit des Caliban, nicht nachahmend, sondern erschaffend.[422]

Das Programmheft schien die Botschaft vermitteln zu wollen: "Es handelt sich bei diesem Projekt lediglich um ein Theaterstück, um ein Spiel. In diesem Spiel geht es einzig und alleine um die Figur des Shylock, die eine lange Bühnentradition hat und über deren Charakter unter Schauspielern sowie in der Theater- und Literaturwissenschaft unterschiedliche, zum Teil gegensätzliche Meinungen bestehen. Von keiner Seite wird jedoch die These vertreten, das

---

[420] Aus: Gustav Landauer, *Shakespeare, dargestellt in Vorträgen*, 1922, zitiert nach *Prisma*, S. 9.

[421] Aus dem 1942 veröffentlichten Werk *Shakespeare* des Wiener Theaterhistorikers Joseph Gregor. In der Passage, welche die Gedanken zu Shylock und Portia im Bochumer Programmheft beschließt, wird die beschriebene These zu Shylocks Schuld vertreten. Zitiert nach *Prisma*, S. 10.

[422] Ebd.

Wesen des Juden sei monströs". Diese Botschaft stand im Einklang mit der Presseberichterstattung, in der die absolute Priorität des Shylock und die Einbindung der Inszenierung in eine traditionsreiche Bühnengeschichte ebenfalls vorherrschten. Auffällig dabei, und in dieser Dominanz noch bei keiner Nachkriegsaufführung zu beobachten, wie groß die Präsenz Shylocks bereits in den Überschriften war. Die Titel reichten von "Shylock – neu zur Diskussion gestellt"[423] und "Shylock in menschlichen Schranken"[424] bis hin zu "Shylock als tragische Figur".[425] Anhand von Überschriften wie "Nach jenen Jahren – Hut ab vor Shylock"[426] oder "Shylock klagt an"[427] kann außerdem ermessen werden, welche Dimension das Bemühen um die Vermenschlichung einer Bühnenfigur und die Bereitschaft, sie als legitimen Repräsentanten eines Volkes zu akzeptieren, bereits angenommen hatten. Dies ging so weit, dass der Schlussapplaus des Publikums, zumindest nach Einschätzung eines Rezensenten, nicht mehr dem Schauspieler galt, sondern der Figur: "Der Beifall, mit Recht, war sehr herzlich. Shylock bekam eine Ovation. Sie galt auch den Schatten der Geschichte, die er da zu vertreten hatte. Hut ab!"[428] Shylock also als deutliches Signal für die Überwindung der jüngsten deutschen Geschichte, die nunmehr bloße Erinnerung ist ("in jenen Jahren"). Doch blieb die Skepsis gegenüber dem Stück selbst weiterhin groß:

> Es liegen vor dieser Figur zu viele Ressentiments angehäuft, auf ihrem Grunde ist zu viel Leid und Blut angesammelt, als daß der heutige Zuschauer einen tänzelnden und mauschelnden Popanz auf der Bühne ertragen könnte.[429]

Deshalb kam auch in der Berichterstattung der Bochumer Inszenierung die Forderung auf, "ein äußerstes Maß von Formphantasie und Taktgefühl" zu beweisen: "Denn, wie gesagt, aus Shylock einen individuellen Helden zu machen, ist unmöglich; ihm in der lächerlichen Verzerrung Würde zu geben, ist bitter notwendig".[430] Der Begriff der Würde sollte dabei einen ewig gültigen humanistischen Wert der Klassik bezeichnen: "Würde eines Ahasverus und die Stimme einer überpersonalen Zeitlosigkeit, gegen die gemessen wir (und die damalige britische Society) grüne Jungen sind".[431]

Glaubte man in der Inszenierung den geforderten inszenatorischen Takt zu erkennen, war man nur zu leicht gewillt, in der "imponierende[n] Einheit von sparsamer, meist waagerechter Gestik und zeichnerischem Psalmodieren" des Shylock-Darstellers einen "souveräne[n] Singsang" zu

---

[423] In: *Die Zukunft*, Nr. 37, 11.10.1952.
[424] In: *Die Welt*, 29.09.1952.
[425] In. *Ruhr-Nachrichten*, 25.09.1952.
[426] In: *Der Mittag*, 26.09.1952.
[427] In. *Blick in die Woche*, 07.10.1952.
[428] A.S.V.: "Nach jenen Jahren – Hut ab vor Shylock! Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Der Mittag*, Düsseldorf, 26.09.1952.
[429] Nyssen, Leo: "Shylock als tragische Figur", in: *Ruhr-Nachrichten*, Dortmund, 25.09.1952.
[430] A.S.V., "Nach jenen Jahren – Hut ab vor Shylock!", *Der Mittag*, 26.09.1952.
[431] Ebd.

erkennen, "in welchem die Luft von Jahrtausenden wehte".[432] Eine andere Frage, auf die das Augenmerk einiger Publikationen gerichtet war, war jene nach der Rezeption durch das Publikum. Denn jede noch so humanistisch intendierte Inszenierung oder Rezension war nutzlos, wenn sie von den Betrachtern des Spiels missdeutet wurden. Hier schien eine große Sorge der Verantwortlichen zu liegen. Die *Westdeutsche Neue Presse* beispielsweise fragte unter dem Titel "Sind wir wieder reif für Shakespeares Shylock?" ängstlich: "Wird es keine Mißverständnisse geben bei der Aufnahme dieser ebenso großartigen wie gefährlichen Rolle? Andererseits kann dieses Stück gerade heute eine heilsame Lehre erteilen".[433]

Der Rezensent versuchte diese Frage zu klären, indem er den Bochumer Shylock von dem des Werner Krauß abgrenzte, der den Shylock "noch inmitten des Krieges" auf die Bühne gebracht hatte. Auffällig dabei ist, welch entscheidende Rolle Aussehen und Gebaren des Shylock für diese Abgrenzung spielten:

> In Bochum muß in erster Linie Hanns-Ernst Jäger als Shylock die Aufführung rechtfertigen. Er ist schon äußerlich kein gekrümmter, mauschelnder Gettojude [sic], sondern ein Mann und ein wirklicher Mensch mit den schweren, vergrübelten Zügen eines ewig ruhelosen Ahasver.[434]

Die antonyme Verwendung der Begriffe "Jude" und "Mann/Mensch" zeigt an dieser Stelle außerdem, dass die nationalsozialistische Ära in den Köpfen auch der Wohlmeinenden noch präsenter war, als man sich das weithin zugestand.[435] Dies macht die Erleichterung über das Gelingen des Unterfangens auch in Bochum, der großen deutschen Shakespeare-Bühne, verständlich. Die *Westdeutsche Allgemeine* beispielsweise erinnerte unter dem Titel "Shylock – tragischer Held des Hasses" daran, dass das Stück schon häufig antisemitisch gespielt worden sei und

> fast noch öfter, zumal unter dem Einfluß der zionistischen Bewegung, als ein semitenfreundliches Stück. [...] Aus diesem Widerstreit der Meinungen einen Ausweg zu suchen, war es längst an der Zeit. Freilich gehört zu allem Notwendigen eine gehörige Portion Mut, wie es scheint ganz besonders in unserer Zeit, die auch auf dem Gebiete der Kunst den letzten Entscheidungen allzu kompromißfreudig ausweicht.[436]

Allgemein wurde die Inszenierung Schallas, die bereits in Bochum eine große Resonanz beim Publikum erfahren hatte, bevor sie mit Erfolg auf Tour ging, also von der Presse bejubelt. Und in auffallend ähnlicher Diktion wurde immer wieder herausgestellt, wem man diesen Erfolg zu

---

[432] Ebd.

[433] Trouwborst, Rolf: "Sind wir wieder reif für Shakespeares Shylock? Spielzeiteröffnung mit 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Westdeutsche Neue Presse*, Köln, 24.09.1952.

[434] Ebd.

[435] Dies zeigt sich auch in der Diktion verschiedener Besprechungen. So zum Beispiel, wenn es in einer Überschrift zu einem Absatz heißt: "Weder für noch gegen die Judenfrage". (in: Eiland, Dr. Karl: "Shylock – tragischer Held des Hasses. Bedeutsame Schalla-Inszenierung des '*Kaufmann* von *Venedig*'", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 24.09.1952) oder wenn ein Kritiker von "unserer besonderen deutschen Belastung mit dem jüdischen Problem" spricht (F.B.: "Shylock klagt an. 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Blick in die Woche*, 07.10.1952).

[436] Eiland, "Shylock – tragischer Held des Hasses", *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 24.09.1952.

verdanken habe und wie er zustande kam und pries "Schallas künstlerische Ehrlichkeit, sein Taktgefühl und seine Instinktsicherheit und die substanzfeste, ergreifende Spielweise Hanns Ernst Jägers".[437] Das Projekt habe "den Bann gebrochen, den die jüngsten Ereignisse der Geschichte heraufbeschworen,"[438] das Stück sei "neu für die deutsche Bühne gewonnen".[439] Ein Kritiker äußerte in seiner Euphorie gar die Freude darüber, diese Komödie fortan "wieder unbekümmert begrüßen zu dürfen".[440] Es wird zu sehen sein, dass sich diese Hoffnung als trügerisch erweisen sollte.

Ein hervorstechendes Merkmal bei der Betrachtung der Rezensionen zu Schallas Inszenierung ist der Umstand, dass sie nur von ungefähr der Hälfte der Kritiker als Interpretation ganz im Sinne und im Geist von Shakespeare gesehen wurde. Dieser Anteil lag zuvor deutlich höher – unabhängig davon, welche Absichten die jeweilige Inszenierung gerade verfolgte. Doch bei der Bochumer Inszenierung waren sich viele Kritiker einig, dass die komödiantischen Elemente, die ihrer Meinung nach auch in der Shylock-Episode enthalten waren, zu kurz kamen und sie begrüßten die Entscheidung Schallas ausdrücklich:

> Genommen hat man dem Shylock Shakespeares dagegen das komische Element seines Charakters, das ausgleichend und versöhnend wirken könnte, wenn wir ebenso neutral und gerecht in der Komik zu sein vermöchten, wie in der Tragik! Schon vor Jahrzehnten, ja, vor Jahrhunderten ist das Komische an Shylock als ein Problem empfunden worden, das der Rolle leicht eine antisemitische Note geben könnte. Tatsächlich hat das Lustspiel, ebenso wie judenfreundliche, auch judenfeindliche Interpretationen erfahren, und die Vorsicht Schallas in diesem Punkt ist wohlbegründet.[441]

Wie schon in den zuvor besprochenen Inszenierungen blieb also auch in der ersten überregional bedeutenden deutschen Interpretation die Komik das Tabu des Shylock. Ein komischer Shylock wurde natürlich in erster Linie unerträglich durch den Massenmord an Juden, aber auch in einem nicht zu unterschätzenden Maße durch die in der Presse immer wieder zur Exemplifizierung nationalsozialistischer Shylock-Rezeption beschriebene clowneske Darstellung durch Werner Krauß. Trotz deutlich ausgespielten Regungen des Hasses und der Maßlosigkeit, die ihm allseits bescheinigt wurden, war Hanns-Ernst Jäger in Bochum doch vor allem menschliche, und das hieß duldende, tragische Figur. Nicht umsonst wünschte sich ein Kritiker "von diesem Künstler [...] gern auch den Nathan, jene menschliche Überwindung des Shylock"[442] zu

---

[437] Thiem, Willy H.: "Brillianter Spielzeitauftakt. Hans Schalla inszenierte 'Kaufmann von Venedig'. Hanns Ernst Jäger und das Ensemble in Bochum stürmisch gefeiert", in: *Abendpost*, Frankfurt/M., 24.09.1952.

[438] Steinberg, Theo: "Shylock in menschlichen Schranken. Schalla inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Die Welt*, Hamburg, 29.09.1952.

[439] Nyssen, Leo: "Shylock als tragische Figur", in: *Ruhr-Nachrichten*, Dortmund, 25.09.1952.

[440] Steinberg, "Shylock in menschlichen Schranken", *Die Welt*, 29.09.1952.

[441] Lysander, Hans: "Shylock – neu zur Diskussion gestellt. Bochum eröffnet die Spielzeit mit Shakespeare", in: *Die Deutsche Zukunft*, Düsseldorf, 11.10.1952.

[442] Dr. H. B.: "Ein Pfund Menschenfleisch. Nach 20 Jahren: 'Kaufmann von Venedig' – Bochumer Gastspiel", in: *Hamburger Echo*, 10.02.1953.

sehen. Auffällig, dass in vielen Kritiken, wie es den Anschein hat, bewusst und überdeutlich darauf hingewiesen wird, dass Jägers Spiel nicht über die Maßen sympathisch oder Mitleid erheischend gewesen sei. Es ist, als wolle man möglicher Kritik aus dem Lager der Ewiggestrigen vorbeugen, nach der alles Jüdische als Konsequenz aus der Geschichte nun zwanghaft beschönigt werden würde.

Schallas Inszenierung wurde also, wie bereits angedeutet, zu einem überwältigendem Erfolg. Im März 1953, also fast sechs Monate nach der Premiere, zog Leo Nyssen im *Wattenscheider Anzeiger* ein beeindruckendes Fazit. Zu diesem Zeitpunkt war das Stück allein in Bochum schon über fünfzig Mal gespielt worden. Zusätzlich hatte es Gastspiele in den Zentren des Ruhrgebiets und in Hamburg gegeben und immer noch waren "alle außer der Reihe angesetzten Aufführungen bald ausverkauft".[443] Als Gründe für das "erstaunliche Ausmaß" dieses Erfolges nannte Nyssen einerseits die lange Abstinenz des Stücks von den Spielplänen der großen Bühnen, und andererseits die Qualität des Ensembles, mit Jäger an der Spitze, "der sich mit seinem Shylock in die erste Garnitur der deutscher [sic] Charakterdarsteller hineingespielt hat". Diese Einschätzung wiederum beweist, dass der Part des Shylock in dem Moment, wo die Rollengestaltung immer mehr Gemeinsamkeiten mit dem Nathan aufzuweisen beginnt, auf dem Weg war, wieder zur Adelung großer Charakterdarsteller zu taugen. Andersherum war die Aussicht auf eine überzeugende Verkörperung des Shylock ausreichende Rechtfertigung für eine Inszenierung des *Kaufmann von Venedig*, denn es galt:

> Das Kriterium für jede Aufführung des 'Kaufmann von Venedig' ist natürlich die Figur des Shylock. Der Blut- und Gaskammergeruch wittert noch zu sehr um alles Bemühen, als daß man sich solcher Gestalt ganz unbefangen nähern oder gar ihr ohne weiteres gerecht werden könnte. In den Jahren der Hitlerzeit hätte man leicht einen Popanz hinstellen können – aber daß ein venezianischer Edelmann mit des Juden Tochter Jessika sich verband, erschien den damaligen Machthabern ein zu hoher Kaufpreis dafür. In der Inszenierung Schallas ist der Jude, wie er ist, eben ein Jude – ein Mensch, den man wie einen Hund behandelt und der nun, da er aufbegehrt und sich zur Wehr setzt, das Maß überschreitet – das ist seine ganze "Schuld", wenn von Schuld die Rede wäre, vielleicht haben die anderen sie.

Drei Dinge fallen an dieser Einschätzung Nyssens besonders ins Auge, die an dieser Stelle genauer betrachtet werden sollen, weil ihnen eine Sichtweise zugrunde liegt, die über das Selbstverständnis der Wohlmeinenden Anfang der Fünfziger Auskunft gibt und zum besseren Verständnis der Inszenierung beitragen kann. Die erste Auffälligkeit besteht in der Aussage, der *Kaufmann* sei im Dritten Reich selten gespielt worden, weil "die damaligen Machthaber" an der

[443] Nyssen, Leo: "'Horch auf die Musik...!' Mehr als 50 Aufführungen des 'Kaufmann von Venedig' in der Bochumer Inszenierung Hans Schallas", in: *Wattenscheider Anzeiger*, 14.03.1953. Daraus auch die folgenden Zitate.

christlich-jüdischen Liaison Anstoß genommen hätten. Abgesehen davon, dass diese Behauptung, wie versucht wurde zu zeigen, nicht haltbar ist, vermittelt die Diktion an dieser Stelle den Eindruck, die Rede sei von einer längst vergangenen Zeit.[444]

Zudem wird kein Gedanke daran verschwendet, dass vieles, was in der "Hitlerzeit" auf die Bühne oder eben nicht auf die Bühne kam, in der Verantwortung der Regisseure und Dramaturgen lag und dass dies zum großen Teil genau die Theaterleute waren, die immer noch mit dieser Verantwortung betraut waren. Die zweite Äußerung, die heute vielleicht Verwunderung auslöst, ist die Aussage über den Juden, "wie er ist". Diese Aussage ist semantisch wie grammatikalisch – durch die Konstruktion mit Bindestrich – eindeutig als Definition des Juden gekennzeichnet: "der Jude" ist gleich "ein Mensch, den man wie einen Hund behandelt". Dies ist die exakte Umkehrung der nationalsozialistischen Maxime vom Juden, der ein Hund sei, der bis dahin wie ein Mensch behandelt worden war. Diese Umkehrung fand auch auf der Bühne mit dem Repräsentanten des jüdischen Volks statt: vom komischen Popanz zum tragischen Menschen, vom Täter zum Opfer:

> So stand er auf der Szene, und so sahen ihn die tausende Zauschauer [sic]. Und fühlten einen Moment ihr Herz stocken, wenn er, das Lied der Gnade überhörend, den Urteilsspruch auf sich nahm und ein Geschlagener, wahrhaft ein 'toter Mann', von der Bühne wegtorkelte. Alle im Zuschauerraum hatten aufgeatmet als das Unheil um das 'Pfund Fleisch, zunächst am Herzen des Kaufmanns auszuschneiden', abgewendet war – aber um des geschlagenen Shylock Hinwegschleichen gab es keinen Triumph.

Drittens ist es sicher bezeichnend für diese Zeit, dass das Wort Schuld in Anführungszeichen erscheint: "wenn von Schuld die Rede wäre, vielleicht haben die anderen sie". Die Gewundenheit dieser Aussage, die Uneindeutigkeit bei der Schuldfrage zeigen, wie dünn das Eis wurde, wenn das Terrain des Opfers, das man mit Hingabe beackerte, kurzzeitig verlassen werden musste. Aus diesem Grund geht es in den Besprechungen, wenn nicht von Shylock die Rede ist, fast ausschließlich um Portia, die Christin, die das hohe Lied der Gnade singt. Die Ausformung der christlichen Venezianer dagegen spielt in dieser und den vorangegangenen Inszenierungen anscheinend eine geringe, in der Kritik so gut wie gar keine Rolle. Anfang der fünfziger Jahre, kurz nach dem Ende der Nürnberger Prozesse und unmittelbar nach den ersten Reparationszahlungen an Israel ist die Schuldfrage nicht einmal ein sekundäres Thema. Gegenüber standen sich Shylock und Portia. Der gute Shylock konnte die gnadenreichen Worte der guten Portia nicht hören, weil er zu tief verletzt war von den Gratianos, den Solanios und Salerios, die

[444] Eine Rezension der Bochumer Inszenierung wies darauf hin, dass es angesichts der Shylock-Interpretation als tragischer Gestalt in Nachkriegsaufführungen Probleme mit der Jessica-Figur geben könnte. Dort sah der Kritiker in der Flucht des Mädchens eine "Ungerechtigkeit gegen Shylock" und fragte sich, wie Jessica angesichts des "einsamen, verlassenen, seiner Tochter beraubten alten Mann[es]" in "Lorenzos Armen wortlos glücklich sein" könne. (Thiem, "Hans Schalla inszenierte 'Kaufmann von Venedig'", *Abendpost*, 24.09.1952).

"wenn von Schuld die Rede wäre" vielleicht Schuld hätten. Wenn schon die Freude des fünften Akts für immer getrübt war, sollte doch im Parkett wieder Frieden und Freude herrschen:

> Von hier aus waren darum auch alle Bedenken ausgeräumt, die noch gegen eine heutige Aufführung hätten geltend gemacht werden können – nur ein notorischer Rabulist konnte da noch opponieren (und tat es auch!).[445] Nach der Premiere in Bochum aber überreichte ein Vertreter der jüdischen Gemeinde dem Darsteller des Shylock einen Blumenstrauß!

Das Schauspiel Bochum war also seiner Tradition und seiner Verantwortung gerecht geworden. Eine bedeutende deutsche Bühne hatte wieder den *Kaufmann von Venedig* störungsfrei und mit großer Resonanz auf die Bühne gebracht. Doch im Gegensatz zu denjenigen, die darin ein Signal für andere Häuser sahen, blieb Nyssen gegenüber der Übertragbarkeit des Bochumer Erfolges skeptisch:

> Freilich: nicht überall mögen die Voraussetzungen so günstig liegen wie in Bochum. Ein zu hoher [?][446] Ton auf der Bühne, eine Geste die ausgleitet – da kann viel verdorben werden. Diese Aufführung ist für Theaterleiter mit weniger ausgeprägtem Verantwortungsgefühl kein Ausweis! Alte Ressentiments sind nicht immer und nicht überall zu unterdrücken. In keiner der Bochumer Aufführungen gab es einen Mißklang, keinen Pfiff, freilich gab es viele Diskussionen. Aber an der so wie hier geprägten Figur des Shylock konnte niemand vorbei, da war nichts zu deuteln, damit wird auch der Jugend kein falsches Klischee gegeben. Man bleibt immer im menschlichen Bereich. Rund fünfzigtausend sahen diesen Shylock – es war fast wie eine Rehabilitierung.

Eine andere Rezension zur Bochumer Inszenierung zeigt, wie sensibel das Thema in der Tat war und dass es durchaus gute Gründe dafür gab, allein das Ausbleiben von Pfiffen oder ein kurzzeitiges Unterdrücken "alter Ressentiments" mit Erleichterung zu quittieren. Für den Redakteur der Düsseldorfer Zeitung *Blick in die Woche* bedurfte es keines falschen Tons und keiner ausgleitenden Geste. Er stellte vielmehr allgemein die Wahl des Stücks in Frage. Neben der interessanten Begründung für den seiner Meinung nach unglücklichen Zeitpunkt für die Inszenierung fällt besonders auf, dass vor allem der Blick auf Gratiano, den fiktionalen antisemitischen Täter, das Stück für den Kritiker unerträglich machte. Dabei fand auf der Täterseite die gleiche Vermengung von Figur und den nicht-fiktionalen Verantwortlichen für deren Wesen – hier Schauspieler Hans Messemer und Regisseur Schalla – statt, die auf der Opferseite in der Gleichsetzung zwischen Shylock/Nathan und ihrem jeweiligen Darsteller bereits beschrieben wurde. Unter dem Titel "Shylock klagt an" hieß es in *Blick in die Woche*:

> Knapp vier Wochen nach dem tragischen Freitod Philipp Auerbachs hielt es der Bochumer Intendant für angebracht, den Ruf 'Dem Juden den Strick!' in seinem Theater wiedererklingen zu lassen. Zwar handelt es sich noch nicht um einen Aufmarsch der SA, sondern um die klassische Gerichtsszene bei Shakespeare. Aber wer kann denn heute die Tragödie des geprellten Shylock vor dem duftigen Hintergrund einer venezia-

---

[445] Hiermit ist vielleicht der Kritiker der Düsseldorfer Zeitung *Blick in die Woche* gemeint, von dessen Artikel später noch die Rede sein wird.

[446] Das Adjektiv ist in der vorliegenden Kopie nicht eindeutig lesbar.

> nischen Liebeständelei wirklich unbefangen und ohne böse Erinnerungen auf sich wirken lassen? Intendant Schalla, der selbst die Regie führte, war leider nicht einmal bemüht, die Härten des Textes angesichts unserer besonderen deutschen Belastung mit dem jüdischen Problem zu mildern. Hans Messemer als Graziano schleuderte so schrille Töne des Antisemitismus ins Parkett, daß er (von Haus aus unbegabt und durch Verkrampfung energievortäuschend) diesmal bei gewissen Bürgern eine zweifelhafte Resonanz fand. [...] Hätte Schalla Herrn Messemer aus dem Spiel gelassen, hätte er einige Stellen, die direkt antisemitische Effekte enthalten, herausgestrichen, so wäre dieser Abend vielleicht ausnahmsweise durch die einmalige Leistung von Jäger zu retten gewesen. So aber?[447]

Wenngleich die Betrachtungen des Kritikers der *Blick in die Woche* auch zu einem gänzlich anderen Ergebnis führen als die seiner Kollegen, so liegen die Sichtweisen über das Stück selbst doch weit weniger auseinander. Mal unterschwellig und mal offen geäußert, wird in vielen Besprechungen die Meinung zum Ausdruck gebracht, dass das Stück in irgendeiner Weise – sei es durch den Takt der Spielleitung, durch das Gebaren des Shylock oder, wie hier gefordert, durch Bearbeitung des Textes – modifiziert werden müsse, um dem Zweck seiner Aufführung, einen Beitrag bei der humanistischen Erziehung der deutschen christlichen Bevölkerung zu leisten, gerecht werden zu können. Äußere Umstände aber, aktuelle Geschehnisse, die, wenn auch nur entfernt, einen Zusammenhang zu Schwierigkeiten und Reibungspunkten im jüdisch-christlichen Zusammenleben erkennen ließen, konnten diese Modifikationen sofort hinfällig machen. Der Freitod von Philipp Auerbach, dem Leiter des bayerischen Landesentschädigungsamts und Staatskommissar für die Betreuung der rassisch und politisch Verfolgten, war da bereits Grund genug, an der Legitimation der Dramenwahl zu zweifeln.[448]

3.2.5 Ein politischer Nathan und ein emblemfreier Shylock: Marburg, Heidelberg 1952/53

Nur gut sechs Wochen nachdem Leo Nyssen in seinem Fazit der Bochumer Aufführung noch vor Theaterleitern "mit weniger ausgeprägtem Verantwortungsgefühl" als Schalla es besaß gewarnt hatte, versuchte mit Emil Belzner erstmals ein Journalist eine Rehabilitierung des Stücks unabhängig von einer bestimmten Inszenierungsidee. Anlässlich der Veröffentlichung von *Shakespeares Sämtlichen Werken* durch einen örtlichen Verlag schrieb Belzner in der Heidelberger *Rhein-Neckar-Zeitung* unter dem Titel "Karenzzeit abgelaufen",[449] durch den "Ablauf

---

[447] F.B.: "Shylock klagt an. 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Blick in die Woche*, 07.10.1952.

[448] Die 'Affäre Auerbach' war der erste große politische Skandal der noch jungen Bundesrepublik. Auerbach, der selbst jüdischer KZ-Überlebender war, wurde 1951 wegen finanzieller Unregelmäßigkeiten seines Amtes als bayerischer Staatskommissar für die NS-Verfolgten enthoben, verhaftet und im August 1952 nach einem von der Presse groß ausgeschlachteten Mammutprozess, während dessen viele hochrangige Politiker vor den Aussagen des Angeklagten zitterten, zu einer Geld- und Gefängnisstrafe verurteilt. Ihm konnte nachgewiesen werden, sich durch zu Unrecht gewährte und fingierte Haftentschädigungen und Auswanderungsbeihilfen für NS-Opfer persönlich bereichert zu haben. Im Lauf der Untersuchungen wurden zudem Zweifel an der Richtigkeit von Auerbachs offiziellem Lebenslauf laut. Vor allem trat die Frage auf, ob Auerbach die Doktorwürde rechtmäßig erlangt habe. (Siehe ausführlich dazu in: [anon.]: "Auerbach. Ausgleich und Versöhnung", in: *Der Spiegel*, 19/2001, 07.05.2001).

[449] Belzner, Emil: "Karenzzeit abgelaufen", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 02.05.1953. Daraus auch die folgenden Zitate.

der politischen Geschehnisse" sei über das Stück stillschweigend "Acht und Bann" verhängt worden. Demnach bedurfte es nicht nur für die Inszenierung des Stücks eines gewissen Maßes an Taktgefühl, sondern auch seine Nichtberücksichtigung sei "mehr aus einem gewissen Takt denn aus zutreffenden Erwägungen" geschehen. Während die Gründe "für diese Sperrfrist [...] in der ersten Nachkriegszeit" dem Autor "zur Besinnung für manche" noch begreiflich schienen, hielt er nunmehr "ein weiteres Ignorieren des Stückes" für gänzlich unangebracht. Aus seiner Argumentation sprach dabei die Sehnsucht, diese "erste Nachkriegszeit" möge vorüber sein und ein geläutertes Deutschland wieder in die Staatengemeinschaft aufgenommen und nach den gleichen Kriterien beurteilt werden wie der Rest der 'zivilisierten' Welt:

> Ueberall [sic] in der Welt wird diese farbenprächtige, tiefsinnige Tragikomödie gespielt – niemand hält sie dort für gefährlich und dem Gedanken der Demokratie und Toleranz abträglich. In Deutschland, so befürchtet man, könnte sie schädliche Rassen-Affekte wiedererwecken oder gar neu erzeugen. Dies ist, jeder Kenner des Werkes wird dem zustimmen, barer Unsinn.

Nicht die 'richtige' Interpretation des Stücks erfordere guten Willen, sondern es bedürfe "böswillige[r] Dilettanten", die Dichtung misszuverstehen: "Verballhornen und mißdeuten kann man auch 'Hamlet'". Parallel zu der gewünschten Eingliederung der Deutschen in eine internationale Gemeinschaft versuchte der Autor auch, dem Stück seinen Sonderstatus zu nehmen und es den übrigen Werken Shakespeares gleichzustellen. Wirksame Mittel gegen seine Missdeutung seien "die Haltung des Publikums" und "die Stellungnahme einer aufmerksamen Kritik".

Doch reichten diese beiden Faktoren Belzner nicht aus zur Versöhnung mit dem Stück und der (westlichen) Welt. In dem Streben nach Normalität suchte er vielmehr den Schulterschluss mit den Angehörigen der Opfer. Aus diesem Grund wurde zuerst, wie schon so oft und wie in der Folgezeit noch oft, Heinrich Heine und seine Sichtweise von Shylock als einer "wahrhaft tragische[n] Figur" zitiert. Doch Belzner rief darüber hinaus sozusagen die deutsch-jüdische Theatergeschichte zum Zeugen seiner These: "Und haben nicht gerade oft hervorragende jüdische Schauspieler den Shylock zur tieferlebten beklommenen Darstellung seines Schicksals gemacht?"

Es folgte ein Plädoyer für die Freiheit der Kunst, hinter dem die Angst vor der Rache der Unterdrückten des Nationalsozialismus und ihrer Sympathisanten deutlich wird, die Angst vor der Umkehrung nationalsozialistischer Sichtweisen, die sich in der Verwendung der für die Diktion der Nazis typischen biologistischen Termini äußert. Vor dem Hintergrund dieser Angst konnte Shylock von Belzner logischer- und zwangsläufigerweise nur als tragische, niemals als gefährliche, dämonische oder aggressive Figur gesehen werden. Die Menschlichkeit und Lernfähigkeit des deutschen Volkes wurde neben der engen und gewachsenen deutsch-jüdischen

Beziehung anschließend zusätzlich mit der historischen Affinität der Deutschen zu dem humanistischen Dichter aus England quasi "bewiesen":

> Nur wenn man die Deutschen für eine absolut mindere Gattung hielte, bei der sich Subtilstes der Kunst nachteilig auswirkt und barbarische Reaktionen hervorruft, wo andere ergriffen oder menschlich gefördert werden – nur dann, wenn man die treuesten Anhänger und Verehrer Shakespeares für derart unberechenbar und 'unverbesserlich' hielte, wäre es gerechtfertigt, ihnen bestimmte Kunstwerke vorzuenthalten.

Auf diese Weise wird jede Inszenierung des *Kaufmann* zum Beitrag zur Mündigkeit des deutschen Volkes und zum Beweis seiner Berechenbarkeit und "Verbesserlichkeit" auch oder vielleicht vor allen Dingen vor den Augen der westlichen Siegermächte. Nach dieser Betrachtung, die wie für Außenstehende geschrieben scheint, die die Entwicklung "der Deutschen" misstrauisch beäugen, wandte sich Belzner abschließend der eigenen Bevölkerung zu. Fast beschwörend erklärte er die "Karenzzeit" des Stücks für beendet und damit eine neue Zeitrechung jenseits nationalsozialistischer Gräuel für angebrochen. Seine Ausführungen erhielten an diesem Punkt den Charakter einer fast flehendlichen Bitte, die Chance zu nutzen, der Welt ein geläutertes Deutschland zu zeigen, das gewillt ist, den tragischen Shylock und damit die Verirrungen einer vergangenen Ära zu betrauern:

> ... es ist Zeit, daß das (nicht nur vom Standpunkt der ungehinderten Bewertung einer Dichtung aus) unrühmliche Schweigen um dieses Werk gebrochen wird und daß es mit allen seinen menschlichen und schicksalhaften Tatsachen wieder zu einer Vorstellung wird, die mit hinter uns liegenden Greueln und apokalyptischen Ereignissen nichts zu tun hat. Es würde einen Rückschlag für jegliche freimütige Gesinnung bedeuten, wollte man eines der dichterisch erstaunlichsten Werke Shakespeares mit Tendenzen und Barbarismen belasten, die in ihm selbst nicht vorhanden sind. Unser Blick wird doch hoffentlich nicht schon so getrübt sein und unsere Seelen so anfällig, daß wir Gespenster und Phantome sehen, wo wir Tatsachen der Dichtung zu sehen hätten und Schicksale zu erfühlen, die immer wieder erschüttern und von Dumpfem reinigen müssen. Shylock ist eine wahrhaft tragische Gestalt. Das Janusgesicht, das er trägt, rückt ihn in die Reihe jener ergreifenden, fesselnden Figuren der Weltliteratur, deren zwei sich widerstreitende Seelen in der Brust vor jeder Verabsolutierung und sträflichen Simplifikation warnen. Auch Shylock ist eines der nie ganz erforschlichen Mittel der Erziehung zur Vernunft wie zur Liebe.

Belzners Ausführungen zeigten die Richtung an, in die die Shylock-Rezeption von da an zunehmend ging. Anstatt – wie man vielleicht hätte annehmen können – mit zunehmender Distanz zur Ära der nationalsozialistischen Herrschaft immer mehr theatralische Experimente mit Shylock zu wagen, wurde die Figur eingereiht in die Linie der Anne Franks und der Janusz Korczaks. Sein "Janusgesicht" verschwand zu Gunsten des individuellen Opfers, dessen Heroisierung dem Zuschauer das wohlige Gefühl vermittelte, eine "schlimme Zeit" überwunden zu haben und in den Schoß der objektiv richtig (mit)fühlenden Menschen zurückgekehrt zu sein.

In diesem Denken war also Platz für eine unendlich hohe Anzahl von Opfern im eigenen Volk und in anderen Völkern, die betrauert, bemitleidet oder entschädigt werden konnten, aber

anscheinend nur für eine Handvoll Täter, mit denen man sich wiederum nicht zwingend auseinandersetzen musste, weil sie entweder tot oder inhaftiert waren. Wer es dennoch tat, galt bei einem großen Teil der Bevölkerung im besten Fall als übereifrig, im schlimmsten als Nestbeschmutzer und Querulant.

In dieses Bild passt, dass Erwin Piscators "aggressive *Nathan*-Inszenierung"[450] in Marburg an der Lahn von 1952 zwar bei einer interessierten Minderheit Begeisterung auslöste, in Bezug auf die weitere Rezeption des in den fünfziger Jahren so häufig gespielten Stücks aber absolut folgenlos blieb. Der streitbare politische Regisseur hatte 1951 sein Exil in den USA fluchtartig wegen der Maßnahmen des Senators Joseph McCarthy zur Verfolgung "unamerikanischer Aktivitäten" verlassen und war in die hessische Provinz zurückgekehrt. Hier präsentierte er seine *Nathan*-Interpretation als Beitrag zum "Bekenntnistheater" mit "ergreifenden Techniken und direkten Herausforderungen des historischen Bewußtseins – u.a. durch Holocaust-Einblendungen von unmittelbarem Informationswert".[451] Egon Vietta schrieb im *Darmstädter Echo* über diese Inszenierung:

> Alles war darauf abgestimmt, das Publikum ins Spiel hineinzuziehen. Die Decke war mit Transparenten behängt, auf denen die Symbole der drei Religionen, der christlichen, jüdischen, mohammedanischen, aufgemalt waren. Ein mächtiges Transparent über der Bühne – eine Art Segel – war mit den drei Ringen bemalt, die den Gegenstand der weisen Fabel des Nathan bilden. Aber unter dem Podest saß Publikum auf der Bühne. Von der Bühne führte ein Laufsteg mitten durch den Zuschauerraum und gabelte sich in zwei Stegen, die für den Auftritt und den Abgang der Schauspieler bestimmt waren. In der Mitte des Zuschauerraumes war ein erhöhtes Spielpodest, so daß eigentlich zwei Bühnen zur Verfügung standen. Das Spielpodest war wie ein Boxring angebracht. Das Stück wurde durch Projektionen eröffnet; sie zeigten Moses Mendelssohn, den Freund Lessings, und Lessing selbst, Piscator benutzte die Projektionsfläche – die Fläche, auf der die Ringe aufgemalt waren – um bezeichnende Stellen des Stückes – bevor sie gesprochen wurden – auf die Leinwand zu projizieren. Etwa die Forderung des christlichen Patriarchen von Jerusalem: Tut nichts – der Jude wird verbrannt. Wenn die Rede von sieben umgebrachten Juden ist, werden in der Projektion daraus 70-700-7.000-700.000. Oder der Ausspruch Nathans: Der Wunder höchstes ist, daß uns die wahren, echten Wunder so alltäglich werden können, werden sollen. Sobald vom Schauspieler die Stelle gesprochen wird, läßt Piscator durch einen Gongschlag darauf hinweisen.[452]

Kein Zufall wohl auch, dass ausgerechnet der Kommunist Piscator, obwohl er in den 20er Jahren ein Star am deutschen Theaterhimmel war, als einer der ganz wenigen unter den Rückkehrern in den Provinzstädten Marburg, Tübingen und Gießen von vorn anfangen musste. Erst 1962 wurde Piscator als Intendant der Freien Volksbühne Berlin wieder mit einer Aufgabe betraut, die seiner künstlerischen Bedeutung gerecht wurde. An diesem Haus lieferte er 1963 eine Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* ab, die von dem Theaterwissenschaftler Peter Mertz

---

[450] Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 78.

[451] Dessau, Bettina: *Nathans Rückkehr. Studien zur Rezeptionsgeschichte seit 1945*. Frankfurt a.M./Bern/New York, 1986, S. 31. Zitiert nach Bayerdörfer, *Ewiger Jude*, S. 78.

[452] Egon Vietta, *Darmstädter Echo*, 17.05.1952. Zitiert nach Rischbieter, Henning: "Berlin, September 1945: 'Nathan' – Als Märchen", in: *Theater heute*, 3/1983, S. 29.

als erste "politische Interpretation des 'Kaufmann'"[453] nach dem Krieg bezeichnet wird. Doch während sein politisch radikales und für den Zuschauer häufig schonungsloses Theater dann von einer heranwachsenden Generation allmählich (wieder) gefeiert wurde, die ihren Eltern die Schuldfrage zunehmend offener stellten, war er mehr als zehn Jahre zuvor schlichtweg zu radikal für den deutschen Theaterbetrieb, weshalb sich ja auch, wie dargelegt, die großen Häuser nicht eben um ihn rissen. Deshalb war es zwar schade, aber nicht überraschend, dass ein mehr als erstaunlicher *Nathan* sang- und klanglos verpuffte. Damit soll keinesfalls das Theater der fünfziger Jahre herabgewürdigt werden, denn mit dem Nathan – und in seinem Sog auch mit dem Shylock – zu leiden war gewiss kein kleiner Schritt heraus aus der nationalsozialistischen Gehirnwäsche. Doch musste notwendigerweise auf das (Mit-)Leiden quasi zur Belohnung der Rausch der Versöhnung folgen, und der vertrug eben keine Missklänge.

Beim *Kaufmann* dagegen wurde der fünfte Akt zunehmend als peinliches Happy End auf Kosten des Juden angesehen. Dafür musste allerdings ein gewisses Quantum an Sympathie für diesen vorhanden sein. Für einen Juden, der im Gegensatz zu Nathan nicht der große Versöhner ist, sondern der Platz für seinen Hass beansprucht, und der nicht nur auf sein eigen Fleisch und Blut Anspruch erhebt, sondern auch auf das eines Christen. Die Sympathie für Shylock zu gewinnen, ohne dabei die Christen zu diffamieren, das war problematisch. Gelang es, wurde es allenthalben als Taktgefühl der Regie gelobt. Meist gingen die Meinungen darüber auseinander, ob das Stück selbst antisemitisch sei. Es herrschte jedoch häufig Einigkeit, dass es antisemitisch wirken könne, wenn der Regisseur den notwendigen Takt vermissen ließ.

Ähnlich verhielt es sich in Heidelberg, wo der *Kaufmann* im September 1953 seine nächste Aufführung in Deutschland erlebte. Es lohnt, einen Blick auf diese Inszenierung zu werfen, weil Heidelberg durch die propagandistisch immer groß aufgemachten und ausgeschlachteten Schlossfestspiele und als geplantes Zentrum der Thing-Bewegung im Dritten Reich eine Vorzugsstellung unter den deutschen Theatern jenseits der Reichshauptstadt innehatte. Welch hohen Stellenwert die Städtische Bühne Heidelberg der Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* 1953 beimaß, lässt sich daran erkennen, dass sie, vom Intendanten Dr. Rudolf Meyer selbst geleitet, das große Jubiläumsjahr anlässlich der Feierlichkeiten zur hundertsten Spielzeit des Theaters eröffnete. Schenkt man der *Rhein-Neckar-Zeitung* Glauben, war die Auswahl des Stücks in Heidelberg "mit einem gewissen Recht nicht unumstritten geblieben".[454] Zwar sei es nicht so, "dass man das Stück, richtig aufgeführt, heute unbedingt als antijüdisch empfände," doch klängen einige Worte des Kaufmanns und seiner Freunde "heute wie der Anfang von

[453] Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 119.
[454] Kuntz, Edwin: "'Der Kaufmann von Venedig'. Spielzeitbeginn in der Städtischen Bühne Heidelberg", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 26./27.09.1953. Daraus auch die folgenden Zitate.

etwas, dessen Ende wir allzu gut kennen". Auch der Kritiker des *Mannheimer Morgen* verzeichnete ein "Unbehagen" bei der Entscheidung für den *Kaufmann*. Obwohl Regie und Shylock-Darsteller Franz Rücker "bewußt auf alle jene Embleme verzichtet [hatten], die in einer noch unvergessenen Vergangenheit einem mörderischen Antisemitismus Vorschub leisteten," sei der Abstand "noch zu kurz, um die Erinnerung nicht wieder lebendig werden zu lassen, in welch unseliger Weise der Name Shakespeare gebraucht wurde".[455] Für Heinz Ohff vom *Heidelberger Tageblatt* war Shylock gar

> der Inbegriff des listigen, hinterhältig-boshaften Juden, ein kleiner Wucherer, den man bei seiner eigenen formaljuristischen Rechtschaffenheit packt, um ihm, klassische Komödienfigur des betrogenen Betrügers, die mangelnde menschliche Barmherzigkeit (und das Christentum) einzubläuen: es gibt wohl keine Rolle, die heute, ein knappes Jahrzehnt danach, für einen deutschen Schauspieler schwieriger, problematischer und – bei dem geringsten Betonungsfehler – peinlicher sein könnte.[456]

Wie nun machte man eine solche Figur zum Sympathieträger? Nach Ohffs Beschreibung der Shylock-Darstellung Franz Rückers am ehesten, indem man ihr zuallererst nicht das Listige oder Hinterhältig-Boshafte, sondern das Jüdische nahm, und das hieß auf jene Embleme zu verzichten, die immer noch so selbstverständlich mit 'Judesein' in Verbindung gebracht wurden:

> Kein Mauscheln und Feilschen, keine eckigen Handbewegungen – dieser Shylock ist ein gebrochener alter Mann, mit dem man Mitleid hat. Man kann über ihn nicht lachen. Und das ist gut so – knappe zehn Jahre danach.[457]

Doch obwohl sich "die Position Antonios" durch die historischen Ereignisse "verschlechtert"[458] hatte – und das ist der Spagat, den jede deutsche *Kaufmann* Inszenierung in den Fünfzigern zu leisten versuchte – sollten die venezianischen Edelmänner auch weiterhin edel sein. Sogar Gratiano durfte seine Hasstiraden gegen den Juden noch "mit Anstand und männlicher Würde"[459] vorbringen. Dann jedoch spürten einige Kritiker, vor allem wohl jene, die noch Inszenierungen der zwanziger Jahre in Erinnerung hatten, dass das Korsett, das die Geschichte dem Stück aufgezwängt hatte, diesem zu eng war und trauerten um den Verlust einer Komödie. Für Heidelberg, wo Regisseur Rudolf Meyers Inszenierung vom Premierenpublikum herzlich beklatscht und "auf dem Nachhauseweg" angeregt diskutiert wurde,[460] stellte Ohff zum Abschluss eine Überlegung der allgemeineren Sorte: "Vielleicht sollte man den "Kaufmann" erst dann wieder spielen, wenn man über Shylock lachen kann – und darf".[461]

---

[455] K.H.: "'Kaufmann von Venedig'. Spielzeitbeginn in Heidelberg", in: *Mannheimer Morgen*, 26./27.09.1953.
[456] Ohff, Heinz: "Shylock zwischen den Zeiten. Städtische Bühne eröffnete ihre Spielzeit mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Heidelberger Tageblatt*, 26./27.09.1953.
[457] Ebd.
[458] Kuntz, Edwin: "'Der Kaufmann von Venedig'. Spielzeitbeginn in der Städtischen Bühne Heidelberg", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 26./27.09.1953.
[459] K.H.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Spielzeitbeginn in Heidelberg", in: *Mannheimer Morgen*, 26./27.09.1953.
[460] Ohff, "Shylock zwischen den Zeiten", *Heidelberger Tageblatt*, 26./27.09.1953.
[461] Ebd.

3.2.6 Im Sog der Bochumer: Konstanz, Ulm, 1954

Doch das Gegenteil war der Fall. Spätestens der große Erfolg in Bochum hatte den "ganz nach innen lodernden, ungemein zuchtvollen"[462] Shylock nicht nur hoffähig, sondern auch wieder populärer gemacht. Da der *Kaufmann* bis Ende 1954 neben Heidelberg auch in Freiburg, Coburg, Konstanz, Bruchsal, Osnabrück und Ulm gegeben wurde,[463] hieß es im *Shakespeare Jahrbuch* bereits wieder:

> 'Viel Lärm um Nichts', 'Wie es Euch gefällt', 'Komödie der Irrungen' und neuerdings auch wieder 'Der Kaufmann von Venedig' haben in den Spielplänen ihren festen Platz und folgen den genannten Haupterfolgsstücken regelmäßig in einigem Abstand.[464]

Der Einfluss der Bochumer Interpretation wird besonders in der Ulmer und der Konstanzer Inszenierung deutlich. In Zentrum des Ulmer Programmhefts fanden sich unter der Überschrift "Shakespeare im Urteil der deutschen Klassiker" kurze Lobpreisungen des Dichters durch Lessing, Wieland und Goethe. Nachdem auf diese Weise die tiefe, gewachsene Nähe der deutschen Dichter und Denker zum Genie aus Stratford, die die Auswahl des Stücks quasi legitimierte, dem Publikum eindringlich ins Gedächtnis gerufen wurde, folgte die Überführung zur zeitgenössischen Bedeutung des Dramas unter dem Titel "Das Stück heute". Dieser Themenbereich bestand aus zwei längeren Abhandlungen, die als "Zitate aus Pressebesprechungen anläßlich einer Aufführung des Werkes 1952 in Bochum" angekündigt wurden. Die erste dieser Abhandlungen beschrieb die deutsche Rezeptionsgeschichte des Shylock von Iffland über Devrient und Bassermann bis Krauß[465] und war damit bereits die zweite Legitimation für die Aufführung des Stücks, die von der Ulmer Dramaturgie übernommen wurde. Der zweite Essay war mit "Dr. Fischdick" unterschrieben. Bei ihm handelte es sich, entgegen der Ankündigung, um einen Auszug aus einem Artikel zur Detmolder Inszenierung von 1952,[466] in dem eine Gattungsbestimmung des Dramas versucht und die Charakterisierung des Juden als tragische Figur gerechtfertigt wurde. Aufgrund der engen Anlehnung an zeitgenössische Interpretationen, die im Programmheft recht unverhohlen dargelegt wurde, war es wenig überraschend, dass auch Willy Court "seinen Shylock aus dem rein Menschlichen heraus entwickelte"[467] und ihn zur Gerichtsverhandlung zum "menschlichen Ungeheuer aus der Schuld der anderen"[468] steigerte.

In Konstanz war man auf den *Kaufmann von Venedig* besonders gespannt, weil sich mit Klaus

---

[462] Kurt Dörnemann zum Bochumer Shylock in: *Shakespeare Jahrbuch*, 91/1955, S. 249.

[463] Zu Regie und Besetzung der einzelnen Inszenierungen sowie Premierendaten siehe Anhang.

[464] Stroedel, Wolfgang: "Bühnenbericht 1954", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 91/1955, S. 217-225, Zitat S. 222. Bei den "Haupterfolgsstücken" handelt es sich um *Was Ihr wollt*, *Der Widerspenstigen Zähmung* und *Sommernachtstraum.*

[465] Der Aufsatz ist zwar mit Leo Nyssen unterschrieben, seine Kernaussagen stammen jedoch aus dem Artikel "Shylock – tragischer Held des Hasses" von Dr. Karl Eiland aus der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* vom 24.09.1952.

[466] Dr. Fischdick: "'Der Kaufmann von Venedig'", *Deister- und Weserzeitung*, 11.02.1952.

[467] [anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig' in Friedrichshafen", in: *Südkurier*, Konstanz, 07.10.1954.

[468] ts.: "'Kaufmann von Venedig' in Ulmer Inszenierung. Diesmal ließ das Gastspiel der Städtischen Bühne manche Wünsche offen", in: *Rems-Zeitung*, Schwäbisch-Gmünd, 12.10.1954.

Bremer ein Gastregisseur für die Interpretation verantwortlich zeichnete, der in Darmstadt als Assistent von Rudolf Sellner fungierte. Deshalb hoffte man, sich quasi über den Vertrauten "eine Vorstellung vom Theaterstil dieses Mannes zu machen, der mit Gründgens zu den meistdiskutierten Theaterleitern der Gegenwart gehört und selbst der Premiere beiwohnte".[469] Doch das stilisierte Spiel in abstraktem Bühnenbild hinterließ am Bodensee den Eindruck, es ginge mehr darum, zu demonstrieren, "man könne Shakespeare 'auch so' spielen, als um eine vertiefte Einfühlung in die geistige und menschliche Problematik des Stückes".[470] Uneingeschränkt im Mittelpunkt des Interesses stand auch hier der Shylock, den Hans Madin als "kraftvoll ausgeprägte, unsentimental durchgeformte, vom Auftritt an den Zuschauer mit einem Anhauch von tragischer Verlorenheit überwehende Schicksalsgestalt" spielte.[471]

Erstaunlicher als die Aufführung war deshalb vielleicht das Programmheft der Konstanzer. Hier wurden sämtliche zentrale Thesen und Texte aus dem Bochumer Programm ohne einen einzigen Verweis übernommen. Dies gilt nicht nur für die Abbildungen und die kurzen Statements von Schlegel, Heine, Landauer, Ihering und Gregor, die auch noch in Überschrift ("Shylock und Porzia") und Unterzeile fast identisch angekündigt werden, sondern auch für einen Text, der mit "Der Kaufmann von Venedig" überschrieben ist. Für diesen Text wird kein Autor genannt, er soll aber wohl den Eindruck erwecken, er sei von den Herausgebern des Programmheftes verfasst worden. Darin finden sich einige z.T. fragwürdige Thesen zum Lopez-Prozess, zum Vergleich mit Marlowes *Jude von Malta* und zur Rivalität zwischen den Grafen Essex und Southampton. Der letzte Teil schließlich behandelt die Bühnen-Deutungen Shylocks zwischen Komik und Tragik. Dieser Teil ist die beinahe wortwörtliche Übernahme der Überlegungen, mit denen die Bochumer Dramaturgie ihr Kapitel "Shylock und Porzia" eingeleitet hatte. Auf diese Weise ist das Konstanzer Programmheft ein etwas anderes Beispiel für die Vorreiterrolle der Bochumer Inszenierung.

3.2.7 Verdienten-Festspiele: Coburg, Bruchsal, 1954

Die Aufführungen in Coburg und bedingt auch in Bruchsal aus dem gleichen Jahr mögen Indizien dafür sein, dass *Kaufmann*-Aufführungen jetzt, wo sie wieder ein Stück Normalität geworden waren, vermehrt als *one-man-show*, als geeignetes Mittel zur Auszeichnung und Würdigung eines verdienten Schauspielers ausgewählt wurden.

In Bruchsal machte sich Franz Mosthav das Stück selbst zum Geschenk, indem er Regie führte und den Part des Shylock übernahm. Noch mehr zentriert auf eine einzige Person war die Auf-

[469] -n-: "Shakespeare – abstrakt. 'Kaufmann von Venedig' in Konstanz", in: *Schwarzwälder Bote*, Oberndorf, 21.10.1954.
[470] [anon.], ohne Titel, aus *Stuttgarter Zeitung*, 30.10.1954.
[471] Reindl, L.E.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Neuinszenierung im Stadttheater Konstanz", in: *Südkurier*, Konstanz, 15.10.1954.

merksamkeit in Coburg, wo Oberspielleiter Stefan Dahlen zur Feier seines 45-jährigen Bühnenjubiläums Regie führte, den Shylock spielte und zusätzlich auch noch die Bearbeitung des Textes übernommen hatte. Im Gegensatz zu Mosthav, der sich sehr an Bühnentradition und -konvention orientierte, suchte Dahlen dabei nach einer sehr eigenen Darstellungsform. Er hatte den Text – weniger durch Kürzungen als vielmehr durch Zusammenziehung einzelner Szenen mit gleichem Schauplatz – auf sieben Bilder reduziert, um die Zahl der Umbauten möglichst gering zu halten. Sein Shylock sieht auf einem Porträtfoto im *Coburger Tageblatt* mit langem, wirren Kinnbart und extrem überschminktem Gesicht – dominierend dabei die übergroßen, dicken, seitlich schmal zusammenlaufenden schwarz gemalten Augenbrauen – sowie bunt gestreiftem Überwurf über dem schwarzen Gewand eher wie ein Mitglied der chinesischen Oper aus denn wie ein jüdischer Geldverleiher. Er wird jedoch in der Presse ausdrücklich als "ausgezeichnet in der Maske"[472] gelobt. Für seine Rolle lernte der Staatsschauspieler Hebräisch, "um seinem Shylock den rechten Jargon bzw. stilgerechte Dialektik zu geben".

> Sein konsequent durchgeführtes Frankfurter Jiddisch, die zahlreich eingestreuten hebräischen Anrufe Gottes und des Teufels, die Gestik und Mimik des typischen Juden, vereinigten sich zu einer Charakterstudie von unerhörter Eindrucksfülle. Daß Dahlen in seiner Gestaltung diese klassische Figur des Lustspiels doch ein wenig zum schweren Helden tendieren ließ, brachte zuweilen den komödischen Charakter des Stückes etwas ins Wanken.[473]

Auf einer deutschen Bühne waren jiddisches Deutsch oder gar Ausrufe wie "hochiéni elohai" ("Hilf mir, mein Gott") und "jigór jahwe bechá hasatán" ("Es verflucht dich Gott, du Teufel") wahrscheinlich seit der Schließung des Jüdischen Kulturbundes nicht mehr zu hören gewesen. Während die anderen Bühnen bisher versucht hatten, einen tragischen, vielleicht rachedurstigen, später gebrochenen Menschen auf die Bühne zu stellen, der mehr oder weniger zufällig Käppchen und Kaftan trägt, stand hier in der Provinz ziemlich unvermittelt zum ersten Mal Shylocks Judesein im Vordergrund. Und dies fast fünfzehn Jahre vor Fritz Kortners Interpretation des Geldverleihers, der durch den betont jüdischen Habitus und Gestus Aufsehen erregte. Dazu gab es in Coburg die "insbesondere mimisch höchst belustigende Zeichnung des Juden Tubal" als möglichen schüchternen nebenfigürlichen Vorboten eines komischen Shylock oder zumindest als erste Aufweichung der durchgängig schweren, beladenen Shylock-Szenen.

Fast ebenso interessant wie dieser außergewöhnliche Ansatz sind die weiteren Ausführungen des bereits zitierten Kritikers. Der nämlich konnte die Charaktereigenschaften des Würdevoll-Tragischen dieser mit so vielen Insignien des "typischen Juden" ausgestatteten Heldenfigur

---

[472] Wicke, Dr. Richard: "Das Licht der Gnade. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Landestheater Coburg", in: *Coburger Tageblatt*, 22.01.1954.

[473] ERES: "'Ich steh´ hier auf meinen Schein!' Coburger Neuinszenierung des 'Kaufmanns von Venedig'. Jubilar Stefan Dahlen als Shylock", in: *Neue Presse*, Coburg, 23.01.1954. Daraus auch die folgenden Zitate.

partout nicht mit seinem Bild vom jüdischen Wesen in Einklang bringen. Seine Einschätzung ist wahrscheinlich Beleg für die nachhaltige (Tiefen-)Wirkung, die die nationalsozialistische Propaganda zehn Jahre nach ihrem Zusammenbruch noch auf einen gebildeten Menschen ausübte, der das Publikum in Coburg als "überaus aufgeschlossen" bezeichnete und sich selbst wahrscheinlich für nicht minder tolerant hielt. Sein Resümee mag nicht repräsentativ, aber vielleicht charakteristisch für die Zeit sein, in der es getätigt wurde:

> Dieser Shylock war mehr deutsch und heldisch als die Inkarnation des geprellten kleinen Mauschel-Juden, der doch irgendwie Angst vor seinem eigenen Mut hat.

3.2.8 Ein falsches Gesetz und ein Messer wetzender Jude: Darmstadt, 1955

Stefan Dahlens beachtliche Coburger Inszenierung macht auch deutlich, dass es einem verdienten Schauspieler Mitte der fünfziger Jahre wieder gut zu Gesicht stand, den Shylock in seiner Vita stehen zu haben. Dies war bezüglich der Wertschätzung, die das Stück erfuhr, eine neue Qualität. Nach dem Krieg war es zuerst meist provokative und damit Aufsehen erregende oder zumindest über das normale Maß beachtete Spielzeiteröffnung gewesen, häufig inszeniert durch den Intendanten persönlich. In Heidelberg taugte es schon zur Jubiläumsaufführung einer anerkannten Bühne. Jetzt wurde es zunehmend auch Schmuck und Interessenobjekt der großen deutschen Schauspieler wie Regisseure, eine notwendige Ergänzung zum Nathan und gleichzeitig eine Abgrenzung von der Lessingschen Figur, auch das vielleicht eine Konsequenz aus Schallas Bochumer Projekt.

Den Anfang machte im Mai 1955 Rudolf Sellner in Darmstadt, zu dieser Zeit einer der großen Stars am deutschen Regie-Himmel und für Darmstadt in etwa das, was Schalla und vorher Schmitt für Bochum und Gründgens für Düsseldorf waren: bewunderter Künstler, Vaterfigur für das Ensemble, Personifikation der Kontinuität und Garant für humanistisches (Klassiker-)Theater. Sellners Regie-Karriere hatte 1932 im Alter von nur 27 Jahren begonnen und an eine durchaus erfolgreiche Laufbahn als Schauspieler angeknüpft. Während des Dritten Reiches war er zunächst Oberspielleiter des Schauspiels und stellvertretender Intendant in Oldenburg, ab 1939 für vier Jahre Intendant in Göttingen und zuletzt bis zur Schließung der Theater Generalintendant in Hannover. Danach legte er eine mehrjährige Pause vom Theater ein, während derer er sich intensiv mit zeitgenössischer und antiker Philosophie auseinandersetzte. Diese Zeit war seine ganz persönliche "Suche nach dem Wesen des Menschen," die Wiederaufnahme der "Suche nach dem verlorengegangenen Menschenbild,"[474] die sich in seinen späteren Arbeiten für

[474] Sellner, Gustav Rudolf: *Theatralische Landschaft*. Zitiert nach Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 85. Nach Mertz auch die Angaben zur Biografie Sellners (S. 82 ff.).

das Theater fortsetzte: "Ich suchte die Beschwörung. Den Menschen auf der Szene heraufzubeschwören. Ich suchte nach Urbildern, nach Zeichensetzung".[475] Nach seinem Wiedereinstieg als Regisseur in Kiel nahm er 1951 das Angebot für die Intendanz des Landestheaters Darmstadt an, wo er zehn Jahre wirken und den Stil des Hauses prägen sollte. Die Spielpläne des Darmstädter Theaters unterschieden sich in dieser Dekade erheblich von denen anderer deutscher Bühnen. So fehlten in Darmstadt während der Sellner-Ära Autoren wie Ibsen, Strindberg, Tschechow, Shaw, Hauptmann oder Sternheim, die in den Spielplänen der meisten anderen deutschen Theater eine maßgebliche Rolle spielten. Stattdessen konzentrierte man sich während seiner Intendanz auf die Dramen der Antike, die Bearbeitung antiker Themen in der Dramatik unterschiedlicher Epochen und auf die Dramen des Absurden.

Dazwischen jedoch fanden sich immer wieder Interpretationen Shakespearescher Stücke. Sellners Affinität zu Shakespeare zeigte sich bereits darin, dass er den *König Lear* wählte, um seine Darmstädter Intendanz am 23.09.1951 zu eröffnen. 1954 folgte der *Sommernachtstraum* und ein Jahr später, wie erwähnt, der *Kaufmann von Venedig*. Seine letzte Auseinandersetzung mit einem Werk des englischen Dramatikers während seiner Darmstädter Intendanz resultiert aus dem Jahr 1958, als er den *Sturm* auf die Bühne brachte. Peter Mertz charakterisiert die Spielplanpolitik Sellners wie folgt:

> Keine Naturalisten, kein historisches Drama, kein politisches Theater. Sellner ist völlig apolitisch in dem Sinn, daß er nicht glaubt, die vordergründigen, aktuellen politischen Vorgänge auf der Bühne einfangen zu können. Deswegen Ionesco – und nicht Brecht. Ein Parabel- und Chiffrentheater von hohen ästhetischen Ansprüchen. Man diskutiert mehr über Kunst und die Möglichkeiten des Theaters, mit künstlerischen Mitteln allgemein menschliche Grundsituationen zu zeigen – als daß man sich um aktuelle Politik kümmert.[476]

Die Entscheidung für den *Kaufmann von Venedig* fiel, wie Sellner rückblickend analysierte, aus der besonderen Theatersituation an seinem Haus heraus:

> Wir hatten uns offenbar schon etwas hineingesteigert in diese Art des philosophischen Theaters und des Theaters, das gewissermaßen auch eine Art Purgatorium sein könnte. Auch eben für die Dinge, aus denen wir gerade herausgestiegen waren, denen wir entkommen waren. Wir wollten nicht lehrhaft sein, wir wollten auch keinen Zeigefinger erheben, aber wir wollten eben die Möglichkeit schaffen, daß man sich an der Reinheit des Wortes, an der Unerbittlichkeit von Schicksalen und auch an der unverantwortlichen Handlungsweise selbst wieder orientieren kann. Wir wollten Orientierungshilfen geben.[477]

---

[475] Ebd.
[476] Ebd., S. 84.
[477] Sellner im Gespräch mit Christian Jauslin, in: Jauslin, Christian: "Zu Gustav Rudolf Sellners Shakespeare-Inszenierungen. Gespräch mit dem Regisseur", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1984*, Bochum, S. 32-43, hier: S. 39.

Im *Kaufmann von Venedig* sah er zudem durch das zentrale Motiv von der "Fragwürdigkeit des Rechts" den Brückenschlag zwischen antikem Theater und Shakespeare-Theater:

> Ich sehe nicht ein, warum wir Kreon anhören können, ohne ihn von der Bühne zu jagen vor Entsetzen. Seine Grausamkeit, die ja auch alles andere als seine persönliche Grausamkeit ist, dreht sich um das Recht, ein Recht von Menschen gemacht.[478]

Zur angestrebten Abstrahierung des Themas, zur Hervorhebung einer intellektuellen gegenüber einer zu emotionalen Auseinandersetzung, trug außerdem das Bühnenbild von Franz Mertz bei. Keine Trennung zwischen Belmont und Venedig wurde hier vollzogen und auf jedweden naturalistischen Effekt verzichtet. Stattdessen glich die Bühne "einem hohen, abgeschrägten Dachraum, den rechts und links einige Stangen stützten. Wie man sie bei Gerüsten verwendet". Zusätzlich drapierte man in der Mitte des Raumes "ein breites, durchsichtiges Licht- und Traumsegel, hinter dem die Figuren hervorkommen und verschwinden".[479] Mertz und Sellner wollten dem Publikum anscheinend möglichst wenige Möglichkeiten zur Ablenkung liefern, wenige Gründe abzuschweifen von dem Fortgang der Handlung, von der Charakterisierung der Figuren, von den Worten des Dichters. Folgt man der Ansicht des Theaterkritikers Günther Rühle, dann diente die zeitlose Abstraktheit des Bühnenbildes zuallererst einem anderen Zweck:

> über die Geometrie sucht Sellner so etwas wie die zeitlose Interpretation, die gewisse Begebenheiten mit dem jüdischen Volk Shylocks und gewisse Politisierungen des Shakespeare-Stücks aus der Erinnerung wegspielen muß und dafür wieder die ahasverische Mythe vom ruhelosen Juden eindringen läßt, die plötzlich die Zirkelung der belmontischen Welt in Frage stellt, weil sie den Anflug der Tragödie in die lila-grüne Helle der Grazie Porzias bringt.[480]

In der Tat war die Konzeption seiner Inszenierung für Sellner nicht unbedingt eine im wahrsten Sinne des Wortes zeitgerechte, aus der Zeit ihrer Entstehung geborene philosemitische Interpretation, wie Piscator später bewusst eine erarbeitete. Für Sellner ergab sich die Tragik der Shylock-Figur ganz natürlich aus dem "Aufeinanderprallen von völlig unlösbaren, weil von Menschen gemachten Gesetzen". Je deutlicher man die "Unwahrheit" zeige, die das falsche Gesetz hervorbringt, desto tragischer werde Shylock. Mit einer solchen Interpretation zeige man, 'was Shakespeare meint'.[481]

Die Zeitlosigkeit der Interpretation war ein Novum in der zugegebenermaßen noch kurzen bundesrepublikanischen Shylock-Tradition. Denn bis dahin hatten die inszenierenden Bühnen ja

---

[478] Sellner bei Jauslin, "Zu Gustav Rudolf Sellners Shakespeare-Inszenierungen", *Shakespeare Jahrbuch (West)*, 1984, S. 39.
[479] Geisenheyner, Max: "'Der Kaufmann von Venedig' – ohne Venedig. Die Premiere in der Orangerie wurde mit viel Beifall aufgenommen", in: *Darmstädter Tagblatt*, 09.05.1955.
[480] Rühle, Günther: "Porzia und die Welt der Gnade. 'Der Kaufmann von Venedig' bei Sellner in Darmstadt", in: *Frankfurter Neue Presse*, 13.05.1955.
[481] Sellner bei Jauslin, "Zu Gustav Rudolf Sellners Shakespeare-Inszenierungen", *Shakespeare Jahrbuch (West)*, 1984, S. 40.

gerade den gewagten Zeitpunkt als ausschlaggebenden Faktor für die Aufführungen mehr oder weniger herausgestellt. In diesem Sinne wäre der Versuch einer zeitlosen Inszenierung auch ein Ausdruck der zunehmenden Enttabuisierung des Themas wie des Stücks. Zur "neuen Normalität" passte da auch der Versuch der Darmstädter *Abendpost*, durch Bezug auf Michals und Schallas Inszenierungen so etwas wie die zarte Pflanze einer bundesrepublikanischen Shylock-Bühnentradition gedeihen zu lassen.[482] Dass Sellners Inszenierung natürlich noch keineswegs selbstverständlich und das jüdische Thema des *Kaufmann* ebenso wenig enttabuisiert waren, zeigte sich schon an den Widerständen, die sich im Vorfeld gegen Sellners Aufführung geregt hatten.[483] In der Presse wurde Sellners Inszenierung im Allgemeinen und die Betonung der Tragik der Shylock-Figur im Besonderen denn auch als Produkt ihrer Zeit gesehen. Sämtliche Kritiker schilderten in ihren Berichten einen Max Noack, der den Shylock "mit ernster, gespannter, tragischer Intensität"[484] spielte und der ihn nach dem Gerichtsurteil "als einen gebrochenen Mann wie einen geprügelten Hund aus dem Gerichtssaal witschen ließ".[485] Und unabhängig davon, ob sie eine solche Sichtweise der Figur guthießen, war es für die Meisten selbstredend, dass eine derartige Interpretation von Shylock als "Märtyrerfigur" der "heutigen Auffassung"[486] von der Figur entspräche.

Auffällig bei der Betrachtung der Rezensionen ist außerdem die fortwährende Unfähigkeit, die jüngste deutsche Geschichte in Worte zu fassen, die sich deutlich in Rühles Hinweis auf "gewisse Begebenheiten mit dem jüdischen Volk" manifestierte.[487] Darüber hinaus sticht ins Auge, dass in der Presse öfter und massiver als zuvor die zu positive Darstellung der venezianischen Gesellschaft kritisiert wurde, die "nicht aufgekratzt, leichtfertig und anrüchig genug" erscheine, was ihr den "durchaus unberechtigten Anschein eines moralischen Uebergewichtes [sic] über Shylock verleiht".[488] Allerdings muss gesagt werden, dass die deutlichere Zurschaustellung christlichen Fehlverhaltens mit ein wenig mehr Aufgekratztheit, Leichtfertigkeit und Anrüchigkeit auch bereits erschöpft sein sollte. Die Christen sollten auf jeden Fall lernfähig sein und durch ihre Lernfähigkeit am Ende des Stücks von Schuld entbunden werden. Die Tatsache, dass bei den Venezianern im Gerichtssaal "keine Betroffenheit spürbar wurde und statt dessen Graziano mit dem Schrei nach dem Galgen das Bild beherrschte", jenem Graziano, der auch dabei

---

[482] Thiem, Willy H.: "Shakespeare-Premiere: 'Der Kaufmann von Venedig' bei Sellner in Darmstadt", in: *Abendpost*, Frankfurt/M., Nr. 107, 09.05.1955, S. 6.
[483] Vgl. Sellner bei Jauslin, "Zu Gustav Rudolf Sellners Shakespeare-Inszenierungen", *Shakespeare Jahrbuch (West)*, 1984, S. 39.
[484] Thiem, "'Der Kaufmann von Venedig' bei Sellner in Darmstadt", *Abendpost*, 09.05.1955, S. 6.
[485] Hensel, Georg: "Um Antworten wird gebeten. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in der Orangerie", in: *Darmstädter Echo*, 09.05.1955.
[486] Schwerbrock, Wolfgang: "'Der Kaufmann von Venedig'. Eine Sellner-Inszenierung in Darmstadt", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.05.1955.
[487] Vgl. Fußnote 480.
[488] Hensel, "Um Antworten wird gebeten", *Darmstädter Echo*, 09.05.1955.

ist, wenn "im letzten Akt der Segen fließt," bezeichnet derselbe Kritiker, der eben noch die fehlende Anrüchigkeit moniert hatte als "ein Unglück der Regie".[489] Auch andere Kritiker taten sich schwer mit der während der Gerichtsverhandlung aufkeimenden offenen christlichen Aggression gegen den Vertreter des jüdischen Volkes. Die Darstellung dieser Situation bedeutete einen derartigen Tabubruch, dass man in der Empörung darüber die Ebene des Theatralischen verließ und stattdessen nach einer Katharsis im Schillerschen Sinne verlangte:

> Auch ließe es sich denken, daß in der Gerichtsszene Antonio und seine christlichen Freunde mehr zum Ausdruck brächten, daß sie ebenfalls Unrecht taten. Mit betretenen Gesichtern hätten sie dastehen müssen, um hinter den Haßreden Shylocks das ewige Leid der Geknechteten und die soziale Anklage zu empfinden. Statt dessen herrschte gefährliche Pogromstimmung, und auch ein Teil des Publikums schien damit einverstanden zu sein.[490]

Aus dem Wunsch, der hier geäußert wird, geht deutlich hervor, wie klar definiert die Erwartungen waren, die Mitte der fünfziger Jahre in Deutschland an ein Theaterstück mit jüdischen Protagonisten gestellt wurden. Zuerst einmal musste der Jude in die Rolle des Leidenden passen. Diesen Erwartungen konnte Shylock mit entsprechender Unterstützung durch Regie und Kritik noch gerecht werden – wenn auch schon nur mit Abstrichen und bei weitem nicht in dem Maße wie Nathan, Anne Frank oder Janusz Korczak, die allesamt charakterlich unangreifbar waren und blieben und sich nichts zu Schulden kommen ließen. Im *Nathan* wurde der Jude Teil eines gewaltigen Happy Ends, in den anderen genannten Stücken Objekt aufrichtiger Trauer. Um das Mitleid mit Shylock zur vollen Entfaltung kommen zu lassen, hätte das Drama nach der Gerichtsszene zu Ende sein müssen. Doch im *Kaufmann von Venedig* verschwindet lediglich eine streitbare Figur, die noch kurz zuvor – wie bei Sellner – ihr Messer an der Schuhsohle wetzte, während den antisemitisch agierenden Christen anschließend der angesprochene 'Segen' zuteil wird.

Die Problematik des Stücks lag also nicht darin, dass hier antisemitische Parolen gegrölt wurden – die waren auch im *Nathan*, im *Tagebuch der Anne Frank* oder im *Korczak* zu hören – sondern dass Teile des Publikums diese Parolen im *Kaufmann* für gerechtfertigt halten könnten. Ein Messer wetzender Jude, der von christlichen Edelmännern auf das Übelste beschimpft wird, unterschied sich zu wenig von dem, was man zwölf Jahre lang in nationalsozialistischer Propaganda gesehen hatte, selbst wenn vielleicht der Rest der Inszenierung gegen dieses Bild anzukämpfen versuchte. Eine Inszenierung, in der solch eine Szene zu sehen war, geriet schnell in

---

[489] Ebd.
[490] Heyd, Rosemarie: "Diesmal ging es daneben. Sellners 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Nachtausgabe*, 09.05.1955.

den Verdacht, eine "Neuausgabe des Stürmers"[491] zu sein und wurde entsprechend rigoros abgelehnt:

> Die Geschichte des Juden Shylock, der von seinen venetianischen Mitbürgern beschimpft, verspottet, bespuckt wird, bis schließlich die entrechtete Kreatur Rache nimmt, ist nur eine Episode im Rahmen des ganzen Stückes, aber es ist die eindringlichste und nachhaltigste. Da aber hier die Rache des Erniedrigten und Beleidigten an einem Juden exemplifiziert wird, sollte der gute Geschmack des Bühnenleiters gerade dieses Shakespeare-Drama noch für einige Zeit zurückstellen. So wenig wir nach den Jahren der Unmenschen in Deutschland das Recht haben etwa über die Euthanasie (den Gnadentod) überhaupt zu diskutieren, so wenig läßt sich die Aufführung des 'Kaufmann von Venedig' zehn Jahre nach Hitlers Herrschaft rechtfertigen.[492]

Die sich wiederholende Forderung nach Takt-, Verantwortungs- oder Fingerspitzengefühl beherrschte die Debatte über die Spielbarkeit des Stücks in Darmstadt, die auf breiterer Front als bis dahin ohnehin üblich geführt wurde. Sie wurde, wie gesagt, in der Presse zur Darmstädter Inszenierung auf den Appell reduziert, einige christliche Entgleisungen – allen voran die Schmährufe Gratianos während des Prozesses zu Gunsten von einer "Spur Großherzigkeit oder zum mindesten Loyalität"[493] – zu streichen. Der dringliche Wunsch der Kritiker nach Textstreichungen und die Zweifel an der Spielbarkeit des Stücks rührten offensichtlich aus dem Misstrauen gegen die Reflexionswilligkeit oder –fähigkeit ihrer Mitmenschen im Publikum. Dass zehn Jahre nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur dafür vielleicht tatsächlich der nötige Abstand noch fehlte, dass zwölf Jahre aggressivster antisemitischer Propaganda auch bei denjenigen, die sich zum Humanismus bekennen wollten, noch immer ihre Wirkung nicht gänzlich verloren hatten, zeigt die Schilderung der Gerichtszene durch den Kritiker des *Main-Echo*:

> Wie dieser Jude seine Not, seine Erniedrigung, seinen Rachedurst herausschrie, da vergaß man fast, wes Volkes dieser Shylock ist, da sah man fast nur noch den Menschen, dem Unrecht geschehen ist, der getreten, bespien, beschimpft worden ist und – immer noch wird. Dieser Shylock Noacks war ein Jude, ein echter Jude sogar, aber in diesem Juden sah man auch das Antlitz des Menschen [...]. [494]

Es ist der Versuch, das menschliche Antlitz des Juden in der nötigen Weise zu verstärken, der seinen theatralischen Bruder, den Nathan, ins Spiel bringt: "Man kann meiner Ansicht nach

---

[491] Aus dem Titel "Neuausgabe des Stürmers? Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Darmstadt", in: *Neuer Vorwärts*, Köln, vom 27.05.1955. Der Artikel ist mit Dr. R.H. unterzeichnet. Da einige Textpassagen mit dem Artikel in der *Frankfurter Nachtausgabe* vom 09.05.1955 (s.o.) im Wortlaut übereinstimmen, kann davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um Rosemarie Heyd handelt.

[492] Dr. R.H.: "Neuausgabe des Stürmers?", *Neuer Vorwärts*, 27.05.1955.

[493] Edschmid, Kasimir: "Sellner inszeniert den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 26.05.1955.

[494] gero: "Stadttheater Aschaffenburg: Shylock mit Justitias Waage. Eine begeisternde Inszenierung Sellners: 'Der Kaufmann von Venedig'. Max Noack machte den gequälten Menschen in Shylock sichtbar", in: *Main-Echo*, Aschaffenburg, 27. Mai 1955. Rezension zu einem Gastspiel des Darmstädter Theaters in Aschaffenburg.

dieses Stück heute überhaupt nur spielen, wenn man gleichzeitig Lessings 'Nathan' im Repertoire hat".[495] Mit dieser Forderung war man 1955 wieder bei der Frankfurter Diskussion von 1946 angelangt. Vielleicht ist das der deutlichste Beweis dafür, dass Shylock und das Stück, das er nicht nur zu dieser Zeit dominierte, auch 1955 noch nicht für sich selbst stehen konnten. Dieser Ansicht schien man auch in Darmstadt zu sein, wo Shylock-Darsteller Max Noack nur ein Jahr später als Nathan seinen nächsten großen Erfolg feierte.

Während seine Kritiker-Kollegen in einer parallelen *Nathan*-Inszenierung oder in geringfügigen Textstreichungen geeignete Mittel sahen, das Drama für die deutsche Bühne zu retten, beschäftigte sich der Theaterkritiker Georg Hensel unabhängig von individuellen Inszenierungsmerkmalen mit der Spielbarkeit des Stücks.[496] Hensel bereitete das Stück "wie es auch inszeniert sei, trotz seiner außerordentlichen Qualitäten, ein außerordentliches Unbehagen". Zwar sei Shylock für ihn und seiner Meinung nach für Shakespeare "der einzige große Charakter in diesem Stück und eine tragische Gestalt überdies".

> Aber wenn der Jude mordlüstern sein Messer an der Schuhsohle wetzt oder eine pogromhungrige Meute hinter ihm, der gerade um sein Recht betrogen wurde, herhetzt, dann sehen für mich die sechs Millionen Juden zu, die nicht, [sic] bevor Shakespeare dieses Stück schrieb, sondern bevor es jetzt wieder aufgeführt wird, ermordet wurden.

Doch hatte Hensel Vertrauen in die Mündigkeit der Rezipienten des Stücks. Er sah daher gerade in dem, was er später einen "fragwürdigen Vorgang" nannte, in der Wandlung eines Charakters vom geschundenen Opfer zum maßlosen Täter, den Reiz und die Chance dieses Dramas. Er hoffte, dass auch andere Zuschauer wie er selbst "bei allem poetischen Zauber des letzten Aktes [...] den Abgang Shylocks nicht vergessen". In diesem Fall wäre eine Inszenierung in der Lage, den Zuschauer auf einer sehr persönlichen Ebene zu berühren, ihm zu erlauben, sich loszulösen von der Meute, loszulösen damit von Verallgemeinerungen, von Klischees, und stattdessen sein Verhältnis zu dem dargestellten Vorgang oder der Figur für sich allein zu analysieren.

> Was ich hier geschrieben habe, ist sehr subjektiv geworden. Nicht mit Absicht und nicht gern. Aber vielleicht ist dies wirklich ein Verdienst dieser Aufführung des 'Kaufmann von Venedig': daß dieses Stück heute, indem es einen fragwürdigen Vorgang darstellt, zugleich eine Frage stellt und ihre Beantwortung erzwingt – von jedem Besucher einzeln und ganz persönlich. Und auf die Antworten käme es dann an.

So bewegend der Artikel Hensels durch seine Authentizität auch ist, so wirft er doch die Frage auf, ob das Stück tatsächlich notwendigerweise die individuelle Auseinandersetzung des Zuschauers mit sich und seinen Werten erzwang.

---

[495] Edschmid, "Sellner inszeniert den 'Kaufmann von Venedig'", *Der Tagesspiegel*, 26.05.1955.
[496] Hensel, "Um Antworten wird gebeten", *Darmstädter Echo*, 09.05.1955. Daraus auch die folgenden Zitate.

Eine Anekdote aus einer Rezension zur Inszenierung durch Jöns Andersson an der Landesbühne Hannover aus dem gleichen Jahr wirft zum Beispiel die Frage auf, ob das Stück nicht im Gegenteil auch selbstzufriedene Bequemlichkeit statt zweifelnde Reflexion nähren konnte. Andersson hatte versucht, der Verlockung zu widerstehen, den Shylock "zur tragischen Hauptfigur" des Stückes zu machen und stattdessen "mit ungewöhnlicher Klarheit und großer Energie am 'Lustspiel' festgehalten.[497] In den *Braunschweiger Nachrichten* hieß es:

> Ein junger Zuschauer neben mir wollte sich totlachen, als auf der Bühne Shylock jammernd die Flucht seiner Tochter Jessica entdeckte. Erst war ich wütend angesichts einer so rohen Reaktion auf eine scheinbar so tragische Szene und überlegte, wie ein Mensch zu soviel Primitivität käme: Sollte sich hier ein nicht auszurottender Antisemitismus in jener merkwürdigen Geisteshaltung kundtun? Oder sollte es einfach völlige Naivität gegenüber dem Geschehen der Szene sein, für die nur die Oberfläche der Handlung und alle sie beherrschenden Unterströmungen sichtbar sind?[498]

Die Möglichkeit, dass das Gelächter in dieser Situation als Ausweg aus einer Verlegenheit diente, spielt in den Überlegungen des Kritikers keine Rolle. Stattdessen beherrscht Empörung die Schilderung, eine Empörung, die qualitativ nicht zwischen der offensichtlich 'falschen' (antisemitischen) Geisteshaltung des jungen Zuschauers oder seiner Naivität gegenüber den "Unterströmungen" des klassischen Texts unterscheidet. Beide Verfehlungen scheinen in gleichem Maße unverzeihlich. Umgekehrt betrachtet hätte es also für eine 'angemessene' Reaktion auf das Geschehen auf der Bühne der genauen Kenntnis des klassischen Erbes in all seinen Nuancen und der (möglichst deutlich zur Schau getragenen) 'politisch korrekten', demokratischen, von Toleranz geprägten Gesinnung bedurft. Erst dann hätte man das tragische Element in der geschilderten – und vielleicht tatsächlich komisch wirkenden – Szene erkennen können. Diese Erkenntnis wiederum hätte den Wissenden zum Humanisten geadelt und ihn moralisch über seine 'primitiven' Mitmenschen erhoben. Der Konflikt findet also zwischen den Polen 'Zivilisiertheit' und 'Primitivität' statt, wobei dem Theater offensichtlich nicht mehr die Kraft zur moralischen Lehranstalt im Sinne Schillers zugetraut wird, die den 'Primitiven' mit den Werten der 'Zivilisation' vertraut macht. Das Theater ist vielmehr nur noch bloßer Treffpunkt, an dem die 'Zivilisierten' ihre moralische Überlegenheit feiern und die Dinge – hier: den Shylock – sehen, wie sie wirklich (gemeint) sind.

Der eigentliche Erkenntnisprozess aber ist schon vor dem Theaterbesuch abgeschlossen, das heißt er findet völlig unabhängig vom theatralischen, vom sinnlichen Erleben statt. Shylock ist Kopfsache und der Kopf befiehlt stumm und beschämt einem Lehrstück zu lauschen und anschließend mit dem nötigen Ernst und immer noch ein bisschen beschämt das Gesehene zu

---

[497] J.F.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Auf der Landesbühne Niedersachsen-Süd", in: *Hannoversche Presse*, 09.04.1956.

[498] Schulz-Rehden, Gerhard: "Ein Märchen voller Mozartscher Anmut. Shakespeare´s 'Kaufmann von Venedig' in der Landesbühne Hannover", in: *Braunschweiger Nachrichten*, 10.04.1956.

diskutieren. Nicht umsonst wurden so viele Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* von öffentlichen Diskussionsrunden mit dem Dramaturgen, dem Regisseur oder dem Übersetzer begleitet. Der Versuch, eine eventuell vorgefertigte Meinung der Zuschauer in Frage zu stellen und durch das sinnliche Erleben auf der Bühne zu konterkarieren, wurde mit dem *Kaufmann von Venedig* in der Bundesrepublik erstmals ansatzweise 1961 in Ulm unternommen.
Sellner selbst glaubte jedoch an die Kraft des sinnlichen Erlebens im Theater und seine kathartische Fähigkeit. Für ihn war Max Noack in Darmstadt "ein wunderbarer Shylock", der den Zuschauern tatsächlich die "Orientierungshilfe" gab, die das Theater damals geben sollte:

> Und wer ihn gesehen hat als Shylock, der hat mit ihm und über ihn geweint. [...] Diesen leidenden Shylock von Noack, den werde ich mein Leben lang nicht vergessen und ich werde immer sagen, daß es gut war, es zu dieser Zeit zu versuchen.[499]

3.2.9 Zum Jubiläum den Juden: Lüneburg, Trier, 1956

Unabhängig von der Frage nach der Sinnlichkeit des Erlebens schien Sellners Darmstädter Neuinszenierung dem *Kaufmann von Venedig* – nach Schallas Bochumer Interpretation – einen zweiten großen Schub verliehen zu haben. Zumindest hatten allein im Jahr 1956 sechs deutsche Theater aller Größen und quer durch die Republik das Stück auf dem Spielplan.[500] Dazu kam noch eine Inszenierung des Tiroler Landestheater Innsbruck, der zweiten Österreichischen Nachkriegsinszenierung des Dramas.[501] Immer mehr setzte sich dabei die bereits angesprochene Tendenz durch, das Stück entweder zum Höhepunkt jedweder Jubiläumsfeierlichkeit zu machen – so 1956 in Lüneburg, wo die Einstudierung durch Intendant Willie Schmitt den "Auftakt für die Spielzeit im Jubiläumsjahre der Stadt Lüneburg"[502] bildete – oder Shakespeares Drama als Huldigung für Prominente mit besonderen Verdiensten, die sie unangreifbar machten, zu instrumentalisieren. Der letztere Beweggrund geht dabei immer einher mit der schon bei der Nathan-Rolle beobachteten Vermischung aus schauspielerischem Können und menschlicher Integrität desjenigen, den es zu feiern gilt. Seine Güte, seine Charakterfestigkeit und in zweiter Linie auch sein künstlerisches Talent waren jeweils ausreichender Grund für eine Inszenierung des *Kaufmann*.

---

[499] Sellner bei Jauslin, "Zu Gustav Rudolf Sellners Shakespeare-Inszenierungen", *Shakespeare Jahrbuch (West)*, 1984, S. 40.
[500] Es waren dies, verteilt auf die Spielzeiten 1955/56 und 1956/57, die Theater in Bonn, Trier, Obermoschel/Pfalz, Hannover, Lüneburg und Stuttgart. Zu Regie und Besetzung der einzelnen Inszenierungen sowie Premierendaten siehe Anhang.
[501] Nach der Inszenierung durch Richard Eggarter im Grazer Opernhaus, die am 02.03.1948 Premiere hatte und auf 10 Aufführungen kam.
[502] Reher, Karl Christian: "In des Glückes Mittagsglanz. Wundervolle Shakespeare-Aufführung zur Eröffnung der Spielzeit", in: *Landeszeitung*, Lüneburg, 06.09.1956. Allein der Titel des Artikels nährt die Vermutung, dass in solchen Jubiläumsaufführungen Theaterkritiker dazu zu neigen schienen, sich vom strahlenden Glanz der Feierlichkeiten blenden zu lassen, was in Bezug auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Wert und den Inhalten der jeweiligen Inszenierung eher hinderlich war.

Das Theater der Stadt Trier lieferte 1956 ein Paradebeispiel für diese Variante. Die dortige Premiere am 03.03.56 stand ganz unter dem Zeichen des 35-jährigen Bühnenjubiläums von Wilhelm Meyer-Ottens. Auf jedem Programmzettel prangte die Erinnerung an dieses Jubiläum dem Zuschauer in fettgedruckten Lettern entgegen, und auch im Programmheft fand sich neben viel Heinrich Heine, dessen 100. Todestag in dem Jahr begangen wurde, ein ausführliches Porträt des Schauspielers. Hieraus ging nicht nur hervor, dass Meyer-Ottens die Rolle des Juden bereits während der ersten Kriegsjahre in Göttingen unter Sellner gespielt hatte, sondern vor allem, dass er ein allseits geschätzter Mensch und Kollege mit "hohem Idealismus" und einem "reichen Leben" sei.[503] So bürgte quasi die Reputation des Schauspielers für die Richtigkeit der Stückwahl und die Legitimation der Hauptfigur. Folgerichtig wurde die Frage, "ob Shakespeares Paradegestalt des wuchernden und rachsüchtigen Juden für uns heute eine heilsame Kost sei, nachdem wir Hitler noch nicht ganz verdaut haben,"[504] im *Trierischen Volksfreund* mit der Schilderung von Meyer-Ottens´ Darstellung beantwortet, der es verstanden habe, die Tragik des Shylock "in ergreifender Art fühlbar zu machen". Die Vermischung von Mensch und Figur – "Er gab wirklich ein Stück seiner selbst" – setzte sich in Trier bezeichnenderweise auch nach dem Ende der Aufführung fort: Hier würdigte einer der Honoratioren der Stadt den Jubilar in einer kurzen Ansprache, auf die dieser, "immer noch in Shylocks Maske und Tracht, sinnreich antwortete".

3.2.10 Ein Shylock-Freund? Dr. Pempelfort in Bonn, 1956

Auch in Bonn gab es ein Jubiläum zu feiern. Hier schlüpfte Paul Gogel anlässlich dreißigjähriger schauspielerischer Tätigkeit in die Rolle des jüdischen Geldverleihers. Im Gegensatz zu seinem Kollegen in Trier wurde dieses Jubiläum in den Rezensionen jedoch gänzlich ausgespart. Lediglich im Bonner Programmheft fand sich eine zweizeilige Erwähnung.[505] Größeren Raum nahmen dort Intendant Dr. Karl Pempelfort und seine "besondere Liebe" für Shakespeare ein:

> Im fünften Jahr seiner hiesigen Tätigkeit kommt mit dem 'Kaufmann von Venedig' jetzt das achte Werk des englischen Dramatikers zur Aufführung; er hat sie alle (mit Ausnahme der Zähmung der Widerspenstigen) selbst regielich betreut.[506]

---

[503] Theater der Stadt Trier (Hrsg.): "Einladung zur Spielzeit 1955/56." *Trierer Bühnenblätter 1955/56*. Schriftleitung Hans Dieter Schwarze.

[504] Pesch, W.: "Der Kaufmann von Venedig. Aufführung im Stadttheater Trier und 35jähriges Bühnenjubiläum von Wilh. Meyer-Ottens", in: *Trierischer Volksfreund*, 05.03.1956. Daraus auch die folgenden Zitate.

[505] Programmheft zum *Kaufmann von Venedig*. Herausgegeben vom Intendanten des Theaters der Stadt Bonn, Dr. Karl Pempelfort, Jahrgang 1955/56, Heft 12. Der kurze Artikel (ohne Titel), in dem Gogels Jubiläum erwähnt wird, ist unterzeichnet mit "Hi".

[506] Ebd.

Geflissentlich verschwiegen wurde in dieser Würdigung, dass Pempelforts Liebe dem englischen Dichter auch schon gehörte, als er noch Dramaturg beim Königsberger Schauspielhaus war. In dieser Funktion hatte er 1935 zusammen mit Oberspielleiter Hans Tügel eine Interpretation des *Kaufmann von Venedig* erarbeitet und im *Königsberger Tageblatt* seine Auffassung von der Figur des Shylock erläutert.[507] Dort hatte er sich – spürbar erleichtert darüber, einer neuen politischen Ära anzugehören – zuerst sehr dezidiert mit den Problemen auseinandergesetzt, die das Theater der Weimarer Republik seiner Meinung nach systembedingt und zwangsläufig mit der Figur des Juden hatte:

> Die schwerste Sorge bereitete der 'Kaufmann von Venedig'. Was sollte man auch mit einem Stück anfangen, in dem ein Jude eine Belehrung erfährt, die so gar nicht im Sinne der liberalistischen Auffassung war. Man wies darauf hin, daß der Jude in diesem Stück ein arbeitsamer und haushälterischer Mensch sei, während die Christen leichtsinnige und verschwenderische Nichtstuer seien, die sich im Augenblick der Gefahr von einer Frauensperson retten lassen müssten.
> So argumentierte man und versuchte in völliger Umkehrung des Sachverhalts den Shylock zu einem Märtyrer zu machen. [...] Shylock ist es nicht um sein Recht zu tun, sondern um seine Rache. Was aber ist Rache? Ist sie eine mannhafte Gegenwehr? Nein, sie ist die Taktik, die einen Schlag nicht sofort im offenen Kampf abwehrt, sondern die ihn feige einsteckt und tückisch auf die günstige Gelegenheit wartet, bis der Gegner sich in einer wehrlosen Lage befindet, um ihm ohne Gefahr und mit dem Schein des Rechtes den Todesstoß zu versetzen. So schluckt Shylock alle Demütigungen herunter, die er ja nun empfängt, weil er sich selbst seiner Würde begibt.
> Und so bietet er seinem sich in Not befindenden Gegner einen Pakt mit einer lustig scheinenden, aber im Grunde teuflischen Bedingung an, die ihm ein Pfund Fleisch aus der Brust des Schuldners zuspricht, wenn dieser die entliehene Summe nicht rechtzeitig zahlen kann. Der königliche Kaufmann ging diesen Pakt ein, weil er im Ernst nicht glaubte, daß seine Bedingung je fällig würde. Shylock aber schlug den Pakt vor, weil er hoffte und wünschte, daß er in Kraft treten würde. Das Schicksal ging nun seinen Weg. Der Kaufmann hat alles verloren. Shylock verlangt vor Gericht sein Recht, das heißt, sein Recht auf seine Rache. Das Gericht soll entscheiden. In dieser prüfenden Stunde scheiden sich die Welten und enthüllen ihres Wesens Kern bis auf den Grund. Der königliche Kaufmann, der nicht das Geld um des Geldes willen liebte, sondern nur um den Freunden zu helfen, um dem Leben dienen zu können, verzichtet gern auf alles. Er steht zu seinem Wort und ist bereit, es bis zum bitteren Ende zu erfüllen. Zum Tode gereift, bietet er seinem Gegner die Brust dar. Und wie er, so sind auch seine Freunde, bisher leichtsinnig und leichtlebig, bis auf den Grund gewandelt. Sie springen ein für ihren Freund, wollen das Letzte hergeben, sich selbst opfern, um ihn zu erretten.
> Das Geheimnis dieser beiden Welten wird erst uns klar, die wir wissen, daß sie der Ausdruck zweier Rassengegensätze sind. Shakespeare hat, ohne die Zusammenhänge zu kennen, den Geist dieser Elemente gezeichnet und damit ein Problem aufgerollt, das für uns heute aktuelle Bedeutung besitzt.

Der *Kaufmann von Venedig* 1935 als eine Belehrung Shylocks für seine feige Boshaftigkeit gegen christliche Opferbereitschaft, als "Ausdruck zweier Rassegegensätze". Wie würde Pempelforts Interpretation gut zwanzig Jahre später aussehen, da er verantwortlicher Intendant der hauptstädtischen Bühne eines demokratischen Staates war? Musste er seine Ansichten, die sich

[507] Pempelfort, Dr. Karl: "Er besteht auf seinem Schein", in: *Königsberger Tageblatt*, 31.03.1935. Zitiert nach Wulf, *Theater und Film*, S. 281. Daraus auch das folgende Zitat. Vgl. auch Fußnote 63.

ja in weiten Teilen wie eine Verteidigung nationalsozialistischer Rassenlehre lasen, gänzlich revidieren, um das Stück für die Bundesrepublik spielbar zu machen? War das, was Pempelfort in Königsberg als ideale Interpretation vorgeschwebt hatte, auch Mitte der fünfziger Jahre in Bonn möglich? Musste Shylock nicht anders gespielt, sondern das Spiel nur anders begründet werden? Hinge dann die Frage, ob der *Kaufmann von Venedig* spielbar ist, letzten Endes in entscheidendem Maße von dem theoretischen Unterbau ab, der eine Inszenierung begleitete? Warum überhaupt hatte Pempelfort Mitte der fünfziger Jahre gerade dieses Drama Shakespeares auf den Spielplan gesetzt, wenn nicht als Gegenentwurf zu dem immer beliebter werdenden, immer mehr akzeptierten Märtyrer-Shylock. Plante er also eine neuerliche "völlige Umkehrung des Sachverhalts" in die andere Richtung? Oder war Pempelfort "geläutert" und die Inszenierung sollte stattdessen sein persönliches Abschließen mit der eigenen Geschichte werden?

Das Bonner Programmheft, für das sich Pempelfort als Intendant verantwortlich zeichnete, unterschied sich zunächst nicht sonderlich von den Programmheften anderer deutscher Nachkriegsinszenierungen. Zwar wurde auf Ausführungen von Heinrich Heine verzichtet, die sonst, wie schon gesehen, häufig zur Erklärung der Figur des Shylock herangezogen wurden, und auch Verweise auf die Rezeptionsgeschichte der Figur sucht man vergeblich. Stattdessen wurden Shakespeare-Affinität und -Kompetenz des Intendanten unterstrichen durch reichhaltige Bebilderung seiner vorangegangenen Bonner Shakespeare-Erfolge. Unter den abgedruckten Aufsätzen fand sich dagegen nichts, was für Aufsehen hätte sorgen können. Auffällig ist lediglich, dass Shylock in den Beiträgen des Programmhefts so gut wie keine Rolle spielte. Stattdessen wurden aus dem Drama der Dialog zwischen Jessica und Lorenzo ("In solcher Nacht", V.1) sowie Portias und Lorenzos Ausführungen über die Gnade (IV.1) bzw. die Musik (V.1) zitiert. Dazu gab es Darlegungen von Christoph Martin Wieland "Über Shakespeare", von Rudolf Fischer über "Das Theater der Shakespeare-Zeit" sowie einen Vergleich von Thema und Struktur des *Kaufmann von Venedig* und anderen Shakespeareschen Komödien durch den Literarhistoriker Friedrich Gundolf.

Einzig der Beitrag des berühmten Theater- und Kulturhistorikers Joseph Gregor, dessen Essays in Auszügen schon in den Programmheften aus Konstanz, Freiburg und Bochum abgedruckt waren, widmete sich "Shylock und Antonio". War die Auswahl des Gregorschen Aufsatzes Indiz dafür, dass sich Pempelfort in dieser Inszenierung eine Auffassung zu eigen gemacht hatte, die er seinerzeit als liberalistisch bezeichnet hätte? Diese Frage muss nicht zwangsläufig mit einem Ja beantwortet werden, denn anders als bei Heine liegen Gregors Sympathien auf Seiten des Antonio, den er als die "schönste und tiefste Gestalt" des Dramas bezeichnet. Zwar sei der "verbrecherische Hass" des Juden durch Verfehlungen der Christen legitimiert, die ihn "ver-

höhnt, verspottet, erniedrigt" hätten, "als Hund behandelt und angespien an Rock und Bart". Doch verschwindet Shylock nach Gregor "wie eine Gewitterwolke im Dunkeln" in dem Moment, in dem sich die Christen "besinnen" und das hohe Lied der Gnade zu singen beginnen. Erfuhr Shylock vor Gericht bei Pempelfort also wie schon 1935 eine "Belehrung"?

In der Presse gingen die Meinungen hierüber auseinander. Der Rezensent von *Vorwärts – Die Südpost* wies auf die Schwierigkeit hin, "die Akzente" richtig zu setzen in einem Stück, das "von der NS-Regie so oft mißbraucht wurde".[508] Grund dafür war

> der Jude, der beschimpft, gehaßt und angespien wurde, der die gelben Streifen gleich dem unseligen Judenstern tragen mußte, der, aus seiner Veranlagung heraus, kein duldender Märtyrer sein wollte, sondern wieder haßte, sich wehrte nach der alttestamentarischen Weisung: Auge um Auge, Zahn um Zahn.

In der Sichtweise dieses Kritikers war der Shylock Paul Gogels in Bonn richtigerweise "ein Mensch, der unser Mitleid herausfordert, nicht unsere Verachtung". Auch dem Rezensenten Hermann Josef Kraemer, der für die größte Bonner Zeitung, den *General-Anzeiger*, schrieb, fielen beim Gedanken an den *Kaufmann von Venedig* spontan "wieder die Schatten schauriger Erinnerungen ein, die man an "weltanschauliche" Aufführungen dieses Stücks in jener Zeit der Greuel hat".[509] Seine daraus resultierende Sorge hingegen, in Form einer rhetorischen Frage dargeboten, unterschied ihn von der großen Mehrheit der Kritiker und machte ihn zum geistigen Bruder des Dramaturgen Pempelfort: "Macht man heute aus dem Shylock einen Märtyrer, in seiner Wirkung nicht geschickter, als es die Darstellung der "Bestie" von damals war?". Befremdlich, dass sein Ausweg aus dem aufgezeigten Dilemma nicht etwa, wie vielleicht zu erwarten stand, in der Darstellung eines Mittelwegs zwischen Märtyrer und Bestie bestand, sondern in der Darstellung einer – Bestie. Seine feine Unterscheidung zur "weltanschaulichen" Aufführung lag einzig darin, die Juden-Bestie zur individuellen Bestie umzufunktionieren. Er schlug nämlich vor, "aus dem ekelhaften Shylock nicht etwa fälschlicherweise einen Prototyp des Judentums, sondern einen im Tiefsten bösen Menschen, eine scheußliche Einzelfigur" zu machen. Dieser "über dem Geld vertierte Mensch" sollte während des Prozesses "die Schmach der entlarvenden Erniedrigung" erfahren. Eine solche Interpretation, wie sie denn auch nach Einschätzung Kraemers "unter Dr. Karl Pempelforts Händen" in Bonn zu sehen war, die "das Spiel als Spiel" nähme, erhebe sich über jegliche Tendenz und verkörpere stattdessen "die naive Weisheit Shakespeares". Bedenklich ist dann allerdings, dass seine Beschreibung der Darstellung Shylocks durch Paul Gogel so gar nicht zeit- und tendenzlos klingen mag, sondern auch

---

[508] Th.Bl.: "Shakespeare´s 'Kaufmann von Venedig'. Neuinszenierung in Bonn", in: *Vorwärts – Die Südpost*, Nr. 19, 11.05.1956. Daraus auch die folgenden Zitate.

[509] Kraemer, Hermann Josef: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. In Dr. Pempelforts Inszenierung – Gestern Premiere", in: *Generalanzeiger*, Bonn, 03.05.1956. Daraus auch die folgenden Zitate.

gut eine Dekade früher unter der Überschrift "Shylock der Ostjude"[510] hätte erscheinen können:

> Schön, daß er nicht überhetzte. Er war ebenfalls ein Charakter. Mit einem Minuszeichen. Unmenschlich in seinem Fühlen und Denken, tierisch in seinem Handeln. Geifernd vor Haß und Wut. Mit den geldgierigen Händen, die das Fahrige von Wahnsinnigen haben.

Die Beobachtungen und Überlegungen Kraemers decken sich zudem fast eins zu eins mit den oben zitierten dramaturgischen Forderungen Pempelforts aus dem Jahre 1935. Die einzige Ausnahme liegt, wie schon angedeutet, in dem Umstand, dass Shylocks defizitärer Charakter nicht mehr "Ausdruck zweier Rassengegensätze", sondern individuelle Schwäche genannt wird. Allerdings trug natürlich auch Gogel Kaftan und Käppchen.

Bei einer der ersten *Kaufmann*-Inszenierungen nach der Machtergreifung Hitlers hatte 1933 in Darmstadt erst die Gesinnung eines Rezensenten eine eigentlich humanistische Aufführung Reinhardtscher Prägung zu einer Interpretation im Sinne der nationalsozialistischen Rassenlehre zu machen versucht.[511] Vielleicht verhielt es sich im Jahre 1955 in Bonn genau umgekehrt. Hätte es dann allerdings nicht zu hitzigen Debatten über eine solche Inszenierungskonzeption kommen müssen? Stattdessen wird in Bonn von zufrieden lebhaften Beifall spendenden Zuschauern berichtet. Aus diesem Grund bietet die Bonner Inszenierung Gelegenheit zu fragen, ob sich Tendenz und Gesinnung in erster Linie durch Umsetzung eines dramaturgischen Konzepts auf der Bühne zeigen, oder ob sie, sei es durch den Dramaturgen selber oder durch emotionalisierte oder berechnende Kritiker, in stärkerem Maße in eine Inszenierung quasi "hineingeschrieben" werden. Wobei nicht außer Acht gelassen werden darf, dass jede Rezension vielmal mehr Menschen erreicht als die erfolgreichste Inszenierung. Die sorgfältige ideologische Untermauerung der Uraufführung des *Kaufmann von Venedig* in der DDR werden zeigen, dass die Anstrengungen zur Instrumentalisierung möglichst aller Medien immer in Staatsformen intensiviert werden, in denen ideologische Gleichschaltung, auch und gerade im kulturellen Bereich, unabdingbar sind.

Schenkt man den Beobachtungen Kraemers Glauben, dann war in Bonn übrigens Antonio tragischer Held und Mittelpunkt des Abends. Die Darstellung des Bassanio wird als "männlich gelockert" beschrieben und den christlichen Reigen komplettierte "ein vor Aktivität strotzender Graziano".

---

[510] Überschrift (in der Schreibweise "Shylok") in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 19.05.1943 für eine Rezension zur Wiener *Kaufmann*-Inszenierung durch Müthel. Siehe Seite 78 ff. Nicht nur die Diktion der beiden Artikel ist erschreckend ähnlich. Karl Lahm, der Autor des damaligen Berichts, hatte ebenfalls die von ihm besprochene Inszenierung als frei von jeglicher Tendenz und im Geiste Shakespeares bezeichnet.

[511] Siehe S. 20.

3.2.11 Die jüdische Personalunion: Erich Ponto in Stuttgart, 1956

Vier Monate später wird der gleiche Gratiano in einer Rezension zur Inszenierung des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart als "unverschämter Schönling im Kreise der "Halbstarken" von Venedig" bezeichnet werden.[512] Schon diese kurze Charakterisierung mag deutlicher Ausdruck dafür sein, dass Stuttgart und Bonn Welten trennten, was Rahmenbedingungen, Intention und auch Wirkung der *Kaufmann*-Aufführung anging. Denn in der baden-württembergischen Landeshauptstadt schienen sich alle bis dahin in Deutschland nach 1945 unternommenen Versuche einer Rehabilitierung Shylocks zu einem großen Projekt zu verdichten, in dem die 'Nathanisierung' der Shakespeare-Figur endgültig zum Abschluss gebracht würde. Dieses Projekt wiederum war seinerseits zentraler, weil problematischster Bestandteil eines gigantischen Akts der theatralischen "Rehumanisierung des Judenbildes"[513] Denn umrahmt wurde die *Kaufmann*-Inszenierung von den beiden zu der Zeit beliebtesten Stücken mit jüdischem Thema, dem unverwüstlichen *Nathan der Weise* und dem *Tagebuch der Anne Frank*, dem Newcomer der Saison. Das erstere war wegen seines überwältigenden Erfolges in Stuttgart aus der vorhergehenden Spielzeit übernommen worden. Das zweite hatte gerade seine deutsche Erstaufführung in Boleslaw Barlogs Schlossparktheater in Berlin erlebt, wurde aber nahezu zeitgleich bereits von mehr als 50 Bühnen in beiden Teilen Deutschlands einstudiert und avancierte in den Spielzeiten 1956/57 und 1957/58 zum mit Abstand beliebtesten Drama auf dem deutschen Theater.[514] Die Dramatisierung des Schicksals der kleinen Anne wurde quasi zum Geschenk für das deutsche Theaterpublikum, ein Geschenk, dass gierig aufgenommen wurde: Sich selbst zu reinigen und zu befreien durch das Mitleiden mit dem personifizierten Reinen und Unschuldigen. Durch die Wahl der Gattung fand der Akt der Befreiung zudem im Kollektiv mit Gleichgesinnten statt, was die Prozedur noch bombastischer machte und zur Verkitschung der Vergangenheitsbewältigung führte.[515] In einer Rezension zur Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* in Stuttgart wurde das Stück angekündigt als "das erschütterndste, aber auch menschlich schönste Dokument zur Tragödie des Judentums im Dritten Reich, es wird heilsam und notwendig sein, davon Kenntnis zu nehmen".[516]

---

[512] R.B.: "Erich Ponto als Shylock / Spielzeitbeginn im Staatstheater", in: *Stuttgarter Zeitung*, 17.09.1956.

[513] Begriff – im Zusammenhang mit Ernst Deutschs Nathan-Darstellung – geprägt von Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", S. 82.

[514] Allein 1956/57 44 mal in der BRD und 11 mal in der DDR, 1957/58 noch an 35 bundesrepublikanischen Bühnen (aus dieser Spielzeit liegen keine Angaben zur DDR vor). Zahlen nach Hadamczik/Schmidt/Schulze-Reimpell: *Was spielten die Theater?* S. 16-17.

[515] Peter Zadek berichtet über Inszenierungen des Stücks 1958 in den Kölner Kammerspielen und im Berliner Schiller Theater, bei denen im Programmheft darum gebeten wurde, am Schluss "wegen des ernsthaften Thema keinen Applaus" zu spenden. Zadek nennt es ein "verstörendes Erlebnis" und "peinlich", als die Zuschauer, statt zu applaudieren, mit gesenkten Köpfen das Theater verließen. (Zadek, Peter: *My Way. Eine Autobiographie 1926-1969*, Köln, 1998, S. 253).

[516] Missenharter, Hermann: "Shylock der Weise. 'Der Kaufmann von Venedig' im Schauspielhaus neuinszeniert", in: *Stuttgarter Nachrichten*, 17.09.1956.

Die logische Ergänzung im Konzept des Theaters der Landeshauptstadt war der Nathan. Denn auch er war erschütternd, menschlich schön und heilsam. Und das war in Stuttgart hauptsächlich das Verdienst von Erich Ponto, dem Schauspieler, den die *Süddeutsche Zeitung* den "*grand old man* des deutschen Theaters" genannt hatte.[517] Als Konsequenz aus seiner überwältigenden Leistung als weiser Jude sollte er der Fixpunkt aller Stücke der Saison mit jüdischem Thema werden, derjenige, der durch seine unbestreitbare künstlerische und menschliche Autorität das gesamte Unternehmen zusammenhielt. Er war sozusagen Stuttgarts 'Jude für alle Fälle'. Als weiser Nathan bundesweit gefeiert, würde er auch als Vater der Anne Frank das Publikum in seinen Bann ziehen. Und als Shylock, in der Rolle, die er sich ausdrücklich gewünscht, gar erbeten hatte?[518] Es war klar, dass die Besetzung Pontos durch Regisseur Werner Kraut in Shakespeares umstrittenen Drama beim Publikum Erwartungen schüren würde, die die Problematik der Figur von vorneherein zumindest entschärfen könnten, wie auch die *Stuttgarter Nachrichten* unter dem Titel "Shylock der Weise" mutmaßten:

> Man wird, um die Wahl des Stückes zu begründen, darauf verweisen, daß Erich Ponto, unser hochgerühmter Nathan, den Shylock spiele. [...] Zum Ruhm Pontos sei´s sogleich gesagt, daß er auch in Shylocks schäbigem, mißfarbenem Kaftan der von uns allen so bewunderte und geliebte Lessingsche Nathan geblieben ist. Starker Szenenapplaus schon beim ersten Auftritt: Das Publikum weiß also im voraus, daß der gütige alte Ponto der bösen Rolle den Adel seiner Persönlichkeit aufprägen wird.[519]

Von Anfang an machte Ponto deutlich, dass er der allgemeinen Erwartungshaltung Rechnung tragen und in der Tat seine Persönlichkeit in die Waagschale werfen würde, um die "böse Rolle" zu adeln. Schnell verschwanden aus seinem Spiel deshalb "einige zaghaft mauschelnde Betonungen", denn "die komische Nuance" passte im wahrsten Sinne des Wortes "nicht ins Bild des kleinen, auf alles gefaßten, resignierenden Greises". Stattdessen glichen sich mit zunehmender Fortdauer des Dramas Pontos Interpretationen der klassischen Judenrollen immer mehr an, bis hin zur Deckungsgleichheit:

> Trauer ist in seinem Blick und in seiner herrlich sonoren Stimme, Gram umspielt seine Lippen, auch wenn er von Haß und Rache spricht. Viel wahrer und für dieses Juden Weisheit bezeichnender klingt das Wort vom Dulden, das seines Stammes Erbteil ist. [...] dieser venezianische Nathan, von Ponto zurechtgerückt, ist bei aller Tragik ein Ehrenmann durch und durch.[...] Auf jeden Fall begleiten ihn, wenn er, von der Taufe bedroht, sein Haupt verhüllt und gebrochen hinauswankt, die Sympathien des ganzen Hauses.

---

[517] jk: "Der gezähmte Shylock", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 19.09.1956. Hervorhebung im Original. ('jk' wahrscheinlich Joachim Kaiser).

[518] "Gewünscht" laut Ulrici, Susanne: "Stuttgarts Staatstheater prüft die Frage: Kann der 'Kaufmann von Venedig' heute noch gespielt werden?", in: *Abendpost*, Frankfurt/M., 25.09.1956. Der Ausdruck "erbeten" stammt aus dem Artikel: B.-B.: "Muß man den Shylock spielen? Auftakt mit Shakespeare: 'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart", in: *Schwarzwälder Bote*, Oberndorf, 19.09.1956.

[519] Missenharter: "Shylock der Weise", *Stuttgarter Nachrichten*, 17.09.1956. Daraus auch die folgenden Zitate.

Diese Sichtweise der Darstellung Pontos, ihre geistige und emotionale Nähe zu Nathan wurden in der Presse zum Stuttgarter *Kaufmann von Venedig* fast ausnahmslos geteilt und als schauspielerische Spitzenleistung in den höchsten Tönen gelobt. Doch eine überragende Shylock-Darstellung, die andernorts zur Rechtfertigung der Stückwahl meist ausreichend gewesen war, genügte in Stuttgart nicht, um die Kritiker vom *Kaufmann* zu überzeugen. Im Gegenteil herrschte eine seltene Einigkeit darüber, dass diese Meisterleistung als befriedigende Begründung für die Auswahl des Stücks nicht ausreichte.[520] Bei den wenigen Zeitungen, die keine Einwände gegen das Drama Shakespeares äußerten, lassen sich Gemeinsamkeiten finden, Muster, die auch in Besprechungen früherer Inszenierungen zu beobachten waren. In diesen Artikeln geht die Lobpreisung des Shylock-Darstellers als Mensch und Künstler weit über die positive Einschätzung der Kritiker-Kollegen hinaus und erfährt eine Erhöhung in die Unantastbarkeit. Seine Interpretation der Rolle wird in den Augen dieser Schwärmer zwangsläufig eine Bereicherung für die Rezeptionsgeschichte der Figur und damit eine Bereichung für jedes Theater, jede Spielzeit und jedes Publikum. So ähnlich äußerten sich zur Stuttgarter Inszenierung die Kritiker der *Cannstatter Zeitung* und des *Reutlinger General-Anzeigers*. Erstere bezeichnete unter dem Titel "Erich Ponto besteht auf Shylocks Schein" die Spielzeiteröffnung als "Huldigung" an Ponto,

> dem Darsteller, der aus dem innersten Herzen spielt und dem unser innerstes Herz gehört, dem Gestalter des wahrhaft Menschlichen, dem Künder eines stillen, wehmütigen Humors, der mit den Jahren sich zur reinen Weisheit verklärt hat.[521]

Auch der *Reutlinger General-Anzeiger* brachte Herz ins Spiel. Hier begründete Elfriede Ferber die ebenso geheimnisvolle wie erschütternde Überschrift "Er war ein Mensch" ebenfalls mit Ponto, welcher der Figur "seinen Körper, seinen Geist und nicht zuletzt sein Herz"[522] geliehen habe. Pontos Hingabe führte im Denken der Kritikerin anscheinend zu einer Verschmelzung des Schauspielers mit der fiktionalen Figur, die sich bei der Beschreibung der Christen in einer ungewöhnlichen Redewendung manifestierte: "Die venezianischen Kaufleute um Erich Ponto, will sagen um Shylock, sind teils recht liederliche Fante mit erheblichen menschlichen Schwächen [...].[523] Und wo eine solche Verschmelzung vermutet wird, erfolgt die Aufnahme des "menschlichsten der großen Menschendarsteller"[524] in den Kreis der unvergessenen und unvergesslichen Shylocks beinahe zwangsläufig. In der *Cannstatter Zeitung* war zu diesem Zweck

---

[520] Von zwölf dem Verfasser zur Verfügung stehenden Rezensionen wird die Stückwahl nur in drei Artikeln nicht explizit kritisiert.
[521] hh.: "Erich Ponto besteht auf Shylocks Schein. Spielzeiteröffnung mit neuem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Cannstatter Zeitung*, 17.09.1956.
[522] Ferber, Elfriede: "Er war ein Mensch. Stuttgarter Spielzeit eröffnet mit 'Kaufmann von Venedig'", in: *Reutlinger General-Anzeiger*, 21.09.1956.
[523] Ebd.
[524] Ebd.

zuerst auf die Abbildungen der "berühmten Vorgänger" im Stuttgarter Programmheft verwiesen und deren Interpretationscharakteristika kurz skizziert worden, bevor die Einordnung Pontos erfolgte:

> Erich Ponto, aus den Erfahrungen unserer Generation schöpfend, fügt diesen Deutungen eine tiefere, durchlebtere hinzu. Sein Shylock ist der unglückliche Bruder des Nathan. [...] Und wenn er am Schlusse mit verhülltem Haupte dasteht, eine Bildsäule des Jammers, dann verkörpert er die Tragik eines ganzen Volkes.[525]

Etwaigen Einwänden gegen eine Inszenierung des Stücks wird in solcherlei Huldigungen entweder wie hier mit der Argumentation entgegengetreten, die Darstellung habe die Ereignisse der jüngsten Geschichte bereits künstlerisch verarbeitet, oder aber ein Zusammenhang dieser Ereignisse mit dem Stück und seiner Inszenierung wird gänzlich bestritten. In diesem Fall verbannt man in Übersteigerung der Ausführungen Heines Religion und Rasse gänzlich aus dem Drama. Stattdessen gehe es ausschließlich um den "geknechteten und unterdrückten Menschen", und damit um ein Problem, "so alt wie die Welt, und so neu wie die jeweilig gültige Zeit".[526]

Doch diese Ansicht teilten, wie bereits erwähnt, in Stuttgart weit weniger Theaterkritiker als zuvor bei Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* allgemein üblich. Zum einen hatte die Kumulation jüdischer Schicksale auf der Stuttgarter Bühne und die Eindeutigkeit der Sympathielenkung im *Nathan* und in *Anne Frank* die Rezensenten sensibilisiert für Fragen nach der Spielbarkeit des *Kaufmann*. Zum anderen war im Württembergischen Staatstheater erstmalig die Situation gegeben, dass ein und derselbe Schauspieler, dazu mit derselben Wirkungsabsicht, gleichzeitig den Nathan und den Shylock gab. Dadurch konnte die Diskussion um die Qualität der Shylock-Darstellung als Rechtfertigungsgrund für eine Inszenierung in den Hintergrund treten zu Gunsten der Stückwahl – mit einer erfolgreichen *Nathan*-Inszenierung als Vergleich im Hinterkopf. In dem Moment aber, in dem die Frage nicht mehr lautete: "Kann man den *Kaufmann* noch spielen?", sondern: "Welches der beiden Stücke ist in unserer Zeit das geeignetere zur Charakterisierung 'des Juden'?" konnte das Drama Shakespeares nur die zweitbeste Wahl sein. Die *Stuttgarter Nachrichten* brachten auf den Punkt, was in vielen anderen Publikationen zum Ausdruck kam: "Shakespeare, in Lessings Geist philosemitisch humanisiert –: der echte Nathan ist uns doch lieber".[527]

Darüber hinaus ging es auch unter den Kritikern, die Vorbehalte gegen die Inszenierung vorbrachten, in erster Linie um die vorher beschriebenen beiden Themenkreise und ihre Vereinbarkeit. Eine Debatte entzündete sich an der Frage nach der Authentizität eines 'nathanisierten'

---

[525] hh.: "Erich Ponto besteht auf Shylocks Schein.", in: *Cannstatter Zeitung*, 17.09.1956.
[526] Ferber, Elfriede: "Er war ein Mensch", *Reutlinger General-Anzeiger*, 21.09.1956.
[527] Missenharter: "Shylock der Weise", *Stuttgarter Nachrichten*, 17.09.1956.

Shylock im Sinne Shakespearescher Intention, die andere daran, ob, und wenn ja, inwieweit die jüngste Geschichte zur Beurteilung eines klassischen Theaterstücks überhaupt herangezogen werden durfte bzw. musste. Der Kritiker der *Süddeutschen Zeitung* sah einen "gezähmten Shylock",[528] welcher der Dialektik Shakespeares nicht gerecht werden konnte. Denn:

> Je größer die Bosheit Shylocks, desto berechtigter die Angst der Christen, desto großartiger Porzias Sieg, desto strahlender die Idee der Gnade und, vor allem, desto größer der Vorwurf, den ein solcher Shylock für die Welt bedeutet: Zu solcher Rachsucht zwingt ihr mich, solche Bestien bringt eure schlimme Ordnung hervor.

Als Fazit der Stuttgarter Bemühungen fasst er zusammen: "Der Jude wurde geschont, dem Drama Gewalt angetan". Doch ist dies keineswegs im Umkehrschluss ein Plädoyer für einen boshaften Shylock als personifiziertem Vorwurf an eine bestehende gesellschaftliche Ordnung. Denn diese Möglichkeit ist in den Augen des Rezensenten wiederum ausgeschlossen durch die Ereignisse der jüngsten Geschichte. Deshalb bleibt letztendlich nur das Lob für eine Shylock-Darstellung, die wegen ihrer unzweideutig humanistischen Absicht keinen Schaden angerichtet hat: "Man muß es Erich Ponto [...] hoch anrechnen, daß er sich scheute, den Shylock zur Genugtuung des deutschen Publikums stürzen zu lassen" – und ansonsten das Eingeständnis der zeitbedingten Unspielbarkeit des Stücks:

> Als man unlängst Heinz Hilpert vorschlug, er möge doch Shakespeares *Kaufmann von Venedig* auf den Spielplan setzen, da soll Hilpert geantwortet haben: 'Nein, den Kaufmann von Venedig bringe ich erst wieder, wenn 40 Juden im Parkett sitzen und darüber lachen.' Diese Antwort verrät großen zeitgeschichtlichen Takt.[529]

Doch stand im Großteil der Artikel zur Stuttgarter Inszenierung nicht allein das Befinden möglicher jüdischer Zuschauer einer Aufführung des *Kaufmann* hauptsächlich entgegen, sondern auch die Leidensfähigkeit des christlichen Publikums gegenüber einem Stück, bei dem in Deutschland "noch jede Aufführung [...] mit einer furchtbaren Bilanz belastet [ist]. Theresienstadt, Buchenwald, Dachau".[530] Wieso jedoch wird nur im Zusammenhang mit dem *Kaufmann* moniert, dass "tiefe, für uns alle beschämende Wunden [...] wieder zu schwären und zu bluten"[531] begännen? Wieso werden derlei Bedenken ausgerechnet in einer Zeitung vorgebracht, die eine Spalte zuvor noch die Bedeutung des *Tagebuch der Anne Frank* herausstellte, ohne auch nur einen Anflug von Scham zu erwähnen? Die Antwort auf diese Fragen scheint in dem maßlosen Hass begründet zu liegen, der im *Kaufmann von Venedig* auf allen Seiten spürbar ist.

---

[528] Aus dem Titel "Der gezähmte Shylock", in: *Süddeutsche Zeitung*, 19.09.1956. Daraus auch die folgenden Zitate.

[529] Trotz des Rückziehers und der finalen Resignation, die in dem Artikel spürbar ist, sollte nicht unterschlagen werden, dass der zentrale Gedanke, der ihm zugrunde liegt, für die Zeit sehr außergewöhnlich und gewagt war. Der konzeptuelle Versuch, einen unsympathischen, boshaften Shylock zu zeigen und daran zu exemplifizieren, dass das Recht eines Individuums gegenüber einer ungerechten Gesellschaftsordnung unabhängig von den charakterlichen Eigenschaften des Einzelnen besteht, wurde, wie zu sehen sein wird, erstmals Anfang der siebziger Jahre durch Peter Zadek unternommen (nachdem ein zaghafter Versuch Zadeks Anfang der Sechziger nur in Ansätzen erkennbar gewesen war) und stieß auch dann noch auf heftigste Widerstände.

[530] R.B.: "Erich Ponto als Shylock", in: *Stuttgarter Zeitung*, 17.09.1956.

[531] Missenharter: "Shylock der Weise", *Stuttgarter Nachrichten*, 17.09.1956.

Es ist dieser Hass, den die Theaterkritiker zu fürchten schienen und mit dem sie nur schlecht umgehen konnten. Der Hass der Christen beispielsweise, in Form der "Hetzstimme Grazianos [...] – kann man sie heute hören, wieder, noch und schon, mitten im unausgeglichenen Konto der Zeit?"[532] Und natürlich der Hass des Juden, denn "wetzt nicht Shylock das Messer an seinen Schuhsohlen, um einem Christen bei lebendigem Leib das Herz aus der Brust zu schälen?".[533] Der jüdische Hass, den auf der Bühne zu sehen in dreifacher Hinsicht unerträglich war. Zum einen als Mahnung an christliche Untaten, an den Völkermord durch die Nationalsozialisten, die Shylocks Forderung, wie es in einem Artikel hieß, an sechs Millionen Juden umgesetzt hatten: "Und diese sechs Millionen hatten kein Gramm Christenfleisch verlangt".[534] Zum anderen konnte Shylocks Hass mögliche jüdische Rachegelüste widerspiegeln, die wiederum zum überwindlichen Hindernis für die so sehnlichst gewünschte große christlich-jüdische Versöhnung werden konnten, die man am *Nathan* so liebte. Und schließlich verband sich mit der Darstellung eines hassverzerrten Juden die Angst vor der Erweckung des antisemitischen Potentials, das man noch immer in Teilen der Bevölkerung befürchtete. So befanden die *Stuttgarter Nachrichten*, es sei

> ja leider keine tendenziöse Interpretation, wenn man in Shakespeares Text eine Rechtfertigung all des Grausigen zu finden meint, das jener kleinen Anne [Frank, Anm. des Verfassers] und Millionen Juden damals geschehen ist. Nur böswillige Antisemiten könnten Shakespeare so auslegen? Aber wer wagt denn zu behaupten, daß es diese Sorte Unbelehrbarer bei uns nicht mehr gibt?[535]

Es gab zur Stuttgarter Inszenierung fast keine Zeitung, die nicht die Szene des messerwetzenden Shylock ausführlich beschrieben und kommentiert hätte. Es scheint kurios, dass dem Aspekt des Hasses ausgerechnet in den Rezensionen zu einer Inszenierung absolute Priorität eingeräumt wurde, in der ein hochbegabter Bühnenkünstler eine allseits bewunderte, betont philosemitische Darstellung geboten hatte, die überdies vom Publikum einhellig mit Begeisterung aufgenommen worden war. Bei der Klärung dieser Frage stößt man unweigerlich wieder auf das Phänomen dieser einmaligen Konstellation der Stücke und der stückeübergreifenden Beteiligung eines Schauspielers. Hierin sind die Gründe dafür zu suchen, dass die Presse nicht in die allgemeine Harmonie mit einstimmte, sondern die noch frische Erinnerung an Pontos Nathan dazu nutzte, den Shylock an seinem 'Stammesbruder' zu messen und den Wert beider Stücke für die Aufarbeitung der jüngsten Geschichte und für ein zukünftiges deutsch-jüdisches Miteinander sorgfältig gegeneinander abzuwägen. Als Resümee dieses Vergleichs könnte, trotz aller

---

[532] R.B.: "Erich Ponto als Shylock", in: *Stuttgarter Zeitung*, 17.09.1956.
[533] Ulrici, "Stuttgarts Staatstheater prüft die Frage: Kann der 'Kaufmann von Venedig' heute noch gespielt werden?", *Abendpost*, 25.09.1956.
[534] B.-B.: "Muß man den Shylock spielen?", in: *Schwarzwälder Bote*, 19.09.1956.
[535] Missenharter: "Shylock der Weise", *Stuttgarter Nachrichten*, 17.09.1956.

Bemühungen Krauts und Pontos, ein Satz stehen, mit dem Josef Mühlberger in der *Eßlinger Zeitung* die Figur des Shylock charakterisierte: "Er ist das Gegenteil von Nathan – und Nathan ist uns lieber".[536]

Zwei Kritiken zur Stuttgarter Inszenierung sollen an dieser Stelle noch genannt sein, weil sie sich als einzige dem Problem der Spielbarkeit des Stücks von der Seite des theatralisch Machbaren her näherten. Nachdem es in den *Kaufmann*-Aufführungen nach dem Krieg bei der Frage nach Schwierigkeiten mit dem Stück bisher ausschließlich um Rezeption, um Wirkungsabsicht und Wirkung gegangen war, beleuchtete der Rezensent der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* diese Frage erstmals von der anderen Seite. Er sah den Hauptgrund für die seiner Meinung nach notwendige und berechtigte Zurückhaltung der Theater im Umgang mit dem Stück nicht in den "möglichen antisemitischen Ressentiments, die es erwecken könnte (das hat man wohl im Ausland stark überschätzt)", sondern in der

> Befangenheit, die ein Regisseur und fast jeder Spieler des Shylock heute empfinden muß. Die Nuance hat hier eine Bedeutung gewonnen, die den künstlerischen Impetus hemmen muß: es ist schwer, über einige Millionen Tote hinweg zu spielen, ohne sie 'wegzuspielen'.[537]

Dieser Aspekt wird an Bedeutung gewinnen und ausgiebig diskutiert werden bei der Beschreibung der ersten Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* an einer deutschen Bühne durch Peter Zadek. Bis dahin war es meist so gewesen, dass sich herausragende Künstler die Rolle ausgesucht und weitgehend ihren Vorstellungen entsprechend umgesetzt hatten. Am Beispiel des Shylock-Darstellers Norbert Kappen 1961 in Ulm wird zu sehen sein, vor welche Probleme die Rolle einen Schauspieler stellen konnte, wenn ihm eine extreme Interpretation von der Regie quasi aufoktroyiert wurde.

In der *Heidenheimer Zeitung* wurde die Reflexion über die Spielbarkeit des Stücks dominiert von der Rolle des Theaters, insbesondere von den Möglichkeiten und Grenzen seiner politischen Einflussnahme. In Publikationen über das Theater der fünfziger Jahre, in denen solche Aspekte genauer untersucht wurden, wird wiederholt darauf verwiesen, wie wenig die künstlerisch Verantwortlichen von der Möglichkeit Gebrauch machten, politisch brisante Themen direkt und aktuell zum Gegenstand des Theaters zu machen – sei es die Teilung des Landes, die Situation der Vertriebenen, die Wiederbewaffnung Deutschlands, die zunehmende Eskalation des Kalten Krieges, die steigende Angst vor einem Atomkrieg und nicht zuletzt auch die Frage nach adäquaten Formen der Vergangenheitsbewältigung. Die Gedanken des Kritikers Walter Koch mögen verdeutlichen, dass zwischen dem deutsch-jüdischen Verhältnis und sämtlichen anderen politischen Themen ein qualitativer Unterschied bestand. Sie zeigen außerdem, auf

---

[536] Mühlberger, Josef: "Württembergisches Staatsschauspiel: Der Kaufmann von Venedig", in: *Esslinger Zeitung*, 17.09.1956.
[537] P.A.: "Ponto als Shylock / 'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.09.1956.

welch dünnem Eis sich ein Theatermann bereits bewegte, wenn er nur versuchte, eine Aussage zu diesem Verhältnis über den Umweg der klassischen Parabel zu machen. Hinter der Kritik Kochs ist die Angst spürbar, dass jede Form der Auseinandersetzung mit dem Thema schon Anzeichen für eine ungebührliche emotionale Distanz zu den Untaten bis 1945 darstellt. Demnach blieb als einzige geeignete Maßnahme das "Tabu des Schweigens".[538] Jede Aufführung war also Tabubruch und damit *per se* undienlich. Zwar wurde ausdrücklich die "großartige Shylock-Darstellung" gelobt, der "die ganze Sympathie des Publikums zuteil wurde".[539] Und auch dem Umstand, dass "der Aufführung das Zeugnis Heinrich Heines mitgegeben" wurde, trug Koch durch ausführliche Zitierung aus dem Aufsatz des Dichters im Programmheft Rechnung. Ferner unterstellte er weder der Theaterleitung noch dem Publikum mangelnde Sensibilität im Umgang mit Thema und Stück. Und dennoch war die Inszenierung für ihn ein "Mißgriff", der "besser [...] ganz unterblieben" wäre:

> Kein deutsches Theater hätte es in den Jahren nach dem Krieg wagen können, den 'Kaufmann von Venedig' zu spielen. Liegen die Geschehnisse, die es vor wenigen Jahren noch von selbst verboten, das Stück zu bringen, heute schon so weit zurück? [...] Heißt es nicht die Kunst, auch wenn der Name Shakespeare sie erhöht, maßlos überfordern, wenn man ihr eine wie immer auch geartete Rolle zu einem Thema zuweist, das den Sichtvermerk Mauthausen trägt? [...] Darf das Theater sich so überheblich als Herrscher im Königreich der Kunst aufspielen, daß es nicht darnach zu fragen braucht, ob es mit seinem Spiel Dinge streift, an die nicht zu rühren wir alle Ursache haben?

3.2.12 Der unangreifbare Heilsbringer: Ernst Deutsch in Düsseldorf und Berlin, 1957

Auch der Theaterkritiker Hans Daiber äußerte im Zusammenhang mit der Stuttgarter Inszenierung massive Bedenken gegen das Stück. Zwar konstatierte er für die Zeitung *Deutsche Kommentare* "den Fall Shylock zu verallgemeinern" sei "so dumm, wie den Fall Othello zur Regel zu machen ('Alle Neger erwürgen ihre Frauen')",[540] doch musste er eingestehen, dass die Stimmung bezüglich des *Kaufmann von Venedig* "immer noch so vergiftet" sei, dass dieses Stück keineswegs zum "Appell an die Unbefangenheit" tauge, sondern "tatsächlich verallgemeinert wird". Aus diesem Grund verabschiedete er mit der Stuttgarter Aufführung Shakespeares Juden von der deutschen Bühne: "Als Shylock aber am Schluß sein Judentum verrät und verhüllten Hauptes hinauswankt, da ist dieser Charakter nicht mehr zu retten". Diese Aussage erweiterte er in seinem Buch *Deutsches Theater seit 1945* bereitwillig um den Satz: "Deutsch hingegen hat

---

[538] Aus der *Stuttgarter Zeitung*: "Es ist also nur eine Taktfrage des Spielplans, ob und wann es [*Der Kaufmann von Venedig*, Anm. des Verf.] wieder inszeniert werden soll. Diese Zeit ist noch nicht gekommen. Hier wäre ein Tabu des Schweigens nötig ...".

[539] Koch, Walter: "'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart", in: *Heidenheimer Zeitung*, 19.09.1956. Daraus auch die folgenden Zitate.

[540] Daiber, Hans: "Shylock ist wieder da. 'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart", in: *Deutsche Kommentare*, Stuttgart, 29.09.1956. Daraus auch die folgenden Zitate.

es geschafft".[541] Gemeint ist der bereits mehrfach erwähnte jüdische Schauspieler Ernst Deutsch, und den Grundstein für das Kunststück, den Nathan-Shylock dauerhaft an der deutschen Bühne zu etablieren und für mehr als ein Jahrzehnt zum Maß aller Dinge in Sachen Shylock zu werden, hatte er Anfang September 1957 im Düsseldorfer Schauspielhaus gelegt. Ernst Deutsch war schon Ende 1946 mit amerikanischem Pass über Zürich und Salzburg an die deutsche Bühne zurückgekehrt, wo er bis zu seinem Tod hauptsächlich zwischen Berlin und Düsseldorf pendelte, aber auch regelmäßige künstlerische Abstecher nach Hamburg und Wien unternahm. Wie so viele Remigranten war auch er davon beseelt gewesen, die großen Klassiker endlich wieder in seiner Muttersprache spielen zu können und dabei zurückzukehren an die Stätte seiner größten Erfolge. Diese Sehnsucht des Schauspielers hatte mögliche Vorbehalte des Juden überwogen, der zur Flucht genötigt worden war und der etliche Freunde und Familienangehörige durch die Nazis verloren hatte. Doch würde man Deutsch nicht gerecht, wenn man ihn als gänzlich unpolitischen Künstler bezeichnete. Bereits kurz nach seiner Rückkehr spielte er 1947 am Wiener Renaissance-Theater in Arthur Schnitzlers *Professor Bernhardi*, einem Stück über das antisemitische Klima im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, dessen Stoff Daiber "riskant als Debüt für einen jüdischen Remigranten" nannte. Doch als Ergebnis der damaligen Debatte fasste Daiber zusammen: "Ernst Deutschs Noblesse siegte".[542]

Nachdem ihn Regisseur Karl Heinz Stroux anlässlich der Ruhrfestspiele 1954 für die Rolle des Nathan hatte gewinnen können, machte ihn dieses Attribut, kombiniert mit einer Integrität und Authentizität, die fernab jeden Zweifels lagen, innerhalb des Landes zum Symbol für jüdische Weisheit und Toleranz[543] und außerhalb der Landesgrenzen quasi zum Botschafter für ein gewandeltes, versöhnungsbereites Deutschland. Seine herausragende Persönlichkeit und sein darstellerisches Können erlaubten ihm, Nathan-Gastspiele auch in Ländern wie Norwegen und der damaligen UdSSR, die unter der nationalsozialistischen Expansions- und Vernichtungspolitik besonders gelitten hatten, oder auch in Israel erfolgreich zu bestreiten.[544] In Deutschland selbst war man allerorts überwältigt von der "ungeheuren menschlichen, persönlichen Beglaubi-

---

[541] Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 61. In populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen zur Theatergeschichte wird Deutschs Darstellung häufig gar als Ausgangspunkt für das deutsche Nachkriegstheater gesehen. In Henning Rischbieters und Jan Bergs *Welttheater*: *Theatergeschichte, Autoren, Stücke, Inszenierungen* heißt es gar: "Erst des zurückgekehrten Emigranten Ernst Deutsch Darstellung [...] machte das Stück wieder möglich." (Rischbieter, Henning und Jan Berg (Hrsg.): *Welttheater*: *Theatergeschichte, Autoren, Stücke, Inszenierungen*, 3., völlig neubearb. Aufl., Braunschweig, 1985, S. 66. Selbst Christian Jauslin von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft sagt in einem Interview zu Gustav Rudolf Sellner: "Es war für mich überraschend festzustellen, daß Sie es in Darmstadt schon 1955 gespielt haben, denn ich war immer der Meinung, Ernst Deutsch wäre der erste gewesen, der nach dem Krieg den Shylock gespielt hat". (Jauslin, "Zu Gustav Rudolf Sellners Shakespeare-Inszenierungen", *Shakespeare Jahrbuch (West)*, 1984, S. 38).

[542] Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 61.

[543] Mit Gastspielen in sechzehn deutschen Städten noch im selben Jahr. Vgl. Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 159.

[544] Ausführlicher dazu bei Bayerdörfer, Hans-Peter: "*Ewiger Jude* und *Israeli*", in: *Theatralia Judaica (II)*, S. 85.

gung"[545] der Rolle durch Deutsch und gleichzeitig erleichtert darüber, dass er "das Thema Holocaust überhaupt individuell erzählerisch zugänglich"[546] machte. Deshalb war es nur konsequent, dass Deutsch, wie Ponto, einen persönlichen Zugang auch zu den anderen Rollen mit jüdischem Thema, zum Vater der Anne Frank und zu Shylock suchte.

Er folgte dabei erneut dem Ruf von Karl Heinz Stroux, der mittlerweile Generalintendant in Düsseldorf als Nachfolger von Gustav Gründgens geworden war, in dessen 'Insel' am Berliner Gendarmenmarkt Stroux bereits während der Kriegsjahre inszeniert hatte. Charakteristisch für Stroux´ Intendanz in der nordrhein-westfälischen Landeshauptstadt, die bis 1972 währte, waren seiner Liebe für ausgefallene Stücke und seine gleichzeitige Treue zu den Dramen Shakespeares. So gab es in Düsseldorf fast jede Spielzeit ein Stück des Engländers zu sehen, aber auch viele Ur- und Erstaufführungen, unter anderem der Stücke von Böll, Dorst, Lenz und nicht zuletzt Ionesco.

Wenn man nun, wie es im Folgenden geschieht, einen näheren Blick auf die Düsseldorfer *Kaufmann*-Inszenierung vom September 1957 wirft, muss man sich die rezeptionspsychologische Wirkung vergegenwärtigen, welche die Besetzung des personifizierten Nathan Ernst Deutsch, der er zu dieser Zeit bereits war, als Shylock hatte. Zwei Besonderheiten fallen bei der Betrachtung der Rezensionen zur Düsseldorfer Premiere gleich ins Auge. Zum einen verblüfft das landesweite Medieninteresse. Verschiedene Rundfunksender berichteten und die Presse widmete sich dem Thema häufig in großer Aufmachung. Ausführliche Besprechungen fanden sich erstaunlicherweise nicht nur in den großen überregionalen Zeitungen, sondern auch landesweit in vielen kleineren Publikationen mit eigentlich eher regionalem Charakter.

Ein zweites Phänomen lässt sich an den Überschriften dieser Besprechungen festmachen. War noch fünf Jahre zuvor in den Rezensionen zur Bochumer Inszenierung die Häufung des Namens Shylock in den Titeln Beleg für die Konzentration auf die eine dramatische Figur gewesen, ist nun eine ähnliche Dominanz bezüglich des Darsteller-Namens zu registrieren. Kaum ein Artikel, in dem nicht in Überschrift oder Unterzeile Ernst Deutsch genannt würde, und zwar ausschließlich Ernst Deutsch, obwohl mit der Fehling-Schülerin Joana Maria Gorvin aus Berlin ein weiterer Star der deutschen Bühne als Gast verpflichtet worden war. Deren Leistung als Portia wird dann in den Artikeln selbst ein relativ breiter Raum gewährt. Der Tenor hierbei spricht von einer herausragenden, heiter-beschwingten Darstellung, mit der sie die Belmont-Szenen dominierte und zur einzigen angemessenen Gegenspielerin für den Deutsch-Shylock wurde. Ein

---

[545] Heinz Ritter im Gespräch mit Bettina Dessau, in: Dessau, Bettina: *Nathans Rückkehr. Studien zur Rezeptionsgeschichte seit 1945*. Frankfurt a.M./Bern/New York, 1986, S. 121. Zitiert nach Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", S. 80.

[546] Ebd., S. 81. Bayerdörfer merkt zurecht an, dass Deutsch mit seiner Nathan-Darstellung immer auch Gefahr lief, "der deutschen Neigung zur Selbst-Entschuldigung, zur einfachen Selbst-Entnazifizierung" Vorschub zu leisten (ebd., S. 81).

Rezensent glaubte gar in der Gerichtsszene eine "wesentliche, humanisierende Nuance"[547] gesehen zu haben, die so bisher noch nie geschildert, die aber, wenn sie tatsächlich so intendiert und konsequent umgesetzt wurde, eine fundamentale Bedeutung für die Shylock-Rezeption dieser Inszenierung gehabt hätte. Dem Bericht des besagten Rezensenten zufolge versuchte sie in der Gerichtsszene eine Neudefinition christlicher Gnade:

> Sie will unter allen Umständen den Mord an Antonio verhindern, aber sie läßt erkennen, daß sie den Juden versteht. Sie zeigt keine Schadenfreude, wenn sie ihn hereingelegt hat, eher Trauer und schmerzliches Mitleid darüber, daß es anders nun einmal nicht ging. Ein warmer Anhauch wirklichen Christentums dringt in die entsetzliche Szene.

Doch von dieser Art der Solidarisierung mit dem Juden, mithin von einer Spaltung des christlichen Lagers in die Vertreterin "wirklichen Christentums" und "Schein- oder Zufallschristen", ist nur in wenigen Artikeln die Rede. Meist beschränkte man sich auf Einschätzungen der allgemeinen Art, nach der die Gorvin-Portia mehr starke Persönlichkeit und kluge Frau war, als dass sie durch mädchenhaften Charme gefallen hätte. Dagegen blieben die christlichen Vertreter Venedigs in den Besprechungen weitgehend blass. Diese Charaktere scheinen – vielleicht in der Konzeption Stroux´, sicher in der Sichtweise der Kritiker – im Schatten Shylocks und Portias weder für sich selbst genommen interessant genug für eine differenzierte Betrachtung, noch werden sie weiterhin für die Positionierung Shylocks benötigt. Ernst Deutschs Shylock, das wird in allen Artikeln deutlich, war selbsterklärend. Er gewann seine Form nicht in Relation zu den anderen Charakteren des Stücks. Das ging in der Düsseldorfer Inszenierung so weit, dass ein Rezensent mutmaßte, Deutsch agiere im Grunde in einem "Mono-Drama": "Was um ihn vorgeht, Liebeleien und was sonst noch alles, ist absolut läppisch".[548]

Auch gab es kaum Verweise auf die Rezeptionsgeschichte der Figur, kaum Erinnerungen an die Riege der großen deutschen Shylocks, wie sie sonst gerne in den Programmheften und/oder in der Presse geweckt wurden. Ernst Deutschs Shylock war in der Vorstellung der meisten Kritiker unvergleichlich, und das, weil der Mensch und der Schauspieler Ernst Deutsch unvergleichlich war. Er wurde "jenseits der Theaterschablone"[549] angesiedelt. Wenn diese Leistung Deutschs überhaupt verglichen werden konnte, dann mit einer anderen Leistung Deutschs. Demzufolge fanden sich in den Rezensionen zum *Kaufmann* häufiger Erwähnungen seiner Rolle im *Tagebuch der Anne Frank* oder seines ebenfalls unvergleichlichen Nathans, erhielt das

---

[547] Neukirchen, Alfons: "Shakespeare hatte das erste Wort. 'Der Kaufmann von Venedig' im Düsseldorfer Schauspielhaus", in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 09.09.1957. Daraus auch die folgenden Zitate.

[548] Schön, Gerhard: "Deutschs Shylock: Ein Mono-Drama. Stroux inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Nachtausgabe*, 15.09.1957. Der gleiche Artikel auch in der *Süddeutschen Zeitung* vom 16.09.1957 und in Auszügen in den *Bremer Nachrichten* vom 13.09.1957.

[549] Barfuss, Grischa: "Das Schauspiel des Hasses. Stroux eröffnete die neue Spielzeit mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in*: NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), Essen, 10.09.1957.

Gespräch Shylocks mit Salerio und Solanio ("Hath not a Jew eyes?" III.1) gar "in Deutschens eindringlicher Rede den hohen Flug, das Gewicht der Ringparabel".[550] Shylock wurde so zum "nathanhaften Menschen, dessen Diktion zwar unpathetischer ist, aber nicht weniger eindringlich"[551] Er wird durch Deutsch von der Komplementärfigur zum geistigen kleinen Bruder:

> Shylock braucht nicht durch Nathan entschuldigt zu werden. In Ernst Deutsch leben sie beide in ihrer Einmaligkeit fort. Shylock darf guten Gewissens einen Schimmer des Ansehens seines gütigen Stammesbruders übernehmen.[552]

Doch äußerten sich die meisten Kritiker überzeugt davon, dass dieser "Schimmer des Ansehens", der von Nathan auf Shylock abfiel, in Wirklichkeit vom Ansehen Deutschs herrührte. Dass der Shylock, im Gegensatz zum Nathan, von Ernst Deutsch hingebogen worden war, hingebogen werden musste, um die Figur mit seinem persönlichen Ansehen zu adeln. Oder anders herum, dass Deutsch kraft seiner Würde aus einer abstoßenden, verdammungswürdigen Figur einen Sympathieträger gemacht hatte. Denn darüber, dass Shylock im Drama Shakespeares anders intendiert war, als Deutsch ihn darbot, waren sich die Kritiker weitgehend einig:

> Der degradierte, erbärmliche, geprellte und verhöhnte Shylock wird durch Deutsch zum Menschen, um den man zittert und bangt, dem man zustimmt und den man vorübergehend fallen läßt, für den man fleht und ein Wiederaufnahmeverfahren einleiten möchte [...]. Aber es bedarf dessen nicht. Die Düsseldorfer Aufführung, die Inszenierung von Karl Heinz Stroux, ist ein Wiederaufnahmeverfahren in höchster Instanz zur Rehhabilitierung eines peinlich gewordenen Dramas.[553]

Nirgendwo ist also Entrüstung darüber zu spüren, dass Deutschs Darbietung "mit Shakespeare, seiner Queen und deren Belustigung […] rein gar nichts mehr zu tun"[554] hat. Im Gegenteil, Überarbeitung bedeutete Wiedergewinnung des Dramas, "Musterhumanisierung Shylocks" war Notwendigkeit im Zeichen der Zeit, in Abgrenzung zum Nationalsozialismus. Notwendigkeit für eine Figur, die von vielen als in ihrem Ursprung Jud Süß ähnlich begriffen wurde:

> Kein Vorwurf gegen Karl Heinz Stroux, daß er Ernst Deutsch anregte, aus der Tiefe jüdischer Seele die dumme Tendenzhetzfigur des Shylock mit einer großen eigenen Konzeption zu überspielen. Das war ein sehenswertes künstlerisches Ereignis. Und wenn der Shylock so zum Muster wird – es ist besser, als wenn er weiterhin als eine Art 'Jud Süß' teutonische Gemüter in Wallung bringt.

"Aus der Tiefe jüdischer Seele", in dieser Beschreibung werden die vielen Facetten der Überhöhung Deutschs subsummiert. Im Zusammenhang mit Deutschs Nathan-Darstellung hatte der bekannte Berliner Theaterkritiker Friedrich Luft noch angemerkt, dass "gerade er als Jude" die

---

[550] Hübner, Paul: "Herrliches Welttheater um ein Pfund Fleisch. Spielzeiteröffnung im Düsseldorfer Schauspielhaus mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 09.09.1957.
[551] M.-T.: "Das Ereignis hieß Ernst Deutsch", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 02.11.1957, zu einem Gastspiel in Duisburg.
[552] Hübner, "Herrliches Welttheater um ein Pfund Fleisch", *Rheinische Post*, 09.09.1957.
[553] Ebd.
[554] Baukloh, Friedhelm: "Shylock zum Nathan avanciert. 'Der Kaufmann von Venedig' mit Ernst Deutsch in Düsseldorf", in: *Echo der Zeit*, 15.09.1957. Daraus auch die folgenden Zitate.

Rolle eigentlich nicht hatte spielen können; "daß er es dennoch tat, hatte diesen unerhörten Effekt, ja: Doppeleffekt!"[555] Jetzt, im Fall des *Kaufmann von Venedig* wurden die Stimmen lauter, die mutmaßten, man würde

> ohne einen prominenten jüdischen Schauspieler heutzutage kaum einen Shylock wagen können. Freilich wird dieser Schauspieler nicht mehr die unerhörten Prüfungen vergessen können, die seinem Volke widerfahren sind. Das verleiht der Verkörperung des Shylock durch Ernst Deutsch eine zuweilen beklemmende, den Atem verschlagende Wucht und Größe – eine erratische und doch seelisch leidende Einsamkeit.[556]

Jüdische Abstammung als Zugangsberechtigung zu Shylock, diese These wurde in den folgenden Jahrzehnten quasi bewiesen, als neue Impulse zu der Figur in der Tat ausnahmslos von jüdischen Künstlern kamen, während in Produktionen ohne jüdische Beteiligung nur 'nachgespielt' wurde.

"Aus der Tiefe jüdischer Seele" meinte aber auch, den integren Menschen und die Figur, die er im wahrsten Sinne des Wortes "verkörperte", zum Stellvertreter eines Volkes zu machen. Eines Volkes, das eben auch lange Jahre von einer großen Anzahl arisch-deutscher Bürger mit Jud Süß ähnlichen Attributen belegt worden war – und vielleicht noch immer belegt wurde. Jetzt sollte Deutschs Spiel Offenbarung sein für "das furchtbare Leid von Millionen Glaubensbrüdern"[557]. Andererseits durfte "das Jüdische" jedoch nicht zu fremd und angsteinflößend sein. Gerade damit, mit der ausgedehnten Darstellung unheimlicher Riten und Gebräuche hatte ja die nationalsozialistische Propaganda in den antisemitischen Filmen gearbeitet. So ist es kein Zufall, dass zur Beschreibung jüdischer Wesensmerkmale in Deutschs Spiel alttestamentarische Beispiele herangezogen wurden, weil sie dem Erfahrungsschatz der überwiegend christlichen Leserschaft vertraut waren:

> In ihm [i.e. Shylock, Anm. d. Verf.] lodert der Zorn des Moses, in ihm wird Jeremias wieder lebendig. Und wenn Deutsch verhüllten Hauptes das Dogengericht verläßt, entschreitet Hiob, und alles Leid des auserwählten Volkes ergießt sich über uns und unsere Kinder.[558]

Und schließlich hieß "aus der Tiefe jüdischer Seele" auch, dass Deutsch in den Augen vieler Rezensenten, und möglicherweise auch vieler Zuschauer, nicht als Shylock agierte, sondern Shylock war: "Die Darstellung des Shylock ist von elementarer Wucht, sie entzieht sich völlig ästhetischer Unterscheidung. Hier wird nicht "gespielt", sondern Schicksal nackt, erdrückend

---

[555] Friedrich Luft im Gespräch mit Bettina Dessau, in: Dessau, Bettina: *Nathans Rückkehr*, S. 117. Zitiert nach Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", S. 80.

[556] Laaths, Erwin: "Der elisabethanische Shylock – ehedem und heute. Eröffnung der Düsseldorfer Schauspielhaus-Spielzeit 1957/58 mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Mittag*, Düsseldorf, 09.09.1957.

[557] Bd.: "Bewegender Shylock: Ernst Deutsch. 'Der Kaufmann von Venedig' im Düsseldorfer Schauspielhaus", in: *Kölnische Rundschau*, 11.09.1957.

[558] M.-T.: "Das Ereignis hieß Ernst Deutsch", *Rheinische Post*, 02.11.1957.

auf uns getürmt".[559] Nachdem der integre, der über alle christlichen Zweifel erhabene Jude Ernst Deutsch die Shakespearesche Rolle in dieser Weise geadelt hatte, schien dadurch vereinzelten Kritikern der Rückschritt zum reinen theatralischen Spiel, vollführt von einem "weniger berufenen" Darsteller unmöglich. Damit war gleichsam die letzte Stufe auf dem Weg erklommen, Ernst Deutschs Unvergleichlichkeit und Einzigartigkeit zu deklarieren:

> Shylock verständlich machen zu wollen, schlägt allemal fehl, wo ein Schauspieler psychologisch vorgeht. Der Shylock-Darsteller hat nur Bild, Erscheinung, Gebärde, Stimme, Wort zu sein. Das ist den wenigsten – und wohl auch nicht Erich Ponto – möglich gewesen.
> Wahrscheinlich geht es nicht ohne die Rasse, das Volk und das Blut. Mit Ernst Deutsch wird dies nun wach – das Jahrtausendalter, die mythische Zeit und das schwarzsickernde Blut. Er spricht Shakespeare wie Verse aus dem Buch der Könige, die er an Menschen richtet, die längst zu Staub geworden sind. Niemand, der heute lebt, hat Gesten und Mimik, die den seinigen gleichen.[560]

Welche Bedeutung für die Inszenierung aber kam bei dem großen Einfluss, den die Verpflichtung Deutschs sicherlich hatte, der Regie zu? Insgesamt wurde die Inszenierung häufig als beschwingt beschrieben, mit raschen Szenenwechseln und ausgiebiger musikalischer Untermalung in den heiteren und märchenhaften Szenen. Kein sehr pointiertes Bild scheint Stroux in der Zeichnung der christlichen Gesellschaft gelungen zu sein. Die Venezianer waren, nach den Zeitungsberichten zu urteilen, weder besonders edel, noch wurden andererseits Szenen speziell herausgearbeitet, in denen Kritik an christlichem Verhalten hätte veranschaulicht werden können. Die Auflösung der Konflikte im fünften Akt ging ohne Disharmonien vonstatten und ohne dass Shylocks dramatischer Abgang sichtbare Auswirkungen auf die finale Glückseligkeit gehabt hätte. Die Fokussierung auf die jeweils agierenden Charaktere und ihre Motive wurde unterstützt durch das stilisierende Einheitsbühnenbild von Jean Pierre Ponelle, einem ganz mit blauem Stoff ausgeschlagenen großen Raum, rundherum begrenzt von Rundbögen, die Auftritte von allen Seiten ermöglichten. Ortswechsel wurden mithilfe von Dia-Projektionen und einzelnen markanten Requisiten angezeigt. Der Raum wurde von zwei spinnwebartigen Gebilden überspannt, die je nach Bedarf Raumdecke oder Sternenhimmel sein konnten.

Als außergewöhnlich opulent und kostbar wurden die Kostüme der gesamten christlichen Gesellschaft mit prächtigen Gewändern, glitzerndem Schmuck und extravaganten Hüten geschildert. Diese Aufmachung galt bei keinem Kritiker als ungebührlich geckenhaft oder dekadent, sondern war zumeist Anlass bewundernden Lobes. Einen deutlichen Kontrast zur christlichen Farbenpracht lieferte die schlichte, traditionelle Kleidung Shylocks mit Kaftan, Käppchen und

---

[559] Neukirchen, Alfons: "Shakespeare hatte das erste Wort", *Düsseldorfer Nachrichten*, 09.09.1957. Das gleiche Phänomen fand sich bereits in der Berichterstattung zu Deutschs Nathan. Zum Beispiel schrieb Friedrich Luft über ein Deutsch-Gastspiel 1955 im Berliner Schiller-Theater, die Erschütterung, die Deutsch hervorrufe, erreiche er "mit ganz un-schauspielerischen Mitteln", stattdessen "aus einer natürlichen Heiligkeit". (Luft, Friedrich: *Berliner Theater 1945-1961*, Hannover, 1961, S. 268. Das Buch ist eine Sammlung der wichtigsten Rezensionen Friedrich Lufts).

[560] Schön, Gerhard: "Deutschs Shylock: Ein Mono-Drama", *Frankfurter Nachtausgabe*, 15.09.1957.

Schläfenlocken. Inszenierungskonzeptorisch fällt an der Figur des Juden eine einzige beachtenswerte textliche Auslassung – verwendet wurde die Schlegel-Tieck Übersetzung – auf: In einem Artikel[561] wird auf die Streichung von Shylocks Ausruf im Gespräch mit Tubal verwiesen (III.1): "Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren! Wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten im Sarge!" Der Verfasser des betreffenden Artikels sah darin eine Notwendigkeit, um die Erhöhung des Deutsch-Shylock gegenüber der elisabethanischen Figur "um Wesensformen der Existenz" nicht zu gefährden. Er empfahl sogar:

> Man hätte weitergehen sollen. Das Messerschleifen oder die Handwaage zum Abwägen des Fleisches: hier ist nach wie vor elisabethanischer Shylock, der grausame Schurke des Londoner Kinos von ehedem.

Stroux und Deutsch hatten also auf diese Bilder – das Entnehmen und Justieren der Waage, das Wetzen des Messers an der eigenen Schuhsohle – die ja längst zur Theaterkonvention für die Untermauerung von Shylocks wild entschlossener Rachsucht gehörten, nicht verzichtet. Die wenigsten Rezensenten störten sich daran oder sahen gar die Würde des Juden durch derlei Gesten unterhöhlt. Das lag darin begründet, dass Deutsch es vermocht hatte, Shylocks Rachsucht nicht als Charaktereigenschaft der Figur, sondern als unvermeidlichen und verständlichen Reflex auf permanent erlittenes Unrecht darzustellen, als "allerletzte Phase eines grausamen Ringens": "Eine Kreatur, ständig im Würgegriff der Ueberlegenen [sic], bekommt einen Augenblick den Kopf frei und schlägt die Zähne in den Feind".[562]

Darüber hinaus war das Wetzen des Messers an der Schuhsohle für viele der ersehnte schlagende Beweis dafür, dass der Deutsch-Shylock in all seiner Würde nicht idealisiert worden war. Eine Geste wie diese konnte außerdem, wenn man sie als Zitierung traditioneller theatralischer Mittel begriff, die von Deutsch in unnachahmlicher Weise in einen neuen Kontext gestellt wurde, die Auffassung von der Einzigartigkeit seiner Figuren-Zeichnung nur verstärkten. Der *Rheinischen Post* zufolge war die "Verhärtung" des Juden von Deutsch bereits durch die Entführung der Tochter "verständlich, begreifbar, ja entschuldbar" gemacht worden, sodass

> der wegen Greuels Angeklagte an seiner Schuhsohle das Messer wetzen darf, ohne Sympathie und Mitleid der Zuschauer zu verlieren. So sieht Schauspielkunst aus: das Unvereinbare vermählen, Abscheu und Zuneigung verschmelzen, milde und verhalten und ohne ein Brimborium an großen Gesten die angestauten Leidenschaften, Ängste und Bosheiten einer gequälten Natur veranschaulichen.[563]

Als ähnliches Spiel mit Theaterkonventionen kann auch das Verhüllen des Hauptes beim Abgang des Deutsch-Shylock gesehen werden. Diese biblische Anspielung, seit Iffland auf der

---

[561] Laaths, Erwin: "Der elisabethanische Shylock – ehedem und heute.", *Der Mittag*, 09.09.1957. Daraus auch die folgenden Zitate.
[562] Neukirchen, Alfons: "Shakespeare hatte das erste Wort", *Düsseldorfer Nachrichten*, 09.09.1957.
[563] Hübner, Paul: "Herrliches Welttheater um ein Pfund Fleisch", *Rheinische Post*, 09.09.1957.

deutschen Bühne Sinnbild der gepeinigten Kreatur, hatte zuletzt in Stuttgart die Kritiker polarisiert. In Düsseldorf schloss sich die Mehrheit der Rezensenten der Meinung Albert Schulze Vellinghausens an, der in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* den Abgang Deutschs – "tastend, verhüllten Hauptes, aber ungebrochen" – darstellte als Griff "in die Bereiche höchsten Anspruchs. Es ist Oedipus [sic], der da, geblendetes Inbild des Leidens, von den Brettern wankt".[564]

Die Ungebrochenheit der Figur herauszustellen schien von eminenter Wichtigkeit. Shylock durfte wanken, aber nicht fallen. Er war auf der Bühne als Ergänzung zum Nathan nur zu gebrauchen, wenn er als edler und guter Charakter zwar über alle Maßen litt, sich aber letztendlich gegen christliches Unrecht behauptete. So, wie Nathan in der Pogromerzählung leidet, ohne an ihr zu zerbrechen. Und so, wie auch Ernst Deutsch gelitten hatte. Doch auch er war zurückgekommen und gab dem Publikum auf diese Weise Gelegenheit, Abend für Abend mit stehenden Ovationen auch immer ein bisschen Abbitte zu leisten.

So feierten Presse und Zuschauer gleichermaßen Ernst Deutsch als den Heilsbringer in Sachen Shylock, als Auserwählten, als Unerreichten und Unerreichbaren. Das gleiche Unterfangen mit einem anderen Darsteller schien unmöglich. Denn von nun an würde die Rollengestaltung nicht mehr länger nur von den unabdingbaren "großen schauspielerischen Mitteln" des jeweiligen Darstellers abhängen, von nun an würde auch, zumindest nach dem Wunsch vieler Rezensenten, die Deutsch gesehen hatten, "die würdevolle, Verehrung gebietende Persönlichkeit des Menschen"[565] ein wichtiges Kriterium zur Beurteilung eines Shylock sein. Um so mehr, als die Leistung Deutschs die Skepsis gegenüber dem Stück nicht zu zerstreuen vermocht hatte. Vielleicht hatten im Gegenteil die Voraussetzungen und Fähigkeiten, die Deutsch hatte einbringen müssen, um das Stück ohne wenn und aber spielbar zu machen, die Gefahr seines Missbrauchs nur noch deutlicher gemacht. Jedenfalls war man sich weitgehend einig: "Ein einziger falscher Akkord, und der Weg von Stratford nach Auschwitz schrumpft auf Meterdistanz zusammen".[566]

Diesen Weg von Shakespeares Geburtsort zu einer Stätte nationalsozialistischen Völkermords machte der Kritiker der *Allgemeinen Wochenzeitung der Juden in Deutschland*[567] zum Gegenstand der Betrachtung. Er wies gleich zu Beginn seines Artikels darauf hin, dass das Stück "in der Nazizeit zu antisemitischer Propaganda übel mißbraucht" wurde, und auch heute noch sei es

---

[564] Schulze Vellinghausen, Albert: "Ernst Deutsch als Shylock in Düsseldorf", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.09.1957. Demgegenüber hielt nur ein Kritiker von derlei Anspielungen an die Rezeptionsgeschichte nichts. Für ihn bedeuteten sie Niedergang aus einer Sphäre jenseits des Theatralischen: "da wird der Zusammenbruch zum Theater, der Abgang (mit verhülltem Haupt) zum äußerlichen Effekt." (Bd.: "Bewegender Shylock: Ernst Deutsch.", *Kölnische Rundschau*, 11.09.1957).

[565] Schmieding, Walther: "Im Lichte unserer Erfahrung. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' mit Ernst Deutsch", in: *Ruhr-Nachrichten*, Dortmund, 04.11.1957.

[566] Bd.: "Bewegender Shylock: Ernst Deutsch", *Kölnische Rundschau*, 11.09.1957.

[567] Gärtner, E.K.: "Das Publikum muß sich entscheiden. Spielzeit-Eröffnung in Düsseldorf mit dem 'Kaufmann von Venedig' – Ernst Deutsch in der Rolle des Shylock", in: *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 20.09.1957. Daraus auch die folgenden Zitate.

"für den, der will, immerhin mit judenfeindlichen Zügen" durchwoben. Aus diesem Grund war für ihn die Inszenierung, von der er annahm, es handle sich dabei um die erste deutsche Nachkriegsinszenierung des Dramas, ein "auf die Gesinnung des Zuschauers gerichtetes Experiment", das zeigen konnte, ob das deutsche Publikum "nach der zwölfjährigen ungeheuerlichen antisemitischen Hetze" schon wieder reif genug sei für dieses Drama.[568] Die künstlerischen Voraussetzungen für dieses Experiment sah er als hervorragend an. Er zweifelte nicht an Stroux´ redlichen Absichten und bescheinigte dem Regisseur, er habe versucht, die "noch immer so arg verzerrt geisternde Figur des Shylock im Shakespeareschen Sinne zu korrigieren und damit wiedergutzumachen, was damals nicht nur dem Autor angetan wurde".

Ernst Deutsch, als "kongenialer Darsteller jüdischer Gestalten" nach Meinung des Verfassers ohnehin der einzige für die Rolle des Shylock denkbare Schauspieler, sei gar in der Inszenierung "über sich hinausgewachsen":

> Wie Ernst Deutsch diesen Shylock spielt, wie er das sklavenhafte Leben des Alten vorüberziehen läßt, unmerklich, selbst noch im Haß, um Verständnis werbend, wie seine Gefühle einem Vulkan gleich aus ihm herausbrechen, wie seine geschundene Seele sich aufbäumt, wie er sich nach verlorenem Kampf zurückzieht, in einsamer Größe, ganz unerreichbare Würde – wie Ernst Deutsch diesen Shylock vermenschlicht – undenkbar, daß das ein anderer fertiggebracht hätte, etwa einer, der nicht, wie Deutsch, jüdisches Leid an sich selbst erfahren hat.

Was also Ausformung der Rolle, Qualität der Darstellung und Bedeutung des Menschen Ernst Deutsch für die Glaubwürdigkeit der Interpretation angingen, deckten sich die Beobachtungen des jüdischen Kritikers mit denen seiner christlichen Kollegen. Noch interessanter ist es, zwei Ansichten des Autors nachzugehen, die sich grundlegend von allem unterscheiden, was bis dahin zum *Kaufmann* geschrieben wurde, und die deshalb vielleicht als Sichtweisen gesehen werden können, die in der jüdischen Herkunft des Verfassers begründet liegen.

Da ist zum einen die Feststellung, dass aller künstlerischen Fähigkeiten und aller guten Absichten zum Trotz "etwas falsch" bliebe an dem Stück, etwas, das "von den wenigen jüdischen Menschen, die jetzt die Premiere im Düsseldorfer Schauspielhaus miterlebten, als doppelt falsch empfunden werden" musste: Shylock, so lautete die Argumentation, konnte in Shakespeares Zeichnung gar nicht "wahr" sein,

> weil es dem Wesen des jüdischen Volkes zutiefst widerspricht, Rache für erlittene Unbill zu fordern, dazu noch eine so vehement zum Ausdruck gebrachte grausame Rache – obgleich sie menschlich durchaus, doch nicht in jüdisch-religiöser Sicht, verständlich wäre.

---

[568] Für den Autor war ein solches Experiment durchaus legitim, im Gegensatz zu seinem jüdischen Kollegen, der sich sechs Jahre zuvor anlässlich einer Inszenierung in Kaiserslautern noch wesentlich negativer über ein derartiges Unterfangen geäußert hatte (vgl. S. 136).

Es ist dies eine Richtigstellung in einem Text, der sich an eine vornehmlich christliche Leserschaft wendet. In einem Text überdies, in dem die Sorge des Autors vor der immer noch durch nationalsozialistische Propaganda getrübte Urteilsfähigkeit einer ganzen Generation junger Menschen thematisiert wird. Somit könnte es sich dabei auch um einen Frieden stiftenden Appell an genau diese Generation handeln. "Die überlebenden Juden in Deutschland", würde dieser Passus dann lauten, "sinnen keineswegs auf Rache, sondern sind, sofern sie respektiert und geachtet werden, zur Aussöhnung bereit". Da wäre dann wieder der Nathan-Shylock, verkörpert durch einen Schauspieler, der den Versöhnungsgedanken schon durch die Tatsache vorlebt, dass er auf einer deutschen Bühne auftritt. Hier lässt sich nun auch aus einem jüdischen Blickwinkel heraus veranschaulichen, welche Bedeutung der Mensch Ernst Deutsch zu dieser Zeit für das Theater mit jüdischem Thema hatte.

Ein zweiter wesentlicher Aspekt des Artikels richtete sich gegen die nach Meinung des Autors fehlende Polarisierung der Streitparteien. Zwar gelänge es Deutsch von Anfang an den Zuschauern Shylocks Rache zu erklären: "Sie wird vom Publikum ernst genommen, es duckt sich, scheint peinlich-schuldhaft berührt". Durch die fehlende ausdrückliche Verurteilung christlichen Verhaltens jedoch schwenke es in Szenen der Abwesenheit Shylocks wieder auf die christliche Seite, lache, atme auf. Dieser Praxis hält der Autor schon im Titel seines Artikels die Forderung "Das Publikum muß sich entscheiden" entgegen:

> Dann aber, wenn der abermals geschlagene, durch niederträchtige List aller seiner Güter beraubte Shylock, der froh sein darf, wenn man ihm um den unbeschreiblich hohen Preis der Taufe wenigstens das Leben lassen will – wenn dieser Shylock sein Haupt verhüllt, sich von der Szene abwendet und zurück in die Einsamkeit wankt: dann muß das Publikum sich entscheiden, auf wessen Seite es steht.

Der Autor gibt sich beim *Kaufmann von Venedig* also nicht mit einem Finale zufrieden, wie es *Nathan der Weise* geboten hatte, in dem die große Aussöhnung alle Dissonanzen überdeckte und Fragen nach Schuld überflüssig machte. Im *Kaufmann von Venedig* hatte sich ein jeder an einem Punkt für eine Seite zu entscheiden, der Zuschauer genauso wie der Regisseur und sein Dramaturg. Entweder man beklagte und verurteilte das Unrecht, das dem Juden angetan worden war, oder man erfreute sich daran, wie die Liebespaare sich fanden. Sich nacheinander beiden Gefühlen hinzugeben, war illegitim, weil es bedeutet hätte, sich am Glück menschenrechtsverletzender Täter zu erfreuen.

Übertragen auf die gesellschaftspsychologische Situation der ausgehenden fünfziger Jahre klingt es so, als würde hier die oben zitierte jüdische Bereitschaft zur Aussöhnung um eine entscheidende Bedingung erweitert, nämlich um das Eingeständnis christlicher Schuld. Dramaturgisch lautete die Forderung des Autors, eindeutig moralisch verachtenswerte, 'böse' Christen sich an einem menschlich einwandfreien, 'guten' Shylock vergehen zu lassen. Und

diese Interpretation sollte erst dann wieder in Deutschland gespielt werden, wenn gewährleistet wäre, dass das Publikum sich eindeutig auf die Seite des 'Guten' schlagen würde und Shylocks bloßes Judesein nicht länger ein möglicher Grund sein könnte, Sympathien für seine Gegner zu empfinden. Wie zu sehen sein wird, hielt Erwin Piscator die Zeit für eine Inszenierung nach dem oben aufgeführten Muster Anfang der sechziger Jahre für gekommen.

Einen Eindruck, wie viel Ernst Deutsch tatsächlich für die deutsch-jüdische Verständigung zu leisten vermochte, vermittelt eine Gastspielreise des Schauspielers, die nicht lange nach der Düsseldorfer Premiere des *Kaufmann von Venedig* stattfand. Im Frühjahr 1958 tourten er und Joana Maria Gorvin als Stars eines Ensembles namens "Berliner Theatergastspiele" mit einem ansonsten in allen Rollen veränderten Ensemble durch die deutsche Provinz. *Der Kaufmann von Venedig* war nun laut Theaterzettel "Nach der Inszenierung von Karlheinz Stroux eingerichtet von Arthur Jaschke".[569] Von Nürnberg bis Wilhelmshaven, wo immer das Ensemble gastierte, wurde die Aufführung allein durch die Anwesenheit Ernst Deutschs zum gesellschaftlichen Ereignis. Vor immer ausverkauften Häusern wurde der jüdische Mime regelmäßig für seine erschütternde Darstellung des Juden Shylock und immer auch ob seiner Persönlichkeit und in seiner Funktion als Vertreter des jüdischen Volkes mit Ovationen bedacht. Ein Kritiker schrieb, der Schlussapplaus hätte sich derart stark auf Deutsch konzentriert, "als wollte das Publikum an ihm wiedergutmachen, was er durch die Venezianer erlitt".[570] Die Vermischung von Fiktion und Realität, die in dieser Bemerkung deutlich wird, legitimiert die Vermutung, dass der Wunsch nach Wiedergutmachung sich demnach auch auf real erlittenes Unrecht des Menschen Ernst Deutsch und des jüdischen Volkes bezog. Durch Deutsch allein hatte das Stück also seine Berechtigung auf der Bühne. Diese Meinung durchzieht als kleinster gemeinsamer Nenner sämtliche Rezensionen der beschriebenen Tournee. Nur der Münchner Theaterkritiker Walther Kiaulehn lehnte das Drama an sich und alle Aspekte der Gastspiel-Inszenierung Jaschkes rundheraus ab. Zu der Frage, ob man das Stück spielen sollte, meinte er:

> Ich kann keinen Grund dafür entdecken. Wenn der Jude und der Christ erzählen, daß sie sich hassen und sich gleich wieder auf den Bart spucken möchten, fallen mir die Öfen von Auschwitz ein. Es ist soviel kaputtgegangen, warum soll nicht ein Stück von Shakespeare auch dabei sein?[571]

Kiaulehn maß zwar, wie aus dieser Einschätzung hervorgeht, die Kunst an der Realität, doch plädierte er für eine Gegenüberstellung und gegen eine Vermischung der beiden Bereiche. Weil er außerdem den Interpretationsspielraum des Stücks bezüglich der Rolle des Shylock für

---

[569] Zitiert nach Kiaulehn, Walther: "Ein Irrtum von Ernst Deutsch", in: *Freisinger Zeitung*, 13.01.1958.

[570] [...]: "'Der Kaufmann von Venedig' im Stadttheater. Hier Jude – hier Lude", in: *Nordwestdeutsche Rundschau*, Wilhelmshaven, 17.02.1958. Der Name des Autors fehlt in der dem Verfasser vorliegenden Kopie.

[571] Kiaulehn, "Ein Irrtum von Ernst Deutsch", *Freisinger Zeitung*, 13.01.1958. Daraus auch die folgenden Zitate.

begrenzt hielt, gelangte er in der Frage, ob es für die Beurteilung einer Inszenierung relevant ist, dass ein Jude diesen Part bekleidet, zu einer deutlich anderen Antwort als sein Kollege von der *Allgemeinen Wochenzeitung der Juden in Deutschland*:

> Wird das Stück vielleicht erträglicher, wenn ein Jude den Shylock spielt? Ich finde nicht. Man wundert sich nur zusätzlich. Gesetzt, es sei einer ein großer Schauspieler, dann wurde er es nicht, weil er ein geborener Jude, sondern weil er ein geborener Schauspieler ist. Dann kann er vielleicht auch den Shylock spielen, doch muß er es nicht können. Heutzutage einen Juden den Shylock spielen zu sehen, stört mich darum, weil ich, vielleicht aus einem Vorurteil, geneigt bin, ihm die Hellhörigkeit für die Schiefheiten des Stücks zu unterstellen. Stärker als ein Christ muß er empfinden, daß dieser Shylock auf ewig verdammt ist, ein märchenhaftes Zotteltier zu bleiben. Er ist nie zum Menschen umzuwandeln, denn wer kommt denn auf den Ausgangsgedanken, sich ein Stück Fleisch aus dem Leibe des Schuldners als Kreditsicherheit geben zu lassen. Wenn dies jedoch nur die allgemeine Wildheit des 17. Jahrhunderts bezeugen soll, dann ist zu fragen, warum denn der Barbarismus und vor allem die Geldgier aller anderen Akteure so zart und doch so dicht verhüllt worden sind, daß man zweimal den Text lesen muß, um dahinterzukommen, daß in diesem Stück jeder nur an Geld denkt. Es ist schwer, beinahe unmöglich für einen Regisseur, diesen Zug so deutlich herauszubringen, daß sich die poetische Gerechtigkeit oder das berühmte Gleichgewicht einstellt.

In einer misslungenen Aufführung sah Kiaulehn einen schlechten (Haupt-)Darsteller:

> Ernst Deutsch ist kein Shylock. Er spielt einen edlen Mann, der, plötzlich wahnsinnig geworden, einem müden Bariton ein Pfund Fleisch aus dem Leibe schneiden will. [...] So war diese schlechte Aufführung nicht einmal dazu gut, die Frage zu entscheiden, ob ein Jude den Shylock spielen soll. Hier wurde nur klar, daß es Ernst Deutsch nicht tun soll.

Die Kritik Kiaulehns impliziert bei aller Polemik, dass das Stück weniger – oder zumindest nicht allein – durch die Qualität des Shylock-Darstellers zu retten ist, sondern in erster Linie durch den dramaturgischen Kniff, die "zarte und doch so dichte" Verhüllung christlicher Barbarei und christlicher Geldgier niederzureißen und so "die poetische Gerechtigkeit" bzw. "das berühmte Gleichgewicht" des Stücks wiederherzustellen. Die persönliche Erfahrung jüdischen Leids durch den Shylock-Darsteller ist seiner Ansicht nach nicht notwendig, weil dieser Aspekt der Figur keine so zentrale Bedeutung hat.

In der Einschätzung, dass es zwingend notwendig sei, das Verhalten der venezianischen Christen deutlich als moralisch verwerflich kenntlich zu machen, stimmen die ansonsten so unterschiedlich urteilenden Kritiker Walther Kiaulehn und E. K. Gärtner von der *Allgemeinen Wochenzeitung der Juden in Deutschland* überein. Dies mag ein Indiz dafür sein, dass eine Herabsetzung Antonios und seiner Freunde Ende der fünfziger Jahre eine immer dringlichere Forderung zu werden schien. Sie ist gleichzeitig Vorbote für das doch weitaus politischere Theater der folgenden Dekade, in der sie dann entsprechend rigoros umgesetzt wurde – angefangen von Zadeks Inszenierung 1961 in Ulm bis zum vorläufigen Höhepunkt 1963 durch Piscator in Berlin.

Auf der anderen Seite, der Seite des Shylock, griff diese pessimistische Kritik am moralisch korrumpierten Menschen, dessen Streben allein auf materiellen Gewinn abzielt, nicht. Denn wenn sämtliche Figuren des Stücks unter dem Schlagwort "Geldgier" zusammengefasst worden wären, hätte der *Kaufmann von Venedig* nur noch zur bloßen Kritik am Kapitalismus getaugt, was angesichts des zarten Pflänzchens namens Wirtschaftswunder noch undenkbar war.[572] Während der gesamten sechziger Jahre blieb das Stück stattdessen in der Bundesrepublik ein Stück über Unterdrücker gegen Unterdrückte; genauer gesagt ein Stück über christliche Unterdrücker gegen einen jüdischen Unterdrückten; überspitzt formuliert ein Stück über christliche Unterdrücker gegen Ernst Deutsch. Denn gegen den Rat von Kiaulehn bemühten sich anscheinend alle Regisseure, die eine Inszenierung des *Kaufmann* in den Sechzigern planten und berühmt genug waren, auf eine Zusage zu hoffen, um den jüdischen Remigranten.

Doch bevor die Theaterpraxis dieser Dekade zum Gegenstand genauerer Betrachtung wird, soll der Blick noch einen kurzen Moment auf der Inszenierung durch Karl Heinz Stroux verweilen. Denn nur gut vier Wochen nach der Düsseldorfer Premiere waren der Intendant und sein Ensemble zu Gast beim Theatertreffen in Berlin. Diese Veranstaltung war an sich ein gesamtdeutsches Politikum. Erstmals veranstaltet wurden die Berliner Festwochen 1951, nach Meinung des Theaterwissenschaftlers Peter Mertz in der geteilten Stadt von Anfang an geplant

> als Selbstbestätigung, Schaufenster zum Osten, Panorama der westlichen Wunderwelt. Da mischt sich ressentimentgeladene Nostalgie einstiger Reichshauptstadtbedeutung mit jener Frontstadtmentalität, die in den fünfziger Jahren jede Aktion in Berlin zu einer politischen Sensation stilisiert. Die Berliner Festwochen – man will zeigen, was man hat und kann, die Überlegenheit des westlichen über das östliche Wirtschaftssystem beweisen. Stolz verweist man auf die Fülle in den geistigen Kaufhausregalen. Zuerst ist man unter sich. Theater – das sind die Westberliner Bühnen.[573]

Erstmals 1957, anlässlich der VII. Festwochen, wurde das Festival auch auf bundesrepublikanische und österreichische Inszenierungen ausgedehnt. Die Teilnahme an der Veranstaltung erfolgte noch auf Einladung und nicht, wie in späteren Jahren, aufgrund der Auswahl einer Kritikerjury. Doch hatte man auch schon 1957 den Ehrgeiz, die besten Ensembles in der Metropole zu versammeln, weshalb sich die Besetzungslisten der Gastensembles wie ein *Who is who* des

[572] In der DDR wird das Stück von Anfang an und dann fast durchgängig in dieser Art interpretiert werden. Auch in der Bundesrepublik wird es, vornehmlich in den Siebzigern, Inszenierungen geben, in denen keine Figur zur Identifikationsfigur taugt. Allerdings stehen in diesen Inszenierungen weiterhin Fragen der Ethik im Vordergrund.

[573] Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 160-161.

deutschsprachigen Theaters lasen.[574] Wie sehr die Kunst hier zum Wettbewerb der konkurrierenden politischen Systeme instrumentalisiert wurde, lässt sich daran ablesen, dass zeitgleich auch im Osten Berlins kulturelle Festwochen auf dem Programm standen, wenngleich mit dem Schwerpunkt auf der Oper und nur einer Schauspiel-Inszenierung, Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* durch das Berliner Ensemble unter der Regie von Benno Besson.[575]

Die Einladung an die Düsseldorfer zum Westberliner Festival war bereits im Jahr 1956 ergangen, also lange bevor das Stück einstudiert war und der künstlerische Wert der Inszenierung ermessen werden konnte. Es ist davon auszugehen, dass dem *Kaufmann von Venedig* eine besondere Funktion im Wettstreit der Systeme zugedacht war, im Wettstreit um die Frage, ob der freiheitlich-demokratische oder der sozialistische Mensch das Anrecht auf moralische Überlegenheit für sich beanspruchen konnte. Durch die Präsentation auf der so exponierten Plattform eines bedeutenden Festivals in der ehemaligen Reichshauptstadt, der früheren Welttheatermetropole, vor allem aber der nunmehr geteilten Stadt, erhielt ein Stück, das sowieso im Nachkriegsdeutschland immer auch Politikum war, eine neue politische Dimension.

Es ist frappierend, wie deutlich sich diese besondere politische Bedeutung in der Berichterstattung der Berliner Presse widerspiegelte. In krassem Gegensatz zu den bundesrepublikanischen Publikationen anlässlich der Düsseldorfer Premiere, konzentrierte sich beinahe das gesamte Berliner Feuilleton auf die Diskussion um die Spielbarkeit des Stücks. Um den direkten Vergleich zu ermöglichen, mag ein erneuter Blick auf die Titel der Beiträge geworfen werden. Wo zuvor in "Westdeutschland", wie berichtet, der Name Ernst Deutsch allgegenwärtig war, fanden sich nun auffallend häufig Überschriften wie "Ist Shylock tragbar?",[576] "Ein geglücktes Wagnis",[577] "Shylock heute"[578] oder "Ein sehr gewagtes Spiel".[579] Es ist unwahrscheinlich, dass dieser Perspektivenwechsel, der gleichzeitig einen Wechsel des Interesses signalisiert, allein daher rührt, dass die Presse einer Weltstadt Auftritten von Künstlern vom Kaliber eines Ernst Deutsch mit größerer Gelassenheit begegnet als die Kollegen in mittelgroßen oder kleinen

---

[574] Neben dem Düsseldorfer Ensemble um Stroux noch vier Nicht-Berliner Gruppen: das Burgtheater Wien mit *Maria Stuart* in der Inszenierung von Leopold Lindtberg (mit Paula Wessely und Käthe Dorsch), das Wiener Theater in der Josefstadt mit Graham Greenes *Geheimnis*, Regie: Lothar Müthel, die Münchner Kammerspiele mit *Schule der Diktatoren* von Kästner in der Inszenierung von Hans Schweikart und die Bühnen der Stadt Köln mit Lorcas *Sobald fünf Jahre vergehen*, Regie: Hans Bauer. Siehe dazu ausführlich (auch mit Besetzungen und Beiträgen der Berliner Theater) in Siegfried Melchingers Artikel "Auf dem Weg zum großen Theater-Meeting", *Stuttgarter Zeitung*, 12.10.1957. Auffällig an Melchingers Äußerungen ist die kritische Distanz zu der Person Lothar Müthels mit indirekten Verweisen zu dessen Rolle im Nazi-Deutschland, die in krassem Widerspruch zu seiner Huldigung des gleichen Regisseurs anlässlich der Wiener Aufführung des *Kaufmann* von 1943 steht (Vgl. S. 78).

[575] Die Schwerpunktlegung auf die Oper rührte daher, dass in Ost-Berlin zwei große Opernhäuser zur Verfügung standen (Komische Oper und Staatsoper Unter den Linden), während Westberlin nur über ein Opernhaus verfügte.

[576] Galinski, Heinz: "Wir fragen: Ist Shylock tragbar?", in: *Berliner Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 18.10.1957.

[577] Fiedler, Werner: "Ein geglücktes Wagnis. Düsseldorfer Gastspiel mit 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Der Tag*, Berlin, 08.10.1957.

[578] Fabian, Hans: "Shylock heute", in: *Berliner Stimme*, 19.10.1957.

[579] Treiber, Rudi: "Ein sehr gewagtes Spiel. Soll man den 'Kaufmann von Venedig' aufführen?" in: *Volksbühnen-Spiegel*, Herausgegeben vom Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine e.V., Sitz Berlin, Berlin, Jahrg. 3, Nr. 12, Dezember 1957.

Städten. Vielmehr schien tatsächlich die Frage unter den Nägeln zu brennen, ob ausgerechnet dieses problematische Stück das geeignete Medium für die kulturelle Selbstdarstellung einer Nation vor der Welt sei.

Darüber hinaus aber war eine breit angelegte Diskussion an und für sich selbst schon Beweis für die Überlegenheit der freien westlichen Welt und damit Teil einer Selbstinszenierung gegenüber den sozialistischen Blockstaaten im Allgemeinen und der DDR im Besonderen. Denn mit der noch frischen Erinnerung an den 17. Juni 1953 wurde die Möglichkeit und Fähigkeit, sich mit jedem noch so heiklen Thema kontrovers, öffentlich und friedlich auseinanderzusetzen, als das Privileg des demokratischen Staates propagiert. Zur ungewöhnlich sorgfältigen Beleuchtung des jüdischen Themas rund um das Düsseldorfer Gastspiel passte es, dass die Berliner "Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit" im Vorfeld der *Kaufmann*-Aufführung einen Vortragsabend zur Problematik der Rolle und der Figur des Shylock veranstaltete.[580]

Die Spielbarkeits-Debatte um den *Kaufmann von Venedig* in der Westberliner Presse kann unter diesen Gesichtspunkten auch als Fortführung des kulturellen und ideologischen Wettstreits der beiden deutschen Staaten mit anderen Mitteln gesehen werden. Diese Vermutung wird genährt durch die offensichtliche Weigerung, über die Festwochen im jeweils anderen Teil der Stadt zu berichten. Und der einzige Westberliner Beitrag zu Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* ist voll von Anspielungen auf künstlerisch-ideologische Zwänge, denen das Theater in der DDR unterliege.

Dort heißt es, "die jungen Leute" des Berliner Ensembles hätten mit dem Stück

> – zum erstenmal in Ostberlin! – einen gewiß nicht dornenlosen Weg beschritten. Denn die Kritik aus Moskau liegt vor; sie ist alles andere als ermutigend und zeigt, wie wenig Brecht wußte, wo er hingehörte. Und der Schatten, den die angekündigte 'Kulturkonferenz' vorauswirft, ist düsterer denn je ... .[581]

Doch stand jenseits aller Polemik die Sorge im Vordergrund, dass trotz großer publizistischer Sorgfalt in der Aufbereitung des Themas von der Festival-Leitung möglicherweise einfach das

---

[580] Vorgelesen wurde ein Manuskript des Theaterwissenschaftlers und Journalisten Georg Zivier, der dafür plädiert, durch "Testfragen bei der Zuschauerschaft" Erkenntnisse darüber zu erlangen, "ob die Komödie hierzulande schon wieder richtig verstanden oder immer noch mißverstanden" würde. (Zitat aus der Rezension Ziviers "Sensation mit Shylock. Düsseldorfer im Hebbel-Theater" für die *Berliner Morgenpost* vom 08.10.1957, in der er den Vorschlag aufgreift. Zu weiteren Inhalten des Vortrags siehe sch: "Soll man "Shylock" zeigen?", in: *Der Kurier*, 02.10.1957.

[581] Melchinger, Siegfried: "Auf dem Weg zum großen Theater-Meeting", *Stuttgarter Zeitung*, 12.10.1957.

falsche Stück ausgewählt worden war.[582] Zumal

> bei einer voraufgegangenen Pressekonferenz die Vermutung geäußert wurde, daß es zu Mißfallensäußerungen kommen werde. Der 'Kaufmann von Venedig' sei eben doch ein antisemitisches Stück oder müsse in der deutschen Situation so wirken. Vor allem der jüdische Darsteller des Shylock, Ernst Deutsch, trat dieser Auffassung mit großem Nachdruck entgegen.[583]

Im *Pressedienst* wurde der Schauspieler mit dem Satz zitiert: "Schufte gibt es auch bei uns, die Menschen sind keine Engel". Er spiele den Shylock, "um einer Ehrenpflicht zu genügen".[584] Statt Missfallenskundgebungen gab es wie zuvor in "Westdeutschland" stürmischen Beifall für die Produktion im Allgemeinen und Deutsch im Besonderen, sodass das Gastspiel der Düsseldorfer von ursprünglich geplanten drei Festwochen-Aufführungen auf fünfzehn Auftritte verlängert wurde.

Doch nicht einmal die Hälfte der Berliner Zeitungen sah in diesem Erfolg eine Rechtfertigung für die Stückwahl. An die Spitze der Verteidiger setzte sich Friedrich Luft, der die Frage nach der Spielbarkeit in der *Welt* folgendermaßen beantwortete:

> Die Frage erledigt sich, hat man den richtigen Shylock. Stroux hat ihn. Ernst Deutsch spielt die heikle Rolle so bewegt-bewegend, er spielt sie streng und mit einer menschlich eifernden Tragik so intensiv und atmend, daß er den alten Streitfall auflöst. [...] Damit macht er die Rolle bei uns wieder spielbar. Das zu sehen, ist, gerade weil es so nahe der Gefahr wohnt, ein Glück.[585]

Die Gegner der Stückwahl gaben sich allesamt als Gegner des Stücks und keinesfalls der Inszenierung zu erkennen. Sie lobten die Glanzleistung Deutschs ausnahmslos und keinesfalls weniger überschwänglich als die Befürworter. Ihre Kritik richtete sich dagegen, dass man das Drama "willkürlich deuten"[586] könne. Daraus folgte, dass sich "in etwaigen Nachfolge-Inszenierungen irgendwo im Lande vieles anstellen" ließe, "und nicht nur das Beste",[587] wie der Autor unheilvoll hinzufügte. Das Misstrauen der Kommentatoren richtete sich meist weniger gegen die

---

[582] Gerade der Vorwurf, dass die kapitalistische Gesellschaft immer auch faschistische oder faschistoide Züge trüge, wurde in der DDR regelmäßig propagiert und entsprechende Vorkommnisse wurden groß ausgeschlachtet. Dieser Vorwurf ist auch auf dem Theater der DDR zu beobachten. So beschwerte sich 1959 der Kritiker Friedrich Luft anlässlich einer Neuinszenierung von Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* am Ost-Berliner Theater am Schiffbauerdamm: "Dann ekelt einen wieder, und man weiß, wo man ist und warum dies gerade in Ostberlin gespielt wird. Es paßt in den Propagandatrend, ganz Westdeutschland vor der Welt als eine Jauchegrube des neuen Faschismus anzuprangern." (Luft, *Stimme der Kritik*, S. 293. Zitiert nach Mertz, S. 110. Bei der Uraufführung des Stücks im November 1958 in Stuttgart durch den gleichen Regisseur hatte es sich um die erste Hitler-Darstellung auf einer deutschen Nachkriegsbühne gehandelt).

[583] [anon.]: "Beifallsstürme für Stroux. Der "Kaufmann" in Berlin", in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 08.10.1957.

[584] [anon.]: "Hebbel-Theater, Gastspiel Düsseldorfer Schauspielhaus: Der Kaufmann von Venedig, Shakespeare", in: *Pressedienst Michael Gran...* (Nachname auf der dem Verfasser vorliegenden Kopie unvollständig), Nr. 4/5, 1957/58.

[585] Luft, Friedrich: "Der Shylock aus Düsseldorf. Stroux´ 'Kaufmann von Venedig' als Gastspiel im Hebbel-Theater", in: *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 08.10.1957.

[586] Ritter, Heinz: "Düsseldorfer bringen Shylock. 'Der Kaufmann von Venedig' als Gastspiel im Hebbel-Theater", in: *Der Abend*, Berlin, 07.10.1957.

[587] Heilbut, Iven George: "Düsseldorfer 'Kaufmann von Venedig'. Ernst Deutsch als Shylock im Hebbel-Theater", in: *Der Kurier*, Berlin, 07.10.1957.

künstlerisch Verantwortlichen, als vielmehr gegen "das Volk", in dem immer noch ein riesiges Unrechts-Potential vermutet wurde:

> Mit Ernst Deutsch in der Rolle des Shylock hat das Düsseldorfer Schauspielhaus das gewagte Spiel gewonnen, aber jeder deutsche Bühnenleiter sei *gewarnt*, ohne gleiche Voraussetzungen dieses Wagnis zu unternehmen. In den Seelen unseres Volkes liegt immer noch viel alter, trockener Zunder aufgehäuft, der nur auf den Funken wartet, der ihn wieder entzündet; man darf mit diesem Feuer nicht spielen.[588]

Dieser Funke, so fürchtete der Autor, könne von den "Brandpfeilen" kommen, die "in Shakespeares Bühnenstück auf den Juden Shylock abgefeuert werden" und so "ein kaum gelöschtes Feuer" wieder entfachen. Das Bild des Feuers, das fast schon unter Kontrolle war, impliziert eine Besserung der Situation mit zunehmender zeitlicher Distanz. Es ist dies ein Gedanke, der in einigen Kommentaren, die sich gegen das Stück richten, eine große Rolle spielt. Für die Mehrheit der Gegner ist die Frage nach der Spielbarkeit gar vor allem eine Frage der Zeit. So auch für den Kritiker der Berliner *Nacht-Depesche*, in dessen Ausführungen darüber hinaus beachtenswert ist, dass aus einem Volk von potentiellen Tätern eine kleine Risikogruppe Unbelehrbarer geworden ist. Nach ausführlicher Würdigung der Leistung des Ensembles schreibt er:

> Und trotzdem: Antisemitismus ist ein Merkmal bösartiger Primitiver. Wir sind nun einmal Angehörige einer Nation, deren minderwertigste Elemente den grausamsten Judenmord der Weltgeschichte verübt haben. Und wir können nicht garantieren, daß nicht irgendwo eine Kreatur in ihrem Unverstand mit verkniffenen Gedanken aus dem Theater schleicht: 'Na also, auch Shakespeare'. Um dieser einzigen Möglichkeit willen sage ich NEIN zu dieser Aufführung! Nicht zu ihrer Inszenierung. Die war hervorragend und von hoher menschlicher Gesinnung. Sondern weil nicht noch zehn Jahre damit gewartet wurden [sic], bis die Wogen geglättet sind; das deutsche Theater würde deshalb nicht untergehen.[589]

Es ist ein Phänomen in der Berichterstattung über den *Kaufmann von Venedig*, dass viele Kritiker das Stück nicht nur als Seismografen für die aktuelle moralische Verfassung der Gesellschaft begriffen, sondern es zusätzlich als Mittel ansahen, die Angehörigen dieser Gesellschaft in Gut und Böse aufzuteilen. Die Bösen waren dabei immer die Anderen. Ein nicht zu vernachlässigender Faktor einer jeden "moralisch einwandfreien" Inszenierung mag deshalb das befriedigende Gefühl sein, zu "den Guten" zu gehören, das viele Zuschauer beim Besuch einer *Kaufmann*-Aufführung empfunden haben mögen. Doch jede Inszenierung blieb eben leider auch immer eine Gefahrenquelle für antisemitische Ausbrüche, egal ob als potenzielle Täter das gesamte Volk oder nur einige Unbelehrbare ausgemacht wurden. Darin lag dann das "Wagnis" einer jeden Darbietung. Der Begriff "Wagnis" war bereits bei Robert Michals spektakulärem

---

[588] Treiber, Rudi: "Ein sehr gewagtes Spiel", *Volksbühnen-Spiegel*, Berlin, Dezember 1957. Hervorhebung im Original. Daraus auch die folgenden Zitate.
[589] J.st.: "Der Kaufmann von Venedig", in: *Nacht-Depesche*, Berlin, 07.10.1957. Hervorhebung im Original.

Scheitern 1946 in Frankfurt gefallen, und von da an tauchte er praktisch bei jeder Inszenierung fast zwangsläufig wieder auf. Erst anlässlich des Düsseldorfer Gastspiels an der Spree wurde er neu hinterfragt: "Es ist kein Heldentum zu "wagen", wenn, sollte das Wagnis schief ausgehen, die Opfer nicht die Wagenden sind, sondern wiederum die anderen – wir!"[590]

'Wir', das waren die in Deutschland verbliebenen Juden. Derjenige, von dem diese bittere Erkenntnis stammt, war Heinz Galinski, der damalige Vorsitzende der Jüdischen Gemeinde Berlin und spätere Vorsitzende des Zentralrats der Juden in Deutschland. Galinski hatte einen Leitartikel für die *Berliner Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland* geschrieben, in dem er zuerst eine genauere Definition von "Antisemitismus" lieferte, eines weiteren im Zusammenhang mit dem *Kaufmann von Venedig* inflationär verwendeten Begriffs. Das Drama sei das einzige von Shakespeares Werken, das eine "Tendenz" enthalte. Eine Tendenz, mit deren Hilfe der Dichter seinen Zeitgenossen, die keine Juden kannten, das vorzustellen gedachte, "was man für "das jüdische Problem" hielt":

> Es wäre natürlich eine Vereinfachung, diese Tendenz als eine 'antisemitische' zu bezeichnen – eine Vereinfachung, denn *wir* haben aus dem grauenvollen Erlebnis der jüngsten Vergangenheit gelernt, Abstufungen des antisemitischen Verhaltens zu unterscheiden. Bedenken wir doch: Shylock wird nicht vergast, nicht in Gestapokellern zu Tode geprügelt, nicht als ein Paketchen Asche 'heimgeschickt'. Er wird 'nur' verhöhnt.[591]

Es ist dies auch eine Absage an die Vermischung von Fiktion und der tatsächlich ungleich grausameren Wirklichkeit, zu der die Analyse einer *Kaufmann*-Inszenierung schon manchen verleitet hatte. Erst eine klare Trennung dieser beiden Ebenen erlaubt es, die Wirkung zu erkennen, welche die Fiktion, und hier gerade das Drama, auf die Realität hat. Galinski gesteht dem Theater "die geheimnisvolle Kraft zu, den Zuschauer aus innerstem Erleben mit sich selbst zu konfrontieren und ihn dahin zu bringen, daß er Gerichtstag halte über sich".

Lessings *Nathan der Weise* und *Das Tagebuch der Anne Frank* hätten es mittels dieser Kraft geschafft, auch die weniger Gebildeten zu erreichen, diejenigen, die auf der rationalen Ebene kaum erreichbar waren, deren Judenbild besonders verzerrt war, weil sie nichts anderes kannten "als die Karikatur des Juden aus der Höllenküche der Goebbels und Streicher und Konsorten". Diese Menschen hätten, indem sie mit dem Nathan oder der Anne Frank gelitten hätten, begonnen, "ihr Urteil zu revidieren und sich vor ihrem eigenen Gewissen Irrtum und Vorurteil schamhaft einzugestehen".

Was jedoch, wenn diese Menschen den Shylock sähen? Würden sie nicht "dieses Monstrum der Gnadelosigkeit [sic], diese finstere Inkarnation eines nicht existierenden Rachegottes" fälsch-

---

[590] Galinski, Heinz: "Wir fragen: Ist Shylock tragbar?", *Berliner Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 18.10.1957. Daraus auch die folgenden Zitate.

[591] Hervorhebung im Original.

licher Weise als "für das Empfinden und Verhalten jüdischer Menschen charakteristisch" einstufen. Galinski sah diese Gefahr auch bei einem Shylock à la Ernst Deutsch, der die Zuschauer zeitweise zu erschüttern vermochte. Darin bestand seiner Meinung nach das Wagnis einer Aufführung.

> Wer, wie wir, täglich hören muß, wie sich nach diesen zwölf Jahren Antisemitismus in Wort und Schrift wieder zeigen darf, wer weiß, daß an deutschen Schulen der heutigen Jugend die grauenhafte Geschichte der Judenvernichtung in der Hitlerzeit noch keineswegs genügend klar und objektiv dargestellt wird, daß Reste der Goebbels-Propaganda da und dort noch gefährlich weiter schwelen, der wird vor diesem 'Wagnis' zittern.

3.2.13 Die Wirtschaft boomt, die 'Rowdys' schmieren: Die Bundesrepublik 1957-1960

Die Tatsache, dass es sich bei den Szenarien von latentem Antisemitismus in unterschiedlichen Bereichen der bundesrepublikanischen Gesellschaft, die Galinski im Herbst 1957 entworfen hatte, leider nicht um eine übertrieben pessimistische Bestandsaufnahme handelte, zeigte sich nur gut zwei Jahre später, als antisemitische Aktionen immer dreister und ungenierter in die Öffentlichkeit getragen wurden. Und dieses Phänomen ließ sich nicht mit der Suche nach Sündenböcken für aufgestaute Frustration erklären, wie es häufig mit gutem Grund geschieht, wenn eine Minderheit zur Zielscheibe radikaler oder radikalisierter Angehöriger einer Mehrheit wird. Denn im Durchschnitt ging es 'den Bundesbürgern' in den ausgehenden fünfziger Jahren gut wie nicht zuvor seit Kriegsende.[592] Das Bruttosozialprodukt wuchs von Jahr zu Jahr. Die Wirtschaft florierte, das 'Wirtschaftswunder' lief auf Hochtouren. Der Arbeitsmarkt meldete nahezu Vollbeschäftigung. Der Arbeitskräftemangel, der sich in einigen Bereichen der Wirtschaft schon bemerkbar machte, wurde durch die ersten noch freundlich 'Gastarbeiter' genannten ausländischen Arbeitskräfte aufgefangen, die hauptsächlich aus Italien, Spanien und Griechenland kamen. Nennenswerte soziale Spannungen ergaben sich daraus zu dieser Zeit noch nicht.

Die individuellen Chancen für wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg waren nie zuvor für so viele Deutsche so gut gewesen: Die Stundenlöhne für Industriearbeiter hatten sich seit 1950 verdoppelt. Wohnraum war in ausreichendem Maß vorhanden, auch bezüglich der immer begehrter werdenden Eigentumswohnungen und Eigenheime. Die Vermögensbildung der Arbeitnehmer nahm stetig zu. Der jährliche Familienurlaub war für viele bereits selbstverständlich. In wirtschaftlicher Hinsicht war die Gegenwart für die meisten äußerst zufriedenstellend, die

---

[592] Auch in der DDR war zu dieser Zeit eine stetige Steigerung des Lebensstandards zu verzeichnen. Auch hier stiegen die Löhne, kündeten Fernseher und elektrische Haushaltsgeräte in immer mehr Haushalten von kleinem Wohlstand. Doch der "Sieg des Sozialismus", den die SED 1958 in einem Kampfprogramm propagiert hatte und nach dem innerhalb von drei Jahren der Lebensstandard der Bundesrepublik übertroffen werden sollte, blieb für die Planwirtschaft der DDR v.a. durch extreme Zentralisierung und übertriebenen Bürokratismus in unerreichbarer Ferne. (Diese und die folgenden Angaben über die Situation in der Bundesrepublik nach Bögeholz, Hartwig*: Die Deutschen nach dem Krieg. Eine Chronik. Befreit, geteilt, vereint: Deutschland 1945 bis 1995*. Reinbek, 1995, S. 176 ff.

Zukunft verheißungsvoll. Es konnte so weitergehen. Am besten gab die Wahlkampfparole der CDU die Stimmung im Land wieder: "Keine Experimente!" Mit diesem Slogan hatten die Christdemokraten in einem von wirtschaftspolitischen Motiven geprägten Wahlkampf bei der Bundestagswahl im September 1957 die absolute Mehrheit errungen.

Infolge der guten wirtschaftlichen Situation war auch die innenpolitische Lage stabil und ruhig. Seit dem 01. Januar 1957 war das Saarland zehntes Bundesland der Bundesrepublik Deutschland. Die Bundeswehr, und in ihrem Zuge auch die Nationale Volksarmee (NVA) der DDR, waren längst gegründet, die Wehrpflicht in beiden Teilen wiedereingeführt. Nur die Diskussion um die Aufrüstung der Streitkräfte mit atomaren Waffen elektrisierte und spaltete die Öffentlichkeit, das Parlament und die Wissenschaft ab Anfang 1957 für viele Monate. Außenpolitisch ließ das Scheitern der Vier-Mächte-Konferenz der Außenminister in Genf im Sommer 1959 die Wiedervereinigung Deutschlands in weite Ferne rücken. Doch hatte sich die Mehrheit der Deutschen in beiden Teilen des Landes von diesem Gedanken angesichts der sich konsolidierenden Blöcke sowieso verabschiedet.

Es ging dem größten Teil der bundesrepublikanischen Bevölkerung also kurz vor dem Dekadenwechsel so gut, wie es einer Nation nur gehen konnte, deren Lebensraum sozusagen das Epizentrum des Kalten Krieges bildete. Es ging ihr auf jeden Fall wesentlich besser, als man nach dem Zusammenbruch des Hitlerreiches zu träumen gewagt hatte. Man sollte deshalb annehmen, dass die Gesamtsituation in der noch jungen deutschen Demokratie kein guter Nährboden für Antisemitismus war. Zumal die wenigen Juden, die sich entschieden hatten, in Deutschland zu bleiben,[593] sehr zurückgezogen lebten und keinen Grund für Neid oder Hass lieferten. Ebenso unspektakulär und von der christlich-deutschen Bevölkerung nahezu unbemerkt ging die Arbeit in den jüdischen Gemeinden vonstatten, die sich in einigen Großstädten wieder gebildet hatten. Dennoch war für den Jahreswechsel 1959/60 quantitativ wie qualitativ ein sprunghafter Anstieg antijüdischer Aktionen zu verzeichnen.[594]

Ausschlaggebend hierfür waren Schmierereien antisemitischer Parolen auf den Wänden der Synagoge in Köln in der Nacht zum 25. Dezember 1959.[595] Weil es sich hierbei um die erste offene antisemitische Aktion im Nachkriegsdeutschland handelte, sorgte sie landesweit und

---

[593] Im Jahre 1959 zwischen 21.000 und 23.000 registrierte Mitglieder der jüdischen Gemeinden in der Bundesrepublik und etwa 1.500 in der DDR. Angaben nach Burgauer, Erica: *Zwischen Erinnerung und Verdrängung – Juden in Deutschland nach 1945*. Reinbek, 1993, Tabellen 2 und 7, S. 356 und 359.

[594] Vereinzelte antisemitisch motivierte Fälle von Vandalismus, vor allem Schändungen jüdischer Friedhöfe, hatte es in Deutschland zu jeder Zeit nach dem Krieg gegeben. Burgauer spricht von 176 Fällen zwischen Januar 1948 und Mai 1957 (S. 83).

[595] Die wiederaufgebaute Synagoge war erst drei Monate zuvor, am 20.09.1959, in Anwesenheit des Bundeskanzlers eingeweiht worden. Während der Feierlichkeiten hatte der Vorsteher der Kölner Synagogengemeinde, Jacob Birnbaum, noch gesagt: "Unsere Zukunft in dieser Stadt hängt von unseren Mitbürgern ab." Außerdem hatte er seine Betroffenheit darüber zum Ausdruck gebracht, dass "auch heute die jüdischen Bürger ihr Gotteshaus nur unter Polizeischutz besuchen können." (Zitiert nach Dietmar, Carl: *Die Chronik Kölns*, Dortmund, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, 1992, S. 468).

international für größtes Aufsehen und rief deshalb Nachahmungstäter nicht nur in mehreren Städten der Bundesrepublik, sondern auch in zahlreichen Ländern Westeuropas und Skandinaviens auf den Plan. Allein bis zum 28. Januar 1960 wurden in Westdeutschland 470 Fälle registriert, bei denen jüdische Einrichtungen, Geschäfte, Gebets- und Wohnhäuser und Friedhöfe mit nationalsozialistischen Symbolen beschmiert wurden.[596] Nach Einschätzung des Kölner Politikwissenschaftlers Hans-Peter Schwarz war nur etwa ein Drittel der Taten politisch motiviert, beim Rest soll es sich demgegenüber um Fälle von "Rowdytum" gehandelt haben.[597] Fast die Hälfte der Täter befand sich noch in der Berufsausbildung. Urheber der meisten Taten waren also "die Jungen", vor denen auch in Rezensionen zum *Kaufmann von Venedig* schon verschiedentlich gewarnt worden war als der gesellschaftlichen Gruppe, die am anfälligsten für antisemitische Verführung sei. Als Grund für die diesbezügliche Skepsis gegenüber der jungen Generation wurde meist angegeben, dass ihr Judenbild sich nicht auf das florierende jüdische Leben im Deutschland der Weimarer Republik stütze, sondern sich von Kinderschuhen an einzig und allein aus dem Zerrbild vom Juden speise, das die nationalsozialistische Propaganda entworfen hatte. Während es Bundeskanzler Adenauer dabei beließ, die Täter als "Lümmel" zu bezeichnen, die "eine Tracht Prügel" verdient hätten,[598] nutzten einige Intellektuelle, wie die Schriftsteller Walter Jens, Alfred Andersch, Heinrich Böll oder J.M. Simmel, den Anlass, das Augenmerk auf Strukturen und einzelne Personen im Staat zu richten, die anscheinend bedenkenlos aus dem alten System übernommen worden waren. Sie wollten deutlich machen, dass sich das Thema Antisemitismus in der Bundesrepublik nicht auf einzelne Aktionen von vermeintlich unbedarften Pubertierenden reduzieren ließ und verwiesen deshalb mit Nachdruck vor allem auf die beiden prominentesten Entscheidungsträger mit Nazi-Vergangenheit, Theodor Oberländer und Hans Globke. Gegen Oberländer, den amtierenden Bundesminister für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte, waren Ermittlungen aufgenommen worden, um seine Rolle bei der Erschießung polnischer Juden 1941 zu untersuchen.[599] Globke schließlich fungierte 1959 als Staatssekretär im Bundeskanzleramt. Ihm wurde vorgeworfen 1935 als Minis-

---

[596] Angabe nach Schwarz, Hans-Peter: *Die Ära Adenauer 1957 – 1963*. Stuttgart/Wiesbaden, 1983, S. 204 ff. (Band 3 der fünfbändigen *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Karl Dietrich Bracher, S. 209. Burgauer spricht von 617 solcher Vorfälle bis zum 18.02.1960 (S. 84).

[597] Die Tat in Köln war von zwei 26 Jahre alten, mehrfach vorbestraften Männern verübt worden, die der rechtsextremistischen Deutschen Reichspartei (DRP) angehörten, aber nach Schwarz "unbedarft" waren. Sie wurden zu 10 und 14 Monaten Haft verurteilt. Aus der DRP ging 1964 nach Fusion mit rechtsradikalen Splittergruppen die Nationaldemokratische Partei Deutschlands (NPD) hervor. Alle Angaben zu den antisemitischen Vorfällen 1959/60 nach Schwarz, *Die Ära Adenauer 1957 – 1963*. S. 204 ff. und Burgauer: *Zwischen Erinnerung und Verdrängung – Juden in Deutschland nach 1945*, Kapitel "Neonazismus, Antisemitismus", S. 78-95.

[598] Siehe vollständiges Zitat der Äußerung Adenauers bei Schwarz, *Die Ära Adenauer 1957 – 1963*, S. 209.

[599] Oberländer, der schon 1923 an der Seite Hitlers zur Feldherrnhalle marschiert war und danach als Verfasser zahlreicher Publikationen in nationalsozialistischer Diktion in Erscheinung trat, reichte am 26.04.1960 aufgrund dieser Ermittlungen seinen Rücktritt ein. Ein Verschulden des Ministers in der Sache wurde durch Gerichtsbeschluss nicht bestätigt.

terialbeamter im Preußischen Innenministerium die 'Nürnberger Gesetze' wohlwollend kommentiert zu haben.[600]

Neben der epidemischen Welle der antisemitischen Schmierereien gab es zwei weitere Ereignisse, die "das große Thema Vergangenheitsbewältigung schlagartig zu einem Politikum ersten Ranges"[601] machten. Dies war zum einen die deutliche Intensivierung der Strafverfolgung wegen NS-Verbrechen, in deren Zuge im Jahr 1959 rund 400 Vorermittlungsverfahren eingeleitet wurden,[602] und, weitaus medienwirksamer und damit im Bewusstsein der Bevölkerung präsenter, zum anderen die Entführung, Verurteilung und Hinrichtung Adolf Eichmanns, des ehemaligen 'Leiters des Judenreferats im Reichsicherheitshauptamt' und in dieser Funktion Organisator der 'Endlösung der Judenfrage'. Eichmann war im Mai 1960 vom israelischen Geheimdienst in einer filmreifen Aktion von Argentinien nach Israel verschleppt worden, wo er nach einem weltweit mit Interesse verfolgten Prozess im Mai 1962 durch den Strang hingerichtet wurde.

Die Kumulation der geschilderten Begebenheiten hatte zur Folge, dass in der Bundesrepublik ab 1959 plötzlich "alle Instrumente der Öffentlichkeitsarbeit" zum Einsatz kamen, um intensiv politische Aufklärung zu betreiben:

> Das Fernsehen strahlte eine Serie von Dokumentarfilmen über die Wirklichkeit im Dritten Reich aus. Der Rundfunk, die staatlichen und nichtstaatlichen Bildungseinrichtungen, Universitäten und politischen Parteien widmeten sich hinfort jahrelang mit größter Intensität dem Vermitteln von Informationen über die Naziverbrechen. Die Presse brachte jetzt Nachrichten über NS-Prozesse in großer Aufmachung. [...] An der Außenfront bemühte sich die Bundesregierung vor allem, die Beziehungen zu Israel so positiv wie möglich zu gestalten. Im März [1960, Anm. d. Verf.] gelang es dem Bundeskanzler endlich, den israelischen Ministerpräsidenten Ben Gurion zu einem Zusammentreffen in New York zu bewegen. Aus Bonner Sicht war das Teil einer dringend erforderlichen Anstrengung zur Verbesserung des durch die Hakenkreuzschmierereien angeschlagenen deutschen Images.[603]

---

[600] Der SPD-Bundestagsabgeordnete Adolf Arndt bezeichnete die Kommentare Globkes als "juristische Prostitution". Dagegen beteuerten verschiedene Überlebende des Widerstands und einige Personen, die im Dritten Reich in sog. "Mischehen" gelebt hatten, Globke habe "durch überlegte juristische Formulierungen" vielmehr "Möglichkeiten zur Abmilderung oder Umgehung der Nürnberger Gesetze aufgezeigt." (Zitiert nach Schwarz, *Die Ära Adenauer 1957 – 1963*, S. 214).

[601] Ebd., S. 209.

[602] Zahl nach Schwarz, *Die Ära Adenauer 1957 – 1963*, S. 213. Die Intensivierung geht zurück auf den "Ulmer Einsatzgruppen-Prozess" von 1956. Damals war der Leiter eines Flüchtlingslagers in Ulm als ehemaliger SS-Oberführer eines Einsatzkommandos zur Massenerschießung von Juden im deutsch-litauischen Grenzgebiet enttarnt worden. Aus einem Entnazifizierungsverfahren war er jedoch nach 1945 als 'nicht betroffen' hervorgegangen. Dieser Fall deckte auf, dass viele im Osten begangenen NS-Schwerstverbrechen bis dahin nicht geahndet worden waren. Da im gleichen Jahr zusätzlich die letzten 30.000 Soldaten und Zivilisten aus sowjetischer Gefangenschaft zurückgekehrt waren und man unter ihnen zahlreiche Täter und Zeugen vermutete, hatten die Justizminister der Länder im Oktober 1958 die "Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen" in Ludwigsburg eingerichtet. Dadurch wurde es möglich, Straftaten aufzudecken, die im gesamten ehemaligen Deutschen Reich begangen worden waren, und auch Personen aufzuspüren, die in der Bundesrepublik unter falschem Namen lebten oder ins Ausland geflüchtet waren. Die Recherchen dieser Stelle führten zur Häufung der Vorermittlungsverfahren des Jahres 1959. Siehe zu diesem Thema ausführlich bei Bögeholz, S. 234 ff. und Schwarz, *Die Ära Adenauer 1957 – 1963*, S. 213f.

[603] Schwarz, *Die Ära Adenauer 1957 – 1963*, S. 210-211.

3.3 Shylock mal anders: Die ersten (jüdischen) Künstler trauen sich: Die sechziger Jahre

3.3.1 Abgesetzt und ausgefallen: *Der Kaufmann von Venedig* in Mannheim, 1960

Dieser kurze Einblick in die innen- und außenpolitischen Vorgänge Ende der fünfziger Jahre erscheint notwendig, um die Debatte um den *Kaufmann von Venedig* richtig verstehen und einordnen zu können, die Anfang 1960 zuerst in Mannheim und kurze Zeit später auch überregional geführt wurde. Unter dem Blickwinkel der Rezeptionsgeschichte des *Kaufmann von Venedig* ist diese Debatte von großem Interesse, weil sie den Wert dieses Dramas für die Vergangenheitsbewältigung mit den Mitteln des Theaters vor Augen führt.

Irgendwann zwischen Herbst 1958 und Frühjahr 1959 muss sich die Intendanz des Schauspielhauses Mannheim entschlossen haben, den *Kaufmann von Venedig* im April 1960 als eine der letzten Neuinszenierungen der Spielzeit 1959/60 auf die Bühne zu bringen. Die außergewöhnlichen Erfolge von Ponto und Deutsch hatten nur wenige Jahre zuvor gezeigt, dass das theaterpolitische Wagnis, welches eine Aufführung des Stücks noch immer bedeutete, überschaubar war, wenn die Inszenierungskonzeption und der Shylock-Darsteller künstlerisch mindestens überdurchschnittlich und politisch über jeden (humanistischen) Zweifel erhaben waren. Diese Standards glaubte man in Mannheim durch die Verpflichtung Hans Schallas und Hanns-Ernst Jägers als Gäste mehr als erfüllt zu haben. Beide waren nicht nur zu den Größen ihres Fachs zu zählen, sondern hatten sich außerdem bereits große Verdienste um das Stück erworben, indem sie mit ihrer Interpretation der Shylock-Figur 1952 in Bochum quasi zu Vorreitern für die Rückgewinnung des Dramas geworden waren. Der Regisseur und sein Hauptdarsteller waren also eigentlich Garanten für die Spielbarkeit des Stücks auch unter schwierigen Bedingungen und hätten damit Anfang 1960 ein Glücksfall für die Verantwortlichen des Nationaltheaters in Mannheim sein können. Doch in dem Moment, in dem sich abzuzeichnen begann, dass sich die Friedhofs- und Synagogenschändungen wie ein Flächenbrand ausweiten würden, entschloss sich die Mannheimer Intendanz, die laufenden Proben abzubrechen, Shakespeares Komödie vom Spielplan zu nehmen und durch *Korczak und die Kinder* zu ersetzen.[604] Vor allem die Wahl des Ersatzdramas lässt darauf schließen, dass allein das Misstrauen gegenüber dem Werk ausschlaggebend für diese Entscheidung war. Man wollte schlicht in innenpolitisch prekärer Situation ein Theaterstück, dessen antisemitische Tendenz nach den Worten des Chefdramaturgen Dr. Heinz Knorr "fraglich und umstritten"[605] war, durch ein unumstritten philosemitisches

---

[604] Laut *Shakespeare Jahrbuch West 1960* war der *Kaufmann von Venedig* für die zweite Hälfte der Spielzeit 1959/60 auch in Zwickau geplant, wo die Übersetzung Rudolf Schallers zur Uraufführung kommen sollte. Die Inszenierung fand jedoch nicht statt. Ob die Absetzung des Stücks wie in Mannheim mit den antisemitischen Vorfällen dieser Zeit in Zusammenhang stand, konnte nicht ermittelt werden. (Siehe: Brinkmann, Karl: "Theater- und Filmschau. Bühnenbericht 1959", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 96/1960, Heidelberg, 1960, S. 194-210, Zitat S. 195).

[605] [anon.]: "Shakespeare abgesetzt. Mannheimer Nationaltheater: "*Keine Instinkte aufrühren*" [Hervorhebung im Original, Anm. d. Verf.]", in: *Schwäbisches Tagblatt*, Tübingen, 29.01.1960. Daraus auch die folgenden Zitate.

Drama ersetzen. Als Absetzungsgrund genügte, dass, wie Knorr weiter mitteilte, das Stück im Dritten Reich "als antisemitisches Propagandastück gegolten" hatte. Denn "zum gegenwärtigen Zeitpunkt" wollte man "unter gar keinen Umständen bei bestimmten Leuten Instinkte aufrühren".[606] Knorr fügte an, "die Berücksichtigung dieser Frage sei für das Theater im Augenblick wichtiger als etwaige Rücksichten auf Shakespeare".[607] Die Absetzung des Shakespeareschen Stücks wurde Ende Januar 1960 öffentlich mitgeteilt und beschwor sofort heftige und zwiespältiger Reaktionen in Rundfunk und Presse herauf. Auf Seiten der Absetzungsgegner wurde zuallererst, wie zum Beispiel durch den Kommentator einer WDR-Radiosendung, vor dem "Zurückweichen des Theaters vor dem Antisemitismus"[608] gewarnt. In das gleiche Horn stieß auch der Schriftsteller und Journalist Emil Belzner in der *Rhein-Neckar-Zeitung*, der darüber hinaus befürchtete, hinter der Nichtberücksichtigung des Stücks könnten jüdische Machenschaften vermutet werden:

> Erst recht muß man jetzt das Shylock-Stück spielen, schon damit keine falschen Komplexe entstehen und nichts Böses in trüben Verdrängungen sich ansammelt. Schon damit es nicht heißt: die Juden hätten den Kaufmann von Venedig verboten. Trugschlüsse auf Trugschlüsse können sich hier zu den übelsten Mystifikationen häufen. [...] Der Mannheimer Vorfall gibt zu den allerschwersten Bedenken über die Struktur unseres Geisteslebens und die ungefestigten Prinzipien unserer Kulturpflege Anlaß. Wohin sollen solche Jammer- und Angstpraktiken führen?[609]

Der Kommentator der Coburger *Neuen Presse* bezichtigte die Befürworter des Mannheimer Vorgehens gar der Bigotterie:

> Wenn heute irgend jemand daran geht, Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' zu inszenieren, so schreit ein Dutzend demokratisch umgeschulter ehemaliger Förderer des groß- und kleindeutschen Reiches auf, das könne die jüdischen Mitbürger verletzen. Sie übersehen dabei, daß ein so großer jüdischer Schauspieler wie Ernst Deutsch vor wenigen Jahren so klug war, nach Lessings Nathan auch den Shylock zu spielen.[610]

Darauf folgt die Schilderung des "großartigen" Heine-Berichts von der schönen Engländerin, die Shylocks Schicksal beklagte. Die 'guten Juden' Deutsch und Heine also als unangreifbare Legitimation und Quellen der einzig zulässigen Interpretation für das Stück, für Shylock vor allem. Diese Argumentationsführung warf hinsichtlich des Mannheimer Rückzugs einige Fragen auf:

> Wieso, fragt der Unbeteiligte. Hatte das Theater vor, mit Shylock einen Typ zu zeigen, der zum Antisemitismus aufreizt? Oder traute es sich nicht zu, dem Publikum die gequälte Kreatur des jüdischen Kaufmannes so zu zeigen, daß die Wirkung des Stückes

---

[606] [anon.]: "Es bleibt dabei: Ein Bärendienst", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 28.01.1960.
[607] [anon.]: "Shakespeare abgesetzt", *Schwäbisches Tagblatt*, 29.01.1960.
[608] In der täglichen Sendung "Auf ein Wort". Zitiert nach Jacobi, Johannes: "Der aktuelle Shakespeare", in: *Die* Zeit, Hamburg, 05.02.1960.
[609] Belzner, Emil: "Dem armen Mann geschieht Unrecht", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 30.01.1960. Belzner hatte sich bereits vehement dafür stark gemacht, dass das Stück wieder einen festen Platz an der deutschen Bühne einnehme. (Siehe S. 151).
[610] Sellenthin, H.G.: "Die Angst von Shylock. Mannheimer Nationaltheater setzte 'Kaufmann von Venedig' ab", in: *Neue Presse*, Coburg, 14.04.1960. Daraus auch die folgenden Zitate. (Der Inhalt des Artikel lässt vermuten, dass die Überschrift wohl eher "Die Angst vor Shylock" hätte lauten sollen).

> eben im Sinne Heinrich Heines ausgefallen wäre? Immer wieder zeigen solche befangenen Reaktionen, wie tief die Initiatoren noch in den Torheiten des Dritten Reiches stecken. Juden sind nicht 'andere Menschen', sie sind 'genau solche' Menschen, aber sie sind oft 'anders' durch ihr Schicksal, für das in jeder Weise um Verständnis gerungen werden sollte, auch durch Shakespeares Shylock. Wer ihn verbirgt, hat vor den Stürmerkarikaturen Angst an denen er sich einmal heimlich oder offen erfreut zu haben scheint.

In der Vorstellung des Kommentators scheint die persönliche Integrität Deutschs und Heines schon zum Dogma geworden zu sein. Denn sonst ließe sich die Behauptung schwerlich aufstellen, jeder, der den *Kaufmann von Venedig* als antisemitisches Stück ansehe, sei "entweder heimlich ein Antisemit oder er will ihn antisemitisch inszenieren". Nach einer neuerlichen Empfehlung der Lektüre Heines endet der Artikel mit der Frage: "Wann wird das deutsche Volk endlich aufhören, von einem Extrem ins andere zu fallen?".

Interessanterweise zog auch ein vehementer Verfechter der Maßnahme des Mannheimer Intendanten Hans Schüler Deutschs Shylock-Interpretation zur Untermauerung seiner Argumentation heran. Ähnlich wie viele Rezensenten 1957/58 beschrieb Johannes Jacobi in der *Zeit* Deutschs Shylock als ungleich gefährlicher, weil betont rachsüchtiger als die "edle, in ihrer Menschenwürde tief verletzte Persönlichkeit",[611] die Hanns-Ernst Jäger in Bochum vorgeführt hatte. Seiner Meinung nach war die Figur des Shylock in puncto Charakterzeichnung nicht zu vergleichen mit Nathan oder dem Vater der Anne Frank, denn er sieht im Shylock, auch in der Interpretation Deutschs, Potential für Kontroversen, die den anderen Rollen abgehen. Deshalb kam er zu dem Fazit:

> Intendant Schüler hatte Takt: Er wollte im gegenwärtigen Augenblick weder der einen noch der anderen Meinungsgruppe Zündstoff liefern. Er ging ebenso dem Ärgernis wie einer möglichen Aufreizung aus dem Wege.

Jacobi sah darin keineswegs einen "Verrat des Theaters an einem Klassiker". Schließlich würde dem Werk

> nichts von seiner künstlerischen und überzeitlichen Bedeutung geraubt, wenn es – wie andere dramatische Meisterwerke auch – so lange *ruhen* müßte, bis im Theater wieder die richtigen Resonanzbedingungen gegeben sind.[612]

Der Verzicht auf das klassische Drama war nach Ansicht Jacobis keineswegs Kapitulation des Theaters vor gesellschaftspolitischen Gegebenheiten, sondern vielmehr Ausdruck für die Aktualität dieser Kunstsparte.

---

[611] Jacobi, "Der aktuelle Shakespeare", *Die Zeit*, 05.02.1960. Daraus auch die folgenden Zitate. Wie in einigen Kritiken von 1957/58 ist auch bei Jacobi allerdings das Paradoxon zu beobachten, dass er versucht, die Gefährlichkeit der Figur durch ausgiebige Beschreibung des Hantierens mit der Waage und des Messerwetzens zu betonen, aber als das eigentlich unvergessliche schauspielerische Ereignis das Lachen und "fast gütige" Strahlen der Augen des Juden ansah, aus denen "das Leid und das Wissen aus Jahrtausenden sprachen".

[612] Hervorhebung im Original.

In dieser neuerlichen, durch den aktuellen Anlass wenig abstrakt geführten Spielbarkeitsdebatte, begaben sich sowohl Befürworter wie auch Gegner der Absetzung des Stücks in ihrer Argumentationsführung auf eine Ebene, die weit über eine rein rationale Beschäftigung mit dem Thema hinausging. Die Verwendung von Begriffen wie "Instinkte" und "Mystifikationen" sowie die Aggressivität im Vertreten der eigenen Position deuten dabei auf eine enorme emotionale Verunsicherung der Beteiligten hin, wie – angesichts eines schon wieder oder immer noch präsenten Antisemitismus – mit der Erinnerung an die Shoah und mit dem *Kaufmann von Venedig* nach der Shoah umzugehen sei. Diese emotionale Verunsicherung ist zugleich Ursache für die politische Kraft, die dem Drama Shakespeares zugestanden wurde.
Für die Mannheimer Intendanz schien es nach dem Verzicht auf den *Kaufmann von Venedig* indes eminent wichtig herauszustellen, dass dieser Schritt keinen Rückzug in eine politikfreie Zone bedeutete, sondern dass das Nationaltheater es im Gegenteil geradezu als moralische Verpflichtung empfand, eine adäquate künstlerische Antwort auf die Vorgänge der Zeit zu geben. Doch welche Antwort hatte das deutsche Theater anzubieten?

3.3.2 Biedermann und die Vergangenheit: Das deutsche Theater 1956-1960

Auf dem bundesdeutschen Theater der ausgehender fünfziger Jahre spiegelten sich mehr oder weniger die bereits aufgezeigten gesellschaftspolitischen Tendenzen wider. Auch hier gab es personelle Reminiszenzen an die nationalsozialistische Vergangenheit – auf künstlerischem Gebiet, wie an den Beispielen von Müthel, Krauß und anderen bereits ausführlich dargestellt – aber auch auf der kulturpolitischen Ebene.[613] Und auch hier wurde das Thema Vergangenheitsbewältigung erst ab Mitte des Jahrzehnts, und auch dann nur sehr zögerlich und auf wenige Dramen beschränkt, thematisiert.[614] Ab 1956/57 dominierte in der Bundesrepublik zuerst mit über 2.000 Aufführungen an zwei Spielzeiten das schon häufiger erwähnte *Tagebuch der Anne Frank*.[615] Dazu war angesichts von Wiederaufrüstung und steigender Angst vor der Atombombe und einem neuerlichen Krieg ein kurzzeitiger Boom für Borcherts *Draußen vor der Tür* zu verzeichnen, das 1957/58 immerhin an 12 bundesdeutschen Bühnen gegeben wurde.[616]

---

[613] Beispielsweise fungierte Ludwig Körner, ehemals Präsident der Reichstheaterkammer, Ende der Fünfziger als Obmann des Berliner Landesverbandes der Bühnengenossenschaft und war in dieser Funktion Berater des Berliner Entschädigungssamts, wo Theaterleute Berufsschäden einklagten, die sie durch die Nationalsozialisten erlittenen hatten. (Siehe Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 258).

[614] Der Erfolg von Zuckmayers *Des Teufels General* Ende der Vierziger ist hier nicht unbedingt als Ausnahme von der Regel zu sehen, weil es "ja im Grunde eine Kaschierung, keine Enthüllung des Nazismus" war. (Einschätzung Ernst Schumachers in *Theater der Zeit – Zeit des Theaters. Thalia in den Fünfzigern*. (*Wissen der Gegenwart*, Band 11/12), München, 1960, S. 303.

[615] Dazu im selben Zeitraum fast 900 Aufführungen in der DDR und jeweils mehr als 200 in Österreich und der Schweiz. Siehe genaue Auflistung bei Feinberg, Anat: *Wiedergutmachung im Programm*, Anhang mit Aufführungsstatistik der Dramen mit jüdischem Thema auf dem deutschsprachigen Theater zwischen 1945 und 1985. S. 121 ff., Zahlen zum *Tagebuch der Anne Frank*, S. 125.

[616] Mit 239 Aufführungen. Zusätzlich an zwei Bühnen der DDR (16 Aufführungen). Feinberg, S. 123.

Zu wenig, wie viele meinten, unter ihnen Ernst Schumacher, der für das bundesdeutsche Theater der fünfziger Jahre zusammenfasste:

> Der Tendenz zur Historisierung entspricht die eklektizistische Auswahl dessen, was als modern gilt. Dabei wird eine direkte Auseinandersetzung mit den modernen Problemen nicht gerade gesucht. Die Auseinandersetzung mit dem Nazismus und Faschismus wurde zugunsten der Auseinandersetzung mit dem Kommunismus und was darunter verstanden wird, stark vernachlässigt. [...] Prinzipiell kann man sagen, daß die sogenannte 'unbewältigte Vergangenheit' auch auf dem Theater der Bundesrepublik noch der Bewältigung harrt.[617]

Auch nach den antisemitischen Schmierereien um den Dekadenwechsel 1959/60 herum übernahm das Theater nicht gerade eine Vorreiterrolle in Sachen politischer Aufklärung, die sich ja nun, wie beschrieben, alle gesellschaftlichen Institutionen auf die Fahne geschrieben hatten, sondern schwamm zunächst eher im Sog der anderen Medien mit. Die letzte Spielzeit der fünfziger Jahre brachte nur zwei Dramen hervor, die sich mit dem Thema Vergangenheitsbewältigung auseinandersetzten, wobei der Begriff 'Vergangenheitsbewältigung' schon im weitestmöglichen Sinne verwendet werden muss, will man Frischs *Biedermann und die Brandstifter* zu diesen Dramen zählen. Doch sicher hatte der Ruf nach Zivilcourage, der von dem Stück ausging, im Zusammenhang mit den antisemitischen Vorkommnissen eine besondere Bedeutung und Dringlichkeit gewonnen. Neunzehn Bühnen brachten den *Biedermann* in der Spielzeit 1959/60.[618] Die offensichtlichste Reaktion des Theaters bestand jedoch sicherlich in der deutlich vermehrten Berücksichtigung von Sylvanus´ mehrfach angesprochenem Drama *Korczak und die Kinder*, das 1959/60 von ebenfalls neunzehn Theatern berücksichtigt wurde und es auf 273 Aufführungen brachte.[619]

Sylvanus suchte in seinem Stück die Sentimentalisierung des Holocaust durch den Einsatz verschiedener Stilmittel zu umgehen, die teilweise aus dem epischen Theater Brechts entlehnt waren. Er ordnete zum Beispiel an, dass das Geschehen auf fast leerer Bühne stattzufinden habe. Die Ausgangssituation des Dramas stellt den Beginn einer Probe zu *Korczak und die Kinder* dar, auf die sich die beteiligten Schauspieler nur unwillig einlassen und in deren Verlauf ein Schauspieler seine Nazi-Vergangenheit eingestehen wird. Einzelne Darsteller bekleiden anschließend unterschiedliche Rollen, sind mal Täter, mal Opfer. Zudem findet eine ständige Kommunikation zwischen Schauspielern und dem Publikum statt, bei der die Zuschauer nach ihren Ansichten befragt werden oder ihnen beispielsweise von einem Darsteller zugerufen wird:

---

[617] Schumacher: *Theater der Zeit, Zeit des Theaters*, S. 303.
[618] Angabe nach Hadamczik/Schmidt/Schulze-Reimpell: *Was spielten die Theater?* S. 19.
[619] Angabe nach Feinberg, S. 129. Uraufführung des Stücks am 1. November 1957 in Mönchengladbach durch die Vereinigten Bühnen Krefeld/Mönchengladbach. Vgl. Feinberg, Kapitel "Wider die These von der Kollektivschuld – jüdisches Schicksal im bundesrepublikanischen Drama 1945-1960", Fußnote 76.

"Niemand zwingt sie zu bleiben. Was kümmert es sie, was 1940 und 1942 geschah?"[620] Für die israelische Schriftstellerin, Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Anat Feinberg stellt *Korczak und die Kinder* nicht zuletzt deshalb "einen Meilenstein im deutschen Holocaust-Drama dar", weil hier

> auf dem Höhepunkt der 'realistischen Welle' im deutschen Holocaust-Drama, die Problematik dieser Spielform aufgezeigt und eine Lösung vorgeschlagen wird, die in den 60er Jahren dann für dieses Genre bestimmend werden sollte.[621]

Zu Recht wies jedoch der Theaterwissenschaftler Hans-Peter Bayerdörfer darauf hin, dass Sylvanus´ Stück zwar "formaldramaturgisch den Adornoschen Einwänden durch episierende Verfahren Rechnung trägt, dennoch aber rezeptionsgeschichtlich dank seiner 'historischen Rückversicherung' reüssiert".[622]

3.3.3 Die Alternative? *Korczak und die Kinder*: Mannheim, 1960

Für die Mannheimer Intendanz von entscheidender Bedeutung war die Gewissheit, durch ein Stück mit direktem Bezug zum nationalsozialistischen Unrecht eindeutig Position im Kampf der demokratischen Kräfte gegen den Antisemitismus und gegen das Vergessen beziehen zu können. Das Programmheft zu Heinz Joachim Kleins Inszenierung von *Korczak und die Kinder*, die als Mannheimer Erstaufführung am 05. März 1960 Premiere hatte, war jedenfalls so prall gefüllt mit Dokumenten, Abbildungen und Kommentaren aus dem und zum Dritten Reich, dass man den Eindruck gewinnen konnte, hier wurde versucht, mehrjährige Versäumnisse mit einem Schlag nachzuholen.[623]

Eröffnet wird das Programmheft jedoch mit einer ausführlichen Analyse der gesellschaftspolitischen Gegenwart in der Bundesrepublik und der Rolle des Theaters in Zeiten antisemitischer Vorkommnisse durch den Intendanten des Nationaltheaters, Hans Schüler. Das Projekt war also Chefsache. Unter dem Titel "Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages" (Goethe,

---

[620] Sylvanus, Erwin: *Korczak und die Kinder*. Hamburg, 1980. Zitat S. 18. Mehr Beispiele zur Interaktion zwischen Schauspieler und Publikum sowie ausführlich zur Konzeption des Dramas und seiner Wirkung bei Feinberg, S. 29 ff.

[621] Feinberg, S. 31.

[622] Bayerdörfer, Hans-Peter: "Avant propos: Theatergeschichte im Schatten der Shoah", in: *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Tübingen, 1996, S. 1-26. Zitat S. 17. Adorno hatte am Beispiel des *Tagebuch der Anne Frank* auf die Gefahr hingewiesen, die eine Exemplifizierung des nationalsozialistischen Völkermords am Einzelschicksal berge, weil "der individuelle Fall, der aufklärend für das furchtbare Ganze einstehen soll" unter Umständen "gleichzeitig durch seine eigene Individuation zum Alibi des Ganzen" werden könne, das darüber vergessen wird. Adorno nennt als Beispiel den Kommentar einer Zuschauerin zur Anne Frank: "ja, aber *das* Mädchen hätte man doch wenigstens leben lassen sollen." Er glaubt trotzdem, dass Aufführungen von Stücken wie *Das Tagebuch der Anne Frank* gerechtfertigt sind, da ihre Wirkung "dem Potential des Besseren" zufließen, so sehr die Stücke auch "an der Würde der Toten zu freveln" scheinen. (Adorno, Theodor W.: "Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit", in: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, Herausgegeben von Gerd Kadelbach, suhrkamp taschenbuch 11, Frankfurt/M., sechste Auflage, 1979, S. 26, Hervorhebung im Original).

[623] Nationaltheater Mannheim, Spielzeit 1959/60, Programmheft zu *Korczak und die Kinder* von Erwin Sylvanus. (Das Programmheft beinhaltet kein Impressum. Als Quelle für die verwendeten Dokumente und Abbildungen wird *Das Dritte Reich und die Juden. Dokumente und Ausätze*. Arani Verlags-G.m.b.H., Berlin-Grunewald, angegeben).

Sprüche in Prosa)[624] tat Schüler zunächst kund, dass jedes Stück auf dem Spielplan des Hauses, das aktuelle Probleme behandle, Beschwerden von Zuschauern nach sich zöge, die harmlose Unterhaltungsstücke oder aber klassische Dramen sehen wollten. "Nur nicht beunruhigen! Nur keine Abgründe aufreißen!" laute das Credo dieser Klientel.[625] Doch sei es, so der Intendant, gerade eine wichtige Aufgabe des Theaters, die Erinnerung wachzuhalten. Schüler sah das Theater, sein Theater, diesbezüglich in der Vorreiterrolle, denn nach seiner Gesellschaftsanalyse lebten "die meisten jungen Juden [...] unbefangen unter ihren Mitschülern und Kollegen, lieben sie, sind mit ihnen befreundet und fühlen sich als ihresgleichen". Elterliche Berichte über Verfolgung und Ermordung der Juden durch die Nazis klängen für sie "wie etwa für uns die Kunde von den Hexenprozessen oder den Greueln der französischen Revolution".
Auch "für die deutsche Jugend" lägen die Verbrechen der Hitlerzeit "in halb versunkener Ferne":

> Die Jugend in Deutschland ist sich kaum bewußt, daß es nach Meinung einer über die ganze Welt verbreiteten Gruppe diskriminierende Unterschiede zwischen den Menschen geben soll und daß der Rassenhaß noch nicht gänzlich ausgerottet ist.

Quasi aus dem Nichts gekommen, habe der Antisemitismus den jungen Menschen dann die kindliche Unschuld genommen: "Und plötzlich sind wieder Hakenkreuze da!". Es folgte ein Plädoyer dafür, diese Taten nicht zu vertuschen, sondern zu verurteilen und sich zur deutschen Schuld sowohl bezüglich der aktuellen Schmierereien als auch bezüglich des Dritten Reiches zu bekennen. Zu den "guten Deutschen", die den neuerlichen Ausschreitungen mit "Trauer und Sorge" gegenüber ständen, gehörten auch die Bühnenkünstler. Doch schien das Thema für sich selbst nicht genug Dringlichkeit zu besitzen, sondern musste mit dem im wahrsten Sinne des Wortes 'roten Tuch' Kommunismus verzahnt werden. Zu bekämpfen war der Antisemitismus nach Schüler nämlich in erster Linie, weil er sozusagen die Mutter des Kalten Krieges war:

> Mag im gegenwärtigen Augenblick die unmittelbare Gefahr für die Menschheit von ganz anderer Seite drohen als vom Antisemitismus, so ist sein Wiederaufleben doch im Keim zu ersticken. Mit dem Hakenkreuz hat einst das Unglück angefangen. Nicht nur 20 Millionen Tote waren die Folge, sondern darüber hinaus die heutige, politische Situation.

Nichtsdestoweniger nahmen 'die Juden' eine Sonderstellung ein. Eine "Antistellung gegen die Juden" sei nach allem, was geschehen sei, "noch törichter, als eine solche gegen die Beamten, die Offiziere, die Kapitalisten, die Ausländer oder welche Gruppe es immer sei", schon alleine weil sie "mit Recht eine Abwehrstellung gegen die Deutschen" zur Folge haben würde, "wie sie

---

[624] S. 1-4 im Mannheimer Programmheft von 1960. Daraus auch die folgenden Zitate.
[625] Sollten die hier beschriebenen Publikumswünsche die Meinung einer Mehrheit repräsentieren (diesen Eindruck kann man bei der Lektüre des Textes gewinnen), so würde dies bedeuten, dass sich die Vorzeichen in dieser Richtung gegenüber 1946 in Frankfurt gerade umgekehrt hätten. Damals hatte man den *Kaufmann von Venedig* verdammt, weil u.a. der Spielplan bis dahin zu "lau" gewesen sei. Vgl. S. 99.

sich leider schon wieder abzuzeichnen beginnt". Danach rief Schüler zu einem "Kampf gegen die Vereinfachungen" und gegen die Unmenschlichkeit der Verallgemeinerung auf, forderte Aufklärung an den Schulen, öffentliche Diskussionen und andere Maßnahmen gegen das Vergessen.

Der letzte Abschnitt seines Beitrags war schließlich der Rechtfertigung für die Absetzung des *Kaufmann* vorbehalten. Was in den Pressemitteilungen nach der Angst vor Nachahmungstätern klang, war hier überraschenderweise nicht einmal zur Sorge um die Unversehrtheit der jüdischen Mitbürger, sondern zur Rücksichtnahme auf mögliche Empfindsamkeiten geschrumpft:

> Das Nationaltheater dient der Kunst. Es hält sich von Partei- und Tagespolitik fern. Es erhebt aber seine Stimme auch im Kampf gegen Unmenschlichkeit und Gleichgültigkeit, für Gerechtigkeit und Freiheit, auch wenn es einem Teil des Publikums manchmal unbequem ist. Dazu gehört nicht nur die Aufführung von Stücken, die solche Themen berühren, sondern ausnahmsweise auch einmal deren Nichtaufführung, wie zum Beispiel im Falle des 'Kaufmann von Venedig'. Dieses Werk ist von verschiedenen Theaterleitern der Hitlerzeit zu antijüdischer Propaganda mißbraucht worden und könnte deshalb gerade im gegenwärtigen Augenblick trotz voller Würdigung der Genialität seines Autors jüdische Theaterbesucher schockieren, wie es bereits andernorts der Fall gewesen ist.

Darauf folgten unter der Überschrift "Dokumente" unter anderem der Abdruck einer Rede Himmlers, einer eidlichen Aussage zu Eichmanns und Himmlers Rolle bei der Vernichtung der Juden, ein Augenzeugenbericht aus dem Warschauer Ghetto und ein Leserbrief an den *Stürmer*. Dazwischen Kurzbiografien Sylvanus´ und Korczaks, sowie ein Augenzeugenbericht von der Deportation des Arztes und der Waisenkinder, welcher der Buchausgabe des Stücks entnommen war. Auch die Bebilderung war reichhaltig. Neben einer Landkarte und einer Statistik der Nazis, die das Fortschreiten der Judenvernichtung dokumentieren, wurden Fotos von Janusz Korczak inmitten jüdischer Waisenkinder und von Erwin Sylvanus gezeigt, außerdem vom Tor zum Lager Auschwitz, von der Versammlung einer Gruppe von Rechtsextremisten aus dem Jahr 1952 und der Vertreibung jüdischer Besucher aus einer Mannheimer Badeanstalt 1936. Den Abschluss des Heftes bildete ein Essay Albert Schweitzers zum Thema "Geistesfreiheit und Humanität". Mit der Gestaltung des Programms schien die Mannheimer Dramaturgie ein Zeichen setzen zu wollen: weg von der 'Veredelung' eines einzelnen jüdischen Schicksals innerhalb eines Dramas der klassischen Weltliteratur, hin zur Dokumentation, die nicht zwangsläufig nüchtern, aber auch für den emotionalisierten Zuschauer immer historisch einbindbar war.[626] Weg von der starren Opferperspektive, hin zur krassen Gegenüberstellung von Tätern und Opfern. Weg von der Melodramatik des einzelnen Schicksals, hin zum Versuch die Gesamtheit des Schreckens zu erfassen.

[626] Vgl. die "historische Rückversicherung", die Bayerdörfer beschreibt (siehe Fußnote 622).

Würde die Inszenierung eine ähnliche Wirkung entfalten, wie es das Programmheft vielleicht zu tun vermochte, so würde sie die Rolle des Stücks als Wegweiser für das Theater der sechziger Jahre bestätigen können, die Anat Feinberg ihm zugestanden hatte. Sie würde natürlich außerdem einen Bezug von der Bühne zu den antisemitischen Schmierereien herstellen, den ein Shylock so konkret nicht herzustellen vermocht hätte.

Doch wollte man tatsächlich weg von der Anne Frank, vom sentimentalen Rührstück? Die Regie schien unentschieden, gerade so als ob sie die erfolgversprechende Nähe zum Melodram nicht gänzlich aufgeben wollte. Zwar entsprach man dem Willen des Autors und ließ das Geschehen auf weitgehend karger Bühne ablaufen. Doch als sei das bereits zuviel der Abstraktion, warf man wiederholt Lichtbildprojektionen an die Wand, welche die Bühne nach hinten begrenzte: Aufnahmen des historischen Dr. Korczak und seines Waisenhauses, der Schuppen des Konzentrationslagers, in dem er und die Kinder ermordet wurden, und mal ein riesengroßes Hakenkreuz, mal einen Davidsstern.[627] Man setzte also doch wieder auf naturalistische Elemente, die das Einzelschicksal in das Zentrum der Betrachtung rückten. Damit kam man den Bedürfnissen des Publikums entgegen, das sich identifizieren und mit leiden wollte. Diese Vermutung lässt zumindest der Blick auf die Rezensionen zu, in denen diese Sehnsucht auf Seiten der Kritiker deutlich wird. Der Rezensent des *Heidelberger Tageblatts* beispielweise hob die Wirkung auf, die das Programmheft gerade durch die Reichhaltigkeit der abgedruckten Zeugnisse erzielte, indem er einen einzigen Beitrag daraus, den in seinen Worten "erschütternden dokumentarischen Bericht über den Todesmarsch der Warschauer jüdischen Waisenkinder und ihres ärztlichen Betreuers in die Gaskammern der Nazis",[628] in voller Länge an den Anfang seiner Rezension stellte. Noch greifbarer wird das Verlangen nach Melodramatik in der stark emotionalisierten und emotionalisierenden Diktion, die weite Teile des Artikels beherrschte. Das Stück wurde nach Meinung des Rezensenten

> zu einem eindringlichen Appell an das Gewissen aller. Damit nichts vergessen werde von dem, was die Tausendjährigen an satanischen Bestialitäten im Namen des deutschen Volkes verübten, werden hier aufrüttelnde Schläge gegen die Herzenspforten eines jeden Zeitgenossen geführt [...].

Dagegen mochte "die Art der [...] dramaturgischen Technik", eben weil sie eine Identifikation mit den Figuren auf der Bühne erschwerte, "manchen Zuschauer in Anbetracht der blutig ernsten Thematik des Stückes zunächst einigermaßen befremden". Wenn dann abschließend dem Regisseur attestiert wurde, er habe sich "des Werkes mit großem Takt und feinfühliger Behut-

---

[627] Beschreibung der Projektionen bei Kuntz, Edwin: "'Korczak und die Kinder' / Nationaltheater Mannheim", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 07.03.1960.

[628] C.O.E.: "Die Waisenkinder von Warschau. Im rechten Augenblick auf dem Spielplan: 'Korczak und die Kinder' von Erwin Sylvanus im Nationaltheater", in: *Heidelberger Tageblatt*, 09.03.1960. Daraus auch die folgenden Zitate.

samkeit" angenommen, und der Darsteller des Dr. Korczak, in der Mannheimer Inszenierung die gleiche Person, für eine "ergreifend leidvolle schauspielerische Studie" gelobt werden konnte, dann sind plötzlich Parallelen zur Berichterstattung für Nachkriegsinszenierungen des *Kaufmann von Venedig* unübersehbar, die in dieser Klarheit nicht zu erwarten waren.

Das Frappierendste an der Mannheimer *Korczak*-Inszenierung, die ja extra als zeitgerechtes Mittel zum Zweck installiert wurde, aber war die Tatsache, dass sie kaum jemand sehen wollte. Und das hing nicht mit etwaigen inszenatorischen Schwächen zusammen, denn "ungewöhnlich viele Abonnenten" hatten ihre Karten bereits vor der Premiere zurückgegeben.[629] Deshalb vermutete Edwin Kuntz, der Kritiker der Heidelberger *Rhein-Neckar-Zeitung*, die Gründe für die Verweigerung der Zuschauer vielmehr in der übertriebenen Öffentlichkeitsarbeit der Mannheimer Theaterleitung:

> Vielleicht fühlten sie sich durch die wenig glückliche Erklärung der Intendanz, daß das Stück im Hinblick auf die antijüdischen Hakenkreuzschmierereien aufgeführt werde, unwillkürlich zu einer Abwehrreaktion gedrängt. Vielleicht haben sie auf Grund dieser Erklärung ein Tendenzstück, ein Plakatstück erwartet, ein Stück, aus dem billige geistige Rache und billiger Haß sprechen.

Schnelle Übersättigung von dem jüdischen Thema oder die Angst vor Hass und Rachedurst der Juden, bei denen man schnell mit dem Attribut "billig" bei der Hand ist, als naheliegendste Erklärungen eines offensichtlich verunsicherten Schreibers, der sich in seinem Bericht auf die zweite in Frage kommende Ursache festlegte. Hier tut sich die nächste Parallele zu Shylock auf, bei dessen Zurschaustellung das Wagnis nach dem Krieg darin gelegen hatte, wie viel seines jüdischen Hasses und wie viel seines jüdischen Rachedurstes man dem christlich-deutschen Publikum zumuten konnte. Im Falle der Shakespeareschen Figur war man das Problem von zwei Seiten angegangen: Man hatte Hass und Rache gemildert und allem gleichzeitig das Jüdische genommen. Gleiches lässt sich in Kuntz´ Artikel beobachten, in dem er mit Vehemenz versuchte Sylvanus´ Stück zu rehabilitieren, indem er mögliche negative Gefühle gegenüber den Christen nicht nur milderte, sondern negierte. "Man sehe sich die Aufführung um der Liebe und der Menschlichkeit willen wenigstens doch einmal an", hatte er eingangs fast flehentlich gebeten, um anschließend ausführlich über die Liebe zu schreiben, von der das Werk erfüllt sei, von der es handle und die es "in unsere Herzen" pflanze. Er meinte damit die Liebe im christlichen Sinne, die zu beschreiben er ein Bibelzitat bemühte: "Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei: aber die Liebe ist die größte unter ihnen".

Die Liebe im Werk verdichtet sich schließlich in dem Arzt, "der die ihm anvertrauten Waisenkinder mehr liebt als sein Leben" – und der folgende Nachsatz machte deutlich, dass dieser gute

[629] Kuntz, Edwin: "'Korczak und die Kinder'", *Rhein-Neckar-Zeitung*, 07.03.1960. Daraus auch die folgenden Zitate.

Mensch nicht nur nicht länger als Jude angesehen wurde, sondern schon ganz in der christlichen Tradition absorbiert worden war: "in diesem Dr. Korczak wird jene Liebe Wirklichkeit, von der die Bibel redet". Er sei ein Mann mit "Gottverbundenheit", heißt es an anderer Stelle.

Zum Schluss seiner Ausführungen verlieh der Kritiker seiner Hoffnung Ausdruck, dass das Stück "in die Überlieferung unseres Volkes einginge. Dafür ist es geschaffen". Ein Stück, von dem er vorher richtigerweise gemutmaßt hatte, dass es in der Bundesrepublik wohl "nie und nimmer" den Erfolg gehabt hätte, den es zu dieser Zeit hatte, wenn es nur "Anprangerung" gewesen wäre oder "gar den Charakter der 'Abrechnung'" gehabt hätte.

Es steht zu vermuten, dass die Aufführungen des *Korczak* in Mannheim hinter dem Potential zurückblieben, welches dem Stück selbst innewohnte. Verantwortlich war eine Regie, die sich nur bedingt traute, aber auch mögliche Theatergänger, die nur einen kleinen Teil des Weges mitzugehen bereit waren, der dann auf den Bühnen der sechziger Jahre immer öfter beschritten wurde. Die lieber gerührt als angeklagt werden wollten. Das Nationaltheater Mannheim war 1960, ungeachtet der vorausgegangenen "Schmierwelle", weit mehr im Theater der Fünfziger verhaftet, als dass es Wegweiser zur neuen Dekade war. *Nathan der Weise* und *Anne Frank* waren ihm näher als *Die Ermittlung* oder *Der Stellvertreter*. Unter diesen Umständen hätte *Der Kaufmann von Venedig* in Schallas Interpretation mit Hanns-Ernst Jäger als Shylock hier sicherlich Beifall gefunden.

3.3.4 Zadek ist da! Ulm, 1961

Noch im Verlauf des Jahres 1960 ebbte die Welle offen antisemitischer Aktionen in Deutschland wie in den anderen betroffenen Ländern ebenso rasch ab, wie sie gekommen war. Im darauf folgenden Jahr war der *Kaufmann von Venedig* "seit langer Zeit erstmals wieder" mit mehr als 100 Aufführungen auf fünf Bühnen im deutschen Sprachraum vertreten.[630] Ob zwischen diesen beiden Phänomenen ein direkter Zusammenhang bestand, lässt sich nur erahnen. Vielleicht wagte man sich wieder an Shakespeares Drama, gerade weil sich die Wogen wieder geglättet hatten. Vielleicht dachten aber auch einige Spielleiter wie Martin Ankermann, der im Herbst 1962 im Programmheft zu seiner Heidelberger Inszenierung schrieb, der *Kaufmann* sei "weder ein philosemitisches noch ein antisemitisches Stück, wohl aber unter anderem ein sehr gutes Stück über den Antisemitismus".[631] Ankermann war der erste Regisseur in der neuen

---

[630] Der Bühnenbericht umfasst ein Kalenderjahr, sodass er sowohl die späten Stücke der Spielzeit 1960/61 als auch die frühen Inszenierungen der Spielzeit 1961/62 berücksichtigt. Siehe Brinkmann, Karl: "Theater- und Filmschau. Bühnenbericht 1961", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 98/1962, Heidelberg, 1962, S. 216-234, Zitat S. 226. Den *Kaufmann* spielten die Theater in Ulm, Rendsburg, Salzburg, Bregenz und Pforzheim. Zu Regie und Besetzung der einzelnen Inszenierungen sowie Premierendaten siehe Anhang.

[631] Ankermann, Martin: "Darf man den Kaufmann von Venedig heute noch aufführen?", in: Städtische Bühne Heidelberg: *Programmheft zu Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig.* Herausgeber Dr. Claus Helmut Drese, Heft 6, Spielzeit 1962/63, S. 77-79, Zitat S. 78.

Dekade, der einen aktuellen Essay zum Thema "Darf man den Kaufmann von Venedig heute noch aufführen?" abdruckte.[632] Der Blick auf die verschiedenen Programmhefte des Jahres 1960 offenbart auf jeden Fall eine Schwellensituation, wie sie bereits in Mannheim zu Tage getreten war. Während das Landestheater Salzburg und die Landesbühne Schleswig-Holstein in Rendsburg neben der Zitierung einzelner Dramenpassagen auf Heine, Goethe oder Lessing bzw. auf Gustav Landauer setzten, ist in den Programmheften aus Ulm und mit Abstrichen auch Pforzheim eine Experimentierfreudigkeit zu spüren, die andeutete, dass ein Umbruch im Theater bevorstand, der auch vor Shylock nicht Halt machen würde.[633]

Der eher konservative Aufbau der erstgenannten Programmhefte scheint sich dann in den Inszenierungen bestätigt zu haben. Als Beispiel dafür mag die Aufführung im nördlichsten Bundesland dienen, wo man die aus den fünfziger Jahren so vertraute Situation vorfand, nach welcher der Intendant selbst inszenierte und ein berühmter Gast im Mittelpunkt des Geschehens stand, der "die tragischen Akzente dieser zentralen Figur" herausarbeitete.[634]

In Pforzheim ließ vor allem ein Beitrag im Programmheft aufhorchen. Darin setzte sich der Jerusalemer Professor Josef Funkenstein mit den Ursachen des Hasses im Allgemeinen und des Judenhasses im Besonderen auseinander.[635] Danach sei Judenhass "eine Art Gruppenabneigung", bei der sich "dunkles Mißtrauen vor dem Fremden und Andersgearteten mit Feindschaft aus religiösen, wirtschaftlichen und sozialen Gründen" verbände. Das jüdische Volk sei "mit einer Kollektivschuld 'auf Weltzeit' belastet" worden, "so etwa, als wenn dem deutschen Volk noch nach tausend oder zweitausend Jahren die Sünden des Nationalsozialismus vorgeworfen würden".

Judenhass, der zuerst religiös, im 19. und 20. Jahrhundert dann pseudowissenschaftlich und ideologisch begründet worden sei, diene außerdem als "Ventil für innere Unzufriedenheit und äußere Mißerfolge" und sei damit eine der menschlichen Unzulänglichkeiten: "So gehört Judenhaß zu den Kinderkrankheiten eines Volkes, die nach der Pubertät abgestreift werden müssen. Prinzipiell unterscheidet sich die deutsche Abart des Judenhasses kaum von den üblichen". Eine aktuelle politische Auseinandersetzung über den Antisemitismus war im Februar 1961, zumal für eine Provinzbühne, alles andere als Standard und konnte daher als Zeichen für die

---

[632] Dem Verfasser liegt das Programmheft der Bühne in Bregenz als einziges dieser Zeit nicht vor. In der Kritik zur Bregenzer Inszenierung lässt jedoch nichts auf einen derartigen Artikel schließen.

[633] Vgl. die Programmhefte: Landestheater Salzburg/Fritz Klingenbeck (Hrsg.): *Blätter des Landestheaters Salzburg*. Spielzeit 1961/62, Heft II. Landesbühne Schleswig-Holstein (Hrsg.): *Gräfin Mariza. Der Kaufmann von Venedig*. 6. Programmheft der Spielzeit 1960/61. Städtische Bühne Ulm, Intendant Kurt Hübner (Hrsg.): *William Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig*. Programmheft 12, Spielzeit 1960/61. Stadttheater Pforzheim (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*. Heft 9, Spielzeit 1961/62, Intendant: Horst Alexander Stelter, Redaktion: Dr. Hanno Lunin, Pforzheim, 1962.

[634] Regie führte Intendant Joachim von Groeling, den Shylock spielte Will Court, vormals Mitglied im Ensemble des Staatstheaters Dresden, als Gast aus Ulm. Zitat nach: hg.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Klassiker-Aufführung war von vielen Jugendlichen besucht. Glänzende Inszenierung erntete herzlichen Beifall", in: *Norddeutsche Rundschau*, Flensburg, 20.02.1961.

[635] Funkenstein, Josef: "Judenhaß und seine Gründe", im Programmheft als "Gedanken" beschrieben, die "im Rahmen einer Diskussionsveranstaltung der Städtischen Bühnen Freiburg" geäußert wurden. Aus dem Text, der im Pforzheimer Programmheft abgedruckt ist, stammen die folgenden Zitate.

zunehmende Politisierung des Theaters gewertet werden. Doch war sie eine Marginalie im Gegensatz zu dem, was sich auf dem Ulmer Theater zur gleichen Zeit abspielte. Denn in Ulm ereignete sich nichts weniger als der (vielleicht noch misslungene) Versuch, die zugegebenermaßen noch kurze Nachkriegs-Bühnengeschichte des Shylock zu revolutionieren. In der Stadt mit dem ältesten Stadttheater Deutschlands hatte sich ein progressives und streitbares Team zusammengefunden, dem u.a. die Schauspieler Helmut Erfurth, Hannelore Hoger, Friedhelm Ptok, die Paula-Wessely-Tochter Elisabeth Orth und Bühnenbilder Wilfried Minks angehörten. An der Spitze dieses Teams stand Intendant Kurt Hübner, der fast die gesamte Mannschaft mitnahm, als er 1962 den Chefposten am Bremer Theater übernahm. Dort kreierten sie zusammen zwischen 1962 und 1973 den sogenannten 'Bremer Stil',[636] mit dem sie die Bühne der Hansestadt zu "Deutschlands heißestem Theater" machten.[637]

Verantwortlicher Regisseur für den *Kaufmann von Venedig* in Ulm war der Jude Peter Zadek. Zadek war 1933 als Siebenjähriger mit seinen Eltern nach England geflohen, wo er nach Schule und Studium in Oxford eine Ausbildung als Schauspieler und Regisseur an der Londoner Old Vic Theatre School erhielt. Zwischen 1949 und 1959 inszenierte er in London Theaterstücke und Fernsehfilme für die BBC. In Deutschland ging sein Name erstmals 1957 durch die Presse, als er in London Genets sexuell provozierendes Stück *Der Balkon* uraufführen durfte und seine realistische Inszenierung einen heftigen Streit mit dem Autor sowie einen Sturm der Entrüstung in der Öffentlichkeit auslöste. 1958 kam er als englischer Staatsbürger, der kein Wort deutsch sprach, erstmals nach Deutschland, nach Köln zunächst, wo er inszenierte (und auch für Skandale sorgte), bis ihn Hübner 1960 nach Ulm holte. Dorthin brachte Zadek auch Norbert Kappen mit, seinen Lieblingsschauspieler aus Köln.[638]

Zadeks erstes tiefes Erlebnis mit dem Stück datierte zurück in das Jahr 1937, in dem er als Elfjähriger in London eine Inszenierung mit Peggy Ashcroft als Portia und John Gielgud als Shylock sah, "die auch heute noch in Deutschland problematisch wäre".[639] Gielgud spielte darin den "sicherlich widerlichsten Shylock"[640], der aber gleichzeitig auch "der aufregendste"[641] gewesen sei, an den er sich erinnern könne:

> Ich hatte noch nie einen so gemeinen Juden in meinem Leben gesehen, wie Gielgud ihn spielte. Ich weiß noch, daß meine Eltern große Probleme hatten, mir diesen Shylock zu

---

[636] Der Begriff wurde in den sechziger Jahren geprägt von *Theater heute*-Redakteur Ernst Wendt (Vgl. Zadek, *My Way*, S. 374-75). Hübner empfand ihn als "Stillosigkeit", weil in Bremen "jeder in eine andere Richtung rannte und sogar in 17 verschiedene gleichzeitig". (Zitiert nach Rinke, Moritz: "Kurt Hübner geehrt. Der Menschensammler" in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 12.11.2000).

[637] Siehe Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 196 und 244.

[638] Zu biografischen Angaben siehe Zadeks Bücher *Das wilde Ufer. Ein Theaterbuch*, Köln, 1990, und *My Way. Eine Autobiographie 1926-1969*, Köln, 1998, sowie Mechthild Lange: *Peter Zadek,* Frankfurt/M., 1989.

[639] Zadek, *My Way*, S. 106.

[640] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 132.

[641] Jauslin, Christian und Ralph Berry: *Shakespeare inszenieren. Gespräche mit Regisseuren*. Bottmingen, Basel, 1978. S. 113. (Interview Christian Jauslins mit Zadek).

> erklären. Sie sagten, das wäre in Shakespeares Zeit anders gewesen, und sie waren von der Aufführung sichtlich unangenehm berührt. [...] Ich begriff es damals sicherlich gar nicht alles, habe aber mein ganzes Leben weiter über diese Rolle nachgedacht.[642]

Als vorläufiges Ergebnis der Auseinandersetzung mit der Figur schrieb Zadek Ende der Neunziger, seiner Meinung nach gehe es bei Shylock nicht "um die Psychologie oder das Menschliche", das Wesentliche sei "die Unbegrenztheit der Phantasie, die eine solche Figur auslöst. [...] Shylock – das sind sozusagen alle Juden aller Zeit, nicht nur alle Juden. [...] Shylock ist der Outsider überhaupt".[643]

Nach seiner Übersiedlung wunderte sich Zadek, dass die Deutschen "über ihren eigenen Shakespeare redeten, als ob es ein deutscher Autor gewesen wäre".[644] Außerdem verstand er, der aus England einen ausgeprägten Hang zum Boulevard-Theater mitgebracht hatte, die hochachtungsvolle Distanz nicht, mit der in Deutschland über Shakespeare gesprochen wurde. Für ihn war der Dichter in erster Linie Elisabethaner, der "noch eine große Naivität und Direktheit"[645] besessen hatte. Deshalb überarbeitete er von Beginn seiner Regietätigkeit in Deutschland an für jede seiner Shakespeare-Inszenierungen die jeweilige Schlegel-Übersetzung, strich, vereinfachte, modernisierte. Zadek machte pralles, sinnliches Shakespeare-Theater, in dem Sprache nur <u>ein</u> Mittel, nicht <u>das</u> Mittel des künstlerischen Ausdrucks war, wie sonst in so vielen Inszenierungen der fünfziger Jahre.[646] Was in einigen Teilen der Presse fortwährend kritisiert wurde, empfanden andere zunehmend als seine "größte Tat", nämlich "Shakespeare den Grüblern, Denkern, den Verehrern und Philologen weggenommen und dem Theater wiedergegeben zu haben".[647]

Ende der achtziger Jahre äußerte Zadek die Vermutung, seine Entscheidung für den *Kaufmann von Venedig* sei 1961 "sicherlich die erste Reaktion auf die Tatsache [gewesen], daß ich wieder in Deutschland war". Während er im Laufe seiner langen Regiekarriere kaum ein Drama mehr als einmal inszenierte, versuchte er sich am *Kaufmann von Venedig* insgesamt viermal, "weil es die Situation eines Juden in einer nichtjüdischen Gesellschaft zeigt und daher auch viel mit mir zu tun hat. Näher als dieses Stück kann gar nichts kommen".[648]

---

[642] Zadek, *My Way*, S. 106.
[643] Ebd., S. 107.
[644] Ebd., S. 285.
[645] Ebd., S. 285.
[646] Es ist frappierend, in wie vielen Rezensionen der fünfziger Jahre die Leistung der Schauspieler hauptsächlich an ihrer Sprechkultur gemessen wurde.
[647] Schwarz, Elisabeth: "Die Lust, anstössig zu sein. Elisabeth Schwarz über Peter Zadek", in: *Theater heute*, 1/1989, S. 8-9, Zitat S. 8. (Laudatio anlässlich der Verleihung des Kortner-Preises an Zadek 1988).
[648] Löffler, Sigrid: "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'". Interview Sigrid Löfflers mit Peter Zadek, in: *profil*, Nr. 51/52, 19.12.1988, S. 102-103, Zitat S. 102. Interview auch abgedruckt in Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 273-281. Die Ulmer Aufführung war Zadeks zweite Inszenierung des *Kaufmann*. Erstmals hatte er das Stück Anfang der fünfziger Jahre in der englischen Provinz einstudiert, mit einem jungen, nicht-jüdischen Shylock-Darsteller. Zadek bezeichnete diese Inszenierung später als "richtig deftige Provinzaufführung, über die ich nicht viel nachgedacht habe". (Löffler, S. 102, Näheres zu dieser Inszenierung auch bei Karasek, Hellmuth und Matthias Matussek: "'Sechs Stühle, sonst nichts'. Der Regisseur Peter Zadek über Shylock, Shakespeare und das Theater", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 5/1991, S. 200-204).

Bei seinem ersten Versuch auf deutschem Boden wollte er in Ulm eine Inszenierung machen, "die sich stark mit dem Klischeebild vom bösen Juden beschäftigt":

> Mich hat immer fasziniert, daß man als Regisseur den Shylock so widerlich, rachsüchtig, scheußlich und böse machen kann, wie man will – und es ist nicht zu verhindern, daß er immer eine sympathische Figur bleibt. Den kriegste nicht ekelhaft – warum weiß ich nicht.[649]

Auf Grund dessen sei es auch unmöglich, den *Kaufmann von Venedig* antisemitisch zu inszenieren. Trotzdem wusste er "um die komplizierte Situation in Deutschland, wo die Projektionen auf das Stück so stark sind"[650], und war sich durchaus darüber im Klaren, dass sein Ansatz in Deutschland ein Politikum bedeuten würde, "denn es hatte bis dato im wesentlichen Ernst Deutsch gegeben".[651] Zadek sah seine Inszenierung als Gegenentwurf zu dessen Konzeption von Shylock als noblem Juden, die er falsch, gar absurd fand.[652]

Also besetzte er den für die Rolle noch relativ jungen Norbert Kappen, der die Nazizeit "gerade noch so erlebt"[653] hatte, als Shylock und trug ihm auf, die Figur "antichristlich" zu geben, denn "das Antichristliche war immer eine der zentralen Empfindungen von Juden gegenüber Christen – mit gutem Grund, weil die Christen sie schlecht behandelt haben".[654]

Zadek wollte den jüdischen Geldverleiher in Gestus und Habitus an die Karikaturen des Juden im *Stürmer* annähern und als Person charakterisieren, die aufgrund ihrer ins Übermäßige gesteigerten Rachsucht zum potentiellen Mörder wird. Damit sollte dargestellt werden, dass Shylock in der Auseinandersetzung mit Antonio durchaus im Recht sein kann, ohne deshalb notwendigerweise vom Publikum gemocht werden zu müssen. Doch löste sein Ansinnen, wie er in den Proben beobachten konnte, einen Kampf in Kappen aus,

> zwischen dem Künstler, der sah, wieviel größer die Kraft des Stückes ist, wenn es nicht um Sympathie, sondern um Recht geht, und bei dem Deutschen, der sich mit einem 'anti-semitischen' Juden nicht vor ein deutsches Publikum stellen wollte.[655]

Kappen versuchte schließlich, den Regieanweisungen so gut es ging Folge zu leisten, doch weil sich seine Skrupel – "Ich kann einfach nicht vergessen, was in den letzten 20 Jahren hier passiert ist in Deutschland"[656] – nicht gänzlich überspielen ließen, verwischte laut Zadek das ursprüngliche Inszenierungskonzept, sodass in Ulm lediglich "das Ergebnis dieses Kampfes

---

[649] Löffler, "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'", *profil*, 19.12.1988, S. 102.
[650] Jauslin, Christian und Ralph Berry: *Shakespeare inszenieren*, S. 113.
[651] Zadek, *My Way*, S. 315.
[652] Siehe Zadek, *My Way*, S. 315 und Jauslin, *Shakespeare inszenieren*, S. 114. Später revidierte Zadek seine Meinung zu Deutschs Shylock, hielt ihn "aus heutiger Sicht in der damaligen Zeit für notwendig und ganz richtig. Man hätte es gar nicht anders machen können. Es mußte irgendein Übergang, ein Weg gefunden werden, und daß man das Stück so schnell nach 1945 gespielt hat, war wichtiger als die Tatsache, daß Shylock dabei zu sehr der noble Jude war." (*My Way*, S. 315).
[653] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 132.
[654] Zadek, *My Way*, S. 315.
[655] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 132.
[656] Aussage Kappens laut Zadek, *My Way*, S. 316.

zwischen Kappen und meiner [Zadeks] Idee von der Rolle"[657] zu sehen war. Die Aufführung eines 'bösen' oder 'schmierigen' Shylock, oder was davon in Kappens Spiel übrig blieb, mag die Zuschauer umso überraschender getroffen haben, als auch bei der Lektüre des Programmhefts noch nichts auf eine solche Interpretation hindeutete. Einziger zarter Hinweis war Fritz Kortners Bericht über die Probenarbeit mit Jürgen Fehling zur Inszenierung des *Kaufmann* von 1927, der eine Auseinandersetzung um die Rollenauffassung des Shylock schildert, die quasi eine Doublette der Schwierigkeiten zwischen Zadek und Kappen war.

Ansonsten wurde Shylocks Recht in den Vordergrund gestellt, ohne jedoch die Figur übertrieben positiv zu zeichnen. Auffällig die Beschränkung auf wenige Beiträge, die dafür in ungewöhnlicher Länge abgedruckt waren. Auffällig auch die alleinige Konzentration auf Shylock im Programmheft, die nicht, wie sonst häufig zu beobachten, durch Artikel zur Biografie oder Wertschätzung des Dichters, durch eine Inhaltsangabe oder eine Shakespeare-Quellenanalyse verwässert wurde. Neben dem Kortner-Bericht beinhaltete das Ulmer Programmheft eine sehr atmosphärische Beschreibung des typischen spätmittelalterlichen Judenghettos und der Restriktionen, denen seine Bewohner ausgesetzt waren,[658] sowie ein Aufsatz des österreichischen Schriftstellers und Theaterkritikers Alfred Polgar, der aus Wut über die "schein-schlaue Verdrehung" des Rechts durch Portia ein Plädoyer für Shylock verfasst hatte, damit von diesem wenigstens "das Odium, überdisputiert worden zu sein, die Schmach, dem rabulistischen Mädchen das letzte Wort gelassen, ihrer Spitzfindigkeit nicht die Spitze abgebrochen zu haben", genommen wäre.[659]

Im Zentrum des Programmhefts stand jedoch ein Aufsatz des Regisseurs und Theater- und Literaturkritikers Hermann Sinsheimer aus dessen 1960 in Deutschland erschienenem Buch *Shylock. Die Geschichte einer Figur*.[660] Sinsheimer beschreibt in diesem Buch die Geschichte des europäischen Judentums und seine (verzerrte) Darstellung in der Literatur, sowie die verschiedenen historischen Ursachen und Formen des Antisemitismus. Im Mittelpunkt des Buches steht eine Analyse Shylocks und des Dramas, dessen Hauptfigur er immer mehr geworden ist. Besondere Aufmerksamkeit schenkt der Autor dabei den juristischen Aspekten des Vertrags und

---

[657] Karasek, "'Sechs Stühle, sonst nichts'", *Der Spiegel*, 5/1991, S. 201.

[658] Roth, Cecil: "Das Leben im Ghetto", in: ders.: *Geschichte der Juden*, Stuttgart, o. J. Zitiert nach dem Ulmer Programmheft, S. 17-19.

[659] Polgar, Alfred: "Shylocks Plädoyer", in: ders.: *Standpunkte*, Hamburg, 1953. Zitiert nach dem Ulmer Programmheft, S. 7-8.

[660] Sinsheimer, *Shylock. Die Geschichte einer Figur*. Sinsheimer, vormals Chefredakteur des *Simplicissimus*, hatte das Werk bereits 1936/37 unter schwersten Bedingungen in Deutschland fertiggestellt und das fertige Manuskript 1938 mit ins Exil nach England genommen, wo 1947 eine gekürzte Fassung erschien. Das Buch ist heute in Deutschland *das* Standardwerk zur Figur des Shylock und kurze Passagen daraus wurden fortan in weit mehr als der Hälfte aller dem Verfasser vorliegenden Programmhefte zum *Kaufmann von Venedig* abgedruckt. Zur Beurteilung des Werkes bei seinem Erscheinen in Deutschland, siehe die Buchbesprechung durch Hermann Heuer im *Shakespeare Jahrbuch*, 97/1961, S. 293-294, und den Artikel "Shylock" in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 08.04.1961.

der Gerichtsverhandlung. In dem im Ulmer Programmheft abgedruckten Essay beschreibt Sinsheimer eine dreistufige Rangordnung im Drama. Die unterste und die oberste Stufe bilden die Gegenpole, mit der mittleren Stufe als "dramaturgischer Verbindung".[661] Die Stufen können unterschiedlich bezeichnet werden. Auf der untersten Stufe steht Shylock, Bewohner des Ghettos, Vertreter des Mittelalters, Sklave des Geldes, Objekt der Abscheu. Seine Gegenspielerin ist Portia, die Frau aus Belmont. Sie ist die Repräsentantin der Neuzeit, die Herrin über das Geld, die Figur, bei der sich innerer und äußerer Reichtum entsprechen. Sie ist Objekt des Ruhms, Idealbild, "Wahrtraum" des Dichters. Dazwischen steht der Venezianer Antonio, der die Übergangszeit verkörpert, mit modernen Geschäftsgebaren, aber noch verhaftet in den "Vorurteilen des Mittelalters". Das Geld bestimmt nicht mehr sein Leben, ohne dass er deshalb unabhängig davon wäre. Er erntet des Dichters Mitgefühl. Sein Venedig ist eine Welt in der Grauzone zwischen dem leuchtenden Belmont und dem Dunkel des Ghettos:

> In diese Welt tritt als unheimlich fremdes Element Shylock, der Jude – ungemäß, unzeitgemäß, unvenezianisch, geradezu unweltlich. Wie er von der Stadt Venedig verschlungen, aufgezehrt wird, das ist die jüdische Tragödie in der Dichtung Shakespeares. Shakespeare hat erkannt, daß die jüdische Tragödie sich in der Komödie der Welt verbraucht. Er hat die Komödie in ihren Figuren idealisiert, die Tragödie verdickt. Dies ist das Doppelgesicht seiner Dichtung und das Geheimnis ihrer unverwelklichen Gültigkeit, die sich zweier Mythen bedient: des in die Zukunft weisenden Porzia-Mythos und des aus der Vergangenheit hereindämmernden Shylock-Mythos.

Wie wichtig Sinsheimers Ausführungen für Zadek waren, ließ sich auch an dem streng dreigeteilten, zweistöckigen Holzgerüst von Bühnenbildner Wilfried Minks erkennen, das von vielen Rezensenten als Rialto-Brücke erkannt wurde und mit zahlreichen Durchbrüchen, Fenstern, Schiebetüren und Leitern "dem Regisseur unerschöpfliche Spielereien"[662] als auch mannigfaltige Verfremdungseffekte erlaubte.[663]

Doch auch die Presse stürzte sich auf Sinsheimers Ausführungen vom *Kaufmann von Venedig* als einem Drama, bei dem es in erster Linie um Besitz und den Umgang mit Geld geht. Ob in einer Vorankündigung am Tag der Premiere, ob im ersten Kurzbericht einen Tag später, oder ob in der ausführlichen Besprechung der Inszenierung, kaum ein Artikel, in dem nicht Portia und Shylock als Antipoden, weil Repräsentanten entgegengesetzter Welten und Zeiten vor-

---

[661] Sinsheimer, "Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", (Auszüge aus dem Kapitel "Das Drama", *Shylock, die Geschichte einer Figur*, S. 122ff.) Zitiert nach dem Ulmer Programmheft, S. 2-6. Daraus auch die folgenden Zitate.

[662] Wi: "Shylocks Tragikomödie. Ulm spielt Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Stuttgarter Nachrichten*, 13.02.1961.

[663] Z. B. im fünften Akt, für den "mit Papierblumen und barocken Putten die Poesie des Sommernachtstraums" komponiert wurde. (Karasek, Hellmuth: "Shylock im Ghetto. Peter Zadeks Ulmer Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Stuttgarter Zeitung*, 13.02.1961). Minks´ Bühnenbild stieß allgemein auf große Zustimmung. Lediglich ein der gesamten Inszenierung weniger wohlmeinend gegenüberstehender Kritiker sah darin "ein Mittelding zwischen germanischer Blockhütte und hölzernen Badekabinen". (J.M.: "Ein wenig befriedigender Theaterabend. Die städtische Bühne Ulm gastierte mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Göppinger Kreisnachrichten*, 15.03.1961).

gestellt wurden.[664] Die Konzentration auf die Dichotomie Shylock-Ghetto-Mittelalter versus Portia-Belmont-Neuzeit ist derart frappierend, dass sich der Gedanke aufdrängt, Sinsheimers Gedankengebilde sei auch deshalb so begierig aufgenommen worden, weil sich dadurch die Auseinandersetzung mit Shylocks Judesein umgehen ließ. Und in der Tat ist kaum etwas vom Juden Shylock zu lesen, erst recht nichts von einem irgendwie unsympathischen, bösen, *Stürmer*-ähnlichen Juden. Die Vergegenwärtigung eines jüdischen Schicksals erfolgte, wenn überhaupt, nur noch indirekt, durch die Konnotationen, um die das Wort Ghetto nach Warschau erweitert werden musste. Doch vordergründig war die Figur – mit einem Schlag und zum ersten Mal in der Nachkriegsgeschichte – beinahe landesweit vom jüdischen zum beliebigen Ghettobewohner geworden, zum Außenseiter, dessen Religions- oder gar Rassenzugehörigkeit irrelevant war:

> Wir leben in einer Zeit, in der leicht vergessen werden könnte, daß es im 'Kaufmann von Venedig' nicht um eine Rassenfrage geht, daß nicht der Jude Shylock als Angehöriger seiner Rasse gegen Christen ausgespielt wird. Wovon hier die Rede ist, das ist eine Gesinnungsfrage im Verhältnis zum 'Geld', zu materiellen Werten und ihrer Nutzung zum Guten oder Bösen [...]. Ja, wir wissen heute noch viel mehr, als Shakespeare und seine Zeit, daß Menschen, die wie Shylock sich das Geld ausschließlich zum Lebensinhalt machen, überall zu finden sind. Genau wie solche, denen Geld und Geldeswert, Besitz und Vermögen die Grundlage nicht nur für den eigenen Wohlstand, sondern zugleich für Hilfsbereitschaft gegenüber Nebenmenschen bedeutet. Daß von unserer – mit schmerzlichsten Erfahrungen gesammelten – Gegenwartsbetrachtung aus der Shylock genauso gut ein Christ oder Mohammedaner sein könnte, wie ein Jude.[665]

Die Abkehr von der Vorstellung, Shylock sei Vertreter des Judentums, ermöglichte es diesem Kritiker, die Figur auf den anachronistischen Wucherer zu reduzieren, für den Geld Selbstzweck ist, und ihn der Täterschaft zu bezichtigen. Der Tatbestand, der Shylock stellvertretend für seine geistigen Brüder jetzt aller Konfessionen zur Last gelegt wurde, lautete auf 'unterlassene Hilfeleistung'. Aus diesem Vorwurf schien die Angst vor einer gefühlskalten Gesellschaft zu sprechen, wodurch die Problematik von der reinen Vergangenheitsbewältigung in eine Grauzone irgendwo zwischen den Erfahrungen aus dem Dritten Reich und der Möglichkeit zur Vereinsamung durch die Fixierung auf das Materielle in den Zeiten des Wirtschaftswunders verlagert wurde.

Die Chance, die Interpretation Sinsheimers als Fluchtweg aus dem Unbehagen einer unkonventionellen und vielleicht auch verstörenden Inszenierung zu nutzen, zeigt sich am deutlichsten in dem Artikel, den Hellmuth Karasek für die *Stuttgarter Zeitung* verfasst hat. In seiner Autobio-

---

[664] Vorankündigung siehe jw: "Premiere in der Städtischen Bühne: Der Kaufmann von Venedig", in: *Ulmer Nachrichten*, 10.02.1961. Kurzbericht siehe [anon.]: "Zwei Welten prallen aufeinander", in: *Ulmer Nachrichten*, 11.02.1961. In den ausführlichen Besprechungen verschiedentlich, z.T. bereits am Titel erkennbar, z.B. [anon.]: "Äußerer und innerer Reichtum sollen einander entsprechen! Die Quintessenz von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neu-Ulmer-Zeitung*, 13.02.1961, oder Karasek: "Shylock im Ghetto", *Stuttgarter Zeitung*, 13.02.1961.

[665] Dr. M.-S.: "'Der Kaufmann von Venedig' heute: Eine zeitgerechte Aufführung mit Glanzlichtern", in: *Ulmer Nachrichten*, 13.02.1961.

grafie *My Way* erinnert sich Zadek, wie Karasek ihn auf der Ulmer Premierenparty angesprochen habe mit den Worten: "Das ist ja ein ganz antisemitischer *Kaufmann von Venedig*. Wie können Sie so etwas machen, Sie sind doch Jude?" Er, Zadek, habe geantwortet: "Genau, ich kann das machen, weil ich nämlich Jude bin, deshalb kann ich es mir leisten, etwas in dieser Art in Deutschland zu sagen. Und außerdem finde ich den Philosemitismus in Deutschland unerträglich".[666]

In Karaseks Rezension ist dann von einer antisemitischen Shylock-Darstellung – oder zumindest von der Gefahr, Kappens Spiel so (miss)verstehen zu können – keine Rede. Diese Diskussion konnte entfallen, weil Karasek mittlerweile auf die Linie Sinsheimers[667] umgeschwenkt war. In seinem Beitrag heißt es, Zadek sei "von der (richtigen) Voraussetzung" ausgegangen, dass es sich

> angesichts der jüngsten Vergangenheit verbietet, den 'Kaufmann von Venedig' als poetischen Naturschutzpark zu betreten und jede Aenderung [sic] als Sakrileg zu betrachten. Das heißt keinesfalls, man müsse hier ein an sich antisemitisches Werk mit schlechtem Gewissen umstülpen, um es überhaupt akzeptabel zu machen. In der Komödie ein Stück gegen den *Juden* Shylock zu sehen, ist ebenso abwegig wie etwa die Annahme, Shakespeare habe im 'Othello' [...] gegen die Ehe mit einem Mohren polemisieren wollen.[668]

Maßgeblich für die Beurteilung der Figur sei vielmehr "das Leben im Ghetto", das Shylock zum Außenseiter und zur Zielscheibe für die Demütigungen durch die Venezianer macht. Das Ghetto zur Ursache für die Alleinstellung Shylocks zu machen bedeutete nach Karasek jedoch nicht, dem Stück neue Züge aufzuschminken, sondern nur ernst zu nehmen, was schon "bei Shakespeare die Voraussetzung der Gestalt des Juden ist". In diesem Licht beurteilte er die Darstellung Kappens, dessen Spiel zwar weiterhin bedrohliche Elemente attestiert wurden, denen aber – durch die Negierung des Jüdischen – das Verstörende genommen worden war:

> Dieser Shylock kann blutrünstig das Messer wetzen, ohne daß man einen Moment lang vergißt, daß er ein getretener, in seine Grausamkeit gehetzter Mensch ist. Kappen spielt ihn, ohne den Haß abzuschwächen. Aber er zeigt ständig, daß er nur eine Reaktion auf die Welle von Haß ist, die ihm überall entgegenschlägt: Shylock war so lange im Käfig des Ghettos, daß er auch gegen die Gnade verschlossen bleiben muß, die ihm die Komödie scheinbar als Ausweg anbietet.

Das gleiche Phänomen zeigte sich auch an der Stelle, als Zadek den Shylock sich beim Verlassen des Gerichtsaals bekreuzigen ließ. Diese Geste sollte ein zentraler Bestandteil des

---

[666] Zadek, *My Way*, S. 317. In Zadeks *Das wilde Ufer*, in dem die gleiche Begebenheit geschildert wird, ist als Antwort angegeben: "Na ja, wenn ich, als Jude, es nicht tue, wer denn dann? Und wenn es niemand tut, wie lange wollen wir noch die Aggressivität, die die Deutschen mit ihrem schlechten Gewissen den Juden gegenüber haben, schüren?" (S. 133).

[667] Wenn in diesem Zusammenhang auf Sinsheimer Bezug genommen wird, so bezieht sich das immer nur auf seinen im Ulmer Programmheft abgedruckten Aufsatz. Denn in Sinsheimers Buch *Shylock. Die Geschichte einer Figur* wird Shylock natürlich in erster Linie in seiner Funktion als Repräsentant des jüdischen Volkes analysiert.

[668] Karasek: "Shylock im Ghetto", *Stuttgarter Zeitung*, 13.02.1961. Hervorhebung im Original. Aus diesem Artikel auch die folgenden Zitate.

"ekligen", weil zynischen Shylock sein. Zadek fand sie für 1961 "noch sehr provozierend", und sie war Thema einer neuerlichen Diskussion mit Kappen, der seine Skrupel nur schwer überwinden konnte.[669] Auch diese Szene verfehlte komplett ihre Wirkung. Sie wurde überhaupt nur in einer Rezension erwähnt, und dort – wie in Inszenierungen zuvor das Verhüllen des Hauptes – interpretiert als Ausdruck der Tragik der Figur: "Als er dann, gerichtet und vernichtet, dastand und sich, zum Christentum gezwungen, bekreuzigte, da stockte einem der Atem".[670]

Allerdings hatte es nicht nur Kappens Widerstand den Kritikern leicht gemacht, über Shylocks charakterliche Bösartigkeiten hinweg zu sehen, sondern auch Zadek selbst, der durch einige Regieeingriffe die Venezianer vom Sockel der Ehrbarkeit gestoßen hatte. Da wurde beispielsweise die Gewinnung Portias durch Bassanio zur (hinter)listigen Erschleichung, indem Zadek aus den scheiternden Freiern verkleidete Freunde des Venezianers machte. Damit verzahnte er die Kästchenprobe nicht nur, wie Karasek anmerkte, "stärker mit der Handlung in Venedig",[671] sondern hinterfragte auch deren Sinn.[672] Antonio war in Venedig nicht mehr königlicher Kaufmann, sondern "blasierter Bourgeois", dessen Melancholie nur noch "Attitüde eines von Nichtstuern und Schmarotzern umgebenen gelangweilten Poseurs war".[673] Die *jeunesse dorée* feierte in der Ulmer Inszenierung ständig Karneval, wobei die Ausgelassenheit beim Auftritt Shylocks schnell in Bedrohlichkeit umschlagen konnte, eine Bedrohlichkeit, die eine Eskalation des Hasses bedeutete, der zu keiner Zeit verhehlt wurde:

> Aus den Masken des Karnevals wurden Fratzen der Vorurteile, die den Juden umkreisten und einkreisten. Beim Vertrag um die geliehenen dreitausend Dukaten machten Bassanio und Antonio von vornherein keinen Hehl aus ihrer arroganten Verachtung des Juden. Seine Klage stieß auf taube Ohren. Während er über die Beleidigung sprach, die ihm zugefügt worden war, ließen die beiden Venezianer gelangweilt Papierschnitzel von der Brücke fallen, und der Pöbel auf der Gerichtsgalerie empfing ihn mit Pfiffen und Schmährufen. Noch die Gestalt des Dieners Gobbo wurde zu einem Zerrbild primitiver Vorurteile.[674]

Es überrascht nicht, dass Zadek gerade die Figur des Lancelot Gobbo ambivalent anlegte. Zum einen ist diese Ambivalenz durchaus im Text erkennbar, zum anderen entspricht die ausgelassene Fröhlichkeit der Figur, die immer wieder durch ernste, verletzende, zynische Spitzen gebrochen wird, wohl der Vorstellung Zadeks vom Shakespeare-Theater. So war auch die gesamte Inszenierung angelegt. Zadek gab dem Stück die Fröhlichkeit und wahrscheinlich gar Phasen der Unbeschwertheit zurück, ohne dabei zu banalisieren oder Konflikte und Spannun-

---

[669] Siehe Zadek, *My Way*, S. 316.
[670] J.M.: "Ein wenig befriedigender Theaterabend", *Göppinger Kreisnachrichten*, 15.03.1961.
[671] Karasek: "Shylock im Ghetto", *Stuttgarter Zeitung*, 13.02.1961.
[672] Dies entsprach wiederum der Auffassung Sinsheimers, der die Moral der Kästchenwahl als "nicht frei von Banalität" beschrieb: "In der Umgebung des unermeßlichen Reichtums Porzias ist es ein mehr als billiges Vergnügen, sich das Blei zu erphilosophieren. Das Haus ist ja voll von Silber und Gold." (Sinsheimer, "Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", Ulmer Programmheft, S. 2).
[673] Karasek: "Shylock im Ghetto", *Stuttgarter Zeitung*, 13.02.1961.
[674] Ebd.

gen zu 'überlachen'. Hier wurde Shakespeare nicht deklamiert oder rezitiert, sondern gespielt. Die Leute fanden das damals nicht nur, wie Zadek berichtet, "ganz außergewöhnlich und fremd"[675], sie fanden es vor allen Dingen umwerfend, spannend, faszinierend. Zadek nahm dem Stück bereits in Ulm einen Teil seiner erdrückenden Schwere.

Davon, dass man ihm für die Ulmer Inszenierung jedoch Zynismus vorwarf – "Jüdischer Zyniker – das sagte man damals aber noch nicht laut"[676] – ist in den Kritiken nichts zu spüren. Dafür sah man auch zu wenig von dem ursprünglichen Regiekonzept. Der *Kaufmann von Venedig* wurde aber auch deshalb nicht zu einem von Zadeks zahlreichen Skandalen, weil die Ausnahmestellung des Stücks und daraus resultierend eine etwaige Verunsicherung des Beobachters, den Interpretationsspielraum des Theaterkritikers vergrößerte. Viele Rezensenten scheinen in den *Kaufmann*-Inszenierungen, die sie beschreiben sollten, häufig das gesehen zu haben, was sie sehen wollten. In Ulm reicht die Palette von einem Stück über Außenseiter zu einem Drama über die Rassenproblematik, von der Figur des Juden als Randerscheinung oder Zentrum des Werkes, von einem Shylock zwischen Abscheu, Mitgefühl und tragischem Heldentum, von den Venezianern zwischen Edelmut und Schmarotzertum. In Bochum sollte elf Jahre später der Ermessensspielraum der Kritiker ungleich geringer sein, die Provokation größer und der Jude im wahrsten Sinne des Wortes atemberaubend.

3.3.5 Provinzielles aus der Provinz: Kaiserslautern, Heidelberg, Oldenburg, 1962/63

In den Jahren 1962 und 1963 hielt sich der *Kaufmann von Venedig* in der Gunst der deutschen Theater etwa auf dem Niveau des Jahres 1961, d.h. verglichen mit fünfzehn Jahren Nachkriegsära wurde er häufig, gegenüber der Theaterpraxis in der Weimarer Republik immer noch wenig gespielt. An den kleinen Theatern war dabei Zadeks Ansatz, die Komödie zu betonen und Shylock ein Stück weit herabzuwürdigen, spurlos vorbeigegangen. In der Provinz, wo Werktreue und kultivierte Deklamation traditionell einen höheren Stellenwert genossen als in den Theatermetropolen, war das Stück stattdessen immer noch Festtagstheater, "krönende[r] Höhepunkt" einer "ausgewogenen und sehr glücklichen Spielzeit",[677] wo der Intendant noch selbst inszenierte und bei dem man wegen des heiklen Themas noch weniger wagte als bei der Inszenierung anderer klassischer Werke. Die Vorsicht, die man gegenüber dem Stück walten ließ, ist auch in den Rezensionen spürbar, in denen unverbindliche Beschreibungen weitaus häufiger anzutreffen waren als persönliche Stellungnahmen der Rezensenten. Gemessen an den Kritiken

---

[675] Zadek, *My Way*, S. 316.
[676] Ebd.
[677] Oberhauser, Robert: "Felix Lademann war ein überragender Shylock. Willie Schmitt inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Die Rheinpfalz*, Ludwigshafen, 16.04.1962.

waren die meisten Inszenierungen nicht Fisch noch Fleisch, sondern – wie in Kaiserslautern, wo Intendant Willie Schmitt Regie führte[678] und Felix Lademann zum zweiten Mal nach 1951 den Shylock gab[679] – lediglich Versuche, "das klassische Werk in seiner Originalität unangetastet zu lassen und es doch gleichzeitig auch im Scheinwerferlicht der Gegenwart ein bißchen lebendig zu machen".[680]

Augenscheinlich überwog die Meinung, die Regisseur Martin Ankermann in seinem Heidelberger Regiekonzept vertrat. Danach hatte Shakespeare nicht das mittelalterliche Zerrbild vom Juden übernommen, sondern "eine ganz individuelle Figur [geschaffen], die gleichzeitig Repräsentant eines unterdrückten, leidenden Volkes ist".[681] Bei der Premiere am 16. Oktober 1962 war Shylock als "gebrochener alter Mann, mit dem man Mitleid hat" zu sehen, mit "tragisch-dämonische[m] Anhauch" zwar, aber ohne die Rolle "ausschließlich im Märtyrertum" anzulegen.[682] Eine solch konservative Inszenierung ließ auch Anfang der sechziger Jahre noch Kritiker jubeln: "Siebzehn Jahre danach wird uns der Shylock wiedergegeben".[683] Damit wurde immer noch in das gleiche Horn gestoßen, dessen Klänge schon Anfang der Fünfziger auf deutschen Provinzbühnen zu hören waren. Auffällig auch, dass selbst bei eindeutigen 'Mainstream-Inszenierungen' mit tragischem Shylock in regionalen Tageszeitungen immer wieder die Ausgewogenheit der jeweils besprochenen Aufführung hervorgehoben wurde. So entsteht der Eindruck, als habe sich immer gerade die Bühne des Heimatortesden allgemeinen "Veredelungstendenzen"[684] in Bezug auf die Juden-Darstellung widersetzt.

Und immer noch ging ein Frohlocken in der Presse nicht selten mit der (Selbst-)Überschätzung von Spielstätten einher, die sich endlich einmal im Brennpunkt eines überregionalen öffentlichen Interesses wähnten. So war in der *Nordwest Zeitung* aus Oldenburg im Januar 1963 zu lesen:

> Die Neueinstudierung von William Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im großen Haus des Oldenburgischen Staatstheaters ist nicht nur von Oldenburger Theaterfreunden mit höchster Spannung erwartet worden. Auch manche Intendanten und Dramaturgen auswärtiger Bühnen werden begierig darauf warten, welche Resonanz die Oldenburger Inszenierung gefunden hat. Denn hier wurde an ein Tabu gerührt: Mit gutem Grund ist dieses Shakespeare-Stück seit 1945 kaum gespielt worden.[685]

---

[678] Im April 1962 im Pfalztheater. Schmitt hatte das Stück bereits während seiner Intendanz in Lüneburg 1956 inszeniert.
[679] Vgl. S. 135.
[680] R.V.: "Felix Lademann ganz groß. Pfalztheater brachte 'Kaufmann von Venedig'", in: *Pirmasenser Zeitung*, 30.04.1962.
[681] Ankermann, "Darf man den Kaufmann von Venedig heute noch aufführen?", Heidelberger Programmheft, Spielzeit 1962/63, S. 78.
[682] Luckow, Heinz: "Siebzehn Jahre danach wird uns der Shylock wiedergegeben. Martin Ankermann inszenierte Shakespeares Schauspiel 'Der Kaufmann von Venedig' in der Städtischen Bühne", in: *Heidelberger Tageblatt*, 18.10.1962.
[683] Überschrift im *Heidelberger Tageblatt*, 18.10.1962.
[684] Herrmann, Wilhelm: "Shylock – unerbittlich, doch mit Würde. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' an der Städtischen Bühne Heidelberg", in: *Mannheimer Morgen*, 18.10.1962.
[685] Hampel, Dr. Norbert: "Shakespeare: 'Der Kaufmann von Venedig'. Premiere im Großen Haus des Oldenburgischen Staatstheaters", in: *Nordwest Zeitung*, Oldenburg, 14.01.1963.

Der Rezensent fuhr fort mit der Einschätzung, die Oldenburger Einstudierung könne "als Modell dafür dienen, wie die Figur des Juden Scheilock unter dem Eindruck des Vergangenen heute gespielt werden kann. Darin liegt ihre überregionale Bedeutung".[686] Die so hoch gelobte Aufführung war die letzte Regiearbeit des verdienten Intendanten Ernst Dietz in Oldenburg, doch maßgeblich bestimmt wurde sie durch den Schriftsteller und ehemaligen Dramaturgen Hans Rothe, dessen Übersetzung gespielt wurde und dessen Interpretation des Stücks zudem Programmheft und Inszenierung bestimmte.[687] Rothe sah das Drama als künstlerischen Ausdruck für Shakespeares Parteinahme für den jüdischen Leibarzt der Königin Elisabeth I., der Ende des 16. Jahrhunderts zu Unrecht beschuldigt worden war, Mordpläne gegen die Monarchin zu hegen und der schließlich zum Tode verurteilt wurde. Die Beschreibungen von Raimund Buchers Shylock in der Presse reichten von "Märtyrer seiner Rasse [...], betont statuarisch, angelehnt an das Vorbild der griechischen Tragödie"[688], bis hin zu "bis aufs Blut gepeinigter Mensch"[689].

3.3.6 Die 'Linken' kommen: Piscator vs. Palitzsch: Berlin, Hannover, 1963

Die Regisseure Erwin Piscator und Peter Palitzsch waren für bundesrepublikanisches Theater in dem Sinne ungewöhnlich politisch, dass sie auch Antworten auf konkrete zeitgeschichtliche Fragen auf dem Theater suchten. Beide wurden daher schnell als "linke" Regisseure tituliert, was in der Bundesrepublik der ausgehenden Adenauer-Ära und zwei Jahre nach dem Mauerbau in der Gesellschaft und auch in weiten Teilen der Presse kein Attribut war, das Begeisterung auslöste. Beide galten 1963, als sie im Abstand von knapp sechs Monaten den *Kaufmann von Venedig* inszenierten, zudem nicht eben als passionierte Shakespeare-Regisseure. Piscator hatte sich durch seine Theaterexperimente im Berliner Theater der zwanziger Jahre einen legendären Ruf erworben. Sein Name war untrennbar mit Begriffen wie "politisches Theater", "episches Theater" und "revolutionäres Theater" verbunden.[690] Als er 1951 aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrt war, wirkten seine Interpretationen zwar nicht mehr so ungewohnt und sensationell wie vor dem Krieg, sie waren deshalb aber keineswegs weniger politisch. Am 30. April

---

[686] Ebd. Die Schreibung "Scheilock" geht auf die Übersetzung Hans Rothes zurück.

[687] Rothe, Hans: "Der Kaufmann von Venedig (1595/96)", in: Oldenburgisches Staatstheater (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Heft 11, 1962/63. (Programmheft zur Inszenierung des Stücks, Premiere 11.01.1963, Intendant: Ernst Dietz, Redaktion: Oliver Krauss) S. 241-251. Rothe hatte zudem am Vorabend der Premiere einen Vortrag mit dem Titel "Der entartete Shakespeare" gehalten und war bei der Premiere anwesend.

[688] Emigholz, Erich: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Oldenburg. Wer ist eigentlich Shylock?", in: *Bremer Nachrichten*, 15.01.1963.

[689] Hampel, *Nordwest Zeitung*, 14.01.1963.

[690] Begrifflichkeit nach Müller, André: "Piscator heute", in: *Theater der Zeit*, 21/1963, S. 25-26.

1963 forderte er anlässlich der Eröffnung des neuen Hauses der Volksbühne in Berlin:

> Über 100 Millionen Tote, die durch Gewalt umkamen, säumen den Weg meiner Generation. Lassen Sie uns das Theater dazu benutzen, um wieder menschlich zu werden, mit Mitteln, die die Gewalt ausschließen![691]

Nach seiner Rückkehr hatte Piscator fast zwölf Jahre gebraucht, bis er wieder mit der Leitung eines Hauses beauftragt wurde. In dieser Zeit hatte er "kleine und kleinste Theater [...] nicht verschmäht"[692], war aber seinen Zielen und Idealen immer treu geblieben. Er hatte als freier Regisseur eine besondere Affinität für Büchner (hauptsächlich *Leonce und Lena* und *Dantons Tod*) und Schiller (*Die Räuber*, *Don Carlos* und *Wilhelm Tell*) erkennen lassen, sich aber auch intensiv zeitgenössischen Dramen gewidmet. Millers *Hexenjagd* studierte er fünfmal ein, dazu 1960 in Essen Sartres *Die Eingeschlossenen*, ein Stück über einen Unternehmer, der in jedem System erfolgreich ist.[693] Diesen Weg führte er auch in seinem eigenen Haus unbeirrt fort und versuchte so, wie ein Kritiker einmal voller Bewunderung zum Ausdruck brachte, "in einem der empfindsamsten Brennpunkte der Weltpolitik – in Berlin – die Bühne zum politischen Tribunal zu machen".[694] Er inszenierte beispielsweise 1963 die Uraufführung von Hochhuths *Der Stellvertreter*, mit der er die größte Debatte über ein Theaterstück auslöste, die bis dahin in der Geschichte der Bundesrepublik geführt worden war.[695] Weitere kontroverse Uraufführungen, die in Piscators Bearbeitung an der Volksbühne stattfanden, waren Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* im darauf folgenden Jahr und 1965 Peter Weiss' *Die Ermittlung*.[696] Die besondere Vorliebe des Intendanten für politisch brisante Stücke barg gerade an der Volksbühne Gefahren, weil das Haus über kein eigenes Ensemble verfügte. Um den Fortbestand des Theaters zu sichern, mussten deshalb die fünf Stücke, die jährlich gegeben wurden, zumindest einigermaßen erfolgreich sein, denn es gab keinen Ersatz für sie.[697] Die Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* passte inhaltlich zwar zum Konzept der Volksbühne, war jedoch nur aus Verlegenheit zustande gekommen. Piscator hatte Ernst Deutsch und Hilde Krahl eigentlich für den *Don Carlos* verpflichtet, ein Stück, mit dessen Inszenierung er schon in den zwanziger

---

[691] Ansprache bei der Schlüsselübergabe der 'Freien Volksbühne'. In: Piscator, Erwin: *Aufsätze, Reden, Gespräche, (Erwin Piscator Schriften 2)*. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, herausgegeben von Ludwig Hoffmann, Berlin, 1968, S. 306–310, Zitat S. 310.

[692] Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 252.

[693] Inszenierungsverzeichnis aller Piscator-Inszenierungen von 1920-1966 in: Piscator, *Aufsätze, Reden, Gespräche*, S. 376-393.

[694] Traube, Rolf: "Von Stückeschreibern und Theaterspielern. Ein Gespräch mit Erwin Piscator", in: *Deutsche Volkszeitung*, Düsseldorf, 29.11.1963. Zitiert nach *Theater der Zeit*, 3/1964, S. 13. Dort Abdruck des gesamten Artikels.

[695] Hochhuth hatte in seinem Erstlingswerk Pabst Pius XII. vorgeworfen, durch sein Schweigen mitschuldig an der Ermordung der Juden geworden zu sein. Die Aufregung über diese These schlug in allen gesellschaftlichen Bereichen hohe Wellen. Außenminister Gerhard Schröder äußerte im Bundestag sein Bedauern über die Herabwürdigung des Pabstes, der 1958 gestorben war. Während das Stück im Ausland überaus erfolgreich war, konnte es in Deutschland über ein Jahr lang nicht aufgeführt werden.

[696] Die Uraufführung von Kipphardts Stück teilten sich die Berliner Volksbühne und die Münchner Kammerspiele. *Die Ermittlung* wurde gleichzeitig an sechzehn Bühnen in Ost und West gezeigt, an sieben davon szenisch. (Vgl. Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 253).

[697] Vgl. Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 253.

Jahren für großes Aufsehen gesorgt und dessen radikale Interpretation seinen Ruf als "Klassikermörder"[698] mitbegründet hatte. Doch hatten die Staatlichen Bühnen in dieser Saison bereits eine Option für Schillers Stück, sodass man auf den *Kaufmann* zurückgriff[699] und damit für die erste Berliner Nachkriegsinszenierung des Stücks sorgte.

Für Peter Palitzsch hatte dagegen die Entscheidung für Shakespeares Stück nichts mit "Notnagel-Dramaturgie"[700] zu tun, wenngleich sie für den aufstrebenden Mitvierziger ebenfalls untypisch war. Palitzsch war Brecht-Schüler und jahrelang dessen Mitarbeiter am Berliner Ensemble gewesen. Auch er konnte, wie Piscator, 1963 auf eine lange Liste Aufsehen erregender zeitgenössischer Inszenierungen zurückblicken, darunter die Uraufführung von Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* 1958 am Württembergischen Staatstheater in Stuttgart, der ersten direkten Auseinandersetzung mit Hitler auf dem bundesdeutschen Nachkriegstheater. Sowohl Piscator wie auch Palitzsch wären von den kulturpolitisch Verantwortlichen in Ost-Berlin wahrscheinlich mit offenen Armen empfangen worden, doch beide entschieden sich für die Bundesrepublik. Ersterer, weil er, wie Daiber skizziert, "seinem eigenen Kommunismus anhing, der Funktionären keinen Einfluß auf die Kultur zugestand und auf persönlicher Verantwortung bestand".[701]

Palitzsch war bis 1961 einer der zahlreichen Grenzgänger zwischen Ost und West gewesen und hatte sich erst nach dem Mauerbau endgültig für den Westen entschieden. Er könne "die jüngsten Ereignisse nicht verantworten", schrieb er an seinen Freund und Kollegen Manfred Wekwerth, ebenso wenig, wie er "die Ereignisse des 17. Juni verkraftet" habe und "bestimmte Abschnitte in der Entwicklung der SU und in Ungarn verstehe".[702] Wie Piscator arbeitete auch Palitzsch fortan einige Jahre als freier Regisseur in der ganzen Bundesrepublik, bevor er 1967 den Posten des Schauspieldirektors in Stuttgart annahm.

Neben dem Umstand, dass zwei der umstrittensten und am meisten polarisierenden deutschen Regisseure den *Kaufmann von Venedig* fast zeitgleich bearbeiteten, erhöhte der Zeitpunkt die Brisanz der Unterfangen. Denn in dem Jahr, in dem Kennedy Berlin besuchte, begann der Prozess gegen 20 ehemalige Aufseher und Angehörige der Lagerverwaltung des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz. Gerade erst hatten sich die Wellen wieder gelegt, die die

---

[698] Vgl. Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 154.

[699] Dieser Sachverhalt wurde im Programmheft zum *Kaufmann von Venedig* dargelegt und brachte Piscator viel Kritik in der Presse ein. Man sah die Erwartungen an die Inszenierung gedämpft, weil für die Stückwahl "nicht Piscators Deutungslust, sondern die Fatalität der Umstände" verantwortlich war. (Werth, Wolfgang: "Shylock gegen Shakespeare. 'Der Kaufmann von Venedig' in Piscators Inszenierung an der Freien Volksbühne", in: *Deutsche Zeitung*, 09.12.1963. Kritik an der Begründung Piscators auch in Luft, Friedrich: "Wie man Shakespeare schändet. Piscator inszenierte 'Kaufmann von Venedig' in der Freien Volksbühne", in: *Die Welt*, Hamburg, 03.12.1963).

[700] Friedrich Lufts Kommentar zu den Umständen, die zu Piscators *Kaufmann*-Inszenierung führten. (Luft, "Wie man Shakespeare schändet", *Die Welt*, 03.12.1963).

[701] Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 59.

[702] Brief von Palitzsch an Wekwerth 1961. Zitiert nach Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 222, ohne Quellenangabe. Dort weitere ausführliche Zitierung des Briefs.

Uraufführung des *Stellvertreters* geschlagen hatte, da waren die Zeitungen regelmäßig voll von Berichten aus dem Frankfurter Gerichtssaal. Die täglichen Beschreibungen des grauenvollen Lageralltags spaltete die Deutschen. Viele forderten entsetzt die Verfolgung aller NS-Verbrecher, andere plädierten dafür, endlich einen Schlussstrich unter die Vergangenheit zu ziehen.[703]

Unter diesen Voraussetzungen stand zu erwarten, dass in Berlin und Hannover keine Aufführungen nach gängigem Muster zu erwarten waren. Ein direkter Vergleich der beiden Inszenierungen fördert fundamentale Unterschiede, aber auch interessante Parallelen zu Tage, wie sie sich ja auch schon beim Blick auf die Biografien der beiden Theatermacher ergeben hatten. Die unterschiedliche Zielsetzung wurde in der Gestaltung der Programmhefte deutlich. Piscator war augenscheinlich daran gelegen, dem Publikum und der Kritik bezüglich der zentralen Aussage seiner Inszenierung keinen Ermessensspielraum zu lassen und verfasste aus diesem Grund den Aufsatz "Zum Problem der Aufführung". Nach der etwas unglücklichen Schilderung der (zunächst fehlenden) Motivation für die Inszenierung des Stücks, setzte er sich vehement für die Art der Verkörperung des Shylock ein, die so untrennbar mit der Güte und der Seelengröße des Menschen Ernst Deutsch verbunden war. Piscator wollte einen "tragischen, mitleidheischenden, tief und tief menschlichen Shylock":

> Diese, wenn man so sagen darf: mehr oder weniger philosemitische Auffassung des Shakespeareschen Stückes ist unserer Meinung nach die richtige; sie ist richtig angesichts der historischen Ereignisse.[704]

Der Deutsch-Shylock war für ihn ohne Alternative bei dem Bestreben "dieses Stück, wenn auch nicht notwendig, so doch immerhin möglich"[705] zu machen. Piscator ließ deshalb Deutschs Darstellungsweise des Juden gegenüber der Stroux-Inszenierung von 1957 nahezu unangetastet. Wenn seine Interpretation dennoch politisch wesentlich pointierter geriet, so lag das an dem Umstand, dass er um Shylock herum einiges radikalisierte, um die philosemitische Wirkung des Stücks zu verstärken.

Einen wesentlichen Beitrag dazu lieferte das Bühnenbild von Hans Ulrich Schmückle, dem Meister der Fotoprojektionen.[706] Schmückle hatte Venedig in zwei Hälften geteilt, eine Palast- und eine Ghettohälfte, die in scharfem Kontrast zueinander standen. Auf der linken Bühnenseite befanden sich die ausladenden, schmutzig-goldenen Palazzi des Canale Grande, rechts die

---

[703] Die noch im Verlauf des Prozesses einsetzende Debatte über die Verjährung nationalsozialistischer Verbrechen, die ab Mai 1965 in Kraft zu treten drohte, verschärfte die Kontroverse zusätzlich.

[704] Aus Piscators Aufsatz im Berliner Programmheft zitiert nach Canaris, Volker: "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock. Erfahrungen mit einer Theaterfigur", in: *Theater heute*, 2/1973, S. 20-25, hier S. 20.

[705] Aus Piscators Aufsatz im Berliner Programmheft zitiert nach Werth, "Shylock gegen Shakespeare", *Deutsche Zeitung*, 09.12.1963.

[706] Schmückle war als Gast aus Augsburg verpflichtet worden, wo er mit seiner Technik, Fotos auf Bühnenbildfassaden zu projizieren, bekannt geworden war. Diese Technik wurde in der Presse wechselweise auch "Fotomontage", "Fotoreproduktion" und "Fotogravüre" genannt.

enge, düstere Welt des Ghettos, die auch Shylocks Welt war, "gekennzeichnet durch Hinterhofwohnung und die Gettomauer [sic], dreckig, schreckend, schwarz".[707] Die einzige Verbindung zwischen diesen Welten war eine schmale, "halb prachtvolle, halb ärmliche"[708] Rialto-Brücke. Auf dieser Brücke sprach Launcelot den Monolog (II.2), in dem er sich für das christliche Venedig und gegen das Ghetto entscheidet. Auf ihr stand Shylock in seinem Disput mit Solanio und Salerio, die unterhalb der Brücke in einer Gondel saßen.[709] Die Brücken-, wie auch die Palast- und Ghettofassade waren nicht gemalt, sondern Fotografien, die auf die Kulissen projiziert waren. Mit der gleichen Technik wurde Belmont durch Projektionen erotischer Zeichnungen und üppiger, sich windender nackter Leiber[710] zum Lustgarten stilisiert. Während das Bühnenbild der Shylock-Handlung in der Presse noch größtenteils gelobt wurde als gelungener Versuch, mit dem Kontrast zwischen Venedig und Ghetto "die großen Spannungen des Stücks"[711] einzufangen, stieß die Idee, Schmückles Technik für explizit politische Aussagen zu nutzen, auf breite Ablehnung. Denn Piscator ließ auf die Zwischenvorhänge Texte projizieren, die den gesellschaftlichen Außenseiter-Status Shylocks mittels historischer, politischer und wirtschaftlicher Fakten und Hintergründe zu verdeutlichen suchten. Beispielsweise wurden Statistiken über das enorme Ausmaß venezianischen Seehandels auf die Ghettomauer projiziert, während eine andere Einblendung darlegte, dass alle jüdischen Bewohner Venedigs von dieser Art des Handels ausgeschlossen waren.[712] Die Gründe für die Ablehnung solcher Titelprojektionen waren dabei erstaunlicherweise vornehmlich kunstästhetischer Art. Vielleicht deshalb, weil man schnell für 'politisch inkorrekt' gehalten werden konnte, wenn man inhaltliche Gründe angeführt hätte. Vielleicht aber auch, weil ästhetische Experimente ungleich unmittelbarer wahrgenommen wurden als Verstoß gegen die Werktreue, die einzuhalten im Umgang mit dem 'dritten deutschen Klassiker' immer noch ungeschriebenes Gesetz war.[713]

Einen weniger explizit politischen Zugang wählte Palitzsch, der Mann, der in den siebziger Jahren Shakespeare-Theater in Deutschland zum epischen Theater machen sollte. Davon war er in Hannover 1963 noch weit entfernt. Stattdessen inszenierte er den *Kaufmann* in der Nieder-

---

[707] Pfeiffer, Herbert: "Ernst Deutsch ist die Zentralfigur. Herbert Pfeiffer: Premiere bei Piscator", in: *Berliner Morgenpost*, 03.12.1963.

[708] Werth, "Shylock gegen Shakespeare", *Deutsche Zeitung*, 09.12.1963.

[709] Der Boden unterhalb der Brücke war mit einem blinkenden Material ausgeschlagen (in einigen Zeitungsberichten ist von blankem Parkett, in anderen von schwarzem Linoleum die Rede), die Gondel war "fußbetrieben", sodass der Eindruck entstand, die Venezianer führen auf glänzendem Wasser.

[710] Vgl. Ritter, Heinz: "Nur Ernst Deutsch. Volksbühne: Piscators 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Abend*, Berlin, 02.12.1963.

[711] Weigel, Alexander: "Piscators 'Kaufmann von Venedig'", in: *Theater der Zeit*, 3/1964, S. 14-15, Zitat S. 14.

[712] Vgl. Kennedy, *Looking at Shakespeare*, S. 201. Ausgewählte Beispiele von Projektionen in Piscators *Kaufmann*-Inszenierung in: Piscator, *Aufsätze, Reden, Gespräche*.

[713] Vgl. Werth, *Deutsche Zeitung*, der nur von "störende[n] Titelprojektionen" spricht, und Luft, *Die Welt*, der die Texte gar als "Werbespruch" und "Bildtraktat" verunglimpft, bei denen "die Ästhetik" protestiere. Bei Luft ist die ästhetische Begründung besonders befremdlich, da an seiner aggressiv polemischen Diktion, von der die gesamte Rezension beherrscht wird, deutlich die persönliche Abneigung gegen Piscator zu spüren ist und die Gründe für diese Abneigung in ideologischen Differenzen zu liegen scheinen. Bereits anlässlich einer vorherigen Inszenierung an der Volksbühne (Hauptmanns *Atriden*-Tetralogie) hatte Luft dem Regisseur vorgeworfen, er wolle "immer noch das Theater zu einem Platz politischer Schulung verengen". (Zitiert nach Müller, André: "Piscator heute", *Theater der Zeit*, 21/1963, S. 26).

sächsischen Landeshauptstadt eher in Richtung Zadek-Theater, zumindest insofern, als er sich der komödiantischen Fülle des elisabethanischen Theaters anzunähern versuchte. Der Vergleich mit Zadeks Aufführung in Ulm drängt sich sicherlich auch wegen der Verpflichtung von Wilfred Minks auf, der damals fast jede Zadek-Inszenierung bühnenbildnerisch begleitete. Nach dem mächtigen Ulmer Holzgerüst baute Minks für Palitzsch "einen etwa zwei Meter hohen Riesentisch [...], mit Treppen vorn und Treppen hinten".[714] Auf diesem etagenhohen Podest spielten sich alle Szenen des Stücks ab. Für Belmont sollte dadurch wohl zum Ausdruck gebracht werden, dass die heile Ordnung dieser Welt nicht eben auf sicherem Fundament stand und der Einzelne zu jeder Zeit Gefahr lief, aus der höheren Sphäre abzustürzen. Die "(leicht verkitschte, nichtsdestoweniger poesievolle) Unerheblichkeit", die in Belmont herrschte, wurde von Minks zusätzlich in "unwirklichen Spiegelungen" eingefangen und "mit dem Schokoladenzauber eines palmwedelnden Sarottimohren" ironisiert.[715] In Bezug auf Venedig verdeutlichte die begrenzte Spielfläche die Enge des Ghettos und unterstützte das Bemühen der Regie, ein "Kleinstadt-Venedig um Shylock herum" aufzubauen, indem die Shylock-Szenen "geradezu eingekästelt und damit eingeengt" wurden.[716] Denn wie bei Piscator, wie auch bei Zadek gut zwei Jahre zuvor, war Shylock bei Palitzsch in erster Linie eine Kreatur des Ghettos. Diese Sichtweise ist der vielleicht augenfälligste gemeinsame Nenner der bedeutenden *Kaufmann*–Inszenierungen der frühen sechziger Jahre. Sie ist zu einem nicht geringen Teil der Veröffentlichung des Sinsheimer-Buches über *Shylock* zuzuschreiben. Eine Passage aus diesem Buch stand auch im Zentrum des Hannoveraner Programmhefts. Anders als im Ulmer Programm hatten die Verantwortlichen des Landestheaters jedoch nicht einen Text ausgewählt, in dem sich Sinsheimer mit Rangordnungen, Gegensätzen oder sonstigen Interaktionen der drei Hauptcharaktere auseinandersetzte, sondern einen Beitrag, der sich auf die Figur des Juden beschränkte. Nach Sinsheimer wurde Shylock – gebieterisch und fordernd, das ihm angebotene Geld verschmähend, standhaft und unerbittlich – "von dem Dichter zu einem würdigen und wirkungssicheren Instrument für die Verteidigung nicht etwa nur seiner Person, sondern seines Volkes gemacht".[717] Als eine der wenigen Figuren Shakespeares träte Shylock mit seiner Anklage an die Christen (III.1) "aus der Stimmung der Szene" heraus, um "so etwas wie Men-

---

[714] Tschechne, Wolfgang: "So viele Venezianer. Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Ballhof Hannover", in: *Hannoversche Rundschau*, 22.06.1963.

[715] Karasek, Hellmuth: "Shakespeares Jude oder das Drama der Vorurteile. Peter Palitzsch inszeniert den 'Kaufmann von Venedig' in Hannover", in: *Deutsche Zeitung*, 02.07.1963. Zusätzlich verwendeten Palitzsch und Minks viele operettenhafte Elemente vor allem zur Charakterisierung Belmonts, wie drei mannshohe Figuren, die anstatt der Kästchen von der Decke herabgelassen wurden, einer Schaukel für Portia, ein überdimensionales Krokodil im Schlepptau eines Werbers; dazu ein riesengroßer Drachen als Teil der Maskerade bei der Entführung Jessicas.

[716] Tschechne, "So viele Venezianer", *Hannoversche Rundschau*, 22.06.1963.

[717] Aus Sinsheimers Aufsatz (Auszug aus dem Kapitel "Der andere Shylock", in *Shylock. Die Geschichte einer Figur*, S. 154 ff.) zitiert nach Landestheater Hannover, Ballhof, Programmheft *Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1962/63, Schauspielheft 14, Herausgeber: Generalintendant Kurt Erhardt, o. S. Daraus auch die folgenden Zitate.

schenrechte" zu proklamieren: "Nicht mit großen und hohen Worten, auch nicht nach jüdischem (oder judaistischem) Rezept, das so naheläge, nämlich mit Zitaten aus der Bibel, sondern ganz realistisch, weltlich und sinnfällig".
Sein Hass sei "ein wildes, aber ein stolzes Bekenntnis!" Vor Gericht entscheide dann christliche Willkür über Recht und Unrecht und die "friedlose Austreibung Shylocks aus dem Gerichtssaal und dem Drama" komme einer Liquidation gleich.

> Die Welt, in der [sic] er seinen Anspruch hineingetragen und seine Menschenrechte hineingeschrieen hat, ist wieder davon gereinigt und ist bereinigt. Die volle Heiterkeit des Lebens ist neu hergestellt. Venedig und Belmont, der Geist des sechzehnten Jahrhunderts und die Jugend, Musik und Poesie, die Liebe und der Frohsinn haben gesiegt. Die Zeit ist wieder in den Fugen. Sie hat dem Juden das Wesen und den Namen genommen.

Die Kritik in Hannover empfand die Besinnung auf Shylocks berechtigten Hass und den Kampf um sein Recht, den er auch stellvertretend für sein Volk führt, als notwendige Weiterentwicklung der Darstellung von Ernst Deutsch, dessen Gastspiel in Hannover fünf Jahre zuvor noch in guter Erinnerung war. Damals hatte man Dankbarkeit empfunden, "daß sich das Wesen der Gestalt ohne jede Retusche veredeln, ins Tragische vertiefen" ließ.[718] Nun sah man es als den richtigen Zugang zur Figur an, dass Kurt Erhardts Shylock nicht mehr "jene unangebrachte Noblesse" an den Tag legte, mit der Ernst Deutsch die Gestalt "in die Nähe des Nathan" gerückt hatte.[719] Doch wurde damit nicht etwa der Zadeksche Weg der Negativierung des Charakters weiterverfolgt, denn nur der Berichterstatter des *Shakespeare Jahrbuchs* glaubte in Hannover den "mittelalterlichen Mythos vom Juden" gesehen zu haben, der "verrannt und böse in das Verderben rennt, das seine theatralische Bosheit anderen zugedacht hatte".[720] Dem überwiegenden Teil der Kritiker zufolge präsentierte Erhardt stattdessen einen Juden, der erst "allmählich aus sich selbst, aus seiner kleinen goldgesicherten Eigenwelt heraus zum Äußersten und schrecklichsten getrieben wird".[721] Dies bedeutete also, dass auch bei Palitzsch der Shylock vornehmlich Reagierender blieb, was für die Sympathielenkung zu seinen Gunsten weiterhin unerlässlich war. Und deshalb war die Verkörperung des Shylock in Hannover wieder von der Mut- zur Taktfrage geworden: "Ohne nachdrücklich zu jiddeln, hat er mit Takt und Diskretion den jüdischen Habitus, die orientalische Beredsamkeit der Geste, den Gang des Wucherers".[722]
Erhardt war dem Deutsch-Shylock also wesentlich näher als noch Norbert Kappen. Alle drei

---

[718] Schlüter, Wolfgang: "Der Abend hieß Kurt Erhardt. Im Ballhof: 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Hannoversche Presse*, 22.06.1963.
[719] Schulte, Gerd: "Shakespeares Shylock und die Taugenichtse. Spielzeitausklang im Ballhof mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 22.06.1963.
[720] Brinkmann, Karl: "Bühnenbericht 1963", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 100/1964, S. 232-247, Zitat S. 243.
[721] Schlüter, "Der Abend hieß Kurt Erhardt", *Hannoversche Presse*, 22.06.1963.
[722] Schulte, "Shakespeares Shylock und die Taugenichtse", *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 22.06.1963.

hatten die Figur "wieder in den Kaftan und zwischen die Mauern des Gettos [sic]"[723] gesteckt, aber weit mehr als bei Zadek war Shylock in Hannover und Berlin wieder unumstrittene Zentralfigur und aus dem Ensemble herausragendes "schauspielerisches Ereignis"[724], wobei der Mensch Ernst Deutsch zusätzlich als "eine unendlich hoheitsvolle Erscheinung"[725], sein Shylock wie schon unter Stroux als "eine aller negativen Eigenschaften und Handlungsfunktionen entbundene, in Duldung und Zorn beinahe biblische Gestalt"[726] gefeiert wurde.

Dieses Shylock-Bild entwickelte Deutsch schon beim Vertragsabschluss mit Antonio. Bereits hier war er "eine würdige, vom Leid gezeichnete"[727] Erscheinung, während der Erhardt-Shylock in dieser Szene noch "verschmitzt, zunächst fast gemütlich"[728] hinter seiner Goldwaage das Kreditgeschäft erwog. Doch danach zeigten sich unübersehbare Parallelen. In beiden Inszenierungen wurde der Ausbruch des Hasses in Shylock mit der Flucht der Jessica begründet, die, und das ist eine nicht zu unterschätzende Neuerung, in beiden Inszenierungen nicht länger "mißhandeltes Röschen"[729] war, sondern eine "nach erotischer Ungebundenheit sich sehnende Tochter".[730] Das Verschwinden der Jessica war deshalb bei Palitzsch wie bei Piscator nicht mehr Entführung einer Unmündigen, sondern ein Stück weit bewusste Entscheidung zur Flucht, wenngleich die Venezianer "dabei die Glut des Mädchens weidlich dazu ausnützten, Shylock zu plündern".[731]

Für Piscator lag der Schlüssel zum Verständnis des Shylock in der Reaktion auf diese Flucht. Er unterlegte den Bericht Solanios über Shylocks unwürdiges Lamento bei Entdeckung des Verlustes (II.8) mit stummem Spiel von Ernst Deutsch, der im Hintergrund der Bühne verzweifelt nach Jessica suchte. Mittels dieser Szene gelang es dem Regisseur, indem er die Verlogenheit und die Niedertracht des Berichts visualisierte, dem Zuschauer die spätere Gnadenlosigkeit Shylocks verständlich zu machen. Sein Wehklagen gegenüber Tubal über den Verlust von Geld und Schmuck – eine Szene, die in der Presse bezüglich der Shylock-Rezeption immer noch als eine Klippe "voller fataler Anstoßmöglichkeiten" gesehen wurde – löste Deutsch, indem er Dukaten und Juwelen "als Synonyma" für die Tochter verwendete, "so als fände der getroffene Vater nicht das richtige Wort oder als scheue er sich, den größeren, den eigentlichen Verlust zu

---

[723] *Berliner Morgenpost* über Deutschs Shylock.
[724] *Hannoversche Presse* über Erhardt.
[725] Ritter, "Nur Ernst Deutsch", *Der Abend*, 02.12.1963.
[726] Werth, "Shylock gegen Shakespeare", *Deutsche Zeitung*, 09.12.1963.
[727] Ebd.
[728] Schlüter, "Der Abend hieß Kurt Erhardt", *Hannoversche Presse*, 22.06.1963.
[729] Karasek, "Shakespeares Jude oder das Drama der Vorurteile", *Deutsche Zeitung*, 02.07.1963, über Ingeborg Weickarts Jessica in Hannover.
[730] Weigel, "Piscators 'Kaufmann von Venedig'", *Theater der Zeit*, 3/1964, S. 14 über Ina Halleys Jessica in Berlin. In beiden Inszenierungen wird die Tochter Shylocks in der Welt der Christen nicht glücklich. In Hannover wird sie "oberflächlich-lüstern" (*Hannoversche Allgemeine Zeitung*) zum "kapriziöse[n] Venezianerdämchen". (*Hannoversche Presse*), in Berlin zum "putzsüchtige[n], erotisch entflammte[n] Geschöpf, das im Baby-Doll-Hemd freigiebig Reize offenbart". (*Der Abend*).
[731] Karasek, "Shakespeares Jude oder das Drama der Vorurteile", *Deutsche Zeitung*, 02.07.1963.

benennen".[732] In ihrem Hass näherten sich Erhardts und Deutschs Shylock dann sehr stark an. Die Beharrlichkeit beider, das Bestehen auf dem Schein, wurde sowohl bei Palitzsch wie auch bei Piscator gerechtfertigt durch die konsequente Herabwürdigung der Motive und der Taten sämtlicher Venezianer: Antonio war in Berlin von Anfang an überheblicher Antisemit[733], in Hannover "dickhäutiger, nichtssagender Kerl" und "aufgeblasener Weichling"[734]. Die *jeunesse dorée* bestand nur aus "jungen Nichtstuer[n] und Verschwender[n]" (*Berliner Morgenpost*), bzw. aus "dümmlichen, dreisten Kapitalisten" (*Hannoversche Rundschau*), deren Negativzeichnung schon am Kostüm deutlich wurde. Während sich Palitzsch jedoch auf eine Ridikülisierung ihrer "Geckenhaftigkeit" durch eine Art "Malvolio-Kostümierung" (*Hannoversche Allgemeine Zeitung*) beschränkte, suchte Piscator auch auf diesem Gebiet die Politisierung: "Die Christenplayboys vom Rialto sind durch die südliche Bank semmelblond perückiert, als handele es sich um einen 'SA-Wassersturm, Venedig-Süd'. Die Levantiner sind 'aufgenordet'".[735] Mehr noch als Palitzsch, riskierte er damit, dass die inszenatorischen Mittel, die das Verständnis für die Handlungsweise Shylocks förderten, gleichzeitig den Fokus derart auf den Juden lenkten, dass die Spannung in den shylockfreien Szenen dramatisch abfiel, weil nur ein geringes Interesse für die Venezianer bestand:

> Antonio, Bassanio, Graziano, Lorenzo – sie alle sind in dieser Aufführung uninteressant. Staffagefiguren, die, ihrer edlen Gesinnung halbwegs beraubt, nun gar keinen Charakter mehr zeigen. Sie haben kaum noch eine andere Funktion als die, ziemlich sinnlos gewordene Szenen zwischen den Shylock-Auftritten mehr schlecht als recht aufzufüllen.[736]

Konsequent wurde diese Linie auch in der Gerichtsverhandlung verfolgt, wo Portia keine wirkliche Gegenkraft zu Shylock darstellte – auch, weil Hilde Krahl nach Meinung des überwiegenden Teils der Presse schauspielerisch nicht an das Niveau Deutschs heranreichte. Portias Vorgehen gegen Shylock wurde inszeniert als "eindeutiger Akt der Rechtsverdrehung. Nicht die Erlösung eines edlen Antonio, sondern die Vernichtung eines böse entrechteten Shylock vollzieht sich".[737]

---

[732] Werth, "Shylock gegen Shakespeare", *Deutsche Zeitung*, 09.12.1963.
[733] Vgl. Weigel, "Piscators 'Kaufmann von Venedig'", *Theater der Zeit*, 3/1964, S. 14.
[734] Tschechne, "So viele Venezianer", *Hannoversche Rundschau*, 22.06.1963.
[735] Luft, "Wie man Shakespeare schändet", *Die Welt*, 03.12.1963.
[736] Werth, "Shylock gegen Shakespeare", *Deutsche Zeitung*, 09.12.1963.
[737] Ebd. Ungefragt – weil ihn zu dem Thema schon lange niemand mehr befragte – hatte sich Werner Krauß Ende der Fünfziger in seiner Autobiographie *Das Schauspiel meines Lebens* ungehalten über die Negativierung der Christen geäußert. Es sei doch nicht zu verleugnen, dass es Portia sei, die von Gnade spräche, "aber davon wollen die Deutschen nichts wissen". Interessant ist, dass er mit seinen weiteren Interpretationsvorschlägen zum Stück so etwas wie Weitsicht bewies und zum Teil sogar spätere Entwicklungen der Shylock-Interpretation vorwegnahm: "Wenn ich die Rolle heute spielen sollte, dann wüßte ich einen Weg. Nicht den, den sie in der Nachkriegszeit beschritten haben, den gemäßigten, obwohl alle Leute nicht dran rühren wollen. Ich habe ein Bild von Kean gesehen, und von da hergeleitet: Er sah genau so aus wie die Nobili, gleich angezogen, fast wie ein Engländer, nur an ganz geringen Kleinigkeiten konnte man sehen, daß er ein Jude ist. Und dann in Venedig, in dem Winkel, wo ein Kruzifix ist, das wäre doch einfach – diese Fragen an den richten, der da am Kreuz hängt, das würde ich mir heute vorstellen. (Krauß, *Das Schauspiel meines Lebens*, S. 209).

In Hannover dagegen war die Gerichtsverhandlung neben der Erniedrigung für Shylock auch Läuterung und Reifungsprozess der Portia. Nachdem sie in Belmont noch Bassanio neckisch auf das richtige Kästchen hingewiesen hatte und auch die Verhandlung für sie zuerst eine Art "Farce" oder "Jux" war, in den sie "mehr hinein[]schlittert, als daß sie die Angelegenheit bewußt in die Hand nähme" (*Hannoversche Presse*), wurde im Laufe des Prozesses aus der "verwöhnte[n] Märchenprinzessin" ein Mensch.

> Sie übertölpelte den Juden nicht mit einem geistreichen Einfall, sondern suchte, beklemmt durch die Atmosphäre, in der sich ein antisemitischer Mob austobte, verzweifelt nach einem Ausweg. Erst ihre Begegnung mit Shylock, dessen Gnade sie zu wecken suchte, weil sie seine Not erkannte, konfrontierte sie mit dem Leben. Sie war auch die einzige, die Shylock nach der sich huldvoll aufspielenden Rache der übrigen aufzurichten suchte.[738]

Portias Solidarisierung mit dem Juden bestand jedoch lediglich in einer kurzen Andeutung, die dessen Isolation nur für Sekundenbruchteile aufhob. Das Urteil des vermeintlichen Rechtsgelehrten machte den Erhardt-Shylock zuerst "rasend bis zu einer Selbstvergessenheit, in der ihm die Wörter Recht und Rache zu einem verschmelzen" (*Hannoversche Presse*), während der Zusammenbruch bei Deutsch "ganz leise" geschah und sich "in eine große Leidensgebärde" steigerte (*Der Abend*). Die Forderung, sich zum Christentum zu bekennen, dann

> schmettert ihn zu Boden; nach einiger Zeit richtet er sich halb wieder auf, aschfahl, seine Hände, die den Körper stützen, rutschen ab, er droht erneut umzusinken, hält sich aber, fügt sich mit zitternder, gebrochener Stimme in sein Schicksal.[739]

Identisch in Hannover und Berlin und die endgültige Rückkehr zur Bühnenkonvention der fünfziger Jahre besiegelnd war dann der Abgang des geschlagenen Juden: In beiden Inszenierungen schritt ein zutiefst verletzter und durch die Würde, die er auch im Moment der totalen Vernichtung noch bewahrt, anklagender Mensch hinaus, begleitet vom Hohn und Spott der Christen. Die Tatsache, dass beide Shylocks beim Abgang in alttestamentarischer Geste ihr Haupt verhüllten, bewog viele Kritiker, den für diese Szene seit jeher sehr beliebten Hiob-Vergleich zu bemühen.[740]

Während jedoch auf den recht konventionellen Abgang des Juden in Hannover auch ein recht konventioneller fünfter Akt folgte, hielt Piscator an seinem Weg fest, radikale Bilder zur Rechtfertigung Shylocks zu suchen, indem er die Erinnerung an das Schicksal des Juden in die christliche Harmonie des Schlussaktes trug. Die letzte Szene des Stücks wurde zu diesem Zweck in Berlin nach der Mitteilung abgeschnitten, dass Jessica und Lorenzo als Shylocks

---

[738] Karasek, "Shakespeares Jude oder das Drama der Vorurteile", *Deutsche Zeitung*, 02.07.1963.
[739] Canaris, "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 22.
[740] Frappierend die beinahe identische Wortwahl in den verschiedenen Artikeln. Vgl z.B. Canaris, *Theater heute*, und *Hannoversche Allgemeine Zeitung* sowie *Hannoversche Presse*.

Erben eingesetzt sind. Danach trat Shylocks Tochter in einem "grauen Büßerumhang"[741], den ihr Portia kurz zuvor über das durchsichtige Kleid geworfen hatte, verstört und einsam mit der Bescheinigung, die ihr das Vermögen ihres Vaters zubilligt, an die Rampe, "während auf dem Rundhorizont das überdimensionale Antlitz des stumm-leidenden Shylock erscheint"[742]. "Was soll das", fragte Wolfgang Schimmig in der *Rheinischen Post* quasi stellvertretend für viele ratlose bis verärgerte Kritiker, "in diesem Augenblick, da die Paare sich nach der heiteren Auflösung des weiblichen Schabernacks gefunden haben und das beschämende Gerichtsverfahren schon halb vergessen ist?!"[743]

In Hannover feierten Publikum wie Presse überschwänglich die Leistung Kurt Erhardts, litt man mit Shylock und schämte sich gegenüber jüdischen Freunden, "daß es so viele Venezianer in der Welt gibt".[744] Fragen nach der Übereinstimmung der Inszenierung mit der vermeintlichen Intention Shakespeares blieben hier aus. Solche Überlegungen waren hingegen in Berlin vielfach Ausgangspunkt für harsche Kritik an der Interpretation Piscators. Man muss sich, bevor man die Einwände analysiert, die gegen Piscators Konzeption vorgebracht wurden, vergegenwärtigen, dass es sich bei seiner Inszenierung um den bei weitem berühmtesten der großen Deutsch-Auftritte als Shylock handelt, um diejenige Einstudierung, auf die später immer wieder Bezug genommen wurde, wenn von dem unvergleichlichen und ein ganzes Jahrzehnt prägenden Deutsch-Shylock die Rede ist. Sie wurde es wohl auch, weil hier das nahe dem Nathan beheimatete Shylock-Bild der fünfziger Jahre durch Deutsch vervollkommnet und der Philosemitismus, der aus ihm sprach, von Piscator bis in die letzte Konsequenz durchgespielt worden war.

Die erste Auffälligkeit bei der Betrachtung der Einwände, die gegen Piscator vorgebracht wurden, ist die, dass die angebliche Unvereinbarkeit von Deutschs Spiel und der Anlage der Figur durch Shakespeare bereits 1957 in Düsseldorf häufig konstatiert worden war, ohne dass diese Diskrepanz eine negative Bewertung erfahren hätte. Doch hatte Deutschs sehr ähnliche Darstellung des Shylock in Berlin eine gänzlich andere Wirkung, weil die Figur in einen anderen Kontext gestellt wurde, einen Kontext, welcher der Berliner Presse eindeutig zu politisch und zu negativ war. Die wohlmeinenderen unter den Rezensenten sympathisierten zumindest mit Piscators Bemühen, gaben ihm "politisch gesehen" Recht, nannten die Inszenierung "problematisch und fragwürdig", dies aber "mit Konsequenz und Charakter".[745]

---

[741] Werth, "Shylock gegen Shakespeare", *Deutsche Zeitung*, 09.12.1963.
[742] Ebd.
[743] Schimmig, Wolfgang: "Shylock – wie ihn Piscator sieht. Problematische Neuinszenierung des 'Kaufmanns von Venedig'", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 09.12.1963.
[744] Vgl. Tschechne, *Hannoversche Rundschau*, der in seinem Artikel "So viele Venezianer" zu diesem Resultat gelangt, nachdem er gefragt wurde, ob man die Inszenierung Palitzschs mit einem jüdischen Freund ansehen könne, ohne sich nachher schämen zu müssen.
[745] Ritter, "Nur Ernst Deutsch", *Der Abend*, 02.12.1963.

Die weniger Wohlwollenden schossen sich ganz auf die Person des Regisseurs ein: Piscators "weltanschauliche[] Komplexe hängen wie Bleigewichte an seinen Regie-Armen", befand die *Berliner Zeitung*.[746] Noch aggressiver formulierte Friedrich Luft in der *Welt*:

> Erwin Piscator geht nun, natürlich mit umgekehrten Vorzeichen, so zu Werke, wie Müthel, Krauß und Herbert Ihering einst in der schändlichen Burgtheater-Aufführung taten: Der Shylock wird entshakespeart; er wird propagandistisch umgepolt, einst grauslich antisemitisch, jetzt irrig beflissen pro. [...] Poesie und Komik müssen bei solch finsterer Belehrungs-Regie sterben.[747]

Über die Anlage der Shylock-Rolle seitens der Regie schrieb Luft:

> Wenn der Shylock aber von vornherein als ein Getto-Wesen [sic], als ein von Dachau sozusagen vorgezeichnetes Gewissensbild über die Szene wandelt, wenn Shakespeares viel naivere Auffassung ganz weggespielt und dauernd belastet und beschönigt wird – dann spielt eben dieser Shylock völlig ins Leere.

Als ob "ein von Dachau sozusagen vorgezeichnetes Gewissensbild" nicht bis dahin mehr oder weniger die gesamte Rezeptionsgeschichte des Shylock in der deutschsprachigen Theaterwelt bestimmt hätte, ohne dass dies als nicht nur unvermeidlich, sondern sogar als zwingend notwendig bezeichnet worden wäre. Doch wäre es zu kurz gegriffen, würde man die aggressiv und polemisch vorgebrachten Einwände Lufts allein als persönliche Ressentiments eines Kritikers gegen einen Regisseur abtun. Sie waren vielmehr Ausdruck eines ideologischen Grabenkriegs. Zu einer Zeit, in der das Theater im Allgemeinen deutlich an politischer Aussagekraft gewann und in welcher der *Kaufmann von Venedig* nicht zuletzt durch die Thesen Sinsheimers zunehmend auch als Stück über Waren- vs. Geldhandel gesehen wurde, konnte eine offensiv vorgetragene Kritik an der Gesellschaft Venedigs auch als Kritik an einer kapitalistischen Gesellschaft aufgefasst werden. Zumal die Inszenierung, die solches propagierte, in Westberlin stattfand, dem kapitalistischen Schaufenster zum Osten, und obendrein in der Verantwortung eines bekennenden Kommunisten lag. In diesem Sinne war Lufts Aufschrei: "Ich hatte geglaubt, wir waren [sic] in dieser Stadt nunmehr erwachsen genug, Shakespeares schwieriges Shylock-Stück historisch richtig, poetisch vom Blatt, also weder 'anti' noch 'pro' zu spielen und zu sehen" vielleicht weniger eine implizite Forderung nach einem negativeren Shylock, als nach einer neutraleren Darstellung der Christen, die eben nicht mehr "semmelblond perückiert" sein sollten.

Es passt zu dieser Zeit, zu dieser Inszenierung und auch zu dieser Auseinandersetzung, dass sich anlässlich von Piscators Interpretation erstmals Publikationen aus der DDR intensiv mit bundesdeutschen *Kaufmann*-Inszenierungen auseinandersetzten. Diese Auseinandersetzungen waren differenziert geschrieben und mit einer Ausnahme, auf die noch einzugehen sein wird, frei von Polemik und platter Ideologisierung. Bei allem Bemühen um Sachlichkeit ist dennoch

---

[746] HENNO: "Deutsch gut – nicht alles gut", in: *Berliner Zeitung* (*BZ*), 03.12.1963.
[747] Luft, "Wie man Shakespeare schändet", *Die Welt*, 03.12.1963. Daraus auch die folgenden Zitate.

die Sympathie für Palitzsch und Piscator spürbar. Palitzschs Inszenierung schnitt in dem Bericht André Müllers für die Fachzeitschrift *Theater der Zeit*,[748] in dem verschiedene Shakespeare-Inszenierungen quer durch die Bundesrepublik unter die Lupe genommen wurden, bei weitem am besten ab. In Hannover sei mit ernsthaftem Bemühen um das selten gespielte Stück versucht worden "abseits einer anti- oder philosemitischen Lesart, den eigentlichen Komödiencharakter des Stücks wieder freizulegen".

Aus Sicht des DDR-Berichterstatters heißen die großen Gegenspieler des Stücks nicht wie bei Sinsheimer und dem Großteil westdeutscher Regisseure und Dramaturgen Shylock und Portia, sondern Shylock und Antonio. Und zwar seien diese beiden "große Rivalen [...] aus ökonomischen Gründen". Shylocks Judesein kompliziere die Auseinandersetzung bloß, "die zwischen einer alten und einer modernen Art, Geldgeschäfte zu machen, stattfindet". Den Versuch, solcherlei "gesellschaftliche[] Mechanismen dieses Stücks wieder freizulegen", sah der Berichterstatter in Hannover "weit vorgetrieben". Schwächen habe die Inszenierung lediglich aufgrund des unzulänglichen Schauspielerpotential[s] und einer "gewissen illustrativen Tendenz" gehabt.

Mit der interpretatorischen Schwerpunktsetzung auf einen Konflikt divergierender ökonomischer Kräfte und dem, für bundesdeutsche Rezensionen geradezu undenkbaren, Verzicht auf eine historische und rezeptionsgeschichtliche Einordnung des Stücks und der Inszenierung antizipierte der Kritiker von *Theater der Zeit* die Gewichtung der ersten Auseinandersetzung mit dem Stück auf dem DDR-Theater, die erst dreizehn Jahre später stattfand. In der vorausgehenden Ausgabe der gleichen Publikation war ein Beitrag zu Piscators Inszenierung abgedruckt worden, der dagegen weitaus mehr Einschätzungen beinhaltete, die auch in der Diktion bundesdeutscher Kritiken einen festen Platz hatten.[749] Zwar war auch der Rezensent dieses Artikels der Auffassung, Shylock sei nach Shakespeare mehr "dramatische Vertretung eines Berufs als einer Rasse" und das Drama an sich vornehmlich "ein Stück des Übergangs, nebeneinander stehender aber schon kollidierender Wirtschafts-, Rechts- und Moralprinzipien", doch räumte er ein, dass die Jahrhunderte alte Diskriminierung von Juden und "das unermeßliche Unrecht von zwölf deutschen Jahren" die Rezeption verändert habe: "Das läßt uns heute schärfer sehen, genauer wägen. Vorbehaltlos Geschichte beiseite zu schieben ist ebenso falsch, als (aus Bequemlichkeit?) historisch bedingte Unspielbarkeit zu konstatieren".

Den Shylock sah er schon bei Shakespeare weitgehend als "große tragische Gestalt" angelegt, sodass Deutsch die Figur in seinen Augen nicht gegen die Dichter-Absicht interpretierte. Während er sich mit dieser Einschätzung von der Mehrheit der bundesdeutschen Kritiker unter-

---

[748] Müller, André: "Shakespeare. Zwischen München und Düsseldorf" in: *Theater der Zeit*, 4/1964, S. 20-21. Daraus auch die folgenden Zitate.

[749] Weigel, "Piscators 'Kaufmann von Venedig'", *Theater der Zeit*, 3/1964, S. 14-15. Daraus auch die folgenden Zitate.

schied, waren in der Beurteilung des Deutsch-Shylock enge Berührungspunkte zu verzeichnen. Denn auch für den Berichterstatter von *Theater der Zeit* war der Jude "Mittel- und Bezugspunkt der Aufführung" und in erster Linie Ghettobewohner, den "oft erlittene Erniedrigungen, Beschimpfungen [...] in Stolz, Selbstbewußtsein, menschlicher Würde nur bestärkt" hätten. Weitere Attribute Shylocks seien "Klugheit, Vorsicht, Zurückhaltung" gewesen. Da Deutsch es jedoch "in keinem Moment" nötig gehabt habe, Mitleid zu erregen und sein Shylock niemals "weinerlich" geworden sei, hätte sich auch die Widersprüchlichkeit der Figur vollends entfalten können. Deshalb ließen auch Shylocks Zusammenbruch und finaler Abgang "dem Zuschauer die Freiheit, selbst zu urteilen". Dieser Beschreibung implizit ist die Forderung, das Stück möge einem mündigen, lernwilligen und -fähigen Publikum die Gelegenheit geben, über (sozialökonomische) Gründe für Shylocks Außenseitertum und über Notwendigkeit und Unzulänglichkeiten des Prozesses zu reflektieren. Eine solche Forderung wurde später zu einem Hauptkriterium für die Berechtigung dieses Dramas auf der DDR-Bühne. Gleiches gilt für die Beurteilung, dass "Licht und Schatten" im *Kaufmann von Venedig* zeit- und nicht ortsbedingte Erscheinungen sind, sodass folgerichtig auch die Welt Belmonts ihre Schattenseiten aufzuweisen hat. Diese Beurteilung markierte nicht nur einen gewichtigen Unterschied zu Sinsheimers Ausführungen, die ja, wie gesagt, in der Bundesrepublik zunehmend Anhänger fanden, sondern sie offenbarte bereits die Grundzüge einer dialektischen Betrachtungsweise, die für DDR-Inszenierungen charakteristisch wurde. In Bezug auf die Spielorte ging man außerdem bei den *Kaufmann*-Inszenierungen in der DDR nicht von zwei wesensfremden und unabhängig voneinander zu betrachtenden Welten aus, sondern sah Venedig als den Ort, an dem das Geld verdient wird, das man in Belmont so großzügig ausgibt. Venedig ermöglicht Belmont also erst, bildet die Grundlage für Portias Reich der Liebe. Maßgeblichen Anteil an einer derartigen Interpretation, die ihren Anfang 1976 von Weimar aus nahm, hatte Armin-Gerd Kuckhoff, der die Inszenierung in der Goethe-Stadt wissenschaftlich begleitete.

Der Sohn des als Widerstandskämpfer von den Nazis mit dem Beil hingerichteten Dramaturgen Adam Kuckhoff[750] fungierte ab 1964 als Mitherausgeber eines *Shakespeare Jahrbuchs*, das nur noch für die ostdeutschen Mitglieder der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft bestimmt war. Denn kurz vor dem 400. Geburtstag des Namen gebenden Dichters und vor ihrem 100-jährigen Bestehen hatte sich die älteste kulturelle Gesellschaft des Landes gespalten. Aus westdeutscher Sicht war die Trennung zur Wahrung der Unabhängigkeit unumgänglich geworden, da eine

[750] Vgl. Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 43.

Unterwanderung durch die Sozialistische Einheitspartei befürchtet wurde.[751] Im *Shakespeare Jahrbuch* der DDR war Kuckhoff verantwortlich für die ab 1967 erscheinende "Theaterschau", die über Jahre hinweg immer auch einen Bericht über "Shakespeare auf den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland und Westberlins" beinhaltete.

In der ersten Theaterschau eines *Shakespeare Jahrbuchs* (Ost) widmete sich Kuckhoff 1967 ausführlich der Inszenierung Piscators.[752] Bei ihm fand die Westberliner Aufführung weit weniger Gegenliebe als noch einige Jahre zuvor in *Theater der Zeit*. Zwar waren auch in den Ausführungen Kuckhoffs Respekt und Sympathie sowohl für Piscator als auch für Deutsch unverkennbar. Doch Deutschs "würdiger Shylock" und Piscators "von unbezweifelbarer Humanität getragene Aufführung" hatten laut Kuckhoff lediglich verhindern können, "den faschistischen Antisemitismus" zu aktivieren, "der in der Bundesrepublik und in Westberlin durchaus noch 'unbewältigte' Vergangenheit" gewesen sei.[753] Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der BRD hätten jedoch eine Interpretation gar nicht zugelassen, die der Komplexität des Stücks gerecht geworden wäre. Er vermisste vor allem den "verbissenen Kampf zweier Konkurrenten in der wilden Epoche frühkapitalistischer Entwicklung". Dies bewog Kuckhoff zu allgemeinen Überlegungen darüber, "ob und inwieweit wir in Deutschland überhaupt das Recht auf eine Aufführung dieses Stücks schon wieder gewonnen haben":

> Solange es nicht sicher ist, daß im Zuschauerraum kein Antisemitismus mehr sich versteckt, solange das gesellschaftliche Bewußtsein nicht so weit entwickelt ist, daß der Zuschauer mit Sicherheit in Shylock nicht den Juden, sondern den grausamen Wucherer der frühkapitalistischen Welt erkennt, solange nicht sicher ist, daß er auch Antonio richtig bewertet als bei allem Schein des Edlen nicht weniger grausam, so lange kann eine volle, Shakespeares Werk entsprechende Realisierung auf unseren Bühnen weder möglich noch humanistisch vertretbar sein.

Nachdem zuvor in der ostdeutschen Berichterstattung über die beiden bundesrepublikanischen Inszenierungen die Sympathie für die "linken" Regisseure Palitzsch und Piscator ausgereicht hatte, ihre Arbeiten durchweg positiv zu rezensieren, traten nun gesellschaftspolitische Aspekte in den Vordergrund. Plötzlich war nicht mehr allein eine individuelle dramaturgische Konzeption entscheidend für die Beurteilung einer Aufführung, sondern eine ganze Gesellschaft musste sich das Recht erwerben, das Stück sehen und aufführen zu dürfen. Und wie in jedem

---

[751] Kurz vor der Jahreshauptversammlung 1963 waren, nach Angaben westdeutscher Vorstände, innerhalb weniger Wochen mehr als 500 neue Mitglieder der Gesellschaft beigetreten, darunter "eine Anzahl profilierter SED-Funktionäre". Zusätzlich sei den Parteimitgliedern unter den 'Neu-Shakespeareanern' von der SED-Führung Instruktionen für die Hauptversammlung erteilt worden. Vgl. Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: *Shakespeare in Deutschland 1864 – 1964. Den Mitgliedern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West überreicht vom Vorstand und Geschäftsführenden Ausschuss.* Bochum, 1964, S. 100 ff.

[752] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der BRD und Westberlins in den Spielzeiten 1963/64 und 1964/65", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 103/1967, Weimar, 1967, S. 217-225. Daraus auch die folgenden Zitate (S. 223-224).

[753] Ebd., S. 223.

politischen System zuvor ging die Beantwortung der Frage nach den 'richtigen' gesellschaftlichen Voraussetzungen und der 'richtigen' Interpretation des Stücks damit einher, sich der Nähe des Dichters zu versichern, der hier von Kuckhoff praktisch zum Ökonomen gemacht wurde.
Sicherlich war die Ausklammerung von Shylocks Judesein ein bequemer Weg, die auch in der DDR nicht leichte Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und dem Verhältnis zum jüdischen Volk nach Auschwitz zu umgehen. Die Verbrechen im Dritten Reich waren im Jargon der DDR das Werk der Faschisten und aktuell ein bundesrepublikanisches Phänomen, da es faschistische und antisemitische Tendenzen in der sozialistischen Gesellschaft nach eigener Einschätzung nicht gab. Wohl aber gab es massive propagandistische Angriffe gegen "das imperialistische Machtgebilde Israel".[754] Das von Kuckhoff vorgeführte Shylock-Bild der 'Entjudung' des Juden entsprach außerdem der politischen Gepflogenheit, die Juden nur als eine unter vielen Gruppen zu sehen, die unter dem Nationalsozialismus zu leiden hatten. Diese Gepflogenheit spiegelte sich auf dem Theater der DDR insofern wider, als jüdische Figuren im zeitgenössischen Drama des zweiten deutschen Staats weder ein persönliches Schicksal repräsentierten, noch das des jüdischen Volkes, sondern "in der Mehrheit das kollektive Leiden unter dem Nazi-Regime".[755]

3.3.7 Deutsch in Deutsch-Tradition: München, 1964

Während Kuckhoffs Vorstellung von Shylock als Prototypen des Geldhändlers, der nur nebenbei noch Jude ist, in der DDR erst Mitte der Siebziger und in der Bundesrepublik erst ab Anfang der Achziger umgesetzt wurde, setzte Ernst Deutsch seine Tour als Shylock, der zuvorderst guter Mensch, und dann erst Jude war, durch die großen Theater des Landes fort. Seine nächste Station war das Deutsche Theater in München, wo er bereits 1964 als Gast unter der Regie von Harry Buckwitz auftrat, der ebenfalls nur im Rahmen des Münchner Festspielsommers für diese Inszenierung als Gast aus Frankfurt gekommen war.
Buckwitz war eine der schillerndsten Persönlichkeiten in der bundesdeutschen Theaterlandschaft. Der Antifaschist und Brecht-Freund hatte noch keinen beruflichen Kontakt zum Theater gehabt, als er Deutschland 1937 nach Arbeitsverbot durch die Nationalsozialisten verlassen musste. Er emigrierte 1938 nach Ostafrika, in das heutige Tansania. Dort schlug er sich zuerst als Hotelmanager durch, wobei er so viel Geschick bewies und Erfolg hatte, dass er schon bald ein eigenes Hotel erwerben konnte. In seiner Freizeit leitete er eine kleine Schauspieltruppe, die er selbst gegründet hatte.[756]

---

[754] Vgl. Bayerdörfer, "Avant propos", *Theatralia Judaica (II)*, S. 8f.
[755] Feinberg, Kapitel "Der Jude – ein Opfer unter anderen. Jüdische Figuren im Drama der DDR", S. 74.
[756] Vgl. Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 244 ff. Dort ausführlich zu Buckwitz´ Biografie und künstlerischem Werdegang.

Nach dem Ende des Dritten Reiches kehrte Buckwitz als einer der ersten Emigranten nach Deutschland zurück und wurde, damals in deutschen Theaterkreisen noch völlig unbekannt, auf Anhieb Verwaltungsdirektor und Regisseur bei den Münchner Kammerspielen. Sein rasanter Aufstieg gipfelte 1950 in der Berufung zum Generalintendanten nach Frankfurt, einer Position, die er fast zwei Jahrzehnte lang ausfüllte.[757] Buckwitz galt als politisch linker Regisseur, der das Theater als Ort politischer Auseinandersetzung sah und der sich 1966 als einziger Intendant mit seinem offen gegen die Notstandsgesetze protestierenden Ensemble solidarisierte. Dass er sich jedoch nicht von einem politischen Lager vereinnahmen ließ, bewies er bereits zu Beginn seiner Frankfurter Intendanz, als er mit der Verpflichtung Lothar Müthels als Schauspieldirektor für einen Aufschrei in linken Kreisen sorgte. Später engagierte er vor allem Erwin Piscator, aber auch Fritz Kortner, für Gastinszenierungen am Frankfurter Schauspiel.

Am meisten Aufsehen erregte Buckwitz mit Inszenierungen von Brecht-Stücken, die er häufig gegen den Widerstand von (kommunal)politischer Seite an 'seinem' Theater durchsetzte.[758] Shakespeare dagegen hatte er nach eigenem Bekunden zwar "ein Leben lang studiert" und ihm die "tiefsten Theatereindrücke zu verdanken", doch hatte er den Engländer bis dahin "wie einen heiligen Bezirk in meiner langjährigen Regietätigkeit ausgespart und nicht ein einziges seiner Werke inszeniert".[759] In einem Beitrag im Programmheft zu seiner Münchner Inszenierung schrieb Buckwitz, er sehe den Dichter aus Stratford als "große Bewährungsprobe" an, weil "die Grundsituation jedes seiner Werke erst glasklar analysiert und die logische Entwicklung jeder Rolle erst unmißverständlich nachgezeichnet werden muß", weshalb die Auseinandersetzung mit dem *Kaufmann von Venedig* für ihn "ebenso ersehnte wie gefürchtete Krönung" seiner Theaterarbeit werden sollte. Durch den tendenziösen Missbrauch des Stücks im Nationalsozialismus sei besondere Vorsicht mit dem Werk geboten, da bei einer Inszenierung im heutigen Deutschland immer auch "Voreingenommenheiten und Hemmungen" beseitigt werden müssten. Dabei sei Shylock bei Shakespeare in erster Linie Vertreter des Gewerbes der Geldverleiher, "der durch das Anrüchige seines Berufes in eine Paria-Situation gedrängt wird, wobei seine rassische Zugehörigkeit zum Judentum keine zusätzliche polemische Spitze, sondern nur eine Verdeutlichung des Konflikts darstellt".

Deshalb verdiene es gerade dieses Werk, "aus jener Unbefangenheit heraus inszeniert zu werden, mit der es Shakespeare geschrieben hat", sei die Komödie doch in Wahrheit "ein Hymnus

---

[757] 1968 verließ Buckwitz, unzufrieden mit den neuen Theaterverhältnissen, enttäuscht und zornig die Stadt Frankfurt und wechselte als Direktor zum Zürcher Schauspielhaus. (Vgl. Mertz, *Das gerettete Theater*, S. 57 und 79-81).

[758] Ausführlich dazu Müller, André: "Buckwitz und sein Theater", in: *Theater der Zeit*, 8/1963, S. 18-21.

[759] Buckwitz, Harry: "Ist der 'Kaufmann von Venedig' ein zeitkritisches Thesenstück?", in: Neues Theater München (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig.* (Programmheft zur Inszenierung durch Harry Buckwitz. Eine Gemeinschaftsproduktion des Neuen Theaters München in Zusammenarbeit mit der Theatergemeinde e. V. München), München, 5. Heft, 1964, S. 17. Daraus auch die folgenden Zitate.

auf die Humanitas und auf die Liebe". Sein Streben zielte denn auch darauf ab, den *Kaufmann von Venedig* als "poetische Komödie des Sieges der Liebe über die Unmenschlichkeit" zu inszenieren.

Doch auch in der Münchner Presse, wie überall im Land seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs üblich, wurde der *Kaufmann von Venedig* als "die in ein Lustspiel eingeflochtene Shylock-Tragödie"[760] gesehen, weshalb die regielich angestrebte Unbefangenheit auf der Strecke blieb. Die Dominanz des "Nach-Auschwitz-Problem[s]" und daraus resultierend die Dominanz Shylocks hatte im Gegenteil durch die alles beherrschende Präsenz Deutschs ein derartiges Ausmaß angenommen, dass viele der anderen Charaktere des Stücks nur noch über Shylock definiert wurden. So registrierte der Rezensent der *Süddeutschen Zeitung* mit Befremden, dass durch die Güte des Juden Jessicas Wunsch zu Fliehen einen "gewissen Schatten" auf den Charakter der eigentlich "überaus reizenden" Tochter werfe. Bezüglich der Freunde des Antonio bemängelte er gar, dass deren Windigkeit "größtenteils durch Jugendübermut verdeckt" worden sei, weshalb sie "weniger als möglich wäre" dazu dienten, "Shylocks elementare Abneigung gegen diese Sorte Christen zu rechtfertigen".

Die Konzentration auf Shylock wurde außerdem durch den Umstand begünstigt, dass Buckwitz neben Deutsch mit Ausnahme von Krista Keller (Portia) keine profilierten Schauspieler zur Verfügung standen, das Ensemble zusammengewürfelt war und der Regisseur in relativ kurzer Probenzeit zwei Stücke gleichzeitig betreute.[761] Deutsch ragte aus den genannten Gründen in München noch stärker aus dem Ensemble heraus, als in früheren *Kaufmann*-Inszenierungen, in denen er mitgewirkt hatte, sodass sein Spiel schließlich auch das Regiekonzept ad absurdum führte. Denn durch ihn gestaltete sich auch im Deutschen Theater der Prozess nicht als Triumph der Liebe über die Unmenschlichkeit, sondern als Sieg der "Unmenschlichkeit über getretene Menschlichkeit",[762] was wiederum der Auffassung der meisten Kritiker vom Stück wesentlich näher kam als die von Buckwitz angekündigte Interpretation. Da Ernst Deutsch selbst den Shylock in München also augenscheinlich mit fast identischen künstlerischen Mitteln und sehr ähnlicher Wirkungsabsicht wie zuvor gab, brachte die Inszenierung Buckwitz' keine neuen Erkenntnisse in Bezug auf die Interpretation der Rolle des Juden, vielmehr festigte sie den Ruf Deutschs als das Maß aller Shylock-Darsteller in der Bundesrepublik.

---

[760] Braun, Hanns: "Der Kaufmann von Venedig. Harry Buckwitz inszeniert Shakespeare im Deutschen Theater", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 25.07.1964. Daraus auch die folgenden Zitate.
[761] Neben dem *Kaufmann von Venedig* noch Mozarts *Zauberflöte*.
[762] Rumler, Fritz: "Im Deutschen Theater: Kaufmann von Venedig", in: *Abendzeitung*, München, 25.07.1964.

3.3.8 Nicht Fisch, nicht Fleisch: Shylock im gesellschaftlichen Umbruch, 1964-1968

Neben dem Deutschen Theater versuchten sich an Shakespeares 400. Geburtstag vier weitere deutsche Bühnen am *Kaufmann von Venedig*. Unter ihnen befand sich die Württembergische Landesbühne in Esslingen am Neckar, wo sich Intendant Joachim von Groeling bereits zum zweiten Mal des problematischen Dramas annahm.[763] Wie vier Jahre zuvor in Rendsburg (vgl. S. 215) verpflichtete er für dieses Unterfangen Will Court als Gast aus Ulm. Beim Vergleich der Programmhefte fallen das Festhalten an Heine und die enorme Bedeutung auf, die Hermann Sinsheimer in den wenigen Jahren seit Erscheinen der deutschen Ausgabe seines Buches im Jahr 1960 für die Dramaturgien der Theater gewonnen hatte.[764] Courts Interpretation in Groelings Inszenierung war im Vergleich zur vorherigen Zusammenarbeit der beiden eine Abkehr von der Dominanz des Tragischen und stellte stattdessen des Gepeinigten Recht zu hassen in das Zentrum seines Spiels. In der Presse wurde dies als bewusste Abgrenzung vom Berliner Deutsch-Shylock gewertet.[765]

Sowohl in Bezug auf die Programmheftgestaltung wie auch hinsichtlich der Shylock-Konzeption kann Groelings zweiter Versuch als stellvertretend für Aufführungen des *Kaufmann von Venedig* bis Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre gelten. Angesiedelt irgendwo zwischen Heines "The poor man is wronged" und der von Sinsheimer beschriebenen "stolzen Kreatur", die "zur inneren Standhaftigkeit und Unerbittlichkeit" aufwächst und sich wild aber stolz zum Hass bekennt,[766] versuchte man Interpretationen, die sich deutlich genug von Deutschs Charakterisierung abhoben, um eine eigene Identität zu wahren, aber auch nicht zu deutlich, um das Risiko, das die Wahl des Stücks barg, überschaubar zu halten. Der *Kaufmann von Venedig* blieb während dieser Zeit auf kleinere Bühnen abseits der Metropolen beschränkt. Das Stück war also nicht mehr als eine Randnotiz in einer Zeit, als innen- und weltpolitische Ereignisse das Gesicht der deutschen Gesellschaft und seines Theaters innerhalb weniger Jahre so einschneidend veränderten.

Vor allem die drei Jahre zwischen dem Beginn der Kulturrevolution in China im August 1966 und der ersten Mondlandung hielten die Welt mit einer extremen Häufung von Kriegen, Atten-

---

[763] Zusätzlich die Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach, die Bühnen der Hansestadt Lübeck sowie das Schauspiel Cuxhaven.

[764] Sinsheimer im Esslinger Programmheft mit längeren Auszügen aus den Kapiteln "Shakespeare und der Jude" (S. 117 ff.) sowie "Das Drama" (S. 122 ff.). Siehe: Groeling, Joachim von (Hrsg.): *Programmheft der Württembergischen Landesbühne*, Esslingen am Neckar, Spielzeit 1963/64, Heft 8, Januar 1964 (Gestaltung: Manfred Niehaus). Einen Shylock an der Schwelle zwischen Heine und Sinsheimer erlebten auch die Zuschauer der Inszenierung durch den Hilpert-Schüler Jöns Andersson in Lübeck, wo eine Fokussierung auf die Gegenspieler Shylock – Portia, wie sie Sinsheimer formuliert hatte (Vgl. das Kapitel "Das Drama" in *Shylock. Die Geschichte einer Figur*, S. 122 ff.), in der Presse bereits als "werkgetreue Regiekonzeption" gesehen wurde. (Vgl. R. N.: "Vortrefflicher 'Kaufmann von Venedig'. Shakespeares Stück in Lübeck neueinstudiert", in: *Kieler Nachrichten*, 11.09.1964). Die Konzentration auf Heine und Sinsheimer spiegelt sich auch im Lübecker Programmheft wider. (Vgl. Heidrich, Walter (Hrsg.): *Programmheft zum Kaufmann von Venedig*. Bühnen der Hansestadt Lübeck, Spielzeit 1964/65, Heft 3).

[765] Vgl. U. R.: "Shylock heute. 'Der Kaufmann von Venedig' im Eßlinger Theater", in: *Stuttgarter Zeitung*, 16.01.1964.

[766] Vgl. Sinsheimers Kapitel "Der andere Shylock" in *Shylock. Die Geschichte einer Figur*. S. 154 ff.

taten und dem Kampf für gesellschaftliche Veränderungen, der nicht selten auch ein Kampf der Generationen war, in Atem: Der Vietnamkrieg eskalierte und aus Protest gegen diese Eskalation wurde die Friedensbewegung zuerst in den USA und später auch in verschiedenen europäischen Staaten zur Massenbewegung. Der israelisch-arabische Sechstagekrieg endete mit der Eroberung von Territorien für Israel, die noch heute einen Friedensprozess im Nahen Osten immer wieder verhindern. Der Bürgerkrieg in Nigeria führte in Biafra zu einer Hungersnot ungekannten Ausmaßes. Rassenunruhen erschütterten die USA und gipfelten in der Ermordung Martin Luther Kings. Ernesto "Che" Guevara starb im bolivianischen Dschungel und wurde schnell zur Ikone für Jugendliche in der ganzen Welt. In Europa kam der Prager Frühling durch den Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts unter der Führung der UdSSR zu einem jähen, blutigen Ende. Studentenproteste gegen die Schließung einer Fakultät der Pariser Universität weiteten sich schnell aus und führten zwischenzeitlich zu chaotischen, bürgerkriegsähnlichen Zuständen in ganz Frankreich.

Auch in Deutschland lehnten sich immer mehr zumeist junge Menschen gegen die Staatsgewalt auf. Wie in Frankreich eskalierte die Situation auch durch das rigorose Vorgehen der Polizei. Gewalt und Hass erreichten einen ersten Höhepunkt, als der Student Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 bei einer Demonstration gegen den Schah-Besuch in Deutschland von einem Polizisten erschossen wurde. Die Außerparlamentarische Opposition (APO) gewann zunehmend an Einfluss und erfuhr wachsenden Zulauf vor allem durch junge Menschen, die auf Sinnsuche jenseits des Wirtschaftswunders waren und die eine Demokratisierung aller Lebensbereiche sowie einen fundamentalen Wandel der Werte und Verhaltensweisen einer in ihren Augen erstarrten Gesellschaft forderten. Im Frühling verhärteten sich die Fronten weiter, als einer der führenden Köpfe der APO, Rudi Dutschke, nach einem Attentat starb. Vor allem die studentische Jugend sah in dem Mordanschlag das Resultat der einseitig negativen Medienberichterstattung – mit der Springer-Presse an der Spitze – über die Unzufriedenheit der Jugend in den vorangegangenen Monaten. Zum Teil gewalttätige Demonstrationen und blutige Zusammenstöße mit der Polizei waren die Folge. Dagegen fielen die Proteste gegen die beabsichtigte Verabschiedung einer Notstandsverfassung,[767] die von vielen als Bedrohung demokratischer Grundrechte gesehen wurden, nur wenige Wochen später weitgehend friedlich aus. Danach ebbte der offene Protest allmählich ab und die Auseinandersetzungen verlagerten sich stattdessen stärker in die gesellschaftlichen Institutionen hinein.

[767] Die Notstandsverfassung wurde von der großen Koalition ausgearbeitet und am 30. Mai 1968 von einer Zweidrittel-Mehrheit des Bundestags angenommen. Die Notstandsgesetze lösten die bis dahin gültigen Vorbehaltsrechte der Alliierten ab. Sie beinhalteten genaue gesetzliche Regelungen für den Verteidigungsfall und andere Krisensituationen.

Der Konflikt zwischen der APO und dem Establishment der Bundesrepublik war im Kern auch eine Auflehnung junger Menschen gegen die Eltern-Generation. Zentrales Thema dieses Konflikts war deshalb auch die Frage nach der Schuld und der Verantwortung der eigenen Eltern und Verwandten im Dritten Reich. Der Fokus des öffentlichen Diskurses richtete sich fortan, nachdem in den fünfziger Jahren der Umgang mit den Opfern dominiert hatte, zunehmend auf die Beleuchtung der Täterseite. Dies brachte auch auf dem Theater einschneidende Veränderungen mit sich. Für die neue Generation unter den Theaterleuten und auch für das junge Publikum sollte Theater statt gesellschaftlichem Ereignis nunmehr Ort der politischen Auseinandersetzung werden.

Aus diesem Grund ebbte auch die große Welle des Dokumentartheaters, die das deutsche Theater Anfang der Sechziger erfasst hatte, erst zum Dekadenwechsel ab. Mitte bis Ende der Sechziger dagegen waren Hochhuth und vor allem Weiss (noch) in aller Munde, wurde Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* fast achthundertmal gegeben. Im August 1965 waren im Auschwitz-Prozess Urteile mit erschreckend niedrigem Strafmaß gesprochen worden, die im In- und Ausland mit Unverständnis und Empörung quittiert wurden. Zwei Theaterstücke nahmen direkten Bezug auf diesen Prozess. Martin Walser wählte mit *Der schwarze Schwan* den Weg der grotesken Überzeichnung, während Peter Weiss in *Die Ermittlung* auf jede Fiktionalisierung verzichtete und sein Stück allein aus Aussagen zusammensetzte, die im Prozess gemacht worden waren. Vor allem Berichte über den Profit, den die Judenvernichtung der deutschen Großindustrie brachte, machte das Stück zum Politikum. Debatten über dieses Thema wurden im Fernsehen zur besten Sendezeit ausgestrahlt.

Daneben war Brecht jetzt erstmalig der meistgespielte moderne Autor auf dem deutschen Theater geworden, waren die Existenzialisten um Sartre und Camus auf dem Vormarsch. Die sozialkritischen Stücke des Polen Sławomir Mrożek fanden große Beachtung und ab 1966 spaltete Handkes *Publikumsbeschimpfung* die Öffentlichkeit. Rainer Werner Fassbinder inszenierte in seinem eigenen "anti-theater". Ionesco, Pinter und Beckett waren in jeder Spielzeit präsent. Eine neue Generation von Regisseuren und Schauspielern bestimmte jetzt das Gesicht des deutschen Theaters. Parallel zur Politisierung der Bühne entspann sich eine Debatte, in der Zweifel am Theater als Kunst laut wurden. Die Diskussion über die neue Rolle des Theaters war Hauptthema im Jahresheft *Theater heute* zur Spielzeit 1967/68.[768]

In den verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen zeichneten sich jedoch zu dieser Zeit auch bereits Gegenbewegungen zu den progressiven Umwälzungen ab. Auf politischer Ebene war dies am deutlichsten und schmerzlichsten an den Wahlerfolgen der 1964 gegründeten rechts-

[768] Vgl. Hadamczik, *Was spielten die Theater?*, S. 25.

radikalen Nationaldemokratischen Partei Deutschlands (NPD) auf kommunaler und Landes-Ebene zu spüren.[769] Das Theater erlebte neben politischen Provokationen einen Boom des Boulevard. Die Liste der meistgespielten Stücke wurde in den vier Spielzeiten zwischen 1965 und 1969 ausnahmslos angeführt von mindestens einem, meistens gleich zwei Boulevard-Komödien. Die bemerkenswerteste Renaissance feierte jedoch die Sparte Musical. Von weniger als 1.000 Aufführungen in der Spielzeit 1965/66 stiegen die Zahlen der Musical-Inszenierungen bis zum Höhepunkt 1968/69 mit über 2.000 Aufführungen stetig an, während die Zuschauerzahlen in allen anderen Bereichen der darstellenden Kunst im gleichen Zeitraum kontinuierlich sanken.[770] Neben dem alles überragenden *My Fair Lady* trug auch *Anatevka*, die erste Verkitschung des Philosemitismus auf der deutschsprachigen Nachkriegsbühne, maßgeblich zum 'Musical-Fieber' bei. Gerade in Zeiten innenpolitischer Unruhe, der Infragestellung sämtlicher Werte und den lästigen Fragen nach Schuld und Verantwortung durch die eigenen Söhne und Töchter tat ein gemütlicher Jude in einer "heilen Welt" – wie auch ein romantischer *Zigeunerbaron* – augenscheinlich doppelt gut.

Zwischen den Stücken mit Aussage und den auf reine Zerstreuung ausgerichteten Werken behauptete die Klassik auch weiterhin ihren festen Platz auf der Bühne. Sie war anscheinend ein willkommener Kompromiss für diejenigen Zuschauer und Theatermacher, die das moderne politische Theater zunehmend als zermürbend, zu anstrengend oder zu wenig die Ästhetik befriedigend ablehnten, denen aber der Boulevard zu niveaulos war. Warum aber wurde der *Kaufmann von Venedig* ausgerechnet in dieser auch für das Theater so turbulenten Zeit von den großen Häusern mit einer Ausnahme, von der noch ausführlicher die Rede sein wird, ignoriert? Warum wurde in diesen Jahren, in denen sowohl die Parabelhaftigkeit der klassischen Dramatik als auch das Thema Vergangenheitsbewältigung am Theater reüssierten, das jüdische Thema in den Metropolen ausgespart?

Natürlich erfasste der zuerst rein studentische Protest von Berlin ausgehend in erster Linie die großen Universitätsstädte. Hier waren die Theaterleute weitaus näher am Puls der Zeit als im kleinstädtischen Bereich und hier gab es auf Seiten der Zuschauer eine deutlich größere Akzeptanz für experimentelles und/oder offen politisches Theater. Hier waren die Gemüter vielleicht zu erhitzt für ein Drama, das mehr als andere genaue Analyse, Vorsicht und Behutsamkeit von Regisseuren wie Schauspielern erforderte. Oder der *Kaufmann* war zu sehr Teil des Bildungsbürgertums, die Botschaft, die von ihm ausgehen konnte, zu allgemein und zeitlos. Dagegen wurden theaterpolitisch Verantwortliche an kleineren Bühnen durch die zunehmende

---

[769] Die NPD zog unter anderem zwischen 1966 und 1968 in die Landesparlamente von Hessen, Bayern und Baden-Württemberg ein. Den Sprung in den Bundestag verfehlte die Partei dagegen im September 1969 knapp.

[770] Vgl. Hadamczik, *Was spielten die Theater?*, S. 23 ff.

Politisierung aller gesellschaftlichen Bereiche vielleicht ermutigt mehr zu wagen als den *zerbrochenen Krug* oder den *eingebildeten Kranken*, ohne dabei das kleinstädtische Publikum zu überfordern. Für diese These spräche, dass eine Inszenierung des *Kaufmann* – immer noch häufig durch den Intendanten selbst inszeniert, also 'Chefsache' – jetzt meist Selbstzweck war und nicht mehr in erster Linie, um einem verdienten Schauspieler zum Bühnenjubiläum die Traumrolle zu gönnen. Doch ist es unmöglich, eine allgemeingültige Inszenierungs-Intention jener Jahre zu umreißen, denn manchmal waren die Gründe für eine Inszenierung deutlich profanerer Natur.

Beispielsweise hatte Intendant Dr. Herbert Decker den *Kaufmann* im September 1964 an den Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach zur Aufführung gebracht. Im Programmheft fanden sich unter anderem Sinsheimers Bemerkungen zu "Shylock"[771] und ein Rezensent hatte "das eigentliche Verdienst der Aufführung" darin gesehen, "mit dem Stück, das eine ganze Generation nur an wenigen Orten bisher sehen konnte, bekannt zu machen".[772] Mit dieser Aussage hatte sich wohl die Hoffnung verbunden, endlich auch nichtjüdische Schauspieler an Deutschs Errungenschaft partizipieren zu lassen und so eine Normalität im Umgang mit dem Stück zu schaffen:

> Daß der Bann gebrochen ist, Shakespeares Komödie vom venezianischen Juden Shylock aufzuführen, auch wenn kein Ernst Deutsch das für die Deutschen wegen ihrer Schuld am Judentum leicht mißzuverstehende Stück sanktioniert, darf als ein Zeichen für die Gesundung des allgemeinen Geisteszustandes verstanden werden.

Gleichzeitig jedoch hatte der Kritiker einräumen müssen, dass die Möglichkeit, das Stück ohne die Beteiligung von Juden aufzuführen, nicht automatisch gleichzusetzen war mit Normalität. Denn Deckers Inszenierung hatte sich "von Ängstlichkeiten [...] noch nicht ganz frei" gezeigt, "da Shylock durch Alfred Melchior so sympathisch wie irgend möglich"[773] gezeichnet worden war.

Als Decker nun vier Jahre später die Intendanz in Würzburg übernommen hatte, wollte er auch die Unterfranken mit dem Stück bekannt machen. Dies war schon allein vom wirtschaftlichen Standpunkt aus verständlich, schließlich hatte er den Bühnenbildner, das Bühnenbild und sogar das Programmheft aus Krefeld mitgebracht. In Würzburg ging es Decker vor allem darum, zu zeigen, dass der Konflikt zwischen Shylock und Antonio keinesfalls ein religiös motivierter ist. Aus diesem Grund strich er wo eben möglich den Begriff "Jude" und auch Shylocks Aussage: "Ich haß' ihn, weil er von den Christen ist" wurde ausgespart. Heraus kam jedoch eine Inszenie-

---

[771] Vgl.: Generalintendanz der Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach (Hrsg.): *Blätter der Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach*: *Der Kaufmann von Venedig*. Spielzeit 1964/65, Heft 4, 15. Jahrgang.

[772] Hübner, Paul: "Porzias Heiratslotterie. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Krefeld", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 28.09.1964.

[773] Ebd.

rung, die lediglich "schön repräsentativ"[774] war. Shylock sei "von nahezu gutbürgerlicher Art" gewesen, schrieb der Kritiker des *Fränkischen Volksblatts*, ein Mensch, "der sich gegen angetane Schmach aufbäumt, sich deshalb mit der Hölle verbindet, ein Elender, doch auch ein Leidender".[775]

Noch ein anderer Intendant nahm sich innerhalb kurzer Zeit zweimal des Stücks an. Im Gegensatz zu Decker gefiel sich Toni Graschberger jedoch Ende 1964 in Cuxhaven und Ende 1968 am Nordmark Landestheater Schleswig in der Rolle des Shylock und überließ die Spielleitung anderen. In beiden Programmheften ist ein Beitrag Albert Schulze Vellinghausens abgedruckt, der sich aus Kritiken zu den Inszenierungen aus Bochum 1952 und Düsseldorf 1957 zusammensetzt.[776] Darin heißt es:

> Aus Shylock einen individuellen Helden zu machen, ist unmöglich; ihm in der lächerlichen Verzerrung Würde zu geben, ist bitter notwendig. Würde eines Ahasverus und die Stimme einer überpersonalen Zeitlosigkeit.

Dies darzustellen war Graschberger laut *Husumer Tageszeitung* gelungen, die Shylock "abstoßend in seinen Methoden, in seinem haßerfüllten Wollen, und doch auch menschlich begreifbar, rührend-erschütternd zugleich" fand und voll des Lobes für die schauspielerische Leistung des Intendanten war,[777] wohingegen der Berichterstatter der *Schleswiger Nachrichten* Graschbergers Darstellung als "leise aber auch ohne große Ausstrahlung"[778] beurteilte.

Doch nicht nur eine besondere *Kaufmann*-Affinität einzelner Intendanten brachte das Stück auf die Spielpläne, auch als besonderes Theater-Jubiläums-Bonbon, mit dem man zeigte, dass eine Bühne der Klassik verpflichtet und gleichzeitig dem Wagnis gegenüber aufgeschlossen war, fand es in jenen Jahren noch immer Anklang. So auch im Sommer 1968 aus Anlass der Feierlichkeiten zu 20 Jahren Kreuzgangspiele in Feuchtwangen. Spielleiter war Intendant Ludwig Bender, der auch dem Südostbayerischen Städtetheater Landshut vorstand und der das Stück dort zur gleichen Zeit in ähnlicher Besetzung ebenfalls zur Aufführung brachte. Den Shylock gab in beiden Fällen Willy Lindberg, der für seine "noble Darstellung" gelobt wurde, die vor allem in der Gerichtsszene "zu bewegen"[779] vermocht habe. Sein Shylock wurde "erst nach der

---

[774] Specht, Hans von: "Schön repräsentativ: 'Der Kaufmann von Venedig'. Stadttheater Würzburg gastierte mit der umstrittenen Shakespeare-Komödie im Schloßtheater", in: *Fuldaer Volkszeitung*, 29.11.1968.

[775] Meunieur, Franz: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Eine Neuinszenierung des Schauspiels im Würzburger Stadttheater", in: *Fränkisches Volksblatt*, 02.11.1968.

[776] Die inhaltlich identischen Beiträge sind im Cuxhavener Programmheft mit "Pfahl im Herzen" betitelt, in Schleswig mit "Zur Figur des Shylock". Vgl. Das Schauspiel Cuxhaven (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*. Spielzeit 1964/65, Heft 3 und: Nordmark Landestheater Schleswig: *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*. Spielzeit 1968/69, Heft 4.

[777] dt.: "Es gab zweimal viel Beifall. Nordmark-Landestheater gastierte in St. Peter-Ording", in: *Husumer Tageszeitung*, 21.12.1968.

[778] Hebbeln, Volker: "'Kaufmann von Venedig' in Schleswig. Eine wirkungsvolle 'unklassische' Inszenierung ... und einige Fragen", in: *Schleswiger Nachrichten*, 12.11.1968.

[779] Schmitt, Otto: "Shylock – mild und von Tragik gezeichnet. Shakespeares Schauspiel 'Der Kaufmann von Venedig' als Auftakt der Spielzeit", in: *Landshuter Zeitung*, 30.09.1968.

Entführung seiner Tochter zu einem unversöhnlichen Wucherer, während er zuvor ebenso ein Nathan hätte werden können".[780]

Um ein wenig die Atmosphäre einzufangen, die eine solche Premiere zum Auftakt einer Spielzeit umgab – zumal im für das Land so bedeutsamen Jahr 1968 – seien hier die letzten beiden Absätze eines Artikels aus der *Landshuter Zeitung* zitiert, der "Shylock – mild und von Tragik gezeichnet" überschrieben ist:

> Es gab viel Beifall, schon nach einigen Szenen und vor allem am Schluß: Das Publikum wußte es sichtlich zu schätzen, daß man ihm dieses anspruchsvolle Werk darbot und bezeugte sein Verständnis für die Leistungen, die dieses den Mitwirkenden abverlangt hatte.
> Für die geladenen Gäste gab die Stadt Landshut nach der Premiere im Fürstenkeller, mehrjähriger Tradition entsprechend, einen Empfang. Oberbürgermeister Lang gab dabei seiner Freude darüber Ausdruck, daß man das Theater weiter erhalten könne, und er dankte allen, die dazu beigetragen hatten, für ihre Unterstützung. Er wies auf die Wichtigkeit der Kontaktpflege hin und sagte, daß man den Auftakt der Spielzeit als glücklich bezeichnen müsse. Der Verwaltungsrat für das Theater, Oberbürgermeister a.D. Stadtrat Gallmeier, der nun schon seit Jahrzehnten als Vertreter des Stadtrats das Südostbayerische Städtetheater umsorgt, begrüßte unter den Gästen u.a. Bezirkstagspräsident Haufellner, den Straubinger Oberbürgermeister Stiefvater und Oberregierungsdirektor Dr. Schmidt als Vertreter des Regierungspräsidenten sowie die Landräte Beck von Landshut, Rauchenecker von Rottenburg und Dr. Kraft von Mainburg sowie Oberst Alber und Oberst Dr. Buhl als Repräsentanten der Bundeswehr. Auch den Theatertechnikern, die ja stets im Hintergrund arbeiten, sagte er dabei ein anerkennendes Wort.[781]

Wie in Feuchtwangen wurde auch in Bremerhaven mit dem *Kaufmann von Venedig* gefeiert. Man beging das hundertjährige Jubiläum des dortigen Stadttheaters. Um dem bedeutenden Anlass gerecht zu werden, wurde das Stück durch Rudolf Debiel hier erstmalig in der Übertragung des aus der DDR stammenden Übersetzers Rudolf Schaller inszeniert, sodass man stolz vermelden konnte: "Eine Uraufführung stand an. Das gab dem Abend Bedeutung über das Normalmaß hinaus".[782] Dieser Umstand ließ weitaus mehr aufhorchen als die Interpretation des Gast-Regisseurs vom Westdeutschen Rundfunk in Köln, der Shakespeares Drama laut *Weser Kurier* "betulich zelebrieren"[783] ließ. Trotzdem wurde die Premiere vom Bremerhavener Publikum mit Beifall aufgenommen. Dies ist so verwunderlich nicht, denn schenkt man dem Rezensenten des *Mannheimer Morgen* Glauben, dann war die Stimmung in der Hafenstadt, was die Experimentierfreudigkeit anging, nicht viel anders als in Niederbayern:

> Bremerhaven hat in dieser Saison mit Jürgen-Dieter Waidelich einen jungen Intendanten erhalten. Doch kühne Neuerungen wird man von ihm kaum erwarten können. Die

---

[780] Hagenauer, Paul: "'Der Kaufmann von Venedig'. Zur Aufführung des Südostbayerischen Städtetheaters", in: *Straubinger Tagblatt*, 02.10.1968.
[781] Schmitt, "Shylock – mild und von Tragik gezeichnet", *Landshuter Zeitung*, 30.09.1968.
[782] Wolff, Detlev: "Auf größeren Realismus gezielt. Rudolf Schallers Neuübersetzung des 'Kaufmann von Venedig' in Bremerhaven uraufgeführt", in: *Weser Kurier*, Bremen, 04.06.1968. Zur Qualität der Neuübersetzung durch Schaller siehe Jacobi, Johannes: "Glatter, aber platter", in: *Die Zeit*, Hamburg, 07.06.1968.
[783] Wolff, *Weser Kurier*, 04.06.1968.

> norddeutsche Provinzstadt ist kein Nährboden für künstlerische Experimente. Kurt Hübners Beispiel der ständigen Provokation im nahen Bremen wirkt auf die Bremerhavener eher abschreckend als nachahmenswert.[784]

Am Badischen Staatstheater Karlsruhe durfte man sich immerhin im Glanz einer deutschen Erstaufführung sonnen. Hier wurde im März 1966 die Version des neben Rothe und Schaller bekanntesten zeitgenössischen Übersetzers, des Österreichers Richard Flatter, gespielt.[785] Neben dieser Besonderheit herrschte jedoch in Karlsruhe, wie in Bremerhaven, wie in jedem Theater, das in dieser Zeit den *Kaufmann* gab, die alltägliche Unentschiedenheit und Vorsicht vor. Dazu gehört der fast schon obligatorische Sinsheimer im Programmheft und die Intendanten-Inszenierung (durch Hans-Georg Rudolph) ebenso wie die Konzentration auf die Figur des Geldverleihers – "gerade an der Grenze des noch Möglichen [...], ehe man versucht ist, das Stück "Der Jude von Venedig" zu nennen".[786] Zu sehen war ein "wohlgezügelter Shylock"[787], "ein menschlicher Shylock ohne karikaturistische Übertreibungen",[788] mit der "Last von Jahrtausenden" auf den "gebeugten Schultern".[789] Schwierigkeiten bereitete jedoch immer noch die Szene, in der Shylock abwechselnd den Verlust von Tochter und Juwelen beklagt. Laut *Freier Presse* geriet Darsteller Karl A. Jakoby hier "viel zu nahe an das falsche Bild des Juden, das dieses Stück so lange belastet hat".[790]

Während in der Beurteilung des Jakoby-Shylock in der Presse weitgehend Einigkeit herrschte, gingen die Meinungen darüber auseinander, ob es sich bei dieser Sichtweise um die getreue Wiedergabe einer Figur handelte, die schon "von Shakespeare selbst vermenschlicht und in seinen Handlungsweisen begreifbar gemacht" worden war, oder aber eine absichtliche Umkehrung der "vom Autor gewollte[n] eindeutig negative[n] Charakterisierung"[791] mit dem Ziel, "die antisemitischen Züge, die bei Shakespeare nun einmal stehen, zu neutralisieren".[792] Entgegen aller bundesdeutschen Rezensionen sah Armin-Gerd Kuckhoff in Karlsruhe den Antonio als

---

[784] Berndt, Hans: "Scheilock in Schallers Sprachgewand. Rudolf Debiel inszenierte als Gast in Bremerhaven den 'Kaufmann von Venedig' von Shakespeare", in: *Mannheimer Morgen*, 07.06.1968.

[785] Flatters *Kaufmann*-Übersetzung wurde als insgesamt leichter sprechbar als der Schlegel-Text angesehen, behielt jedoch an etlichen Stellen den Schlegelschen Wortlaut bei. (Vgl. Flach, J.A.: "Neue Shakespeare-Fassung. 'Der Kaufmann von Venedig' in Richard Flatters Übersetzung", in: *Aachener Volkszeitung*, 14.03.1966).

[786] Roth, Moritz: "Ein 'aufgewerteter' Shylock in Karlsruhe. 'Der Kaufmann von Venedig' im Badischen Staatstheater", in: *Badische Allgemeine Zeitung*, 08.03.1966.

[787] Dr. R.: "Beispielhafte Shakespeare-Aufführung. 'Der Kaufmann von Venedig' im Badischen Staatstheater in Karlsruhe", in: *Badischer Landsmann*, 10.03.1966.

[788] Dieckmann, Jörg: "'Der Kaufmann von Venedig'. Neuinszenierung von Generalintendant Rudolph im Badischen Staatstheater", in: *Badische Volkszeitung*, 08.03.1966.

[789] G.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Richard Flatters Neuübersetzung im Großen Haus des Badischen Staatstheaters", in: *Badische Neueste Nachrichten*, Karlsruhe, 08.03.1966.

[790] Kretzer, Hans: "Lustspielton – nicht ganz geglückt. Richard Flatters Neuübertragung des 'Kaufmann von Venedig' in Karlsruhe", in: *Freie Presse*, Bielefeld, 22.03.1966.

[791] Roth, "Ein 'aufgewerteter' Shylock in Karlsruhe", *Badische Allgemeine Zeitung*, 08.03.1966.

[792] Flach, J.A.: "Shakespeare-Rollen sind nicht immer dankbar. Flatters "Kaufmann"-Übertragung hatte in Karlsruhe Deutschland-Premiere", in: *Rhein-Zeitung*, Koblenz, 15.03.1966. Die Diskussion um die Intention des Dichters war weder eine Neu- noch eine Seltenheit. Sie war vielmehr – unabhängig von der Datierung der Aufführung und nur in der Intensität schwankend – ein immer wiederkehrender Begleiter der *Kaufmann*-Inszenierungen.

den eigentlichen, zu einer "fast mystischen Größe"[793] gesteigerten, noch über Portia erhobenen Humanisten des Stücks, weshalb für seinen Gegenspieler Shylock nur die Rolle des Narren bliebe, der zufällig auch Jude ist. Gleichgültigkeit gegenüber Shylock einzufordern, wie es durch die Karlsruher Konzeption zwangsläufig geschehe, sei jedoch "bedenklich" angesichts eines Publikums "mit der Erinnerung an die Zeit des Faschismus, an die Zeit der Konzentrationslager". Die weiteren Ausführungen Kuckhoffs lassen vermuten, dass es ihm weniger um die Karlsruher Inszenierung zu gehen schien, als vielmehr darum, knapp zweieinhalb Jahre nach Piscators Interpretation zu bestätigen, dass das Stück in Deutschland nach wie vor unspielbar sei. Denn schließlich sei auch die 'richtige' Interpretation, das heißt eine, die Shakespeares Absicht gerecht wird, "den erbitterten, leidenschaftlichen Kampf der Interessen bis zur Vernichtung des Gegners in der gnadenlosen, frühkapitalistischen Welt" aufzuzeigen, angesichts der Belastungen der jüngsten deutschen Geschichte immer noch problematisch.

Aus diesem Grund verzichtete man in der DDR weiterhin auf eine eigene Produktion. In der Bundesrepublik hingegen gab es Mitte bis Ende der sechziger Jahre neben den hier kurz skizzierten eine Reihe weiterer *Kaufmann*-Inszenierungen, ausschließlich jedoch an kleinen bis mittelgroßen Bühnen. Die verstärkte Präsenz des Stücks gegenüber den Fünfzigern lässt dabei die Gleichförmigkeit besonders deutlich spürbar werden, die sowohl in den Shylock-Interpretationen wie auch in zentralen Stellen der Programmhefte zum Ausdruck kommt.

Ob Dirk Dautzenberg in Braunschweig (März 1965), der dem Shylock "menschlich verständliche Züge" ließ, "ohne seinen fanatischen Haß zu verwässern",[794] ob Orf Leo Betz in Celle (April 1966) als venezianischer Jude mit jenem "tragischen Zug, der Haß fast hoheitsvoll erscheinen läßt"[795], oder Karl-Heinz Burger in Erlangen (Februar 1967) als "der um sein Recht kämpfende Jude Shylock, hart und böse in einer ihn erniedrigenden Gesellschaft",[796] sie alle versuchten ihr schauspielerisches Können im gleichen eng gesteckten Rahmen zu entfalten; einem Rahmen, der einerseits durch das überlebensgroße Vorbild Ernst Deutschs, andererseits durch Dramaturgien festgelegt war, die sich in der Shylock-Frage größtenteils an zwei Autoren ausrichteten: Heine im Programmheft aus Kassel (Juni 1966), Sinsheimer in Braunschweig,

---

[793] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland und Westberlins in der Spielzeit 1965/66 und bis zum Jahresende 1966", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 104/1968, Weimar, 1968, S. 256. Daraus auch die folgenden Zitate.

[794] Jacobs, Hans: "Gutgemeinter Dienst am klassischen Stück. Der 'Kaufmann von Venedig' im Staatstheater Braunschweig neuinszeniert", in: *Goslarsche Zeitung*, 16.03.1965.

[795] Klein, Ernst-Günther: "'Ich bin ein Jude!'. 'Kaufmann von Venedig'-Premiere im Celler Schloßtheater", in: *Hannoversche Presse*, 04.04.1966.

[796] Dultz, Michael: "Markgrafentheater Erlangen: 'Kaufmann von Venedig'. Öde venezianische Langeweile", in: *8 Uhr Blatt*, Nürnberg, 22.02.1967.

Hildesheim (September 1966) und Koblenz (Januar 1967).[797] Das Resümee eines *Kaufmann*-Abends lautete fast überall: "Alles war versöhnlich".[798] So konnte häufig von einer "gediegenen Inszenierung"[799] berichtet werden. Und selbst wenn sich das eine oder andere Theater mit dem *Kaufmann von Venedig* "etwas zu viel vorgenommen" hatte, blieb immerhin "der gute Wille lobenswert".[800]

Die nur sehr bedingte Risikofreude der Verantwortlichen zeugt davon, dass trotz der zunehmenden Distanz zur nationalsozialistischen Diktatur und trotz des immer stärker spürbaren neuen Zeitgeistes die Sorge um die Publikumswirkung der Komödie, "die lange Jahre nach Auschwitz auf den deutschen Angst-Index verbannt war",[801] anhielt. Auch über zwanzig Jahre nach dem Ende des Dritten Reiches war der *Kaufmann* mithin noch Demokratietest. Zumindest die Aufführungen in der sogenannten Provinz hatten sich weit weniger deutlich von dem allgemeinen Konsens der fünfziger Jahre weg entwickelt, als man vielleicht hätte vermuten können. Stattdessen war die Erleichterung immer noch förmlich greifbar, die auf so manche reibungslos verlaufene Inszenierung folgte:

> Fazit: 'Der Kaufmann von Venedig' braucht keinesfalls auf die Verlustliste unbewältigter deutscher Vergangenheit gesetzt zu werden, wie das nach dem Krieg hundertzehnprozentige 'Demokraten' verlangt hatten. Gott sei Dank![802]

Unter all den Ähnlichkeiten und Parallelen, welche die *Kaufmann*-Inszenierungen der Zeit verbanden, lassen bereits schüchterne Versuche aufhorchen, dem Shylock unverwechselbare Züge zu geben oder die Parabelhaftigkeit des Stücks durch die Herstellung eines direkten Zeitbezugs aufzubrechen. Um Letzteres bemühte man sich im September 1965 an den Städtischen Bühnen Augsburg. Dieses Bemühen kann insofern als schüchtern bezeichnet werden, als es nur in einem Beitrag im Programmheft resultierte. Zwar war auch das Augsburger Programmheft dominiert von den beliebtesten Texten der Zeit, der fast schon obligatorischen Drury Lane Erzählung Heinrich Heines und den Ausführungen Hermann Sinsheimers. In dem Beitrag "Hass und Vergeltung" werden selbige als Elemente dargestellt, die "dem mythischen Bild vom Judentum

---

[797] Vgl. Staatstheater Kassel (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*. Heft 18, Spielzeit 1965/66, Kassel, 1966. Generalintendanz des Staatstheaters Braunschweig (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 26, Spielzeit 1964/65, Redaktion Claus-Henning Bachmann / Gertrud Frank, Braunschweig, 1965. Stadttheater Hildesheim, Intendant Walter Zibell (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel von William Shakespeare*, 1. Programmheft der Spielzeit 1966/67, Redaktion Ehrhard Reinicke, Hildesheim, 1966. Theater der Stadt Koblenz (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Koblenz, 1967. Premieredaten der hier genannten Inszenierungen siehe Anhang.

[798] Aschemann, W.: "Alles war versönlich. 'Der Kaufmann von Venedig' im Gartentheater Herrenhausen", in: *Hannoversche Presse*, 23.06.1967, zur Inszenierung des Stadttheater Hildesheim, das in einer im Vergleich zur Hildesheimer Premiere (September 1966) überarbeiteten Inszenierung im Juni 1967 am Gartentheater Herrenhausen gastierte.

[799] schg: "Bis an die Grenze des Tragischen. 'Der Kaufmann von Venedig' in Stadt Allendorf / Festhalle gut besetzt / Aufführung fand viel Beifall", in: *Oberhessische Presse*, Marburg, 28.11.1968, über ein Gastspiel des Gießener Stadttheaters.

[800] Gärtner, Dr. C.: "Komödie zwischen Clownerie und Tragik. Dietrich Taube inszenierte William Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Gießener Freie Presse*, 05.11.1968, über die Inszenierung am Stadttheater Gießen (November 1968).

[801] Eschmann, Wolfgang: "Sieg der Liebe und der Gnade: Der Jude Shylock als tragische Figur", in: *Rhein-Zeitung*, Koblenz, 17.01.1967 zur Inszenierung im Theater der Stadt Koblenz.

[802] Ebd.

entnommen" seien und folglich als "dämonische Eigentümlichkeit des Judentums" erschienen; "Die Rangordnung" beschäftigt sich mit dem Verhältnis Shylock – Antonio – Portia als Entsprechung der Komponenten Mittelalter – Übergangszeit – Neuzeit.[803]

Daneben aber fand sich in Augsburg ein Originalbeitrag Heinz Gerstingers,[804] der aus dem Drama direkte Handlungsanweisungen für den alltäglichen Umgang mit jüdischen Mitbürgern ableitet. Nach Gerstinger ist der hassende Jude zwar ein "Produkt seiner Umgebung":

> Bei aller Erkenntnis des Unrechts dem Juden Shylock gegenüber wäre es aber doch zu sophistisch, diesen als den edlen Helden, die Christen als die Bösewichter des Stückes zu bezeichnen. Hier würde ein Philosemitismus propagiert, der im Grunde nur ein Negativ des Antisemitismus ist. Denn als Reaktion auf getane Verbrechen nun jeden jüdischen Mitmenschen wie Porzellan zu behandeln, ist zwar verständlich, läßt aber in diesem wieder das Gefühl hochkommen, als ein anderer, Fremder, Abseitiger behandelt zu werden.

Abschließend forderte der Autor das Praktizieren christlicher Gnade, wie sie Shylock verwehrt worden sei. Er verstand darunter in erster Linie einen integrativen Prozess, bei dem kein gesellschaftlicher oder zwischenmenschlicher Bereich ausgespart werden darf:

> Wir könnten heute sagen – mit Sühnegeldern allein ist es nicht getan. Der 'Gnade Taten' sind nicht Äußerlichkeiten. Sie leben aus der Befreiung des Menschen aus den Ketten des Vorurteils und aus der Erkenntnis, daß der 'Andere' nur ein 'Anderer' ist, wenn wir ihn als solchen betrachten.

Sosehr diese Ausführungen durch ihren Gegenwartsbezug verblüffen, die Inszenierung selbst sprengte keinesfalls den Rahmen, in dem sich die anderen Produktionen der Zeit bewegten, nicht zuletzt, weil auch Regisseur Helmut Gaick "im letzten davor zurückzuschrecken schien, der zentralen Figur die volle Freiheit des Hasses und der selbstzerstörerischen Leidenschaft zu geben".[805] Der Rahmen war abgesteckt durch drei Kriterien, deren Erfüllung gleichsam bedeutete, eine Erfolgsgarantie für eine Inszenierung des Dramas zu erwirken. Es waren dies die Orientierung an gelungenen Aufführungen durch 'große' Regisseure in den Metropolen, die Konzentration auf die Vermittlung zeitloser Werte zu Lasten konkreter politischer Aussagen sowie Behutsamkeit im Umgang mit dem Wagnis zur Vermeidung von Missverständnissen. Solche Maxime hatten Mitte bis Ende der Sechziger noch nicht ihre Gültigkeit verloren, wie eine Rückschau in den *Badischen Neuesten Nachrichten* anlässlich der Karlsruher Inszenierung belegt:

> Bis ein Mann wie Sellner in Darmstadt den Bann brach, bis Schalla es in Bochum spielte, Ulm, Stuttgart und sogar die Freie Volksbühne in Berlin folgte. Und siehe da,

---

[803] Vgl. S. 220.

[804] Gerstinger, Heinz: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in unserer Zeit", in: Städtische Bühnen Augsburg (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig* (Programmheft), Spielzeit 1965/66. S. 9-12. Daraus auch die folgenden Zitate. Aus dem Programmheft geht leider nicht eindeutig hervor, welche Funktion Gerstinger in der Augsburger Produktion hatte. Vermutlich jedoch war er für die Dramaturgie verantwortlich.

[805] Hepp, Dr. Fred: "Städtische Bühnen Augsburg: Der 'Kaufmann von Venedig' in unseren Tagen. Das Schauspiel eröffnet die Spielzeit mit Shakespeare", in: *Augsburger Allgemeine*, 28.09.1965.

> nirgendwo ist es mißverstanden worden. Weil man es, genau wie der Autor Shakespeare, nicht politisch oder gar tendenziös sah. Ein unbefangener Regisseur von hohem künstlerischen Verantwortungsbewußtsein kann hier gar nicht fehlgreifen, wenn er die tragischen Schatten richtig setzt, die menschlichen Schwerpunkte [...].[806]

Zwei bedeutende Inszenierungen, die selbst in der oben geäußerten Art Vorbild für manche Aufführung der späten sechziger und frühen siebziger Jahre werden sollten, markierten in jenen Jahren die Extreme dessen, was in Bezug auf den *Kaufmann von Venedig* tolerabel war. Es handelte sich dabei auf der einen Seite der Skala um die Vollendung des nathanischen Shylock, die Ernst Deutsch bei seinem letzten großen Auftritt in der Rolle des Juden im November 1967 am Wiener Burgtheater vollzog. Interpretatorisch am weitesten vom Nathan-Shylock entfernt war die Darstellung von Fritz Kortner in der Inszenierung, die der Wiener Spielleiter Otto Schenk knapp ein Jahr später im Rahmen einer Gemeinschaftsproduktion des ORF und des WDR Fernsehens regielich betreute.

3.3.9 Exkurs: Vergangenheitsbewältigung auf Hebräisch: Shylock in Israel, 1945-1965

In Israel versuchte das Theater derweil nach der Gründung des jüdischen Staates eine adäquate theatralische Form und Stimme für die Veränderung der jüdischen Identität zu finden. Zudem galt es Zeichen zu setzen für das künftige Verhältnis zu Deutschland, jetzt, nachdem das ganze Ausmaß der Shoah nach und nach ans Licht gekommen war. Legt man als ersten Parameter für die Entwicklung dieses Verhältnisses die Anzahl der originär deutschsprachigen Dramen zugrunde, die das größte Theater des Landes, das Habima, bis Mitte der 60er Jahre in den Spielplan aufnahm, lässt sich keine Änderung feststellen. Ihre Anzahl blieb mit 14 Stücken im Vergleich zu dem Zeitraum von 1931 bis 1948 unverändert. Ein deutlicher Zuwachs ist hier nur bei den englisch- und hebräischsprachigen Werken zu verzeichnen, zu deren Gunsten jiddische Dramatik fast völlig aus dem Repertoire verschwand.[807]

Bezüglich der Inhalte der ausgewählten Dramen deutscher Sprache sticht auf den ersten Blick lediglich das Fehlen von provokativen Extremen ins Auge. Stattdessen überwog neben Altbekanntem das eher Unverfängliche. Kritische Töne blieben hier auf moralische Allgemeinplätze beschränkt, durch die eine direkte Auseinandersetzung mit individuellen Tätern oder dem Fehlverhalten konkreter gesellschaftlicher Gruppen vermieden werden konnte. Jedoch wäre es zu kurz gegriffen, die Spielplanpolitik des Habima lediglich als Bemühen um politische Korrektheit gegenüber deutscher Kultur zu verstehen, denn erstaunlicherweise folgte das spätere israelische Staatstheater in der Auswahl der Dramatiker weitgehend dem Beispiel deutscher Bühnen, deren Erfolgsautoren auch das Gesicht des deutschsprachigen Dramas in Israel bestimmten:

---

[806] G., "'Der Kaufmann von Venedig'", *Badische Neueste Nachrichten*, 08.03.1966.
[807] Siehe Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, Tabelle 11.2 (S. 193).

Den Anfang machte 1949 Zuckmayers *Barbara Blomberg*, "a 'kosher' choice of an anti-fascist German playwright with a theme irrelevant to German-Jewish relationships".[808] 1951 folgte *Mutter Courage* von Bertolt Brecht, der später der populärste deutsche Autor des israelischen Theaters wurde und dessen bekanntesten Stücke im Spielplan des Habima zu finden waren. Auch *Faust I* fehlt in der Reihe deutschsprachiger Werke nicht, wenngleich Julius Gellners Inszenierung von 1956 viele Kritiker zweifeln ließ, ob die Zeit für diese "quintessence of Germanism" in Israel bereits gekommen sei.[809]

Einige Monate später wurde dann erstmalig die Shoah auf der Bühne des Habima direkt thematisiert, und zwar in Form des amerikanischen Dramas *Das Tagebuch der Anne Frank*, das im Januar 1957 Premiere hatte. Man setzte also bei diesem Thema, genauso wie das deutsche Theater und fast zeitgleich mit diesem, auf die Rührung der Zuschauer durch Opferdramatik. 179 meist ausverkaufte Vorstellungen[810] beweisen, dass man mit dieser Strategie den Nerv der Zeit traf. Wie in Deutschland, schien auch in Israel die Tendenz zum moralischen Fundamentalismus ein bestimmender Faktor für Zustimmung auf dem Theater zu sein. Ein israelischer Kritiker merkte seinerzeit gar an, das Habima sei mit dieser Produktion geworden "what we always wanted it to be – a dramatic theater loyal to its national mission".[811] Dementsprechend verfolgten auch die nachfolgenden Stücke zur Shoah, die hebräischen Dramen *Anna Szenes* von Aaron Megged (Premiere 31.05.1958), und Ben-Zion Tomers *Yaldei Hatzel* (*Children of the Shadow*, 28.11.1962), eine ähnliche Wirkungsabsicht. Ersteres basiert auf der wahren Geschichte einer ungarisch-stämmigen Jüdin, die beim Versuch Juden in ihrem Heimatland zu retten, von den Nazis gefangen wird und den Märtyrertod stirbt. Das zweite Drama schildert in autobiografischer Form das Schicksal eines jüdischen Kindes in Polen zwischen Krieg und nationalsozialistischer Verfolgung. Die Politik des Habima, bei der Bewältigung der Shoah kontinuierlich auf Anrührung statt auf zielgerichtete Anklage zu setzen, erwies sich angesichts von 115 bzw. 206 Aufführungen auch bei diesen Werken weiterhin zumindest finanziell als die richtige.

Erst mit dem Fortschreiten der neuen Dekade wurden die Stücke dann immer expliziter in ihrer Kritik an den Tätern. Daraus ergibt sich eine weitere Parallele zum Theater in Deutschland, die umso erstaunlicher anmutet, wenn man berücksichtigt, dass die beschriebene Entwicklung in

---

[808] Levy, Shimon, "German Plays on Hebrew Stages", *Theatralia Judaica (II)*, S. 38. Das Stück spielt Ende des 16. Jahrhunderts und erzählt vom Schicksal der Patriziertochter Barbara Blomberg und ihres unehelichen, aus der Verbindung mit dem spanischen Kaiser Karl V. hervorgegangenen Sohnes Don Juan. Zuckmayer ging es nach eigener Angabe darum, das überzeitliche "Verhältnis zwischen Mensch und Macht" herauszuarbeiten. (Zuckmayer im Programmheft der Konstanzer Uraufführung vom 30.04.1949, Regie: Heinz Hilpert. Zitiert nach Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, München, 1992, S. 1104, Cf. Carl Zuckmayer).

[809] Rezensionsbeiträge dazu bei Levy, Shimon, "German Plays on Hebrew Stages", *Theatralia Judaica (II)*, S. 38. Zitat ebd. S. 39.

[810] Angabe nach Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, Appendix 2: "The Habima Repertoire: 1918 - 1978" (S. 293 ff.), aus dem im Folgenden auch alle weiteren Zahlen und Daten bezüglich der Habima-Inszenierungen entnommen sind.

[811] Ein Kritiker namens Nahor in der Zeitung *Yediot Acharonot* vom 23.01.1957. Zitiert nach Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, S. 200.

beiden Ländern mithilfe der gleichen – deutschsprachigen – Dramen eingeläutet und vorangetrieben wurde. Den Startschuss zu diesem Prozess in Israel gab im Juni 1959, kein Jahr nach der deutschen Erstaufführung in Frankfurt, das noch unverfängliche *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch. Er führte anschließend Anfang der 60er in schneller Abfolge über Lenz' *Zeit der Schuldlosen* (Mai 1962) und Dürrenmatts *Physiker* (März 1963) zur Inszenierung von *Der Stellvertreter* im Juni 1964, Hochhuths Abrechnung mit der kalkulierten Untätigkeit der Kirche gegenüber der Vernichtung der Juden. Der Erfolg des *Stellvertreters*, der mit 126 Aufführungen zu einem der beiden erfolgreichsten deutschsprachigen Dramen in der israelischen Theatergeschichte avancierte,[812] unterstreicht, dass das Signal der deutschen Bühne, das Theater (wieder) verstärkt als Stätte öffentlicher Provokation zu nutzen, Mitte der 60er Jahre auch in Israel Gehör und Zustimmung fand. Nur schwer einzuschätzen ist aus heutiger Sicht, inwieweit die Entführung, Verurteilung und Hinrichtung Adolf Eichmanns, die zwischen Mai 1960 und Mai 1962 auch von der israelischen Bevölkerung mit großer Spannung verfolgt wurden, Auswirkungen auf die Auswahl der Stücke hatte.[813]

Vielleicht hatte der englische Regisseur Tyrone Guthrie bereits Ende 1958 die Notwendigkeit gesehen, dem israelischen Theater bezüglich der Auseinandersetzung mit der Shoah neue Impulse zu geben. Vielleicht wollte er seinen Nationaldichter William Shakespeare zum Vorreiter einer neuen Entwicklung machen, die der sich verändernden gesellschaftlichen Rolle des Theaters gerecht wurde. Von welchen Motiven er sich auch immer hat leiten lassen, jedenfalls wählte Guthrie für sein zweites Gastspiel beim Habima den *Kaufmann von Venedig*.[814]

Seine Wahl ist insofern überraschend, als sämtliche Werke Shakespeares nach Jessners keineswegs künstlerischem, aber politischem Scheitern mit eben diesem Stück zehn Jahre lang vom Habima gemieden worden waren. Danach hatte sich zwar, nach einem leidlich erfolgreichen Neuanfang mit *Hamlet* 1946, ab 1949 eine Art kontinuierlicher Shakespeare-Pflege auf der Bühne des Habima etabliert, doch war diese "Ära" ebenfalls nur von kurzer Dauer gewesen. Sie war fast ausschließlich verknüpft mit dem Namen Julius Gellner. Der tschechische Regisseur, der zwischenzeitlich in England beheimatet gewesen war, hatte sich zwischen 1949 und 1955 für vier der fünf Shakespeare-Produktionen am Habima verantwortlich gezeichnet, von denen drei, nämlich der *Sommernachtstraum*, *Othello* und *König Lear*, sehr hoch in der Gunst des

---

[812] Im Zeitraum von 1918 - 1978. Nur Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* wurde häufiger gespielt (Okt. 1959, 134 mal. Alle Angaben nach Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, Appendix 2).

[813] Shimon Levy, der in seine Untersuchung über deutsche Dramen in Israel auch die Spielpläne des Cameri, des zweitgrößten israelischen Theaters, einbezieht (dort wurde u.a. Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* gespielt), sieht in der Vielzahl deutscher Dramen jener Zeit eine Widerspiegelung der "renewed examination of the German-Jewish cultural, psychological and national relationship vis-à-vis the Eichmann´s Trial." (Levy, Shimon, "German Plays on Hebrew Stages", *Theatralia Judaica (II)*, S. 39).

[814] Im Rahmen seiner ersten Einladung nach Israel hatte er 1947 für das Habima mit mäßigem Erfolg Sophokles´ *Oedipus Rex* inszeniert.

Publikums gestanden hatten.[815] Nach erneuter vierjähriger Shakespeare-Abstinenz präsentierte das Habima also am 24.02.59 zum zweiten Mal das einzige Drama des Engländers mit jüdischem Thema. Es sollte gemessen an den Aufführungszahlen die erfolgloseste Produktion des israelischen Nationaltheaters zwischen Oktober 1957 und März 1960 werden. Nur 37 mal durfte Guthrie seine Interpretation des Shylock dem Publikum vorstellen. Wenngleich die Diskussionen bei weitem nicht die Schärfe und Emotionalität der Debatte von 1936 erreichten, stand doch erneut nicht die künstlerische Umsetzung – Guthrie hatte sich für eine *modern-dress* Aufführung entschieden – sondern allein die Auswahl des Stücks im Zentrum der Kritik, "again showing the sensitivity and the extremely emotional reaction of the public to the topic of the play".[816] Guthrie, der selbst kein Jude war, hatte mit Aharon Meskin und Shimon Finkel wieder die gleichen Schauspieler mit der Shylock-Rolle betraut, die sich schon unter Jessner abgewechselt hatten. Zur unterschiedlichen Auffassung der Figur sagte Meskin:

> When I first played Shylock, I stressed mainly the national, pathetic element. This time I shall endeavor to portray a more human Shylock: he has got courage, he has got a measure of fanaticism – but he has his weaknesses as well. Guthrie has told me that at the beginning of the play Shylock is a thriving merchant, a kind of Rothschild. This has given me much help.[817]

Guthrie versuchte die Betonung der romantisch-komödiantischen Aspekte des Stücks und zeigte einige innovative Ansätze. Die Dekadenz der Venezianer beispielsweise verband sich bei ihm mit der Kritik am modernen *American Way of Life* und die Beziehung zwischen Antonio und Bassanio war eindeutig homosexueller Natur. In Bezug auf Shylock jedoch hielt er an der konservativen Variante der Apologie des Juden fest, obwohl Shylock aussah wie ein "liberal Rabbi, with a well-trimmed beard and a clever and pleasant expression".[818] Es gelang deshalb nicht, das Shylock-Motiv in das Spiel einzubeziehen, zumal es dem Juden an einem gleichwertigen Gegner fehlte und Meskin wie Finkel nicht von dem Pathos ihrer früheren Darstellung lassen konnten.

Eine vergleichende Analyse der theatralischen Verarbeitung der Shoah auf der deutschen und der palästinensischen, später israelischen Bühne fördert also vor allem in Bezug auf Dramenauswahl und Rezeption erstaunlich viele, teilweise überraschende Parallelen zu Tage. Umso bemerkenswerter ist es, das sich die deutsch-israelischen Geister ausgerechnet in der Beurteilung eines Stücks scheiden, das in der christlichen Welt als das klassische Drama zum Thema

---

[815] *Sommernachtstraum* (Premiere 25.05.49, mit 121 Aufführungen), *Othello* (05.05.50, 100 Aufführungen), *King Lear* (21.04.55, 94 Aufführungen). Darüber hinaus inszenierte er ohne sonderlichen Erfolg *Der Widerspenstigen Zähmung* (06.03.52, 35 Aufführungen). In diese Zeit fällt außerdem eine *Macbeth*-Inszenierung des schwedischen Gastregisseurs Sven Malmquist (18.04.54, 50 Aufführungen). Siehe Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, Appendix 2.

[816] Levy, *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*, S. 126.

[817] Meskin in einem Interview mit Michael Ohad, in: *Dvar Hashavu'a*, Februar 1959, o. S. Zitiert nach Oz, "Transformations of Authenticity", *Shakespeare Jahrbuch (West) 1983*, S. 171.

[818] Avitam, *Davar*, 06.03.1959, zitiert nach Oz, "Transformations of Authenticity", *Shakespeare Jahrbuch (West) 1983*, S. 173.

Toleranz der Weltreligionen gilt: *Nathan der Weise*. Während Lessings dramatisches Gedicht, sehr zum Gefallen der überlebenden jüdischen Bevölkerung Deutschlands, auf ost- wie westdeutschen Bühnen unmittelbar nach 1945 Hochkonjunktur hatte, fehlte es im Spielplan des Habima zwei Jahrzehnte lang gänzlich. Dieser Abstinenz konnte der amerikanisch-jüdische Regisseur Peter Frye 1966 nur vorübergehend ein Ende setzen. Denn seine *Nathan*-Interpretation fiel beim Publikum durch und wurde schon 26 Aufführungen nach der Premiere vom 8. Oktober abgesetzt. Während der *Nathan* in Deutschland zumindest eine zeitlang als treffendste theatralische Antwort auf die Vernichtung der Juden im Nationalsozialismus und adäquates Bild für einen neuen Staat galt, der sich seiner humanistischen Tradition besann, betrachtete man ihn in israelischen Kreisen wohl ähnlich wie der Theaterwissenschaftler Shimon Levy als

> inadequate response after the holocaust, retrospectively regarded (out of historical context) as an unjustifiably understated treatment which needs a radical stage interpretation to overcome the somewhat patronising, overly liberal attitude meted out to Nathan and his Jewishness.[819]

Das Scheitern *Nathans* kündete vom neuen Selbstbewusstsein israelischer Juden dieser Zeit, deren Identität als Bürger eines jüdischen Staates nach Souveränität und damit nach Abgrenzung verlangte. Diese wiederum ließen sich nicht veranschaulichen durch ein Werk der deutschen Klassik, das als "literarische Bürgschaft einer Kultur-Symbiose"[820] von jüdischer Minderheit in der Diaspora und christlicher Majorität galt. Da die von Levy geforderte Neuinterpretation in Israel ausblieb, sollte die erste Inszenierung des weisen Juden auf der Bühne des Habima nach dem Zweiten Weltkrieg auch gleichzeitig für die kommenden Jahrzehnte die letzte sein.[821] Um so erstaunlicher war der Erfolg des *Nathan*-Gastspiels der Wiener Inszenierung Leopold Lindtbergs in Jerusalem, mit Ernst Deutsch in der Titelrolle. Es war wohl in erster Linie der überragenden persönlichen Ausstrahlung Ernst Deutschs zu verdanken, dass die Aufführung "trotz aller 'politischen Zweifel' [...] begeistert aufgenommen" wurde.[822]

Ebenso wenig wie der *Nathan* taugte Shakespeares mittelalterlicher Ghettojude zur Identifikationsfigur moderner israelischer Juden. Hinzu kam, dass das Selbstverständnis des jüdischen Staates innerhalb der arabischen Welt zunehmend zum Kernpunkt des Interesses in der israelischen Gesellschaft wurde. Ein Shylock traf deshalb vor allem den Nerv der Juden in der Diaspora – und berührte, wie es scheint, durch die unvergleichliche deutsch-jüdische Geschichte jüdische Theatermacher und Schauspieler in Deutschland noch einmal ungleich tiefer als

---

[819] Levy, Shimon, "German Plays on Hebrew Stages", *Theatralia Judaica (II)*, S. 39.
[820] Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 71.
[821] Nach den Informationen des Verfassers keine Inszenierung des *Nathan* im Habima bis mindestens 1995.
[822] Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 85.

anderswo. Doch was für Zadek, Tabori, Kortner oder Deutsch Auseinandersetzung mit existenziellen Fragen nach der eigenen Identität bedeutete, war auf dem israelischen Theater nur noch mehr oder weniger abstrakter historischer Anschauungsunterricht.

3.3.10 Die Fleisch- und Geistwerdung Shylocks: Ernst Deutsch in Wien, 1967

Fast auf den Monat genau zehn Jahre währte die Shylock-Karriere des mittlerweile 77-jährigen Ernst Deutsch zum Zeitpunkt der Wiener Inszenierung. Sie hatte Auftritte auf den großen deutschsprachigen Bühnen ebenso umfasst wie Gastspiele in der gesamten Republik und gefeierte Tourneen im Ausland. Deutschs Darstellung bestach während all dieser Jahre durch ihre Konstanz. Selbst in der radikalen Piscator-Inszenierung war sein Spiel im Großen und Ganzen das gleiche geblieben wie bei der Arbeit mit Stroux in Düsseldorf, wie in Berlin und München. Obwohl die meisten Zuschauer und Kritiker also genau wussten, was sie erwartete, wenn sie eine *Kaufmann*-Aufführung mit Deutsch besuchten, ist in den Rezensionen doch immer tiefe Ergriffenheit und große Verblüffung über die Authentizität seiner Darstellung spürbar, die zu gleichen Teilen seinen außergewöhnlichen schauspielerischen Fähigkeiten und seiner Biografie zugeschrieben wurde. Schon vor der Wiener Inszenierung durch Adolf Rott, die am 04.11.1967 Premiere hatte, war Ernst Deutsch also unangefochten der Shylock des deutschsprachigen Theaters.

An der Stätte aber, an der Lothar Müthel und Werner Krauß das Drama um den venezianischen Juden knapp 25 Jahre zuvor fast dauerhaft von den Spielplänen deutscher Bühnen zu streichen vermocht hatten, sollte Deutschs Status eine neue Qualität gewinnen. Dies scheint zumindest das Bestreben von Friedrich Heer gewesen zu sein, dem Chefdramaturgen des Burgtheaters und verantwortlichem Redakteur für das Programmheft zur Inszenierung, für das er einen Artikel mit dem Titel "Ernst Deutsch als Shylock" verfasste.[823] Heer hebt darin die Grenze zwischen dem Theater und der außertheatralischen Wirklichkeit, der "Lebensbühne unserer zeitgenössischen Gesellschaft" auf. Das Stück wird zur Religion, Deutsch zum Messias. Deutschs Shylock kann und darf nach Heer nicht rational erfasst – entschuldigt oder erklärt – werden. Shylock ist Fleischwerdung des Alten Testaments, tausendjährigen Judentums, Deutsch wiederum ist Fleisch- und Geistwerdung Shylocks und damit nicht nur personifizierte Legitimierung von Figur und Stück, sondern auch Erlöser von dem Bösen (das jedem Zuschauer innewohnt):

> Man hat, nach 1945, mit gutem Recht, die Frage gestellt und heftig diskutiert: Darf man, soll man Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' auf die Bühne bringen, vor ein schaugieriges Publikum, das in Shylock eine Verkörperung des 'ewigen Juden', eine

[823] Heer, Friedrich: "Ernst Deutsch als Shylock", in: Direktion des Burgtheaters (Hrsg.): Programmheft zum *Kaufmann von Venedig*, Redaktion und für den Inhalt verantwortlich: Friedrich Heer, Wien, 1967, S. 10-13. Daraus auch die folgenden Zitate. Hervorhebungen im Original.

> Legitimierung seiner eigenen, immer noch unter der Oberfläche schwelenden Haßinstinkte, ja Mordgelüste froh, ja lüstern sich ersehnen mag?
> Diese sehr berechtigte Frage wurde in der Diskussion nicht gelöst: sie ist im Raum des bloßen Wort-Gespräches wohl unlösbar.
> Diese Frage wurde durch eine Tat gelöst: durch die Inkarnation Shylocks in Ernst Deutsch.

Es folgt ein Exkurs zu Richard Beer-Hoffmann – laut Heer einer "der frömmsten jüdischen Dichter unseres Zeitalters" – und seinem Drama *Der Graf von Charolais*. Darin geht es um den Schmerz, der jüdischen Vätern in einer christlichen Gesellschaft "an Leib und Seele zugefügt worden ist – unter den Augen Gottes zugefügt worden ist". Nachdem er auf diese Weise das religiöse Thema etabliert hat, schlägt Heer mithilfe des Verweises, man dürfe vermuten, dass Beer-Hoffmann von dem behandelten Thema tief betroffen gewesen sei, den Bogen zurück zu Deutsch und zu Shylock, die schnell ununterscheidbar werden:

> Wir dürfen vermuten, daß in der von Shakespeare geschaffenen Gestalt Shylocks etwas zum Ausdruck kommt, wovon Ernst Deutsch sich zu jener Zeit und heute wieder tief betroffen weiß.
> Ein zutiefst Erniedrigter und Beleidigter. Ein im Kern seiner Menschenwürde Geschändeter steht da auf der Bühne des Theaters, auf der Lebensbühne unserer zeitgenössischen Gesellschaft.
> Die Gestalten um ihn sind Rollen in einer Komödie. Er verkörpert die Tragödie.
> Der Shylock des Ernst Deutsch bedarf keiner 'Entschuldigung'. Der Versuch einer solchen würde diese Leidensgestalt nur unerlaubt 'entlasten': entlasten von der Schwere einer in einem Jahrtausend gehämmerten mörderischen Last eines Kreuzes, das nicht der Jude dem Juden auferlegt hat.
> Der Shylock des Ernst Deutsch bedarf keiner 'Erklärung': wer ihn 'erklären' will, verharmlost ihn unerlaubt. Hier steht in einem erbarmungslosen und unendlich hilflosen Haß etwas von dem auf, was die Psalmen als den 'Zorn Gottes' ansprechen.
> Der Shylock des Ernst Deutsch verstummt, bricht zusammen in einer Sprachlosigkeit, wie sie den Menschen überfällt, wenn er wirklich des Ungeheuren gewahr wird: des Ungeheuren, das ihm durch Menschen, das ihm durch Gott zukommen kann. Des Ungeheuren, das in der Brust *des* Menschen haust, tief, tief drunten, Stockwerke tiefer, noch unter der Unterbühne; da oben spielen sie, auf den Brettern, ihre Komödie: die Rollen des *Lustspiels* 'Der Kaufmann von Venedig'. Denn ein Lustspiel ist ja dies. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. In das Lustspiel eingesenkt ist die unheimliche Tragödie: Shylock. Shakespeare liebt dies: seine von Zauberglanz, Magie des Eros der Verwandlung, von Magie der Sprache umleuchteten Lustspiele bilden Landschaften der Seele, über denen der 'Sturm' dämonischer Leidenschaften im Nachthimmel steht. The Tempest. 'Der Sturm'.
> Der Shylock des Ernst Deutsch ist ein Sturm, ein Orkan: hier schreit eine Kreatur auf, als die Stimme der Todesqual, der Lebensqual von mehr als hundert Generationen. *Das* ist die Stimme *des* Menschen! Sie bricht am Glaubwürdigsten auf, wo sie Unmenschliches wieder-gibt, und in dieser Wieder-Gabe in sich zusammenbricht. Das Pfund Fleisch in der Nähe des Herzens, das Shylock verlangt, wurde ja zuvor ihm selbst tausendfach, von Jahrhundert zu Jahrhundert, aus dem Leibe geschnitten.
> Das ist das Humanum, die *Mission* des Shylock, in der Fleischwerdung und Geistwerdung in Ernst Deutsch: Ecce homo! Sieh da, welch ein Mensch!

"Ecce homo", die Ausführungen Heers gipfeln in dem Bild von Deutsch als dornengekröntem Christus: ein Schauspieler als Gesandter seines unterdrückten Volkes, welcher der Gemeinschaft der Schuldigen die Qual von einem Jahrtausend entgegenschleudert. Dieser Schrei klagt aber nur mittelbar, nur über das Leiden des Schreienden, an. Die Schuldigen sollen hören und

schweigen. Heer erweckt den Anschein, als beschreibe er vor allem den Schrei für die Qual der Ghettos und der Lager als dem Gipfel der jüdischen Leidensgeschichte. Und er fordert Betroffenheit ein, ein Innehalten in der Betriebsamkeit des Wirtschaftswunders. Er verlangt nach kollektiver Scham – die dadurch wieder abstrakt bleiben und mit einem angehängten "aber ich persönlich ..." relativiert werden kann. Vielleicht ist dieser Artikel – nicht das Spiel Ernst Deutschs – in den Zeiten *Anatevkas* eine philosemitische Verkitschung jüdischen Leidens und christlicher Verantwortung, so wie das Musical eine Verkitschung jüdischen Alltags ist.

Obwohl die Shylock-Interpretation von Sinsheimer der zweite zentrale Aufsatz des Wiener Programmhefts ist, war die Inszenierung eindeutig auf den Shylock als Bruder Nathans im Sinne Heines angelegt. Deutschs Shylock litt, er wurde notfalls überhöht, bis er zu gut zum Hassen war. Dazu trugen auch in Wien wieder Szenen-Einschübe bei, die für Deutsch-Aufführungen schon charakteristisch geworden waren, wie die verzweifelte Suche nach der verschwundenen Tochter und mehrere pogromartige Szenen der Verhöhnung durch den christlich-venezianischen Mob.

Jedoch war nur die Wiener *Presse* gewillt, dem überhöhten Pathos des Chefdramaturgen zu folgen.[824] Deren Kritiker sah in der Visualisierung des Unsagbaren durch das "Schauspielergenie" Deutsch das "Geheimnis" von Rolle und Stück entschleiert. Seine Bewunderung für den Darsteller des Shylock führten dabei zu einem Grad an Distanzlosigkeit, die bewirkt, dass die Beschreibungen der christlichen Charaktere anmuteten, als entsprängen sie der Diktion eines beleidigten Kindes:

> Das sind doch leichtfertige, leichtsinnige, sträflich gedankenlose Gesellen, unmenschlich gedankenlose, die sich auf Kosten des Geldes dieses Juden gewissenlos unterhalten wollen! [...] Aber was für eine bodenlose Frechheit von diesem Antonio, auf einen solchen Handel überhaupt einzugehen! Welche Anmaßung! Welch Ausdruck der Verachtung für einen Juden, den er erst gar nicht ernst nimmt.

Sämtliche anderen Kommentatoren einte dagegen das Gefühl, einen überragenden Ernst Deutsch in einer misslungenen Inszenierung gesehen zu haben. Bemängelt wurde vor allem der deutliche Abfall der schauspielerischen Leistungen aller Mitwirkenden gegenüber Deutsch sowie das Fehlen inszenatorischer Charakteristika.[825] Vielfach wurde vermutet, der Wunsch des Mimen, die Rolle des Shylock noch einmal zu verkörpern, sei der alleinige Grund dafür ge-

---

[824] Rismondo, Piero: "Shylocks Schweigen. Ernst Deutsch entschleiert im Burgtheater das Geheimnis einer Rolle", in: *Die Presse*, Wien, 06.11.1967. Daraus auch die folgenden Zitate.

[825] Die Diskrepanz zwischen Deutsch und dem Rest war derart groß, dass der Rezensent der *Süddeutschen Zeitung* gar von zwei verschiedenen Aufführungen sprach: "Das erste heißt 'Der Kaufmann von Venedig' und wird von Adolf Rott inszeniert; das andere heißt 'Shylock' und wird von Ernst Deutsch gespielt. Die zweite Aufführung ist die weitaus interessantere." (Beer, Otto F.: "Kaufleute, Onkel, Reichswehrmänner. Wiener Premieren im Burgtheater, in der Josefstadt und im Ateliertheater", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 09.11.1967). Zur inszenatorischen Farblosigkeit schrieb die Wiener *AZ*: "Adolf Rott, der das Regiekonzept, sofern ein solches merkbar ist, verantwortet, überläßt Ernst Deutsch seiner Shylock-Interpretation und tut im übrigen so, als wisse er von nichts". (Hahnl, Hans Heinz: "Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' im Burgtheater: Antisemitismus ist ein Ressentiment", in: *AZ*, Wien, 07.11.1967).

wesen, das Stück überhaupt auf den Spielplan zu setzen. Im Vertrauen darauf, dass "das Ereignis Ernst Deutsch" als Legitimierung für eine Aufführung ausreiche, habe die Regie – so der Tenor in der Presse – die Modellierung der übrigen Szenen und Rollen vernachlässigt. Jedenfalls wies die Inszenierung Rotts nach Meinung der meisten Kritiker gravierende handwerkliche Mängel auf: die Szenen seien statisch gewesen, die Szenenabfolge behäbig, die christlichen Charaktere austauschbar, die Gestaltung insgesamt "profillos, flach, konzeptlos".[826]

Interessant zu beobachten ist ein Widerspruch, der sich durch viele Kritiken zieht und der auch in den Ausführungen Heers schon spürbar wurde. Obwohl häufig von dem Moment des Hasses als Teil von Deutschs Rollenanlage geschrieben und mitunter gar auf konkrete Hassausbrüche verwiesen wird, ist dieses Moment für die Gesamtbeurteilung des Charakters dann nur noch wenig relevant. Dies lag zuvorderst an der Ausstrahlung des Menschen Ernst Deutsch, der sich anscheinend kaum ein Zuschauer oder Kritiker entziehen konnte:

> dies aristokratisch-biblische Antlitz, das die Natur für den Großmut, für die Toleranz erschaffen hat. Als Person und als Persönlichkeit hat er die Achtung, das Mitgefühl des Publikums auf seiner Seite. Er führt das Leid Jahrtausender in jeder seiner würdevollen Gesten; sein Blick ist Prophetie, ist Duldnertum. Ein Jeremias, der nebenbei auch Geld verleiht. So siegt er denn, wie zu erwarten war, so liebt man ihn, es ist nicht anders möglich[827].

Auch die Frage nach der Spielbarkeit des Stücks, die nicht mehr darin bestand zu ergründen, ob das Drama aufgeführt werden dürfe, sondern welche Notwendigkeit für eine Aufführung bestünde, stand größtenteils im übermächtigen Schatten Deutschs. Viele Kritiker rissen Themen wie den möglichen tendenziösen Missbrauch des Stücks kurz an, scheinen aber dann durch die überragende Shylock-Darstellung quasi mundtot gemacht. Nach dem Motto "Shylock gut, alles gut" ist Deutsch ausreichende Legitimation für eine Aufführung, allgemeinere Aspekte jenseits des Deutsch-Shylock verschwinden dahinter, wodurch der *Kaufmann von Venedig* "fernab von der realen Tragödie dieses Jahrhunderts seinen festen Platz auf dem Theater" erhält.[828] Nur zwei Rezensenten hielten das Drama trotz eines Ernst Deutsch für die deutsche Bühne für ungeeignet. Der Kritiker der *Welt* glaubte, der Handlungsverlauf des Stücks – das hasserfüllte Beharren des Juden auf seinem Schein – verhindere eine emotionale Bindung der Zuschauer an die Figur des Shylock, "da helfen alle Beschwichtigungsversuche, wie sie in dem vom Chefdramaturgen der Burg, Friedrich Heer, geleiteten Programmheft unternommen werden, nichts".[829] Sein Fazit lautete aus diesem Grund: "man kann nicht über das hinweg, was die ver-

---

[826] Blaha, Paul: "Ernst Deutsch stieg strahlend aus. Samstag in der 'Burg': Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' nach 24 Jahren", in: *Kurier*, Wien, 06.11.1967.
[827] Ebd.
[828] z.: "Burgtheater: 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Front*, 02.12.1967.
[829] egw.: "Unbehagen an Shakespeare. 'Der Kaufmann von Venedig' mit Ernst Deutsch in Wien", in: *Die Welt*, Hamburg, 16.11.1967. Daraus auch das folgende Zitat.

gangenen Jahrzehnte angerichtet haben und beschwört ein unheilvolles Mißverständnis, welches nicht vom Dichter, sondern von den Verhältnissen erzeugt worden ist". Auch Hans Heinz Hahnl von der *Allgemeinen Zeitung* (*AZ*) glaubte eine Diskrepanz zwischen dramatischem Text und Literaturtheorie zu erkennen.[830] Sinsheimers "beredsam vorgetragene These, daß Shakespeare den Shylock zu einem wirksamen Instrument für die Verteidigung seines Volkes gemacht habe", bezeichnete er als "Rabulistik", die "der Galerie" nicht zur Verfügung stünde. Stattdessen nähre die Figur des Shylock das Ressentiment des Antisemitismus:

> Die klügsten theoretischen Überlegungen, die schönste Dialektik macht einem Publikum die Ressentiments, die es selbst genährt hat, nicht als Ressentiment sinnfällig. Man kann den 'Kaufmann von Venedig' nach Hitler nicht mehr einfach vom Blatt spielen, ebensowenig wie einem als Kritiker die ästhetischen Maßstäbe genügen. Man sollte den 'Kaufmann von Venedig' nur noch spielen, wenn man spielen kann, wie gedankenlos, wie blind, wie leichtfertig, wie sinnlos dieses Vorurteil ist. Nicht Shylock ist heute für uns die Hauptfigur, sondern das Ressentiment der 'edlen' Venezianer, das Shylock zu Shylock gemacht hat.

Es scheint, als habe Deutsch solcherlei Zweifel an der Eignung des *Kaufmann von Venedig* für ein deutsches Publikum nicht gehegt. Für ihn bestand augenscheinlich kein nennenswerter Unterschied zwischen dem Nathan und dem Shylock, wenn es darum ging, mithilfe des Theaters Verständnis und Sympathie für ein Abstraktum wie "das Judentum" oder "das jüdische Wesen", gleichzeitig aber auch immer für den jüdischen Mitmenschen hervorzurufen. Ihm ging es nicht darum, durch das Aufzeigen von Missständen und die Suche nach Schuldigen zu spalten, sondern zu heilen und zu versöhnen, indem er humanistische Werte wie Menschlichkeit und Toleranz wieder zur Maxime des gesellschaftlichen Miteinanders zu machen versuchte. Dies entsprach seinem Naturell und seiner Biografie und war der Ursprung für die Authentizität seines Nathan und seines Shylock, die so viele Menschen ergriff und auf diese Weise einte.

3.3.11 Der jüdische Shylock: Fritz Kortner, 1969

Fritz Kortner war Jude wie Deutsch, nur unwesentlich jünger (*1892) als sein Schauspielerkollege und neben ihm einer der großen Stars des deutschen Theaters der Weimarer Republik. Beide hatten dem nationalsozialistischen Staat früh den Rücken gekehrt, waren in die USA geflüchtet, hatten die US-amerikanische Staatsbürgerschaft erhalten. Kortner hatte verbissen Englisch gelernt und so in der Filmindustrie Hollywoods Fuß fassen können. Doch wie Deutsch trieb auch ihn die Sehnsucht nach dem deutschsprachigen Theater zurück an die Stätten seiner größten schauspielerischen Triumphe. Beide wurden mit Ovationen aufgenommen und konnten mühelos an frühere Erfolge anknüpfen.

---

[830] Hahnl, "Antisemitismus ist ein Ressentiment", *AZ*, 07.11.1967. Daraus auch die folgenden Zitate.

Doch Kortner war weitaus politischer und streitbarer als Deutsch, weshalb er mehr polarisierte als einte. Schon kurz nach seiner viel umjubelten Berliner Nachkriegspremiere 1950 in Strindbergs *Der Vater* am Hebbeltheater inszenierte er an gleicher Stätte Schillers *Don Carlos* und übernahm außerdem die Rolle Phillips II. Seine provokative Interpretation, in der dreizehn Jahre vor dem *Stellvertreter* bereits die Rolle der Kirche im Nationalsozialismus kritisch hinterfragt wurde, löste Unmutsbezeugungen im Zuschauerraum und massive Kritik in der Presse aus. Kortner war sich zeitlebens seiner jüdischen Identität und der Ausnahme- oder Außenseiterstellung bewusst, die er dadurch in der deutschen Gesellschaft innehatte, weshalb er Veränderungen im deutsch-jüdischen Zusammenleben besonders sensibel registrierte.[831] Ende der fünfziger Jahre konstatierte er, dass die "nachhitlerische[] Bundesrepublik [...] noch kein nichthitlerischer Staat geworden"[832] sei.

Vielleicht war es die Konkurrenzlosigkeit des Deutsch-Shylock auf dem Theater der Bundesrepublik, die Kortner dazu bewog oder zumindest seine Entscheidung beeinflusste, sich der Figur nach vierzigjähriger Abstinenz erneut anzunehmen. Zuvor hatte er 1923 unter Berthold Viertels, wie er sagt, "nicht glücklich geleiteten"[833] Regie, 1924 in Wien unter Reinhardt und letztmalig 1927 am Staatlichen Schauspielhaus in Berlin in der Inszenierung Jürgen Fehlings als Shylock auf der Bühne gestanden. In der deutschen Hauptstadt hatte es bei immer offener zutage tretenden antisemitischen Tendenzen im Deutschen Reich Differenzen zwischen Kortner und Fehling bezüglich der Interpretation des Stücks gegeben, wobei dem jungen Kortner schon damals bewusst war, dass es auch eine Frage der Abstammung war, welche Position man in solch einer Meinungsverschiedenheit einnahm:

> Er, der Arier mit einem großmütterlichen Webfehler, wollte ausgleichen, wollte die Tragödie des einzelnen, ohne die prinzipielle, über den Fall hinausgehende Bedeutung. Ich, der webfehlerfreie Volljude, wollte die Abrechnung, die Enthüllung des unchristlichen Hasses, die Aufzeigung einer morschen Moral hinter berauschender Farbfreudigkeit und Sorglosigkeit.[834]

Kortner hatte ein Shylock sein wollen, dessen Finsternis Schrecken verbreitet,[835] und der, "von der christlichen Umwelt unmenschlich behandelt, in Unmenschlichkeit ausartet".[836] Das Ergebnis dessen, was er von dieser Sichtweise gegen Fehlings Skrupel durchgesetzt hatte, hatte seinerzeit "erschreckend zeitnah" gewirkt: "Seine Bezogenheit zum rassisch betonten, nun zur Macht drängenden Faschismus, elektrisierte Freund und Feind".[837]

---

[831] Vgl. zum Beispiel die Darstellung der unterschiedlichen Nazi-Typen im Deutschen Reich und in der Bundesrepublik in seiner Autobiografie *Aller Tage Abend*, München, 1959, S. 557 ff.
[832] Ebd., S. 557.
[833] Ebd., S. 378.
[834] Ebd., S. 379.
[835] Ebd., S. 378.
[836] Ebd., S. 379.
[837] Ebd., S. 380.

Auf diese Darstellung wollte Kortner in der Fernsehinszenierung von WDR und ORF unter der Leitung des Wiener Regisseurs Otto Schenk aufbauen, die am 02.03.1969 im Ersten Programm des Deutschen Fernsehens ausgestrahlt wurde. Während der Dreharbeiten hatte er das Drama folgendermaßen charakterisiert: "Eine entmenschte Christenheit steht einem entmenschten Shylock gegenüber. Das ist das Stück".[838] So unterschiedlich die Interpretationen Deutschs und Kortners letztendlich waren, so ähnlich waren die Rahmenbedingungen. Beide sprachen die Schlegel-Übersetzung, die jeweils nur leicht bearbeitet war. Textkürzungen und -änderungen entsprachen größtenteils der damals gängigen Konvention.[839] Die Szenenfolge blieb unangetastet, jedoch war in beiden Inszenierungen der Entführung Jessicas die schon erwähnte Szene nachgestellt, die Shylock bei der Suche nach seiner Tochter zeigt, wodurch der Verlust der Tochter in beiden Inszenierungen den Wendepunkt zum hasserfüllten Shylock markierte. Die Kulissen waren hier wie da konservativ-naturalistisch und auch die historischen Kostüme waren zwar durchaus prunkvoll aber gleichzeitig unaufdringlich genug, um sich dem gesprochenen Wort unterzuordnen. Der Shylock trug in beiden Inszenierungen einen schlichten, dunklen Kaftan mit Käppchen, wobei Kortner auf die massive goldene Kette verzichtete, von der in der Presse gesagt worden war, sie habe den Shylock Ernst Deutschs "geadelt".

Bezüglich des Habitus unterschieden sich Kortner und Deutsch weitaus deutlicher, als es die sehr ähnliche Kostümierung erwarten ließ. Dies lag zum einen an der sehr unterschiedlichen Physiognomie und Gestalt der beiden Schauspieler. Mit seiner kurzen, breiten Nase und den vollen Lippen gingen Kortner die häufig als aristokratisch beschriebenen Gesichtszüge Deutschs völlig ab. Mit oftmals geduckter Körperhaltung unterstrich er zudem das Gedrungene, Kompakte seiner Gestalt, das im Gegensatz zu der aufrechten Statur und feingliedrigen Anmutung Deutschs stand. Geprägt jedoch wurde das Spiel Kortners durch seinen Blick. Während Deutschs Augen zumeist Güte und Ruhe ausstrahlten, erlebte man Kortner zwischen suchendem, fragendem Zögern und giftiger Angriffslust. Der manchmal wirre Blick schien zuweilen eine Fortsetzung des strähnigen, zerzausten grauen Barts, weshalb das Gesicht des Kortner-Shylock der Figur deutlich augenfälliger einen Außenseiterstatus zuwies als das Antlitz Deutschs, bei dem die Schläfenlocken Alleinstellungsmerkmal waren.

---

[838] Zitiert nach Sucher, C. Bernd: "Peter Zadek: Ach, so ist das!", in: ders.: *Theaterzauberer 2. Von Bondy bis Zadek. Zehn Regisseure des deutschen Gegenwartstheaters*. München/Zürich, 1990, S. 195-217. Zitat S. 198.

[839] Ernst Theodor Sehrt berichtet indes von einer interessanten Änderung in der Fernsehinszenierung: Bei Schlegel begründet Shylock seinen Rechtsanspruch vor dem Dogen (IV.1) mit den Worten: "So weiß ich keinen Grund, will keinen sagen, Als eingewohnten Haß und Widerwillen, Den mir Antonio einflößt ... ." Kortner änderte diese Sätze in: "So weiß ich keinen Grund, will keinen sagen, Als aufgezwungnen Haß, der nach Vergeltung ächzt ... ." (Vgl. Sehrt, Ernst Th.: "Der Shylock Fritz Kortners", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1973*, Heidelberg, S. 78-96, hier: S. 93).

Die Betonung der Andersartigkeit des Shylock setzte Kortner auch mit anderen Mitteln konsequenter fort als Deutsch. Hervorstechend war hier vor allem der Gebrauch der Sprache:

> Shylocks Sprechweise wurde in einzelnen Wörtern und in der Syntax dem ostjüdischen Deutsch leicht angenähert, während Kortners Sprech-Melodie eine offenkundig outrierte Übersteigerung jüdischer Intonation im Sinne einer sehr expressiven Kunstsprache war.[840]

Die Äußerungen des Kortner-Shylock zeichneten sich zumeist durch einen Singsang aus, der sich in wiegenden Schritten und dem wiederholten Wiegen des Kopfes wiederfand und mit einer beinahe schon irritierenden Dehnung der (dunklen) Vokale und ungewöhnlich langen Pausen zwischen einzelnen Wörtern einherging, durch die sich seine Aussagen teilweise fast schmerzlich in die Länge zogen. Nach Jahren, in denen man versucht hatte zu verdeutlichen, dass Shylock je nach Inszenierung zuvorderst Mensch oder Wucherer sei und immer nur zufällig auch Jude, war er bei Kortner plötzlich wieder ganz Jude. Es spricht für das Unbehagen, das er damit auslöste, dass Ernst Theodor Sehrt in einem Beitrag für das *Jahrbuch* der westdeutschen Shakespeare-Gesellschaft Shylocks Judesein in dessen erstem Auftritt beschreibt und gleich darauf explizit den möglichen "Eindruck des Schacherns mit Bassanio, des bewußten Hinhaltens des Bittstellers" zu entkräften sucht. Stattdessen sei Shylocks Gebaren Ausdruck für Überlegtheit und Nachdenklichkeit des Juden und damit eine positive Besonderheit in einer Gesellschaft von meist gedankenlosen Venezianern.[841] Durch die Langsamkeit seiner Entgegnungen brach Shylock in Kortners Spiel aber auch immer wieder den christlichen Rhythmus und zwang der Szene so sein Tempo auf. Er war also von Anfang an nicht bloß Reagierender auf christliche Anliegen, sondern grenzte sich bewusst von diesen ab und lenkte Gespräch und Handlung.

Die andere Auffälligkeit von Kortners Shylock waren dessen große, groß ausgespielte Gesten, die jede seiner Äußerungen begleiteten.

> Kortner konzentriert das Verhalten Shylocks auf die scheinbar äußerlichen, gestischen Momente – mit einer Radikalität und Intensität, daß die historische Situation dieses venezianischen Juden ganz anschaubar wird: nur im Bereich des Handfesten und Greifbaren, der Gesten und Gegenstände kann dieser Shylock leben und sich ausdrücken.[842]

Im Gegensatz zu den bereits erwähnten wiegenden Bewegungen des Körpers und dem schlurfenden Schritt waren diese Gesten häufig zwar klischeehaft – der Kortner-Shylock schüttelt ungläubig den Kopf, zuckt mit den Schultern und schlägt sich mit dem Handballen vor die Stirn, wenn er einen Einfall hat – nicht aber jüdisch-stereotyp. Shylocks Gestik war über-

---

[840] Sehrt, "Der Shylock Fritz Kortners", S. 81.

[841] Vgl. Sehrt, "Der Shylock Fritz Kortners", S. 83. Es spricht für die tiefe Verwurzelung bestimmter jüdischer Stereotype, dass Sehrt an dieser Stelle explizit den möglichen "Eindruck des Schacherns mit Bassanio, des bewußten Hinhaltens des Bittstellers" zu entkräften sucht.

[842] Canaris, "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 22.

wiegend Ausdruck des Selbstgesprächs, des Ringens mit sich selbst, oder aber des Zwiegesprächs mit seinem Gott. Denn auch die enge religiöse Bindung ist ein Charakteristikum von Kortners Shylock. Immer wieder richtet der Jude seinen Blick gen Himmel, tritt er in einen gestisch-mimischen Dialog mit seinem Gott ein. Ernst Th. Sehrt sieht in Shylocks Religiosität und seiner Überzeugung im Recht zu sein, die Säulen der Kortnerschen Interpretation. Die Verschmelzung dieser Charakteristika lässt ihn sogar in seiner Mordabsicht noch eine besondere Nähe zu Gott spüren, macht ihn gar glauben, "Gott gegenüber zur Ausübung der Rache verpflichtet zu sein"[843] und verhindert so die Einsicht, dass die Tötung Antonios eine moralische Schuld mit sich bringen würde.

Wo der Shylock Ernst Deutschs ausschließlich zwischen Würde und Hass pendelte – mit deutlichem Ausschlag in Richtung des Würdevollen – entsteht das Bild, das Kortner zeichnet, quasi erst aus einer Fülle von Ambivalenzen. Denn Kortner lässt der Figur viel Spielraum und Entfaltungsmöglichkeiten zwischen intensiver Reflexion und fehlgeleitetem Handeln, zwischen vorsichtiger Demut und unnachgiebiger Forderung, zwischen Handlungsfreiheit und Zwanghaftigkeit. Bei gleicher schauspielerischer Klasse wie Deutsch kann er deshalb eine größere Bandbreite Shylockschen Handelns nutzen – von herrisch bis liebevoll, von kraftvoll bis müde, mal kalt, unmenschlich oder böse, mal verzweifelt, zornig, schmerzvoll.

Die eigentliche Sensation an Kortners Interpretation aber war die Tatsache, dass er die Ambivalenz der Figur auch nach dem Urteilspruch nicht aufhob, am Ende einer Gerichtsszene, die laut Sehrt "Pogrom-Mentalität" atmete:

> Wenn Shylock unterlag, schwoll das Lachen, Höhnen und Schmähen der Freunde Antonios und der Zuhörer der Verhandlung brüllend zum Chaotischen an; sie schlagen Shylock und zerren ihn hin und her. Daß der Doge immer häufiger mit der Glocke zur Ruhe mahnte und daß zunehmend wiederholte schmetternde Schläge auf ein Gong die Pointen Porzias laut markierten, trug zur ausgelassen-bösen Turbulenz des Auftritts bei.[844]

Eine solche Gestaltung der Gerichtsszene hatten schon einige bedeutende Regisseure – Sellner, Zadek, Piscator – auf dem deutschen Nachkriegstheater etabliert. Bei Kortner wurden die vorher so großen Gesten des Juden hier plötzlich ganz klein. Shylock hatte der Gesellschaft, für die er zu diesem Zeitpunkt nur noch Objekt war, nichts mehr mitzuteilen, er zog sich ganz in sich selbst und auf seinen Gott zurück. Doch wo Deutsch "in unsagbar leidvoller Ergebenheit in sein Los"[845] zu Boden fiel, sich nur mühsam wieder aufzurichten vermochte, um sich schließlich

[843] Sehrt, "Der Shylock Fritz Kortners", S. 93.
[844] Ebd., S. 92.
[845] Rismondo, "Shylocks Schweigen", *Die Presse*, 06.11.1967.

verhüllten Hauptes "mit zitternder, gebrochener Stimme in sein Schicksal"[846] zu fügen (wie vor ihm auch Noack und Kappen), schritt der Kortner-Shylock

> langsam, aber nicht wankend, jedoch auch nicht mit geballten Fäusten und auch nicht verzweifelnd aus dem Saal, durch eine sich öffnende Tür und einen langen Gang hinab. Bei völligem Schweigen verfolgte ihn die Kamera in der Großtotale fast eine Minute lang.[847]

Zuvor hatte auch er sich, mit einem letzten Blick gen Himmel, das Haupt mit seinem Gebetstuch verhüllt. Kortner zitierte an dieser Stelle also eine Bühnentradition, der sich auch der Nathan-Shylock Ernst Deutschs bedient hatte. Gleichzeitig aber verabschiedete er sich auch von Deutsch und dieser Tradition, indem er die markante Geste in einen anderen Kontext überführte. Das Verhüllen des Hauptes war bei ihm nicht länger das Emblem des Geschlagenen, sondern, versinnbildlicht durch die Verwendung des Gebetstuchs, Ausdruck für eine (vielleicht fehlgeleitete?) Nähe zu Gott. Mit diesem Abgang vermied wahrscheinlich erstmalig ein deutscher Schauspieler "eine, sei es auch nur gestisch, eindeutige Aussage, die als (womöglich moralisches) Resultat formulierbar gewesen wäre".[848]

Inhaltlich bestand also eine denkbar große Distanz zwischen Deutsch und Kortner. Die Lobpreisung der Leistung Kortners in der Öffentlichkeit war dagegen fast deckungsgleich mit dem Echo, das Ernst Deutsch bei seinen Shylock-Auftritten zuteil geworden war. Joachim Kaiser schrieb in der *Süddeutschen Zeitung*, in den kurzen Shylock-Szenen habe man erfahren können, was schauspielerische Größe sei,[849] während Canaris und Sehrt von einer "schauspielerischen Leistung, die epochal ist" bzw. "einer der eindrucksvollsten schauspielerischen Leistungen" des 20. Jahrhunderts sprechen.[850] Doch die Parallele zwischen Deutsch und Kortner erschöpfte sich nicht in der Beurteilung der Güte der Leistung selbst. Sie erstreckte sich vielmehr auch auf die Mutmaßungen über die (biografischen) Voraussetzungen, die eine solche Leistung erst ermöglichen: "Kunstverstand, artistische Brillanz, persönliches Schicksal und historische Einsicht des jüdischen Theatermannes Fritz Kortner schießen in diesem Shylock zusammen",[851] lautete hier das Urteil.

So, wie dieses Lob den Gedanken aufwirft, man hätte sich bei einer Laudatio auf Ernst Deutsch bloß mit dem Namen vertan, so findet hier die Ablösung des Deutsch-Shylock durch den Kortner-Shylock statt. Sie hat nicht die Natur eines langsamen nachzuvollziehenden Wandels, sondern scheint vielmehr eine plötzliche Ersetzung. Mit einem Mal ist die Deutsch-Ikone ein

---

[846] Canaris, "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 22.
[847] Sehrt, "Der Shylock Fritz Kortners", S. 95.
[848] Ebd., S. 95-96.
[849] Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung* vom 04.03.1969. Zitiert nach Sehrt, S. 81.
[850] Vgl. Canaris, "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 23, und Sehrt, "Der Shylock Fritz Kortners", S. 78.
[851] Canaris, "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 23.

Anachronismus, die durch die zeitgemäße Kortner-Ikone ersetzt wird. Die Ablösung vollzieht sich auf geistiger Ebene, unabhängig davon, wie oft die Konzeption Kortners oder Deutschs nach der Fernsehinszenierung von 1969 andere Regisseure und Dramaturgen inspirieren wird. Sie ist ein Abschied vom Philosemitismus, der, wie Hans-Peter Bayerdörfer anmerkt, in den sechziger Jahren nur noch "ideologische Schablone der Selbstrechtfertigung" war.[852] In den Sog dieser geistigen Abkehr vom Philosemitismus geriet zeitgleich auch Nathan, Shylocks bessere Hälfte, der "auf das 'Normalmaß' des sich abquälenden Alltagsmenschen zurückgeführt" wurde.[853] Der Kritiker Friedrich Torberg merkte im Frühjahr 1969 zum Umgang mit dieser Figur an:

> Wir stehen hier einer höchst seltsamen Form von Toleranz gegenüber, die demjenigen, dem sie gilt, erst dann zugute kommt, wenn er darauf verzichtet, das zu sein, was er eigentlich ist. Also eine Toleranz um den Preis der Selbstaufgabe. Also eine Toleranz, die nicht bereit ist, Andersartigkeit zu akzeptieren. Also keine Toleranz.[854]

Kortner selbst hatte zu dem Thema einmal bemerkt, man würde Juden erst dann wirklich akzeptieren, wenn man auch akzeptiert, dass es unter ihnen potentielle Mörder gibt.[855] In seiner Inszenierung verfolgte er diesen Weg allerdings nicht mit letzter Konsequenz. Denn unzweifelhaft lag es auch in seiner Intention, Shylock als liebenden Familienvater und leidenden Außenseiter darzustellen, als einen später bis auf das Äußerste gereizten Menschen, der das Mitleid des Publikums verdient. Doch war es angesichts von Kortners Spiel nicht länger möglich, die Figur "um den Preis ihrer jüdischen Identität unter den Begriff der Tugend"[856] zu bringen.

Die Ausstrahlung der Fernsehinszenierung ging in der Bundesrepublik mit einer neuerlichen Spielbarkeitsdebatte einher. Im "Streiflicht" der *Süddeutschen Zeitung* hieß es nicht ohne Häme, jeder Jude, der nicht so weise sei wie Nathan und nicht so versöhnungsbereit wie Victor Gollancz scheine immer noch ein "peinlicher Test für die deutsche Demokratie zu sein". Das Fazit des Kommentars lautete:

> Gäbe es keinen Antisemitismus, dann könnte der 'Kaufmann von Venedig' im Fernsehen gezeigt werden, ohne daß die einen sich umfänglich absichern, die anderen sich empören und die dritten hämisch Beifall klatschen.[857]

Hellmuth Karasek mokierte sich in einem *Zeit*-Artikel mit dem Titel "Darf Shylock Shylock sein?" über die Eilfertigkeit des Bemühens, dem Shylock, kaum dass er den deutschen Bild-

---

[852] Bayerdörfer, "Avant propos", *Theatralia Judaica (II)*, S. 10. Im Gegensatz dazu sei ihm in den fünfziger Jahren "eine besondere emotionale und ethisch motivierte Emphase nicht abzusprechen" gewesen. (Ebd.).

[853] In einer Inszenierung 1968 in Heidelberg durch Manfred Raymund Richter. Zitiert nach Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 88.

[854] Torberg, Friedrich: "Nathan der Weise", in: *Christ und Welt*, 16.04.1969. Zitiert nach Goerden, "Der Andere", *Theatron*, S. 129.

[855] Zitiert nach Karasek, "'Sechs Stühle, sonst nichts'", *Der Spiegel*, 5/1991, S. 202.

[856] Goerden, "Der Andere", *Theatron*, S. 130.

[857] "Das Streiflicht" in der *Süddeutschen Zeitung* vom 04.03.1969.

schirm betreten habe, "mit Vorspann und anschließender Mammutdiskussion" das "misanthropische[] Messer abzustumpfen".[858] Für ihn resultierte der mit einem Mal so dringende Diskussionsbedarf aus "philosemitische[r] Verklemmung" und dem erschrockenen Aufmerken angesichts des Kortnerschen Realismus:

> Jetzt also wagten Kortner und sein Regisseur Otto Schenk in dem österreichischen Fernsehfilm die Natur des Shylock. Und prompt glaubte das deutsche Fernsehen, verstört, aufgescheucht, begütigend, als Diät-Arzt wirken zu müssen.

Andererseits musste auch Karasek anerkennen, dass es "in Deutschland 'nach Auschwitz'" verfehlt sei, lediglich darauf hinzuweisen, dass Shakespeare kein Antisemit gewesen sei und Shylock deshalb zusammen mit Othello, Timon oder Lear "in eine Reihe übersteigerter Individual-Porträts" gehöre. Er skizzierte zu diesem Zweck grob die Rezeptionsgeschichte des Stücks nach dem Krieg:

> Wir können offenkundig nicht so tun, als ob der nazistische Völkermord an Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' spurlos vorübergegangen sei. [...] Nach 1945 dachten viele, man müsse sich das Stück versagen. In dem gräßlichen Krieg und unter den Mordstiefeln des deutschen Faschismus sei so viel kaputtgegangen – darunter unter anderem auch der 'Kaufmann von Venedig'. Die nächste Phase duldete zwar das Stück, nicht aber den Juden, wie ihn Shakespeare geschrieben hatte. Shylock wurde [...] zum nahen Verwandten von Nathan dem Weisen, nur durch das Getto des Vorurteils gehindert, edel, hilfreich und gut zu sein.[859]

Bei Karasek ist im Folgenden die Aufbruchstimmung spürbar, welche die Debatte zur Vergangenheitsbewältigung jener Tage beherrschte. Die Phaseneinteilung macht deutlich, dass man sich nach der Diktatur des Dritten Reiches und dem Scheinliberalismus der fünfziger und sechziger Jahre an der Schwelle zu einer dritten Phase sah. Die Diktion Karaseks lässt zudem erahnen, dass der Gang über diese Schwelle als Befreiung erlebt wurde, die im heutigen Denken so selbstverständlich mit dem 'Geist der Achtundsechziger' verknüpft ist: "Vorurteile sind erst dann besiegt, wenn man Menschen akzeptiert, die nicht gleich, sondern anders sind". Die Fernsehdebatte selbst war ebenfalls vom Wunsch nach Befreiung von der genannten Verklemmung geprägt. Günter Grass monierte, dass "die wohlmeinende und schlechtgewissige philosemitische Stimmung nach dem Krieg sich auch wieder – ähnlich wie das Vorurteil – ein Bild vom Juden gemacht habe, das verklärte, wo früher verzerrt wurde". Demgegenüber lobte der Regisseur Peter Stein die Authentizität des Shylock in der Fernsehinszenierung durch die "entschieden jüdische[] Gebärdensprache Kortners".[860]

---

[858] Karasek, Hellmuth: "Darf Shylock Shylock sein?", in: *Die Zeit*, Hamburg, 07.03.1969. Daraus auch die folgenden Zitate.

[859] Als einzige Ausnahme von dem allgemeinen Trend zur 'Nathanisierung' Shylocks nennt Karasek die Inszenierung durch Zadek in Ulm. Dort sah er "den schrillen Bösewicht des elisabethanischen Theaters".

[860] Nur der Schriftsteller, Publizist und Journalist Rudolf Krämer-Badoni fand das Stück an sich "voraufklärerisch dumm".

Die abschließenden Bemerkungen Karaseks gaben der Hoffnung Ausdruck, dass die übernächste Phase der *Kaufmann*-Rezeption sich dadurch auszeichnen möge, dass ein betont jüdischer Shylock einmal keinen Sonderstatus unter den Figuren der Weltliteratur mehr einnehme: "Die Frage ist, ob wir ihn als Shylock aushalten, wie wir Timon ertragen und Lear und Macbeth. Im Hamlet heißt es: An sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu".

Die Diskussionsrunde wie auch die Kommentare Karaseks machen deutlich, dass Kortners Interpretation zwar provokativ war, aber genau in den Geist der späten Sechziger passte. In einer Zeit der Selbsterkenntnis und -befreiung durfte sich auch Shylock endlich laut und fordernd zu seiner Identität bekennen. So drohte Kortner kurzzeitig zu einer Art Oswald Kolle für die theatralische Vergangenheitsbewältigung zu werden: neu, den Aufbruch symbolisierend, aber schnell vom Establishment vereinnahmt. Kurz nach der Erstausstrahlung der Fernsehinszenierung war die Spielbarkeitsdiskussion, die der Kortner-Shylock ausgelöst hatte, bereits Thema in den Dramaturgien der Stadttheater, die den *Kaufmann von Venedig* auf den Spielplan gesetzt hatten. Schon im April 1969 erschien Karaseks *Zeit*-Artikel in längeren Auszügen im Programmheft des Nationaltheaters Mannheim, kein halbes Jahr später in Freiburg.[861]

Wie jedoch würde man den jüdischsten Shylock, den die Bundesrepublik seit Kriegsende gesehen hatte,[862] in der Kritik der DDR aufnehmen, wo die Sichtweise von Shylock als vornehmlichen Wucherer in frühkapitalistischer Epoche dominierte, dem man bestenfalls eine Reihe "markanter Charakteristika des Juden" bescheinigte.[863] Zunächst einmal nahm man ihn gar nicht auf. Zumindest die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft Ost, die recht ausführlich über die Piscator-Inszenierung an der Volksbühne berichtet und sich zuletzt 1966 der Interpretation am Badischen Staatstheater Karlsruhe angenommen hatte, ignorierte den Kortner-Shylock völlig. Erst 1976, zu der Zeit der Erstaufführung des *Kaufmann* in der DDR, analysierte der Syrer Adel Karasholi, Nahostwissenschaftler an der Karl-Marx-Universität Leipzig, die Fernsehfassung in einem Beitrag zum Kolloquium der Shakespeare-Tage in Weimar[864] und kam zu überraschenden Ergebnissen.

---

[861] Premiere der Mannheimer Neuinszenierung war der 16.04.1969, in Freiburg eröffnete der *Kaufmann* am 03.10.1969. Vgl. Nationaltheater Mannheim, Intendant Ernst Dietz (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*. (*Bühnenblätter für die 190. Spielzeit 1968/69*). Mannheim, 1969. Und: Städtische Bühnen Freiburg, Intendant Volker von Collande (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig.* (*Freiburger Theaterblätter 1969/70)*. Programmheft zur Neuinszenierung des *Kaufmann von Venedig* in Freiburg. Freiburg, 1969.

[862] Vielleicht mit Ausnahme des Coburger Shylock durch Stefan Dahlen (1954, vgl. S. 158), den aber außerhalb von Coburg und nächster Umgebung niemand gesehen hatte.

[863] Kuckhoff, Armin-Gerd: *Das Drama William Shakespeares*. (*Schriften zur Theaterwissenschaft* 3,I). Berlin, 1964, S. 528.

[864] Karasholi, Adel: "Die Figur des Shylock in heutiger Sicht" (Beitrag zum Kolloquium der Shakespeare-Tage in Weimar, vorgetragen am 24.04.1976), abgedruckt in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, Weimar, 1977, S. 64-71. Daraus auch die folgenden Zitate. Hervorhebungen im Original.

Denn während man in der Bundesrepublik die Loslösung von der 'Nathanisierung' des Shylock feierte, wollte Karasholi eben die bei Kortner gesehen haben:

> Shylock wurde als eine echt *tragische* Gestalt dargestellt und das ganze Stück so interpretiert, daß der Zuschauer sich gezwungen fühlen mußte, jenen Satz auszurufen, den (zitiert nach Heinrich Heine) eine schöne blasse Britin am Ende des vierten Aktes heftig weinend mehrmals ausrief: 'Dem armen Mann geschieht Unrecht!'
> Eine solche Interpretation kann durchaus aus tiefen humanistischen, ehrlichen Erwägungen herrühren, doch solche edlen Gefühle können manipuliert, umgewandelt, in den Dienst einer unedlen, imperialistischen Propaganda gestellt werden.

Genau das, Manipulation zum Zwecke imperialistischer Propaganda, unterstellte Karasholi (der Bundesrepublik?, den Programmverantwortlichen?), indem er den Ausstrahlungstermin der Fernsehfassung in direkte Beziehung zu der "israelischen Juniaggression von 1967 gegen die arabischen Länder" setzte: "Diese Interpretation paßte haargenau in die damalige Propagandakonzeption, die die Aggression mit allen Mitteln zu rechtfertigen versuchte". Die "israelfreundliche Tendenz", die er "in den meisten Propagandaorganen der BRD" ausmachte, resultierte dabei seiner Meinung nach keineswegs aus humanistischen Motiven, sondern sei vielmehr Mittel zu dem Zweck, "die aggressive Politik Israels und die Umtriebe des Zionismus gegenüber der Sowjetunion und der gesamten sozialistischen Völkerfamilie" zu rechtfertigen.
Eine tragische, bemitleidenswerte Shylock-Darstellung sei in letzter Konsequenz bloßes Werkzeug für den Versuch, "von den tiefen Ursachen für die Entstehung des Faschismus als einer spezifischen Form des Imperialismus, der eine solche Rassenverhetzung erst möglich macht, abzulenken". Die gewiss nicht kleine Aufgabe, auf diese Weise "Klassenkämpfe in Rassenkämpfe zu verfälschen", erfülle der tragische Shylock, indem er die Erinnerung an "die Verbrechen des Hitlerfaschismus" auffrische, dadurch Abscheu "bei jedem ehrlichen, demokratischen, humanistisch denkenden Menschen" hervorrufe, den Faschismus so "auf einige seiner Erscheinungsformen" reduziere und den Antisemitismus mystifiziere.
Es ist dies das erste Mal, dass Shylock unmittelbar zwischen die ideologischen Fronten der beiden deutschen Staaten geriet, die sich seit dem Wiedergutmachungsabkommen zwischen der Bundesrepublik und Israel von 1952 – und besonders durch die zunehmenden Spannungen im Nahen Osten – kontinuierlich verhärtet hatten. Denn in der Bundesrepublik konterte man, dass sich die realsozialistische Propaganda von der Nicht-Existenz des Antisemitismus im eigenen Herrschaftsbereich durch die Israel-feindliche Diktion in der DDR selbst ad absurdum führe, da Antizionismus eine Spielart des Antisemitismus sei.
Mittels des Shylock die humanistische Überlegenheit des real existierenden Sozialismus gegenüber bundesdeutschem Imperialismus zu demonstrieren – dem Verständnis der Verantwortlichen zufolge war die antisemitismusfreie Gesellschaft notwendige Voraussetzung für eine Inszenierung des Dramas, weshalb allein ihr Zustandekommen dieses Ideal quasi bewies – war

1976 die entscheidende Triebfeder für die Erstaufführung des Stücks in der DDR. Da die Schenksche Fernsehfassung im Zuge der Vorbereitung der Weimarer Inszenierung durch die sozialistische Theaterwissenschaft als einzige Interpretation aus 'dem Westen' herangezogen wurde, kann man sie mit gutem Recht als theatergeschichtlich relevant für die Entwicklung des Stücks in der DDR bezeichnen. Aber war sie es allein aufgrund der (von Karasholi eigenwillig interpretierten) Anlage der Figur durch Kortner? Oder spielte es eine wesentliche Rolle für die besondere Aufmerksamkeit, die man ihr zuteil werden ließ, dass Kortner, bedingt durch das Medium, dessen er sich bediente, mehr Menschen erreichte als Ernst Deutsch während eines ganzen Jahrzehnts als Bühnen-Shylock?

In der Bundesrepublik wurde das Phänomen der Fernsehinszenierung jedenfalls heftig diskutiert, zumal dort nun zunehmend erfolgreiche Theaterproduktionen großer Bühnen von den bundesdeutschen Fernsehanstalten gesendet wurden.[865] Man befürchtete, dass das Fernsehen durch die enormen Zuschauerzahlen weitaus stärker als die erfolgreichsten Theater "allgemeine Stimmung und Einstellung beeinflussen", sowie "eine Voreingenommenheit gegenüber dem Werk, der Übersetzung und der Interpretation erzeugen" könne. Insbesondere bei Kortners Shylock sei deutlich geworden, dass Film und Fernsehen "die Auffassung von einer bestimmten Rolle so festlegen [können], daß die Bühnen bei ihren Spielplänen auf die adäquate Besetzungsmöglichkeit Rücksicht nehmen müssen". [866]

3.3.12 Konvention nach Kortner: Mannheim, 1969

Die Erkenntnis, dass die notwendige Grundvoraussetzung für die Auswahl des *Kaufmann von Venedig* an jedem Theater sei, einen herausragenden Schauspieler für die Rolle des Shylock aufbieten zu können, war jedoch auch vor Kortner schon in wahrscheinlich allen Nachkriegsinszenierungen bis dahin berücksichtigt worden. Denn in jeder einzelnen Inszenierung stand Shylock – häufig uneingeschränkt – im Mittelpunkt des Interesses, sodass seinem Darsteller überall noch einmal eine besondere Verantwortung innerhalb eines Projekts zukam, das meist sowieso schon sorgfältiger geplant wurde als durchschnittliche Stücke. Doch sicher hatte Kortner für Millionen von Menschen einen Maßstab gesetzt, wo die anderen großen Shylock-Darsteller bisher im besten Fall Tausende erreicht hatten. Außerdem war die Wahrscheinlichkeit hoch, dass sich unter den Fernsehzuschauern einige befanden, die zuvor wenig Kontakt mit dem Theater und der Figur hatten, deren Neugier auf das Stück nun aber geweckt worden war. Von daher ließ die Fernsehinszenierung womöglich doch einige Theater zögern, den *Kaufmann*

---

[865] Vgl. Brinkmann, Karl: "Bühnenbericht 1969", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1970*, Heidelberg, 1970, S. 195-201, S. 201.

[866] Brinkmann, Karl: "Bühnenbericht 1968", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1969*, Heidelberg, 1969, S. 245-257, Zitat S. 251-52.

auf die Bühne zu bringen. Andersherum betrachtet wurde das Stück durch die neue Popularität aber vielleicht auch noch interessanter für Schauspieler, die am Ende einer langen Karriere angelangt waren und mit dem Shylock ihre schauspielerische Vita krönen wollten, eine Intention, die nach dem Krieg sowieso schon auffallend häufig Ursache für eine *Kaufmann*-Inszenierung war.

Dies war auch in Mannheim der Fall, wo es der ausdrückliche Wunsch Raimund Buchers gewesen war, "sich nach 50-jähriger Bühnenlaufbahn von seinem Publikum mit der Rolle des Juden Shylock zu verabschieden".[867] Der Bekanntheitsgrad des gebürtigen Schweizers Bucher ließ sich zwar mit den großen Stars der Bühne nicht vergleichen, aber dennoch war er durchaus einer aus der ersten Reihe des deutschsprachigen Theaters. Er hatte 1919 am Hamburger Thalia-Theater begonnen und im Laufe seiner langen Karriere an vielen großen Häusern gespielt.[868] Den Wunsch, die künstlerische Laufbahn mit der Darstellung des Shylock zu beenden, erfüllte ihm Intendant Ernst Dietz. Beide hatten den *Kaufmann von Venedig* bereits einmal gemeinsam einstudiert, nämlich um sich Anfang 1963 aus Oldenburg zu verabschieden, als Dietz´ Intendanz dort zu Ende gegangen und Bucher mit ihm nach Mannheim gewechselt war.[869] In Oldenburg wie Mannheim hatten die Gedanken des Übersetzers Hans Rothe zum Stück einen gewichtigen Einfluss auf die Interpretation Buchers. Danach war das Drama Shakespeares Antwort sowohl auf die Hinrichtung des königlichen Leibarztes, des Juden Roderigo Lopez, als auch auf Marlowes *Der Jude von Malta*, das im Zuge des Prozesses gegen Lopez zunehmend an Beliebtheit gewonnen hatte. Nach Rothe war die Kernstelle des Stücks, Shylocks anklagendes "Hat ein Jud keine Augen? ..." (III.1)[870], eine für die Zeit ungeheuerlich kühne und bis dahin nicht gekannte Parteinahme für einen Juden, die der Dichter anschließend mit verschiedenen Tricks und Kniffen zu verschleiern suchte, zum Beispiel, indem er dem Juden "eine flatterhafte, ungetreue und höchst unangenehme Tochter" zur Seite stellte. Dennoch bleibe die Sympathie des Dichters für Shylock greifbar, zumal die "in dem Stück auftretenden Vollarier" nichts weiter als ein zynisches "Bündel von Laffen" seien.

Von all dem war in der Mannheimer Aufführung, wenn man den Beurteilungen in der Presse folgt, mit Ausnahme eines Sympathie heischenden und gewinnenden Shylock wenig zu sehen. Die Jessica wurde als Mädchen charakterisiert, das "unbekümmert"[871] bis "flittchenleicht"[872]

---

[867] Höfler, Wolfgang: "'Kaufmann von Venedig' in Mannheim. Neuinszenierung von Ernst Dietz im Nationaltheater – mit Raimund Bucher", in: *Pfälzischer Merkur*, Zweibrücken, 19.04.1969.

[868] Unter anderem in Düsseldorf, Leipzig, Berlin und Zürich. Vgl. "Theaternotizen" im Mannheimer Programmheft von 1969, S. 9.

[869] Vgl. S. 225.

[870] Textstelle in der Übersetzung Rothes. Vgl. Rothes Ausführungen im Mannheimer Programmheft von 1969, S. 2-4, Zitat S. 3. Daraus auch die folgenden Zitate.

[871] Petersen, Hilde: "Raimund Bucher als Shylock. Neuinszenierung des Shakespeare-Schauspiels 'Der Kaufmann von Venedig' im Nationaltheater", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 18.04.1969.

[872] Schönfeldt, Heinz: "Der heikle Fall des Juden Shylock. Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in der Übertragung von Hans Rothe im Großen Haus des Nationaltheaters Mannheim", in: *Mannheimer Morgen*, 18.04.1969.

agierte, ohne dass es Darstellerin Astrid Meyer-Gossler dabei gelang, ein "Feuer der Leidenschaft oder auch nur der Leichtfertigkeit"[873] zu entfachen. Die Venezianer, allesamt als wenig ergiebige Figuren apostrophiert, blieben in Dietz´ Inszenierung "kaum geschärfte Individualitäten"[874], obschon sie, inklusive des streitbaren Gratiano, "mit Geschmack"[875] gespielt wurden. In der Beurteilung von Raimund Buchers Interpretation des Shylock schließlich waren sich die Kritiker weitgehend einig. Sie hatten in Mannheim nicht zuvorderst "den von alttestamentarischem Zorn erfüllten großen Rächer"[876] gesehen, den Kortner so eindrucksvoll gegeben hatte, sondern, und das wird in allen Berichten über die Inszenierung ausdrücklich betont, den 'Menschen'. Bucher knüpfte damit an seine Oldenburger Interpretation vom Januar 1963 an, die wiederum deutlich in der Tradition von Ernst Deutsch gestanden hatte. Sein Shylock war vor allem Dulder, Getretener, ein müder, einsamer, alter Außenseiter, ein "von vornherein Unterlegener, der in die Enge getrieben erst den Giftstachel gegen die höhnenden Peiniger kehrt".[877] Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sich ein Rezensent bei Buchers Spiel an den Nathan erinnert fühlte, den der Schauspieler drei Jahre zuvor in Mannheim gegeben hatte.[878] Um die nathanische Wirkung zu verstärken, wurde die Tubal-Szene unter Dietz´ Regie bis auf die Mitteilung, dass Antonio Schiffe verloren habe, heruntergekürzt. In der Gerichtsszene schließlich hatte die Forderung, sich taufen zu lassen, Shylock zunächst "wie ein Blitzstrahl aus unbewölktem Himmel"[879] auf den Boden geschmettert. Als dann

> der düpierte, um sein Recht gebrachte, zynisch vernichtete Jude den Gerichtssaal verläßt, stehen die Zurückbleibenden, die siegreichen Venezianer, eine Zeitlang in betretener Stummheit. Das ist, mit Verlaub, die höchst ehrenwerte Stummheit des Regisseurs (und hoffentlich seines gesamten Publikums). Mit Shakespeare hat es nichts zu tun ...[880]

Die Projektion von persönlicher Betroffenheit auf fiktionale Dramen-Charaktere resultierte nach Meinung des Kritikers daraus, dass dieses "vertrackte[] Shakespeare-Stück" aus einer anderen Zeit und damit "aus einer anderen, uns unerträglichen Mentalität" stamme. Deshalb fühle sich jeder zeitgenössische Regisseur veranlasst, "ein bißchen daran herumzumodeln", ohne dass jemand "etwas von A bis Z Akzeptables, Schlüssiges, Harmonisches zustande" brächte.
Kortner war in Mannheim also nur bis ins Programmheft, bis zum Dramaturgen vorgedrungen. Buchers Spiel und die Inszenierung der anderen Figuren standen dagegen in der Tradition der

[873] Ebd.
[874] Ebd.
[875] Petersen, "Raimund Bucher als Shylock", *Rhein-Neckar-Zeitung*, 18.04.1969.
[876] Ebd.
[877] Schönfeldt, "Der heikle Fall des Juden Shylock", *Mannheimer Morgen*, 18.04.1969.
[878] Vgl. Höfler, "'Kaufmann von Venedig' in Mannheim", *Pfälzischer Merkur*, 19.04.1969.
[879] go-: "Shylock als ein Opfer der Gesellschaft. Ernst Dietz inszeniert Hans Rothes Übertragung des 'Kaufmann von Venedig' in Mannheim", in: *Heidelberger Tageblatt*, 18.04.1969.
[880] Schönfeldt, "Der heikle Fall des Juden Shylock", *Mannheimer Morgen*, 18.04.1969. Daraus auch die folgenden Zitate.

fünfziger und frühen sechziger Jahre. Für die Mannheimer Kritiken gilt, dass Kortners jüngste Shylock-Interpretation sicher die Frage nach der Spielbarkeit des Stücks intensiviert hatte. In den eher vorsichtigen, teilweise nichtssagenden Rezensionen war aber nicht eben viel von der politisch radikalisierten (Aufbruch-)Stimmung übrig geblieben, von der Karaseks *Zeit*-Artikel umweht war. Stattdessen regierte wieder die Konvention. Kortners Verdienst wurde entweder darauf reduziert, ein Millionen-Publikum mit der Frage nach antisemitischen Tendenzen in Stück und Gesellschaft konfrontiert zu haben.[881] Oder aber der Name Kortner wurde zusammen mit den Schildkrauts, Bassermanns und Deutschs in eine Reihe historischer Größen gestellt, mit dem Ziel, das schauspielerische Ausnahmekönnen des aktuellen Shylock-Darstellers Raimund Bucher angemessen zu würdigen und ihm einen Platz in der "Ruhmeshalle" der deutschsprachigen Shylock-Darsteller zu sichern.[882]

Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Kortners provokativ jüdischem und dabei wenig edlen Shylock findet sich jedoch in keiner Besprechung zur Mannheimer Inszenierung. Und auch die Diskussion um die vermeintliche "philosemitische Verklemmung" der Deutschen, die anlässlich des Kortner-Shylock aufgekeimt war, erfuhr in Mannheim keine Fortsetzung. Die Tatsache, dass auch die Absetzung des Stücks in Mannheim von 1960 und die damalige Entscheidung für *Korczak und die Kinder* in den Besprechungen der Dietzschen Inszenierung überhaupt keine Rolle spielten, mag sogar Indiz dafür sein, dass man sich einer solchen Diskussion bewusst entziehen wollte.

Die gesamte Spielbarkeitsdebatte anlässlich der Mannheimer *Kaufmann*-Inszenierung war deshalb inhaltlich in keiner Weise an die Zeit gebunden, in der sie geführt wurde. Sie war nicht typisch für irgendeine besondere Periode nachkriegsdeutscher Rezeptionsgeschichte des Stücks, sondern wurde von Mustern bestimmt, die die Diskussionen um den *Kaufmann* bis dahin immer wieder geprägt hatten – und auch danach weiterhin prägen sollten. Diese Muster reichen von der Skepsis, ob eine als ordentlich empfundene Produktion, die an einem Theater positiv aufgenommen wurde, überhaupt allgemeine Rückschlüsse über die Eignung des Dramas zulasse,[883] bis hin zu der meist von Überschätzung der vertrauten Bühne herrührenden Ansicht, die gerade gesehene Interpretation sei die langersehnte positive Antwort auf die Frage nach

---

[881] Vgl. go-: "Shylock als ein Opfer der Gesellschaft", *Heidelberger Tageblatt*, 18.04.1969 und Petersen, "Raimund Bucher als Shylock", *Rhein-Neckar-Zeitung*, 18.04.1969.

[882] Vgl. Bajorat, Fritz: "Im Nationaltheater Mannheim – der Kaufmann von Venedig", in: Dr. Fritz Schulze (Hrsg.): *Heidelberg. Heidelberger Fremdenblatt. Zeitschrift für die Region Heidelberg und Nordbaden*, Ausgabe 5/1969, Heidelberg, 1969, S. 19-21. Und: Schönfeldt, "Der heikle Fall des Juden Shylock", *Mannheimer Morgen*, 18.04.1969.

[883] Die Verfechter dieser Linie argumentieren, dass sich in letzter Konsequenz jeder Einzelne die Frage nach der Berechtigung und der Relevanz des Stücks selbst stellen müsse. Vgl. go-: "Shylock als ein Opfer der Gesellschaft", *Heidelberger Tageblatt*, und Schönfeldt, "Der heikle Fall des Juden Shylock", *Mannheimer Morgen*.

dem Wie und dem Warum man Shylock spielen solle.[884] Erstaunlicherweise kann man im Fall des *Kaufmann von Venedig* den Einfluss einer allseits als besonders empfundenen Inszenierung auf andere Bühnen niemals an Quantitäten festmachen. Im Gegenteil, weniger als jedes andere Shakespeare-Stück scheint der *Kaufmann* bis Mitte der siebziger Jahre von Zeitgeist, (gesellschafts-)politischen oder philosophischen Strömungen abhängig. Denn während Statistiken zu den Aufführungszahlen einzelner Shakespeare-Dramen deutlich belegen, dass *Hamlet* und *Romeo und Julia* auf deutschsprachigen Bühnen nur bis Anfang/Mitte der Fünfziger boomten, *Othello* und *Was ihr wollt* sich hingegen noch zehn weitere Jahre außerordentlicher Beliebtheit erfreuten, während man die Hoch-Zeiten von Stücken wie *König Lear* (Mitte der 50er Jahre), *Zwei Herren aus Verona* (Ende der 50er Jahre), des *Sommernachtstraum* (die gesamten 60er Jahre) oder *Antonius und Cleopatra* (ab 1968) mithilfe nackter Zahlen genau bestimmen kann, verteilen sich die Inszenierungen des *Kaufmann* zwischen 1947 und 1975 "auffallend gleichmäßig" mit der für Shakespeare-Stücke allenfalls durchschnittlichen Zahl von 30 bis 100 Aufführungen je Spielzeit.[885] Welchen Anteil Wälterlin, Schalla oder Deutsch allerdings daran hatten, dass das Drama mit dem jüdischen Thema so bald nach dem Krieg ein solches Niveau überhaupt erreichen und halten konnte, ist eine Frage, die sich nicht mithilfe von Statistiken beantworten lässt. Die häufig anzutreffende interpretatorische Nähe nachfolgender Projekte lässt jedoch auf eine nicht zu unterschätzende vorbildhafte Funktion der angegebenen Inszenierungen schließen.

Eine Vorbildfunktion ist in Bezug auf Kortners Shylock-Darstellung weder, wie gesehen, in Mannheim, noch in den anderen Inszenierungen der folgenden Jahre zu erkennen. Dagegen blieben Niveau und Kontinuität der *Kaufmann*-Pflege gewahrt. 1969 wurde das Stück neben Mannheim und Freiburg auch auf der Studiobühne Münster – mit dem Juden als "tief bedauernswerte[r] Ghettogestalt"[886] – und am Bamberger Theater am Schillerplatz gegeben. In Franken verhinderte man laut der *Welt* "die fatalen rassistischen Mißverständnisse der Shakespeareschen Vorlage", indem man Schajlach (hebr.: "die Frage"), wie der Jude in der Übersetzung durch Hermann Motschach hieß, zum "stärkste[n] Hinweis auf gebrochenes Dasein schlechthin" machte:

> Er ist Individuum, nicht Exponent seiner Rasse oder einer niedrigen, Handel treibenden Klasse; er steht als Mensch für das latente, rechtlich und sittsam kaschierte Übel der Gesellschaft; für mangelnde Barmherzigkeit.[887]

---

[884] Vgl. Petersen, "Raimund Bucher als Shylock", *Rhein-Neckar-Zeitung*. Danach hätten Dietz und Bucher die Frage nach der Spielbarkeit des Stücks "unmißverständlich beantwortet – der eine mit seiner theaterhandwerklich bemerkenswert sauberen, fast unproblematisch klar umrissenen Inszenierung, der andere mit seiner positiven, dennoch keineswegs 'geschönten' Shylock-Gestalt".

[885] Vgl. Hadamczik/Schmidt/Schulze-Reimpell: *Was spielten die Theater?* S. 37.

[886] J. R.: "'Der Kaufmann von Venedig". Die Premiere auf der Studiobühne / Ausverkauftes Haus", in: *Westfälische Nachrichten*, Münster, 21.01.1969.

[887] dns: "Korrigierter Shylock / Verwandelter Shakespeare in Bamberg", in: *Die Welt*, Hamburg, 03.11.1969.

3.4 Zwischen Regietheater und 'Erbeaneignung': Die siebziger Jahre

3.4.1 Das bundesdeutsche Theater Anfang der Siebziger

Im Dezember 1970 war ein turbulentes Jahrzehnt nicht zufällig mit Willy Brands Kniefall vor dem Denkmal für die Opfer des Aufstands im Warschauer Ghetto zu Ende gegangen, ein Jahrzehnt, das die Bereitschaft der Deutschen hatte wachsen lassen, sich – auch öffentlich – zu einer historischen Schuld zu bekennen. Diese Bereitschaft war auch durch das Theater gefördert worden, durch Stücke, die zur Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit gezwungen hatten. Die Skandale, die Aufführungen dieser Stücke oft genug begleitet hatten, hatten sich gelegt. Nun war wieder Ruhe eingekehrt, auch auf dem Theater. Zur Saison 1969/70 merkte der Theaterkritiker und spätere Intendant Günther Rühle an, dass nach den zwei vorangegangenen "nervösen, unruhigen, von Protest und direkter Aktion erschütterten" Spielzeiten zum Dekadenwechsel endlich "eine Beruhigung" erfolgt sei, in der sich gerade das "neu formuliert" habe,

> was in jenen vorhergehenden Jahren zerstört zu werden schien: Das Verlangen nach Kunst, nach sprechenden Bildern, nach dramatischen Handlungen von Personen, die wieder vom Theater (nicht von der Wirklichkeit) konstituiert werden.[888]

Da man sich beim *Kaufmann von Venedig* nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland nie hatte einigen können, ob denn Shylock vom Theater oder von der Wirklichkeit konstituiert würde, hatte das Stück weder in den 'nervösen' Spielzeiten Konjunktur gehabt, noch jetzt, da die Angriffslust einer ganzen Generation abzuebben schien. Die großen deutschen Häuser, die das Stück in der zwischenzeitlichen Konzentration auf das zeitgenössische Dokumentartheater größtenteils vergessen hatten, erinnerten sich seiner auch jetzt noch nicht. Wie schon mehrmals in der deutschen Nachkriegsgeschichte waren es die kleinen Theater, die Shylocks Bühnenpräsenz zu einer kontinuierlichen machten: 1970 konnte man Shakespeares Juden ausschließlich bei den Schlossfestspielen im nordrhein-westfälischen Hohenlimburg sehen, 1971 an den Theatern in Hof und Marburg.

In jenen Jahren traten angesichts eines kontinuierlich anhaltenden Zuschauerschwunds in den Theatern der Bundesrepublik zunehmend wirtschaftliche Überlegungen bei der Spielplan-Gestaltung in den Vordergrund. Viele Theaterinteressierte – vor allem die kaufkräftige, traditionelle Klientel des Abonnement-Theaters – hatten "ihrem" Stadttheater angesichts der plötzlichen Politisierung und Experimentierfreudigkeit erschrocken den Rücken gekehrt oder waren – angewidert von der zunehmend offenen Darstellung von Gewalt auf der Bühne – immer häufiger zu Hause geblieben.[889]

---

[888] Günther Rühle zitiert nach Hadamczik/Schmidt/Schulze-Reimpell: *Was spielten die Theater?* S. 26.

[889] Viele Regisseure in der Bundesrepublik reizte dagegen Anfang der siebziger Jahre offenbar die Auseinandersetzung mit der Gewalt, wie die enorme Beliebtheit von Edward Bonds *Lear* dokumentiert, das durch besonders explizite und drastische Gewaltdarstellung Zuschauer wie Kritiker polarisierte. Vgl. Hadamczik/Schmidt/Schulze-Reimpell: *Was spielten die Theater?* S. 28.

Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass immer mehr Bühnen beim Kampf um die Gunst des Publikums auf leichte, heitere Kost setzten, weshalb das deutsche Theater quasi als Gegenbewegung zu Gewalt und Gesellschaftskritik Anfang der Siebziger von einer Welle boulevardesker Komödien überschwemmt wurde. Und wieder einmal konnte der *Kaufmann von Venedig* – ohne offen gewalttätige Szenen, nur mittelbar gesellschaftskritisch und nur begrenzt lustig – nicht von einer dieser Bewegungen profitieren. Da das Stück zusätzlich längst keinen Stoff mehr für einen potenziellen Theaterskandal bot, wurde es von den meisten verantwortlichen Intendanten offenbar nicht als Publikumsmagnet angesehen, das geeignet war, aus wirtschaftlich schwieriger Situation herauszuhelfen.

Weshalb entschieden sich im letzten Quartal des Jahres 1972 dennoch nach Jahren der Abstinenz mit dem Schauspiel Bochum und dem Niedersächsischen Staatstheater Hannover wieder einmal zwei große Häuser, den *Kaufmann* auf den Spielplan zu nehmen?[890] Im Falle Bochums ist diese Frage schnell beantwortet: Zur Spielzeit 1972/73 hatte es nach Jahren der Kontinuität an vielen führenden Bühnen der Bundesrepublik einen Intendantenwechsel gegeben, neben Berlin, München, Düsseldorf, Stuttgart, Frankfurt, Darmstadt, Hamburg, Bremen, Kassel und Köln auch in Bochum. Obwohl daraus laut Deutschem Bühnenverein an den meisten Häusern nicht der vielleicht erwartete große Umschwung in den Spielplänen resultierte,[891] waren Veränderungen unübersehbar. In Bochum hatte der neue Intendant Peter Zadek die von ihm und Tankred Dorst erstellte Bühnenfassung des Fallada-Romans *Kleiner Mann, was nun?* als Eröffnungsinszenierung gewählt, dann aber mit dem *Kaufmann von Venedig* noch in der ersten Premierenwelle der Spielzeit klar gemacht, dass er an die Shakespeare-Tradition des Hauses anzuknüpfen gedachte – wenn auch mit deutlich veränderter Handschrift. Die Wahl fiel nicht zufällig auf die Komödie mit dem jüdischen Thema, denn erstens hegte Zadek, wie gesehen, eine besondere persönliche Vorliebe für dieses Stück, zweitens hatte ihn sein erster Versuch mit dem Drama in Ulm nicht vollständig zufrieden gestellt und drittens fand er es besonders reizvoll, in Zeiten, in denen immer mehr Theater versuchten, mit Boulevard-Komödien Geld zu verdienen, ausgerechnet den *Kaufmann von Venedig* boulevardesk zu inszenieren.

Hannover war die einzige deutsche Stadt, in der das Stück bereits zum dritten Mal nach dem Krieg inszeniert wurde – wenn auch an unterschiedlichen Bühnen. Am Staatsschauspiel hatte in den letzten Monaten mit Herbert Kreppel ein junger Regisseur mit zwei außergewöhnlichen Inszenierungen von Shakespeare-Dramen als Freund, aber auch als experimentierfreudiger

---

[890] Außerdem im gleichen Jahr am Stadttheater Heilbronn, dazu in Österreich am Landestheater Linz und in Graz. Zu Regie, Besetzung und Premieredaten, siehe Anhang.

[891] Vgl. Hadamczik/Schmidt/Schulze-Reimpell: *Was spielten die Theater?* S. 28.

Verfremder des Dichters aus Stratford auf sich aufmerksam gemacht und große Erfolge gefeiert.[892] Ihn reizte nun offenbar Shakespeares heikelstes Stück.

3.4.2 Die Würde des Außenseiters zwischen all den Masken: Hannover, 1972

Dass die Zuschauer im Niedersächsischen Staatstheater auch diesmal wieder eine Inszenierung mit einer eigenen Note zu sehen bekommen würden, ließ bereits das Programmheft erahnen, das mit Originalbeiträgen des Regisseurs, des Übersetzers Wolfgang Swaczynna und des Chefdramaturgen Kurt Klinger aufwartete.[893]

Klinger brach in seinem Beitrag "antonio, der königliche kaufmann" eine Lanze für die Titelfigur. Er versteht seinen Essay als Antithese zu Heinrich Heines ebenfalls im Programmheft abgedruckten Charakterisierung von Antonio als einem "weichliche[n] Gemüt ohne Energie, ohne Stärke des Hasses und also auch ohne Stärke der Liebe, ein trübes Wurmherz, dessen Fleisch wirklich zu nichts besserem taugt, als 'Fische damit zu angeln'". Für Klinger, der Heines Shylock-Interpretation ausdrücklich guthieß, war Antonio die Hauptfigur des Dramas. Zwar neige er zu Selbstmitleid und Sentimentalität, doch verhalte er sich "in den entscheidenden Augenblicken [...] nicht weniger konsequent als der Jude". Vor allem aber sei er "völlig unverlogen".

Die soziale Situation, in der sich Antonio und Shylock befänden, weise große Ähnlichkeit auf, weshalb laut Klinger ihr "gegenseitiger Haß im Grunde ganz unsinnig" sei. Beide liebten das Geld, weil es für sie die einzige Möglichkeit darstelle, der Isolation zu entrinnen. Für Shylock eröffne finanzieller Wohlstand die Perspektive, einmal dem Ghetto zu entkommen, für Antonio sei die Akzeptanz im christlichen Lager nur solange gesichert, wie sein Reichtum "die Schadenfreude und die böse Nachrede" seiner vermeintlichen Freunde einschüchtere. Überdies verlören beide mit Jessica respektive Bassanio die einzigen Personen, für die sie Liebe empfänden. So wie Shylock "ein Opfer religiös-rassistischer Vorurteile" sei, so sei Antonio wegen seiner Homophilie "das Opfer eines Sittentabus, das sich im "biologischen Weltbild" der alten Religionen konserviert". In diesem Licht betrachtet sei Antonios Forderung nach der Taufe Shylocks nicht mehr "heuchlerische oder unterdrückende Geste", sondern "möglicherweise eine sehr hilfreiche Entscheidung, denn Antonio weiß aus Erfahrung, daß zu dieser Zeit nur ein formaler Anpassungsakt dem Juden das Ghetto öffnen" könne.

---

[892] Zuletzt mit einer preisgekrönten *Sommernachtstraum*-Inszenierung, die von "panerotische[r] Turbulenz" geprägt war, dabei aber auf jede Romantik verzichtet hatte. (Vgl. G. R.: "'Kaufmann von Venedig': Märchenlustspiel? Herbert Kreppels Neuinszenierung (Staatsschauspiel Hannover)", in: *Nordwest-Zeitung / Oldenburger Nachrichten*, Oldenburg, 10.10.1972. Und: Schlüter, Wolfgang: "Der arme reiche Kaufmann und der Karneval von Venedig", *Neue Hannoversche Presse / hp Rundschau*, 03.10.1972).

[893] Niedersächsisches Staatstheater Hannover – Schauspiel (Hrsg.), Ohne Titel (Programmheft zu *Der Kaufmann von Venedig*), Spielzeit 1972/73, Redaktion: Dramaturgie des Schauspiels, Gestaltung des Heftes: Chefdramaturg Kurt Klinger, Hannover, 1972. Daraus auch die folgenden Zitate.

Der Beitrag des Regisseurs Herbert Kreppel baute eindeutig auf dem von Klinger vorgestellten Konzept auf und lieferte gleichzeitig detailliertere Einsichten darüber, wie man sich den Shylock in diesem Konzept vorstellte.[894] Er entwickelte die Charakterisierung des Juden dabei anhand von Fragen, die er in der Art eines *brainstorming* nacheinander aufwarf, ohne sie explizit zu beantworten. Es handelte sich dabei zuerst um Fragen zum Thema des Stücks (Romanze mit Happy End oder "die Geschichte vom Hebräer und den anderen"?), gefolgt von Fragen zum Wesen Shylocks (geprellter Teufel des Mysterienspiels oder "Vertreter vieltausendjährigen Leids, der einmal grausam aufbegehrt und grausam gestraft wird"?). Wie bei Klingers Antonio, stand auch bei Kreppels Vorstellung von Shylock (und Jessica) das Motiv der Isolation gegenüber dem Judesein im Vordergrund. Deshalb wollte er mit dem *Kaufmann von Venedig* innerhalb der Eckpfeiler "Venedig. Karneval. Masken" vor allem drei Ausgestoßene zeigen:

> Antonio, der seinen Geliebten verliert; Jessica, die das Opfer ihrer Liebe und ihres Triebes wird, sich um jeden Preis zu assimilieren; Scheylock (Schreibweise nach Swaczynna, Anm. d. Verf.), dem so viel angetan wird, daß er denkt, Recht und Rache seien das gleiche Wort.

Zum Märchenlustspiel sollte das Ganze durch Portia werden, die als "feine, kluge Zauberprinzessin [...] aus dem Zauberort Belmont kommt, um das Schlimmste zu verhüten".[895]

Die Eröffnung der ersten Szene schien etwaige Hoffnungen auf eine außergewöhnliche Interpretation mit inszenatorischen Extravaganzen durch Kreppel zu bestätigen, der in der Presse als "Mann der jüngeren Generation und damit unbelasteter von den Schrecknissen der Vergangenheit"[896] charakterisiert worden war. Weißgekleidete Figuren mit weißen Stockmasken huschten über den Bühnenraum, der rechts und links von schwarzen Palastfassaden begrenzt war. In der Mitte befand sich ein ansteigendes Podest, und darüber, als zentrales Bühnenbild-Element, ein überdimensionaler, schwenkbarer Spiegel. Nur im Spiegel konnte man die Venedig-typischen Treppenstufen auf der dem Zuschauer abgewandten Seite des Podests erkennen

> und wenn ein leichtes Zittern über die Fläche lief, war es, als blicke man vom Rialto auf das Wasser des Canal Grande. Vor allem aber: das ganze Bühnengeschehen wurde verdoppelt, in eine den Absichten des Regisseurs entsprechende Scheinwelt reflektiert, und das Publikum, das sich im Spiegel wiederentdeckte, war, der Eindruck jedenfalls entstand, mit in die Vorgänge auf der Szene hineingenommen.[897]

---

[894] Der dritte Originalbeitrag des Hannoveraner Programmhefts, der Essay des Übersetzers Wolfgang Swaczynna, kann an dieser Stelle vernachlässigt werden, obwohl auch er sich mit der Figur des Juden auseinandersetzt. Swaczynnas äußert die Ansicht, Shakespeare habe mit dem Kaufmann "für jüdische Eigenart und jüdisches Geschäftsgebaren um Verständnis" werben wollen, ohne dabei eindeutig für den Juden Partei zu ergreifen. Diese Überlegungen decken sich im Wesentlichen mit den Ausführungen seines Übersetzerkollegen Hans Rothe, weichen aber zu gravierend von denen des Regisseurs und des Dramaturgen ab, als dass sie für die Gestaltung des Juden in dieser Inszenierung eine entscheidende Rolle hätten spielen können.

[895] Gespielt von Luitgard Im, die 1957 in der Düsseldorfer Inszenierung durch Stroux die Rolle der Jessica bekleidet hatte.

[896] Neubauer, Simon: "Schatten fallen in die Heiterkeit. Wolfgang Swaczynnas Neuübersetzung des 'Kaufmanns von Venedig' in Hannover", in: *Weser-Kurier*, Bremen, 03.10.1972.

[897] Lange, Rudolf: "Die Tragik des Außenseiters bleibt. 'Der Kaufmann von Venedig' im Theater am Aegi", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 03.10.1972.

Auch Antonio und der Rest der venezianischen Gesellschaft, allesamt in grau-schwarzen Kostümen, versteckten sich zuerst hinter weißen Masken. Shylock dagegen war konventionell gekleidet: dunkler Kaftan, Käppchen, Schläfenlocken, dazu Kinnbart und Lesebrille.

Den Juden gab erstmalig in seiner bereits lange währenden Karriere Will Quadflieg, der durch Film und Fernsehen einer großen Öffentlichkeit bekannte Charakterdarsteller, als Gast aus Hamburg. 'Würde' war das am meisten verwendete Substantiv, das in der Presse zur Beurteilung seines Spiels herangezogen wurde. "Würde, Mut und Selbstzucht"[898] auch noch in der Niederlage, eine tragische Gestalt: "Ein in seine Welt Eingesponnener; ein Getretener, der wortkarg geworden ist beim Umgang mit sogenannten Christenmenschen; ein tief Rechtlicher und Rechtsbewußter".[899]

So war der Quadflieg-Shylock wie es scheint in den Grundcharakterzügen ein Verwandter Deutschs. Nur beim Abgang blitzte einen Moment lang Kortnersche Dialektik auf, als der Verurteilte nämlich nicht von Schmerz übermannt in sich zusammensank, sondern wortlos die Szene verließ. Allerdings wurde diese Dialektik im getanzten Happy End des fünften Akts mit großer Geste aufgelöst: Hier brach Shylock – offenbar bereits zwangsgetauft, weil in christlichem Gehrock statt Kaftan – unvermittelt in das Fest der Venezianer ein, ging stumm und anklagend durch die feiernde Gesellschaft, "die bei seinem Anblick wie erstarrt innehält".[900] Diese Szene wurde allgemein als erschütterndes Zeugnis für die Tragik des ewigen Außenseiters gewertet,[901] für die Unmöglichkeit zur Integration. Eine Tragik, die, wenn man den Kritiken folgt, auf die Figur des Shylock begrenzt blieb. Die von Kreppel in seinem Beitrag für das Programmheft angedeuteten Schwierigkeiten der übertrieben assimilationswilligen Jessica finden in der Presse keine Erwähnung. Doch überhaupt scheint in Hannover, wie schon so oft, entweder die Konzentration auf die Shylock-Darstellung den Blick für nuancenreiche Zeichnung der übrigen Charaktere getrübt, oder aber ein überragender Schauspieler die übrigen Mimen quasi 'an die Wand gespielt' zu haben. Zudem blieb neben einem so eindeutig als "gut" empfundenen Shylock kaum noch Raum für einen ebenfalls "guten" Antonio mit individuellen Konturen.

Zwar wurden verschiedene Aspekte aus Klingers dramaturgischen Überlegungen zu Antonio von einigen Zeitungen sinngemäß zitiert, doch die Wirkung, die Ernst August Schepmanns Interpretation der Figur letztendlich hatte, war weit weniger tiefgreifend und positiv, als der theoretische Unterbau vermuten ließ. So monierte die *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, die Umrisse des königlichen Kaufmanns seien "trotz einiger starker Szenen verschwommen"[902]

---

[898] G. R.: "'Kaufmann von Venedig': Märchenlustspiel?", *Nordwest-Zeitung / Oldenburger Nachrichten*, 10.10.1972.
[899] Schlüter, "Der arme reiche Kaufmann und der Karneval von Venedig", *Neue Hannoversche Presse / hp Rundschau*, 03.10.1972.
[900] Lange, "Die Tragik des Außenseiters bleibt", *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 03.10.1972. Diese Szene war dann quasi die Rückkehr zum Deutsch-Shylock, erinnerte sie doch an das riesengroße, auf die Wand projizierte Bild des leidenden Juden, das in Piscators Inszenierung an der Berliner Volksbühne die Fröhlichkeit des fünften Aktes gebrochen hatte. (Vgl. S. 235)
[901] Vgl. Überschrift in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung*.
[902] Lange, "Die Tragik des Außenseiters bleibt", *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 03.10.1972.

geblieben und die *Nordwest-Zeitung / Oldenburger Nachrichten* empfand ihn gar als "ziemlich eitle[n] Menschenschinder"[903] und folglich als die am wenigsten sympathische Erscheinung in einer lasterhaften, korrupten venezianischen Gesellschaft von "elegant gekleidete[n] Nullen"[904]. Auch der homoerotische Charakter der Beziehung Antonio - Bassanio, in Klingers Konzept für die enge Verknüpfung von Antonio und Shylock eminent wichtig, wurde in mehreren Publikationen zwar als dramaturgische Neuerung herausgestellt, doch nur ein Kritiker meint, diese Neuerung auch tatsächlich im Spiel der Darsteller umgesetzt gesehen zu haben.[905]

Durch die konventionelle und dominante Shylock-Darstellung fiel die Hannoveranische Inszenierung aller innovativen dramaturgischen und regielichen Einfälle zum Trotz nicht sonderlich aus dem Rahmen dessen, was man auf deutschen Nachkriegsbühnen seit Jahrzehnten gewohnt war. Interessant ist sie nicht zuletzt auch aufgrund ihrer zeitlichen Parallelität zu Zadeks zweitem *Kaufmann von Venedig* in Bochum. Denn einige Ansätze von Kreppel und Klinger wurden dort, wie zu sehen sein wird, radikal weitergedacht und umgesetzt.

Von besonderem Interesse ist die Inszenierung im Niedersächsischen Staatstheater aber auch wegen eines Disputs um Fragen zur Rolle des Theaters bei der Vergangenheitsbewältigung im Allgemeinen und zur besonderen Situation des *Kaufmann* in Deutschland.

In seinen bereits erwähnten Überlegungen zu Shylock hatte Kreppel auch geschrieben:

> Muß man in Deutschland, solange die Hälfte des Theaterpublikums über 50 Jahre alt ist, hier und heute daran denken, daß es Juden hier anders erging als anderen 'Fremden'? Oder endlich Gras wachsen lassen über diese leidige Geschichte und Shakespeares Lustspiel so spielen, 'wie er es gemeint hat'? (Wie hat er es gemeint?)
> Ist das Stück eine Paraphrase zum Thema: Juden sind auch Menschen? Ist das noch ein Diskussionsthema?
> Wenn nicht: Ist die Aha-Reaktion des Angesprochenen jeweils genau die gleiche wenn jemand sich vorstellt: 'Gestatten, Müller.' – 'My name is Jones, how do you do?' – 'Ich heiße Levy.' – ?

Dies bewog Rudolf Lange, den Kritiker der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung*, dazu, zusätzlich zu einer insgesamt sehr positiven Besprechung der Inszenierung einen Kommentar mit dem Titel "Theater im luftleeren Raum" zu verfassen.[906] Darin war der erste Absatz der oben zitierten Überlegungen Kreppels abgedruckt, gefolgt von den Anmerkungen des Kritikers:

> Diese Äußerung darf nicht unwidersprochen bleiben. Mit äußerstem Unbehagen liest man sie ausgerechnet an dem Tage, da in der Frankfurter Paulskirche einem jüdischen Arzt, Pädagogen und Schriftsteller, der 200 jüdische Waisenkinder in die Gaskammer begleitet hat, posthum ein Friedenspreis verliehen wurde [Friedenspreis des Deutschen

---

[903] G. R.: "'Kaufmann von Venedig': Märchenlustspiel?", *Nordwest-Zeitung / Oldenburger Nachrichten*, 10.10.1972. Dies ist zwar die mit Abstand negativste Äußerung über die Figur, doch wird Antonio in keiner Kritik uneingeschränkt als positiver Charakter gesehen.

[904] Lange, "Die Tragik des Außenseiters bleibt", *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 03.10.1972.

[905] Lange schreibt in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* über "die allzu deutlichen, zu häufigen Anspielungen auf die Schwulität der venezianischen Freunde", die "fehl am Platz" gewesen seien.

[906] Lange, Rudolf: "Theater im luftleeren Raum?", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 03.10.1972. Daraus auch die folgenden Zitate.

> Buchhandels an Janusz Korczak, Anm. d. Verf.]. Wie kann man über solche unfaßbaren Vorgänge mit Ausdrücken reden wie 'leidige Geschichte' und 'endlich Gras wachsen lassen'? Unmöglich.

Bis hierhin handelt es sich um die empörte Gegenrede zu dem in der Tat entweder unbedarft oder bewusst provokativ vorgetragenen Gedankengebilde, die Art der Auseinandersetzung mit den Geschehnissen des Dritten Reiches hingen zu einem großen Teil davon ab, wie viele Zeitzeugen noch zugegen seien, um sich an ihr zu beteiligen. Nachdem Lange aber die Einzigartigkeit der "unfaßbaren Vorgänge" im Nationalsozialismus herausgestellt und die Notwendigkeit, sie unabhängig vom zunehmenden zeitlichen Abstand in mahnender Erinnerung zu halten, dargelegt hat, kommt er auf die Rolle des Theaters bei diesem Unterfangen zu sprechen:

> Bei allem, was im Theater gespielt wird, können die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten nicht ausgeklammert werden, auch Shakespeare hat das nicht getan, der 'Kaufmann von Venedig', und nicht nur dieser, beweist es. Spiel um des Spiels, Kunst um der Kunst willen kann sich unsere Gesellschaft nicht leisten, genauso wenig wie sich zu irgendeiner anderen Zeit eine Gesellschaft das leisten konnte. Wer die harte Wirklichkeit als unbequem verdrängt, wird unwahrhaftig. Das Theater aber ist ein Ort der Wahrheit.

Theater wird in diesem Denken also durch Abbildung der "harten Wirklichkeit" gemäß den "politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten" zum "Ort der Wahrheit". Die Frage, ob auch die Mittelbarkeit eines klassischen Werks die "harte Wirklichkeit" abbilden, den aktuellen "politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten" Rechnung tragen und also "Wahrheit" verkünden kann, würde von Lange (und der deutschen Theatertradition) zu deutlich und selbstverständlich positiv beantwortet, als dass sie sich in einem solchen Zusammenhang stellte.

Daher war im Denken des Kritikers folglich auch der *Kaufmann von Venedig* und seine Inszenierung in Hannover anscheinend ein legitimer und begrüßenswerter Versuch, jüdische Wirklichkeit wahrhaftig abzubilden. 'Wahrhaftig' hieß aber auch 1972 noch immer gegen das nationalsozialistische Klischee anzuspielen, das wiederum unabhängig von der zeitlichen Distanz zum Dritten Reich noch allgemein bekannt, gar noch immer fest im Denken einer großen Öffentlichkeit verankert war. Das Gros der Theatermacher und -kritiker war sich augenscheinlich einig, dass der logische Gegenentwurf zum Klischee weiterhin so aussah, dass eine würdevolle, charakterlich gute Figur gezeigt wurde, an der alles vermeintlich Jüdische auf ein Mindestmaß (häufig Kaftan, Käppchen, Peies) reduziert ist. Bis zu dem Zeitpunkt, an dem christliche Verfehlungen ihren Geduldsfaden zum Reißen bringen, entspricht diese Figur einem allgemein humanistischen Bild vom rechtschaffenden Menschen, wird aber nichtsdestoweniger als spezifisch jüdisch angesehen, als Auserwählter des auserwählten Volkes gar:

> Er [Quadflieg, Anm. d. Verf.] schritt, das war das hauptsächliche Merkmal seiner Darstellung, mit einer Würde durch die Szenen, die auch in seiner Niederlage noch erhalten blieb. Er war nicht der feilschende Handelsjude, sondern der Rächer seines Volkes, des auserwählten, jedoch ausgestoßenen. Sein Zorn hatte alttestamentarisches Format,

> und das vor allem deswegen, weil er mit äußerster Disziplin vermied, die Klischeevorstellung eines Juden zu realisieren. Das Spiel seiner Hände und seine Mimik waren dementsprechend sparsam, doch präzise bis ins kleinste und die Wirkung außerordentlich.

Der Raum zwischen Jud Süß und Nathan war also auch Anfang der Siebziger noch nicht gefüllt. Deshalb war es nicht verwunderlich, dass Zadeks Bochumer Entwurf allerorts für Entrüstung sorgte.

3.4.3 Der skandalöse Shylock: Peter Zadek inszeniert in Bochum, 1972

Als Peter Zadek zur Spielzeit 1972/73 die Leitung des Schauspielhauses in der Stadt an der Ruhr übernahm, war von Beginn an sein Wille spürbar, sich und seinem Stil treu zu bleiben. Beleg dafür war nicht zuletzt die Tatsache, dass er von den etwa 70 Mitgliedern des Schalla-Ensembles nur 12 übernahm. Zadek wollte die Bochumer für etwas begeistern, was mit dem Begriff 'Volkstheater' umschrieben werden konnte. 'Volkstheater' war in Zadeks Vorstellung ein künstlerisches Gesamtkonzept, das mit dem bürgerlichen Bildungstheater brach und so eine neue, jüngere Zielgruppe für das Theater zu begeistern versuchte. Zu diesem Konzept gehörten multimediale Unterhaltungswochenenden, die Einrichtung einer Theater-Bar, gelegentlicher Erbsensuppenausschank im Foyer und verbilligte Eintrittskarten für Heimspiele des ortsansässigen Fußballbundesligavereins beim Kauf eines Theaterbillets genauso wie radikale Neuinterpretationen klassischer Stücke. Interpretatorisch verstand Zadek unter 'Volkstheater' ein Theater, das "vordergründig nicht zu raffiniert[], recht brutal[], recht plakativ[], laut[]"[907] war.
Zadek hatte ja schon in Bremen mit Shakespeare schockiert, wo man sich noch gut an die mitternächtlichen *Maß für Maß*-Aufführungen im Pop-Art-Bühnenbild von Wilfried Minks erinnerte, die 1967 bundesweit für Aufsehen gesorgt hatten. Schon damals hatte er vor allem diejenigen irritiert, die das Erbe des Dichters als heilig betrachteten und deren Affinität für den Mann aus Stratford von der Poesie seiner Sprache herrührte. Angesichts der außergewöhnlichen Shakespeare-Tradition, dem das Bochumer Theater seinen überregional hervorragenden Ruf in erster Linie zu verdanken hatte, waren die Voraussetzungen an der Ruhr komplett andere als im experimentierfreudigen Bremen, wo Kurt Hübner mit seinem jungen Ensemble bereits seit Anfang der Sechziger frisches, neues Theater gemacht hatte. Nicht zu vergessen auch, dass Bochum seit fast einem Jahrzehnt bereits Sitz der ehrwürdigen Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West war. Deshalb wird es Zadek bei seinem Amtsantritt an der Königsallee klar gewesen sein, dass sein eigenwilliger Inszenierungsstil und sein zunehmender Wille, radikal körpersprachliche Inszenierungen zu machen und dabei mit dem dramatischen Text rigoros zu experimentieren, die Erwartungen des Publikums hier, zumal bei einem Shakespeare-Drama, in

[907] Zadek im Gespräch mit Christian Jauslin in: Jauslin, Christian und Ralph Berry: *Shakespeare inszenieren*, S. 112.

noch höherem Maße düpieren würde als anderswo oder als bei einem Stück jedes anderen klassischen Autors. Die Wahl, als erste Klassiker-Inszenierung seiner Intendanz in Bochum ausgerechnet den heiklen *Kaufmann von Venedig* aufzuführen, versprach wiederum die höchsten Wellen der Empörung unter allen Shakespeareschen Stücken auszulösen.

Doch war der zu erwartende hohe Provokationsfaktor nicht der Grund für die Auswahl des Stücks. Es wäre sowieso viel zu kurz gegriffen, würde man in Zadek angesichts der grellen Effekte in seinen Inszenierungen nur den 'Bürgerschreck' oder den ewigen Provokateur sehen. Zadek ist im besten Sinn eine Art 'Moralist mit anderen Mitteln', auch wenn für ihn und sein Ensemble Theater weder "Kanzel" noch "Katheder", weder "Richterstuhl" noch "Barrikade" ist:

> Wir sind davon überzeugt, daß Theater uns und andere davor bewahren kann, aggressiver, verbohrter, miefiger, kranker zu werden. Daß Theater eine Stätte ist, Vorurteile abzubauen. Zu ermutigen, bevor man pflegen muß. Zu irritieren, bevor Erstarrung eintritt. Zu unterhalten, statt die Zeit totzuschlagen. Und den Sinn für Schönheit zu wecken, wo er schlummert.[908]

Zadek hatte Anfang der Siebziger ein besonderes gesellschaftspsychologisches Phänomen in Deutschland beobachtet, das eine Auseinandersetzung mit dem jüdischen Thema geradezu herausforderte. Ausgehend von der politischen 'Linken' habe es, so Zadek, zu dieser Zeit vor allem unter Vertretern der jüngeren Generation zunehmend als progressiv gegolten, Anti-Israelisch und Pro-Arabisch zu sein. In Zadeks Augen war eine solche Einstellung verkleideter Antisemitismus, womöglich ein "späte[r] Ausläufer des verdrängten Schuldkomplexes der Deutschen"[909]. Da dieses Phänomen auch vor 'seinem' Theater nicht Halt machte – hier arbeiteten Zadeks Einschätzung zufolge "zum Beispiel Fassbinder und ein paar andere Antisemiten"[910] – erhielt seine eigene jüdische Herkunft, die jüdische Herkunft des verantwortlichen Intendanten also, plötzlich eine (besondere) Bedeutung.

Darüber hinaus wollte Zadek mit dem *Kaufmann von Venedig* sicher auch einige grundsätzliche Aussagen über sein Verständnis vom Theater im Allgemeinen und vom Shakespeare-Theater im Besonderen treffen und mithin die Fragen über Wesen und Aufgabe dieser Kunst beantworten, die in Hannover von Kreppel und Lange noch so heiß diskutiert worden waren. Er stellte zum einen die spezifische kulturelle Rolle in Frage, die das Publikum "seinem" Theater für gewöhnlich noch immer zuschrieb. Zum anderen verwahrte er sich dagegen, die Illusion von der realitätsabbildenden Funktion des Theaters länger aufrechtzuerhalten, indem er vielmehr

---

[908] Schälike, Karsten: "Wie ich mit Shakespeare umging", in: *Theater heute*, 8/1973, S. 4. Der Artikel ist eine Replik des Produktionsdramaturgen Karsten Schälike auf den Vorwurf des Kritikers Joachim Kaiser, Zadek und er würden Shakespeare schänden. (Vgl.: Kaiser, Joachim: "Shakespeare, unzumutbar und allzu zumutbar", in: *Theater heute*, 6/1973, S. 16-18).

[909] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 133. Vgl. zu diesem Thema auch Zadek, *My Way*, S. 319.

[910] Zadek, *My Way*, S. 319. Zadek hatte Fassbinder selbst von Bremen mit nach Bochum gebracht und rechnete ihn trotz seines 'simplen, brutalen und existenziellen Antisemitismus' (Vgl. *My Way*, S. 378) zu seinen Freunden. (Vgl. auch *My Way*, S. 374 ff. und *Das wilde Ufer*, S. 272).

umgekehrt die Künstlichkeit der Figuren in der Szene und die des Schauplatzes deutlich herausstellte. Betont unlogisches und artifizielles Verhalten sollte "die Echtheit und die Sauberkeit der Fantasie"[911] gewährleisten.

Außerdem irritierte und verärgerte ihn die demütige Ernsthaftigkeit, mit der man Shakespeare in Deutschland begegnete. Zadek und sein Ensemble wollten diesem romantischen Bild vom übermenschlichen Dichter das des "weniger großen als orgastischen Stückeschreiber[s]"[912] entgegensetzen. "Wir nehmen Shakespeare nicht ernst", schrieb Karsten Schälike, der Übersetzer und Dramaturg der Bochumer *Kaufmann*-Inszenierung, "wir lieben ihn: Daß man sich an ihm ernstlich vergehen kann, sehe ich nicht, dafür hat er zuviel Humor. Und wer seine Dimensionen ausfüllen will, muß sich seine Freiheit aneignen". Als Dimensionen, die es im *Kaufmann von Venedig* auszufüllen galt, nannte Schälike:

> Die unüberbrückbaren Feindseligkeiten einer glaubenverhärteten alten Generation, der Leichtsinn, die Lebenslust der Jugend; Rassenhaß, Vorurteile, die Unfixierbarkeit des Märchens, die erwachsene Kälte des Rechts, die irrationale Vernunft des Handels, bunter Bilderwechsel, Liebe und Geld, schlechtes Gewissen, Tumult und Langeweile, ein Störenfried und unsere Spannungen untereinander.

Zadek und sein Team waren also nicht bereit, sich, wie viele Inszenierungen zuvor, auf ein inszenatorisches 'Hauptaugenmerk' festzulegen, sondern wollten die ganze Bandbreite der Möglichkeiten erforschen und zeigen, die dieses Stück ihrer Meinung nach bot.[913] Dass sie dabei auch vor drastischen und verstörenden Bildern nicht zurückschrecken würden, zeigte sich weithin sichtbar schon vor dem Theater:

> Auf der Fassade des Schauspiels hatte ein haushoher Shylock die Messerspitze auf die Brust Antonios gesetzt. Durch eine Schnur neben dem Eingang des Theaters konnte man – wie bei einem Hampelmann – Shylocks Arm bewegen und ihn zustechen lassen. Es war ein schockierender Do-it-yourself-Shylock. Er zeigte an, daß Zadek dem Shakespeare nichts nehmen und dem Zuschauer nichts schenken wollte.[914]

Dazu eine "geschmacklose Reklametafel am Theatereingang im Kinowerbestil: 'Ein böser, nachstriefender [sic, eigentlich wohl: rachetriefender, vgl. Titel, Anm. d. Verf.] Jude erdolcht

---

[911] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 116.

[912] Schälike, "Wie ich mit Shakespeare umging", *Theater heute*, 8/1973, S. 4. Daraus auch die folgenden Zitate.

[913] Das Programmheft zur Inszenierung ist dafür, dass die Dominanz der Shylock-Figur auf der Bochumer Bühne deutlich relativiert wurde, recht Shylock-lastig. Innerhalb des Shylock-Themas jedoch ist die Palette der Meinungen sehr breit gestreut: W. H. Auden stellt in dem Essay "Die Brüder und die anderen" vor allem die Verwandtschaft zwischen Shylock und dem königlichen Kaufmann heraus. Alfred Polgar schreibt dem Juden in "Shylock Plädoyer" eine Verteidigungsrede, Alfred Kerr ergreift Partei für ihn in der Auseinandersetzung mit den "Luden". Fritz Kortner skizziert seine Darstellung eines hasserfüllten Shylock unter Fehling 1927 und John Russell Brown beschäftigt sich in "Shylock" mit dem Subtext des ersten Shylock-Auftritts (I.3), der seiner Meinung nach die geistige Überlegenheit Shylocks, aber auch seine Geringschätzung der Christen, seinen Hass und seine List belegen. Außerdem ist im Bochumer Programmheft der *Zeit*-Artikel mit dem Titel "Der aktuelle Shakespeare" abgedruckt, in dem Johannes Jacobi Anfang 1960 die Absetzung des Stücks in Mannheim verteidigte (Vgl. S. 206). Dieser Artikel setzt sich nicht nur mit der Frage nach der Aufgabe des Theaters auseinander, sondern bietet auch einen Abriss der berühmtesten Shylock-Darstellungen nach dem Krieg. (Vgl. Schauspielhaus Bochum: *Der Kaufmann von Venedig*. Programmheft zur Inszenierung in der Spielzeit 1972/73, zusammengestellt von Hartmut Gehrke, Bochum, 1972).

[914] Hensel, Georg: "Laudatio auf Peter Zadek" (1992), in: Zadek, *My Way*, S. 544-553, Zitat S. 549.

den aufrechten Christenmenschen'".[915] Diese Art, Werbung für den *Kaufmann von Venedig* zu machen, oder Besucher der Aufführung mit solchen Mitteln auf das Stück einzustimmen, wurde erwartungsgemäß als "unfaßbare Geschmacklosigkeit"[916] empfunden, als schockierend, unverantwortlich, ja peinlich.

Auch in der anschließenden Aufführung drehte sich fast alles um den Begriff der Peinlichkeit. 'Peinlich' ist nach Zadeks Definition ein weitumspannender Terminus, er umfasst "Unangenehmes, Widerliches, Scheußliches, Unfeines, Unnuanciertes, Undifferenziertes usw."[917]. Die Momente der 'Peinlichkeit', die Zadek in seiner Inszenierung anstrebte, meinten aber nicht solche, die aus "Unbeholfenheit und Mangel an Fantasie" entsprangen, sondern diejenigen, die durch den Mut (der Schauspieler) entstanden "etwas aufzudecken, was in unserer Gesellschaft nicht aufgedeckt werden darf"[918]. Die Überwindung von solchermaßen 'peinlichen' Momenten bewirke bei Schauspielern und Zuschauern etwas, das nicht durch Argumente, Erklärungen oder Besprechungen herbeizuführen sei, nämlich Widerstände abzubauen und auf diese Weise einen kathartischen Prozess zu durchlaufen. Um peinliche Momente herbeizuführen, wurde der Zuschauer in der Inszenierung, durch die Inszenierung, "veralbert, provoziert, verunsichert"[919]. Zwar waren Provokation und Verunsicherung des Zuschauers als theatralische Mittel an sich nichts Neues, doch hielt der *Kaufmann von Venedig* – durch das noch immer Tabu beladene jüdische Thema, aber auch durch die Relation zwischen Portias "oberflächliche[r], plumpe[r] Komik" und dem "'heiligen' Begriff der Gnade", den sie anmahnt – drastischere Möglichkeiten als andere Stücke bereit, peinliche Berührtheit beim Betrachter zu evozieren.

Zu diesem Zweck sollte der Betrachter möglichst eng in das Geschehen eingebunden und das Chaos von der Bühne in die Köpfe der Zuschauer projiziert werden. Dieser Prozess begann beim Bühnenbild, weshalb sich Zadek beim *Kaufmann* – wie überhaupt in den meisten seiner Projekte dieser Jahre – vom 'Guckkasten-Prinzip' verabschiedete. Für die Gestaltung des Bühnenraumes verpflichtete Zadek den Pariser Maler und Bildhauer René Allio, der versuchte, mittels einer weit in den Zuschauerraum hineinreichenden, schiefergepflasterten Holzkonstruktion auf der ansonsten nackten Bühne das Kanal- und Brückensystem Venedigs gleichzeitig magisch und realistisch abzubilden. Allio schuf ein riesiges Geflecht von "grauschwarzen

---

[915] Schmiegelt, Matthias: "Bochumer Reklame für Shakespeare: 'Rachetriefender Jude erdolcht aufrechten Christen'. Peter Zadek inszeniert den 'Kaufmann von Venedig' als totales Theater", in: *Münchner Merkur*, 03.01.1973.

[916] Unger, Wilhelm: "Shakespeare mit Show und Sancho Pansa. Ein mißverständlicher Mummenschanz", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 03.01.1973.

[917] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 116, aus dem Kapitel "Der Kaufmann von Venedig in Bochum 1972" (S. 113-116). Dieses Kapitel stellt eine nur geringfügige Überarbeitung von Aussagen Zadeks dar, die er in einem Interview mit Hartmut Gehrke getätigt hatte. Das Interview, an dem auch Karsten Schälike beteiligt war, ist im Programmheft der Bochumer *Kaufmann*-Inszenierung abgedruckt. (Vgl. Gehrke, Hartmut: "Gespräch mit Peter Zadek und Karsten Schälike", im Programmheft zur Bochumer Inszenierung).

[918] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 116.

[919] Ebd., S. 113.

Bretterbahnen, Stegen, Brücken, zwischen denen schmale Schluchten lagen,"[920] das sich mit seinen Sackgassen und Verzweigungen irrgartengleich ausbreitete. Zadek nannte diese Konstruktion später "ein ungeheuer schönes aber ganz falsches" Bühnenbild, das er "heute bestimmt nicht mehr machen würde", weil es Venedig zu stark evozierte, den "Phantasie-Freiraum" zu sehr festlegte.[921]

Ein ähnliches Urteil fällte der Regisseur auch über die Inszenierung insgesamt. Sie sei zwar für eine deutsche Shakespeare-Interpretation schon "sehr frei" gewesen, andererseits war sie aber "doch noch sehr fest, weil sie noch ein großes Bewußtsein hatte, sich andauernd von etwas befreien zu müssen. Und das ist schlecht"[922]. Mit 'fest' meinte Zadek vor allem die Angestrengtheit, seine Vorstellung von 'Volkstheater' umzusetzen.[923] Dabei bot sich den Zuschauern sehr pralles, sinnliches Theater. Das dunkle, labyrinthische Kanalnetz wurde kontrastiert durch die bunten Phantasiegewänder der genuss- und vergnügungssüchtigen *jeunesse dorée*. Bassanio und seine Freunde stelzten auf zehn bis zwölf Zentimeter hohen Kothurnen über die Bühne, trugen dazu bizarre Hüte und Perücken, übergroße Ohrringe, Federboas, alte Fräcke und Fellmäntel und bunte Hemden, wobei "in jeder buntscheckigen Verkleidung noch die Anspielung auf die verschiedenen Stände der Gesellschaft"[924] steckte.

Der Mut zu überzogener Komik bis hin zu Chaos und Peinlichkeit, der sich so deutlich in Bühnenbild und Kostümwahl zeigte, spiegelte sich auch in einem teilweise irrwitzigen Spieltempo mit häufig parallel ablaufenden Handlungen in entgegengesetzten Ecken des riesigen Bühnenaufbaus wider. Hier turnten Schauspieler, derbe Komik und Clownerien vollführend, zwischen den Zuschauerreihen umher, dort fielen andere immer wieder in die Gräben zwischen den Laufstegen. Auf diese Weise hob Zadek die Dominanz des gesprochenen Wortes in seiner ersten Bochumer Shakespeare-Bearbeitung weiter auf, die er ja schon von Beginn seiner Regietätigkeit in Deutschland an – so auch bei seiner *Kaufmann*-Inszenierung in Ulm 1961 – in Frage gestellt hatte.[925]

Dennoch führte der Umgang mit dem Text zu den größten Irritationen bei Kritikern und Publikum. Dies überraschte Zadek nicht, denn er hatte in anderen Inszenierungen zuvor schon beobachtet, dass die Verunstaltung der deutschen Sprache das deutsche Publikum tiefer traf und

---

[920] Dörnemann, *Shakespeare-Theater. Bochum 1919-1979*, S. 108.
[921] Jauslin, *Shakespeare inszenieren*, S. 112.
[922] Ebd., S. 113.
[923] Mit größerem zeitlichen Abstand zu der Inszenierung gestand Zadek allerdings ein, dass Mahnke als Shylock "sehr komisch", "aufregend und toll" gewesen sei, und das auch "das Drumherum um ihn [...] viel komischer als das erste Mal [in Ulm, Anm. d. Verf.]" war. "Die Zuschauer haben das auch viel entspannter entgegengenommen". (Karasek, "'Sechs Stühle, sonst nichts'", *Der Spiegel*, 5/1991, S. 201).
[924] Dörnemann, *Shakespeare-Theater. Bochum 1919-1979*, S. 108.
[925] Dieses Bemühen ist auch in der Aufmachung des Programmhefts deutlich zu erkennen, das mit einer Vielzahl von teilweise ganzseitigen Szenen-, Proben-, stimmungsvollen Landschafts- und Porträt-Fotos, Figurinen und Bühnenbildentwürfen weitaus sinnlicher gestaltet ist als andere Programmhefte.

mehr schockierte als beispielsweise die Zurschaustellung von Nacktheit auf der Bühne.[926] Dabei wich die Neu-Übersetzung Karsten Schälikes, nach der in Bochum gespielt wurde, nur geringfügig von den gängigen Shakespeare-Übersetzungen ab. Neu und schockierend war dagegen die radikale und von vielen als respektlos gegenüber dem Original empfundene Art, in der Zadek seine Schauspieler den Text sprechen ließ.

Da einige Szenen, wie gesagt, parallel zueinander abliefen, konnten nur Bruchteile des Textes vom Publikum verstanden werden. Viele Textpassagen wurden geschrieen. Ulrich Wildgrubers Lancelot, dessen Rolle so stark ausgebaut wurde, dass er nach Art eines Conférenciers als Vermittler zwischen Schauspielern und Publikum in fast jeder Szene zugegen war, kommentierte beinahe alle Ereignisse auf der Bühne in stark schwäbischem Dialekt, riss Witze, in denen "manchmal Rassenvorurteile gefährlich wetterleuchte[te]n",[927] und Portias Rede über das Wesen der Gnade wurde mit der Geschwindigkeit einer Maschinengewehrsalve vorgetragen.

Auch Shylock sprach wenig artikuliert, er lispelte. Gewisse Laute und seine Sprechmelodie waren dem Jüdischen angenähert. Sein Umgangston mit den Christen war giftig und bissig. Er sprach sogar "das Plädoyer für seine Menschlichkeit mit der gleichen bösen, eifernden, geifernden Suada, mit der er sich von Anfang an präsentiert hat. Mahnkes Shylock buhlt nicht, er spuckt um sich".[928]

Schon hieraus wird deutlich, dass der angesprochene Wille, sich zu befreien, sich nicht ausschließlich auf die Ersetzung klassischer Theaterkonventionen durch die Mittel eines anarchischen Volkstheaters bezog, sondern auch die radikale Loslösung von der Rezeptionsgeschichte des Shylock nach 1945 umfasste. Denn inhaltlich basierte seine Bochumer Inszenierung laut Zadek hauptsächlich "auf dem Widerspruch zwischen diesem alten dreckigen Juden und dem gütigen, christlichen Antonio"[929]. Zadek hatte es als großes Manko seiner bisherigen *Kaufmann*-Inszenierungen empfunden, dass dem Shylock nie ein gleichwertiger Gegner in der Titelrolle gegenübergestanden hatte.

Diesmal besetzte er die beiden Rollen deshalb mit den hochgeschätzten 'großen, alten Schauspielern' des Ensembles, Hans Mahnke und Günther Lüders, die Freunde waren, obwohl (oder vielleicht weil) sie vom Temperament her sehr unterschiedlich waren.[930] Lüders, laut Zadek

---

[926] Vgl. Zadek, *My Way*, S. 304. Dass Zadek mit dieser Sichtweise wahrscheinlich Recht hatte, zeigt sich darin, dass sich auch Kritiker, die eigentlich voll des Lobes für die Bochumer Inszenierung waren, über die "Undeutlichkeiten der Textbehandlung" verärgert äußerten. (Rischbieter, Henning: "Zadek meint: Shakespeare ist geschmacklos", in: *Theater heute*, 2/1973, S. 26-29, hier: S. 29). Auch die (improvisierte) Diskussion zwischen Zadek und Mitgliedern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft drehte sich weniger um die Darstellung des Shylock als um die "Rechte des Regisseurs zum Eingriff in den Text". (Vgl. Suerbaum, Ulrich: "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West im Berichtsjahr 1972", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1973*, Heidelberg, S. 273-276, Zitat S. 275).

[927] Rischbieter, "Zadek meint: Shakespeare ist geschmacklos", *Theater heute*, 2/1973, S. 29.

[928] Canaris, "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 25.

[929] Zadek, *My Way*, S. 317.

[930] Alle Angaben zu Mahnke und Lüders nach Zadek, *My Way*, S. 317-319, Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 174 und 181-182 und Jauslin, *Shakespeare inszenieren*, S. 112-113.

hochintelligent, höflich, subtil, ein Mann der feinen und zarten Töne, hatte die "undankbarste aller Rollen" (Zadek)[931] hauptsächlich ihm und Mahnke zuliebe und eher zögerlich angenommen, nachdem ihm der Regisseur versprochen hatte, "die Titelrolle des Stücks wirklich einmal auf[zu]werten und einen gläubigen, guten Christen aus diesem Mann [zu] machen, um zu sehen, was dann mit dem Stück passiert"[932]. Denn obwohl der *Kaufmann von Venedig* immer ein Stück über Shylock bleiben werde, "fängt das Stück eigentlich erst an, wirkliche Spannung zu haben, wenn man eine starke Sympathie für den Antonio entwickelt. Für den Christen, gegen den Juden".[933] Dies gelang laut Zadek mit Lüders in Bochum, weshalb er diesen Teil der Inszenierung "aufregend fand und sehr schön und richtig".[934]

Lüders Gegenspieler in Bochum war, wie erwähnt, Hans Mahnke,

> ein einfacher, direkter Schauspieler. Er war aber auch listig und ein Zauberer. Oft wußte man nicht genau, warum er etwas tat oder nicht tat, oft wußte er es selber nicht, glaube ich. Aber das waren meistens die größten erstaunlichen Augenblicke. Er war sentimental, rührend und sehr kalt und berechnend als Schauspieler.[935]

Diskussionen über das Stück oder seine Charaktere wurden mit Karsten Schälike, dem Übersetzer und Produktionsdramaturgen, mit Lüders oder Ulrich Wildgruber geführt, während Mahnke "die deutliche und einsehbare Regieanweisung"[936] bevorzugte. Deshalb wird Zadeks Mitteilung an den Schauspieler über seine Vorstellung von der Figur des Juden wohl ähnlich lapidar gewesen sein wie die Feststellung in seiner Autobiografie: "Hans Mahnke war schon alt und ich machte einen fiesen, alten Drecksack aus ihm"[937].

Und in der Tat kam Mahnke – bucklig, sabbernd, geifernd – als *Stürmer*-Klischee des reichen aber ungepflegten Juden daher:

> [...] hüpfend, wiegend, in seinen Filzlatschen schlurfend umtänzelt er beim Schachern den Bassanio, in einen grauen, schmuddeligen Sack gesteckt, das schwarze Judenkäppchen auf dem Kopf, die flink gestikulierenden Finger übervoll besteckt mit Ringen und glitzernden Steinen.[938]

"Das ist ein schlimmer Jude" eröffnet der Rezensent des *Spiegel* denn auch seinen Beitrag, den er "Ein Shylock wie aus Hitlers Zeiten" überschrieben hatte.[939]

Trotz des auffallend Schmutzigen, Speckigen an Shylocks Gewand, stellte Zadek anhand der Kleidung doch auch die Verwandtschaft zwischen den beiden Hauptfiguren und beider Distanz

---

[931] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 174.
[932] Zadek, *My Way*, S. 317.
[933] Jauslin, *Shakespeare inszenieren*, S. 113.
[934] Ebd.
[935] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 181.
[936] Ebd.
[937] Zadek, *My Way*, S. 317.
[938] Canaris, "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 24.
[939] ...: "Ein Shylock wie aus Hitlers Zeiten", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 08.01.1973. (Der Name des Autors fehlt in der dem Verfasser vorliegenden Kopie).

zum Rest der Gesellschaft dar. Denn die beiden waren die einzigen, die von der grellen Aura des Gestelzten und Künstlichen ausgenommen waren, heimliche Komplizen in ihrer Unangepasstheit sozusagen. Antonio erinnerte mit seinem langen, einfachen, schmucklosen Gewand gar an das Erscheinungsbild des edlen Deutsch-Shylock. Mit dem Mahnke-Shylock verband ihn zuerst nur der gegenseitige Hass und damit schon mehr als mit den übrigen Venezianern. Denn während Hass zumindest eine Art der zwischenmenschlichen Beziehung darstellt, fehlte dem Antonio in Zadeks Inszenierung jegliche Bindung zur christlichen Gesellschaft, für die seine Ideale ebenso unverständlich wie irrelevant sind. Shylock und Antonio sind in Bochum auch deshalb nur scheinbar Feinde, "aber eigentlich zwei heimliche Komplizen"[940], weil sie die einzigen Figuren des Stücks sind, die – wie es das bleierne Kästchen der Portia fordert – für ihre Überzeugung alles zu wagen bereit sind[941]: Shylock für seinen Rechtsanspruch und Antonio für sein Freundschaftsideal, für seine Liebe zu Bassanio, die in Bochum nicht wie zuletzt in Hannover als homophil interpretiert wird, sondern "als etwas Ordentliches, Hohes, Tugendhaftes"[942].

Vor und während der Gerichtsszene erlebte man Shylock als lustvollen und besessenen Menschen. Er küsst Tubals[943] Schuhe, als dieser ihm die Nachricht von Antonios Verlusten überbringt, und weidet sich geradezu an dem Gedanken, der Tochter Juwelen in die Ohren zu stopfen. Später zieht er den Kaufmann wie ein Stück Vieh am Strick in den Gerichtssaal und wetzt sein riesiges Fleischermesser an der nackten Fußsohle, keinen Hehl daraus machend, dass er förmlich geil auf Antonios Herz ist.[944]

Zadek nahm also augenscheinlich weder Rücksicht auf die Rezeption des Stücks in Deutschland nach 1945, noch auf die biografischen Erfahrungen oder das historische Wissen der Zuschauer. Doch sollten die übersteigerten Elemente des Hasses und der Komik in der Darstellung Shylocks womöglich die Scheinheiligkeit herausstellen, mit der die Diskussion um die Menschlichkeit des Juden bis dahin geführt worden war. Zadek schien die Zuschauer aufzufordern, endlich das Recht des Juden auf dessen individuelles Handeln anzuerkennen, trotz seiner unsympathischen, als 'typisch jüdisch' empfundenen Eigenschaften: "die Freiheit, die Würde, die Menschlichkeit dieses Juden ist nicht, daß er 'eigentlich' ja ein Mensch ist – sondern daß er Jude ist, radikal, uneingeschränkt, schonungslos gegen sich und uns".[945]

---

[940] R. A.: "'Kaufmann von Venedig' neu interpretiert", in: *Aufbau*, New York, 16.03.1973.
[941] Vgl. W. H. Audens Essay "Die Brüder und die anderen" im Bochumer Programmheft.
[942] Schmiegelt, "'Rachetriefender Jude erdolcht aufrechten Christen'", *Münchner Merkur*, 03.01.1973.
[943] Shylock war die einzige Figur in der Inszenierung mit antisemitischen Zügen. Seinen Glaubensgenossen, Tubal, zeichnete Zadek "als einen assimilierten, monokeltragenden Juden [...], der geradewegs aus dem 'bürgerlichen Heldenleben' eines Sternheim daherstolziert sein könnte". (Lewy, Hermann: "Ein antisemitisches Plakat und ein schockierender Shylock", in: *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 26.01.1973).
[944] Vgl. Canaris, "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 25.
[945] Ebd.

Zu Beginn der Gerichtsszene wurde also die Peinlichkeit im Zadekschen Sinne für den Betrachter auf die Spitze getrieben, indem die überzeichnende Komik nämlich nur scheinbar einen Ausweg aus dem Horror und der Tragik des Geschehens durch befreiendes Gelächter wies, das Lachen gleichzeitig aber moralisch inakzeptabel war, weil es dem Verursacher des Horrors galt, der obendrein ein *Stürmer*-Jude war. Nicht sonderlich hilfreich für den Zuschauer in dieser Dilemma-Situation war auch, dass Portia bei Zadek vor Gericht nicht von Anfang an als rettender Engel auftrat, der die Werte der Gnade und Barmherzigkeit hochhält, sondern als albernes Mädchen, das endlich einmal nach Herzenslust den Mann spielen darf.

Wegen seiner unumstößlichen, besessenen Mordabsicht[946] und durch Antonios heldenhaft konsequente Opferbereitschaft war Shylock in Bochum also bis weit in die Gerichtsszene hinein "tatsächlich eine wirklich böse Figur". Danach allerdings geschah (zumindest nach dem Willen und dem Eindruck Zadeks) das, was der Regisseur "das Wunder an diesem Stück" nennt:

> man kann machen, was man will, Shylock bleibt am Ende der Held der Geschichte. Er verschwindet nach dem vierten Akt, er ist ein Scheusal, er ist sarkastisch, er ist gemein, er ist fast ein Mörder und er bleibt trotzdem der Held.[947]

Allerdings hatte Zadek das Wunder von Shylocks Heldentum aktiv gefördert, indem er dessen Beharren auf seinem Rechtsanspruch mit verschiedenen inszenatorischen Mitteln legitimiert hatte. Er ließ zum Beispiel, wie erwähnt, Portias Rede vom Wert der Gnade so herunterrasseln, dass sie als bloßer Teil eines Tricks zur Überrumpellung des Juden erschien. Außerdem gab er Shylock durch eine textliche Ergänzung die Gelegenheit, auf Portias Urteil mit einer Verteidigungsrede zu antworten, in der er ihre Gesetzesauslegung, nach der er beim Herausschneiden von Antonios Fleisch kein Blut vergießen darf, ad absurdum führt.[948]

Das Hauptaugenmerk des Schlusses lag bei Zadek dann ganz auf den Verlierern, auf denjenigen, die von der Gesellschaft nur ausgenutzt, nicht aufgenommen werden: auf Jessica, die trotz blonder Perücke keine Akzeptanz in den Reihen der Christen findet, und auf Antonio, der beim Abgang der Liebespaare ganz einfach vergessen wird. Das Stück endete, wie es begonnen hatte: mit einem einsamen, melancholisch-todessehnsüchtigen königlichen Kaufmann. Die Verwandtschaft der beiden Hauptcharaktere hatte sich damit am Ende des Dramas bestätigt und verfestigt. Antonio und Shylock waren verbunden durch "die Tragik ihrer Einsamkeiten: alt gewor-

---

[946] Die hitzigsten und spannendsten Diskussionen innerhalb des Ensembles hatten sich laut Zadek in Bochum darum gedreht, ob Shylock den Mord an Antonio begangen hätte, wenn man ihm die Möglichkeit dazu gelassen hätte. Der Regisseur kam zu dem Ergebnis, "daß Shylock es wahrscheinlich getan hätte. So ließ ich es auch spielen. Und ich glaube, daß Shakespeare es auch so gemeint hat" (Zadek, *My Way*, S. 318).

[947] Ebd., S. 317.

[948] Diese textliche Ergänzung stammt von Richard Hengist Horne und datiert aus dem Jahr 1838 (Vgl. Jauslin, *Shakespeare inszenieren*, S. 186, Anm. 2, Auszüge aus der Rede in der Übersetzung Schälikes bei Rischbieter, "Zadek meint: Shakespeare ist geschmacklos", *Theater heute*, 2/1973, S. 28). Sie antizipiert inhaltlich Alfred Polgars "Shylocks Plädoyer", das im Bochumer Programmheft abgedruckt ist.

dene Menschen, umtollt und am Ende verraten, vergessen von einer Jugend, die nur dem Genuß und dem Vergnügen lebt [sic]".[949]

Der leise Schluss, der – nach der turbulenten Komik, von der der größte Teil der Inszenierung geprägt war – die Traurigkeit und Verletztheit der Außenseiter besonders drastisch vor Augen führte, erzwang also durch den einsamen Antonio auch eine Rückbesinnung auf Shylock, dessen Gegenpol. Dem hatte Zadek in den Augen des Kritikers Georg Hensel "ein Menschenrecht" zurückgegeben, nachdem er "anderswo [...] aus unserem schlechten Gewissen und mit Ernst Deutschs Hilfe" veredelt worden war. In Bochum habe der Jude erstmalig nach dem Krieg so böse sein dürfen "wie die Leute, die ihn verachten, weil sie ihm ähnlich sind".[950] Ähnlich äußerte sich Henning Rischbieter in *Theater heute*, der von der "erste[n] realistische[n] Darstellung von Shakespeares Juden" sprach, die er je gesehen habe:

> Realistisch: das meint die Genauigkeit und Konsequenz, mit der hier gezeigt wird, wie einer, der anders ist, der aus anderen Traditionen kommt, andere Verhaltensweisen, Sprechweisen, 'Manieren' und Manien hat, wie der durch den Hochmut, die Dummheit und die Intoleranz derer, für die Anderssein bedeutet: Nicht-Mensch-Sein, zum Nicht-Menschen gemacht wird, zum Fremden, Feindlichen, Monströsen. Nur zu real ist der gesellschaftliche, von Individuen betätigte Mechanismus der Abstoßung, Deformation, Zerstörung, den Mahnke und Zadek zeigen.[951]

Diejenigen, die sich von Zadeks Inszenierung begeistert zeigten, enttarnten also Shylocks *Stürmer*-Antlitz und -Gebaren als Maske, als Resultat kollektiver Ausgrenzung und empfanden "Mitleid mit dem inhumanen Shylock"[952]:

> Die Moral des Theaters nämlich ist seine Ästhetik, und in Bochum überragte Shylock alle anderen [...] weil er in einer Gesellschaft von nobel oder komisch ausgestatteten Puppen aussah wie der einzige, riesenhaft vergrößerte Mensch, ein Wesen nämlich mit Vergangenheit und Hoffnung, mit notwendigen Eigenschaften, nicht domestizierbaren Emotionen.[953]

Die Befürworter der Bochumer Interpretation waren deshalb übereinstimmend der Meinung, dass Zadek hier "einer philo- oder antisemitischen Problematik keinerlei Chancen einräumt"[954], obwohl sie sich bewusst waren, dass Mahnkes Spiel "aller philosemitischen Prüderie geradewegs ins Herz"[955] ziele. Angesichts dessen, was sie als genaue und konsequente Shy-

---

[949] Dörnemann, *Shakespeare-Theater. Bochum 1919-1979*, S. 108.

[950] Hensel, "Laudatio auf Peter Zadek", in: Zadek, *My Way*, S. 549. Fast zeitgleich urteilten die Kritiker mit nahezu gleicher Diktion über den Nathan in der Gestaltung durch Peter Lühr an den Münchner Kammerspielen: "Das Stück hieß also nicht beispielsweise, wie in einer berühmten Aufführung des Ostberliner Deutschen Theaters (mit Wolfgang Heinz) 'Nathan der nette', wir sahen auch nicht [...] 'Nathan den Gemütlichen', sondern, vielleicht zum ersten Male nach 1945, 'Nathan den Juden'." (Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung* vom 29.04.1973, zitiert nach Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 88.

[951] Rischbieter, "Zadek meint: Shakespeare ist geschmacklos", *Theater heute*, 2/1973, S. 28.

[952] Überschrift zu dem Artikel Gerd Vielhabers in den *Bremer Nachrichten* vom 05.01.1973.

[953] Baumgart, Reinhard: "Shakespeares krauser Reichtum. Peter Zadek inszeniert in Bochum den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 03.01.1973.

[954] Vielhaber, "Mitleid mit dem inhumanen Shylock", *Bremer Nachrichten*, 05.01.1973.

[955] Baumgart, "Shakespeares krauser Reichtum", *Süddeutsche Zeitung*, 03.01.1973.

lock-Darstellung begriffen, nahmen sie sogar das Auseinanderbrechen der "poetische[n] Ganzheit des Stückes" in Kauf, die "von interesselosen, unpolitischen Ästheten" so sehr gewünscht werde.[956]

Auch darin waren sich die einig, die Zadeks Inszenierung guthießen: dass der Regisseur zwar vielleicht hier und da zuviel des Guten wollte und der ein oder andere Einfall, die ein oder andere Einlage zu albern, zu unverständlich oder zu platt geriet, dass "sich oft genug heftiger Widerstand regte, auch Ratlosigkeit sich breitmachte"[957]; dass aber gerade die Überdrehtheit, die Respektlosigkeit, die Provokation und die Phantasie Zadeks und seines Ensembles auch tiefe, wahre und differenzierte Momente jenseits der Shylock-Deutung heraufbeschworen hätten, die einen bestimmten Aspekt des Dramas – das Wesen einer Figur, die Beziehung zwischen einzelnen Charakteren oder auch die Atmosphäre eines Schauplatzes – in faszinierender Klarheit verständlich machten. Hellmuth Karasek beispielsweise, der Zadeks Arbeit schon über ein Jahrzehnt begleitet hatte, schwärmte davon, dass ihm die Bochumer Inszenierung zum erstenmal die Figur des Antonio hinreichend erklärt habe, als einen Mann nämlich, der "im Geldverleihen an seinen Freund zumindest unbewußt etwas erwerben will, nämlich eine tiefer sitzende Freundschaft".[958] Die Szenen mit dem königlichen Kaufmann und dem Juden zeigten nach Karasek "Menschen, die mit kleinlichen, auch aufdringlichen Gebärden alles tun, um das nicht zu tun, was sie eigentlich wollen: nämlich auf irgendeine Weise zusammenkommen".

Abschließend kam auch in Karaseks Bericht die Freude zum Ausdruck, dass das Bochumer Projekt "erfrischend frei" gewesen sei von der "Sterilität, die Klassiker sonst so gern bedroht". Bei allen Befürwortern der Inszenierung Zadeks ist die Faszination spürbar über das, was sie wahlweise "Entfesseltes Theater um Shakespeare", "Totales Theater in Bochum"[959] oder "Triumph der Phantasie" und "artistisches Furioso"[960] nannten. Niemand von ihnen fühlte sich dabei von der meist rasanten Geschwindigkeit und der oft überhöhten Lautstärke auf der Bühne überrollt, sondern jeder fand genügend Raum, die Stimmungen jenseits von Tumult und Chaos zu erspüren – und wurde fündig:

> Soviel Zartheit hat neben soviel Lärm, soviel Scheu neben soviel Risiko in dieser Aufführung Platz. Nein, eine Zauberformel für die Einheit der Widersprüche hat Zadek nicht finden wollen, auch kein Rezept dafür, wie 'man', also x-beliebig irgendwo, nun

---

[956] Rischbieter, "Zadek meint: Shakespeare ist geschmacklos", *Theater heute*, 2/1973, S. 28.

[957] Schwab-Felisch, Hans: "Was gibt's Neues auf dem Rialto? Peter Zadeks Bochumer Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.01.1973.

[958] Karasek, Hellmuth: "Theater: 'Der Kaufmann von Venedig' in Bochum. Zadeks einsamer Antonio", in: *Die Zeit*, Hamburg, 19.01.1973. Daraus auch die folgenden Zitate.

[959] Überschriften zu (inhaltlich fast identischen) Artikeln von Ingeborg Schader. "Entfesseltes Theater um Shakespeare", in: *Neue Westfälische*, Bielefeld, 02.01.1973. "Totales Theater in Bochum", in: *General-Anzeiger*, Bonn, 02.01.1973.

[960] Ignee, Wolfgang: "Zadeks Weg zum neuen Theater. Triumph der Phantasie: Bochums Intendant inszenierte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' als artistisches Furioso", in: *Stuttgarter Zeitung*, 02.01.1973.

> Shakespeare spielen soll. Doch wie Shakespeare das Publikum in Bochum ohne Umweg über Bildungsandacht bewegen, verstören, unterhalten kann, das ist an diesem Abend bewiesen worden.[961]

Auch das Bochumer Premierenpublikum scheint etwas Faszinierendes an der Inszenierung Zadeks gefunden zu haben. Zumindest berichteten die vorliegenden Rezensionen, unabhängig davon, wie der jeweilige Rezensent die Aufführung beurteilte, beinahe unisono von einer begeisterten Aufnahme durch die Zuschauer, von starkem und andauerndem Schlussapplaus. Dagegen lehnte die Mehrheit der Kritiker Zadeks Zugang zum Stück und/oder seine Umsetzung ab. Auch die Gegner der Bochumer Inszenierung führten sowohl kunstästhetische wie auch politisch-ideologische Gründe für ihre Vorbehalte an. Für sie war die Inszenierung hauptsächlich 'Chaos mit antisemitischem Shylock' – und eben nichts dahinter.[962]

Einigen Rezensenten war die Ideen- und Bilderwelt Zadeks schlichtweg zu prall und bunt. Für sie war die Inszenierung bloß noch eine "kabarettistische Regiezirkusvorstellung"[963], der "etwas Originalitätssüchtiges"[964] anhaftete. Die *Welt* schrieb von einer "hochmütige[n] Veranstaltung für Kenner und Fortgeschrittene"[965] und der *Kölner Stadt-Anzeiger* monierte, Zadek habe den "konsumierende[n] Zuschauer zu sehr sich selbst überlassen, um im Chaos der Bilder einen Zugang zum Geschehen um Shylock zu finden"[966]. Für diejenigen, die Zadeks Arbeit aus kunstästhetischen Gründen ablehnten, stellte sich die Frage eines möglichen Nebeneinanders von 'Zartheit' und 'Lärm', von 'Scheu' und 'Risiko' also anscheinend nicht. Für sie war die Entscheidung für eine sehr rasante Aufführung eine 'Entweder-Oder'-Entscheidung gewesen:

> Es ist eine prinzipielle Frage – nicht nur des Geschmacks, sondern auch der geistigen Entscheidung –, wie man Theater versteht. Ob es in der Show Spektakel, Allotria sein soll, oder ob man darin dem Text, der Dichtung, der Handlung, dem Inhalt den Vorzug gibt.[967]

Erwartungsgemäß wurde die kunstästhetische Diskussion auch zu einer Diskussion um die Achtung vor einem Dichter der Weltliteratur und seinem Werk. Shakespeare werde bei der Inszenierung "lediglich zum szenischen Austoben benutzt", das Stück selbst "regelrecht zerfleddert"[968] klagte der Kritiker der *Badischen Zeitung* und auch sein Kollege vom *Wiesbadener Kurier* meinte, "ein ganzheitlicher Shakespeare wäre mehr gewesen"[969]. Durch die Wahl des

---

[961] Baumgart, "Shakespeares krauser Reichtum", *Süddeutsche Zeitung*, 03.01.1973.
[962] Sonja Luyken spricht im *Flensburger Tageblatt* von "brillante[r] 'Mache'": "Aber eine gute 'Mache' allein macht noch kein gutes Theater" (Luyken, Sonja: "Zadek drehte die Sicherungen heraus. 'Der Kaufmann von Venedig' in Bochum: brillante 'Mache'", in: *Flensburger Tageblatt*, 05.01.1973).
[963] Morgenstern, Klaus: "Albern auf dem Laufsteg. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' von und bei Zadek in Bochum", in: *Badische Zeitung*, Freiburg, 04.01.1973.
[964] Luyken, "Zadek drehte die Sicherungen heraus", *Flensburger Tageblatt*, 05.01.1973.
[965] Plunien, Eo: "Allotria für Eingeweihte", in: *Die Welt*, Hamburg, Hamburg, 04.01.1973.
[966] Unger, Wilhelm. "Shakespeare mit Show und Sancho Pansa. Ein mißverständlicher Mummenschanz", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 03.01.1973.
[967] Plunien, "Allotria für Eingeweihte", *Die Welt*, 04.01.1973.
[968] Morgenstern, "Albern auf dem Laufsteg", *Badische Zeitung*, 04.01.1973.
[969] Leisegang, Herbert: "Viel Neues auf dem Rialto. Zadeks 'Kaufmann von Venedig'", in: *Wiesbadener Kurier*, 04.01.1973.

Klassikers wurden denn auch einige von denen vergrault, die prinzipiell nichts gegen Zadeks Bereitschaft zu Innovation und Extravaganz hatten:

> Sein in – zum Teil sehr schöne – Details zerlegter 'Kaufmann' [...] transportiert nicht Gesellschaftskritisches, sondern lediglich Amüsemang, Theaterspiel als komisch-phantastisches Absolutum. Was ja weiß Gott nichts Schlechtes ist, auch nichts Alltägliches. Aber es fragt sich doch, ob man dergleichen noch unter dem Firmenschild Shakespeares verkaufen sollte und ob es nicht ehrlicher wäre, für solch zweckfreies Kobolzschlagen eigene, meinetwegen collagierte Texte zu benutzen?[970]

Häufig aber wurden kunstästhetische und ideologische Vorbehalte verquickt, das heißt viele, die zunächst vor allem kunstästhetische Gründe für ihre Ablehnung angaben, endeten in ihrer Rezension doch bei massiven Bedenken gegen Mahnkes Shylock-Darstellung.

Kritiker, deren Rezensionen in der beschriebenen Weise aufgebaut waren, äußerten sich zudem meist bewundernd über die Fernsehfassung des *Kaufmann von Venedig* mit Kortner und vergaßen dabei nicht zu erwähnen, dass es damals "philosemitische Verklemmung und 'gutgemeintes' Vorurteil" waren, die den Kortner-Shylock verdammten.[971]

An Mahnkes Darstellung des Juden vermisste man vor allem den eindeutigen Hinweis, dass Shylock "ein Produkt des christlichen Rassismus ist, nicht eo ipso ein Jude"[972]. Das *Flensburger Tageblatt* echauffierte sich, Zadek treibe

> die Rache des gedemütigten Juden soweit, daß dieser Jude nicht mehr als geschundene Kreatur auf der Bühne steht, die sich gegen ihre Peiniger aufbäumt und deshalb Mitleid verdient, auch wenn die Mittel, mit denen sie sich zur Wehr setzt, nicht immer redlich sind. Zadek läßt diesen Juden aus den Tiefen des eigenen Ichs alle Schlechtigkeiten heraufholen und, wie mit Kübeln, über andere Personen ausschütten. So spielt Hans Mahnke nach Zadeks Anweisungen nichts anderes als einen Juden, wie ihn in Deutschlands dunkelsten Jahren die 'Stürmer'-Karikaturen vorstellten, was nichts anderes als eine widerliche und unverantwortliche Entstellung gewesen ist.[973]

Während jeder selbst mit einer solchen Juden-Darstellung umgehen zu können glaubte, wuchs das Misstrauen gegenüber der begrenzten Reflexionsfähigkeit 'der Anderen', des "deutschen Durchschnittspublikum[s]" zum Beispiel: Zadek habe in seiner Inszenierung "den geistigen Exhibitionismus bis in den Masochismus" vorangetrieben,

> so daß beim deutschen Durchschnittspublikum – je nach Generationszugehörigkeit – entweder der fatale Schluß gezogen wurde, Juden seien nun mal allesamt miese Halsabschneider, oder aber die bange Frage junger Zuschauer zu hören war, ob denn Juden tatsächlich so üble Typen seien [...].[974]

---

[970] Schmidt, Jochen: "Shakespeare in Stücken. Zadeks 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Deutsche Zeitung Christ und Welt,* Stuttgart, 05.01.1973.

[971] Kill, Reinhard: "Bochums früher Start in den Karneval. Wie Peter Zadek den 'Kaufmann' von Shakespeare verjuxte", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 02.01.1973. Vgl. auch Morgenstern, Klaus: "Da purzeln die Pointen und ein Stück zerfleddert", in: *Abendzeitung*, München, 03.01.1973. Morgenstern nennt Kortner "überwältigend" und "den wohl größten Shylock dieses Jahrhunderts". Wahrscheinlich wegen der Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit von Zadeks Inszenierung gab es insgesamt in der Presse jedoch auffallend wenige Verweise auf die Rezeptionsgeschichte Shylocks nach dem Krieg. Diejenigen, die es gab, beschränkten sich auf Kortner.

[972] Schmiegelt, "'Rachetriefender Jude erdolcht aufrechten Christen'", *Münchner Merkur*, 03.01.1973.

[973] Luyken, "Zadek drehte die Sicherungen heraus", *Flensburger Tageblatt*, 05.01.1973.

[974] Ebd.

Und auch der Kritiker des *Kölner Stadt-Anzeiger* riet Zadek, zu überprüfen, "ob der Publikumsjubel nicht auch aus einer falschen Ecke kommt?"[975] Bis auf eine Ausnahme herrschte jedoch Einigkeit unter den 'ideologischen Gegnern' der Zadekschen Inszenierung, dass die antisemitische Wirkung von Mahnkes Shylock als verwerfliches Ergebnis eines (zu) risikoreichen und experimentierfreudigen Ansatzes zu beurteilen sei, ohne dabei dem Regisseur – einem verdienten jüdischen Künstler, Sohn jüdischer NS-Flüchtlinge – verwerfliche Absichten zu unterstellen. Nur Eo Plunien von der *Welt* vermutete charakterliche Defizite in Form von Skrupellosigkeit wegen kommerzieller Interessen: "Ein neuer Antisemitismus breitet sich weltweit aus, auch hierzulande. Clevere Theaterleiter mögen darin eine konjunkturelle Chance sehen. Peter Zadek ist clever".[976]

Hermann Lewy, der Kritiker der *Allgemeinen Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, sah sich die Bochumer Aufführung nach eigenem Bekunden nur an, weil "Pressestimmen sie als antisemitisch anprangerten"[977]. Lewy zeigte sich entsetzt und entrüstet über das, hier bereits erwähnte, Plakat an der Theaterfassade. Die dafür Verantwortlichen – "und dies kann nicht nur Regisseur Zadek alleine sein" – hätten "dem nachbarlichen Zusammenleben von Juden und ihren Verfolgern von einst in der Bundesrepublik ein Hindernis in den Weg gestellt". Das Bild eines einem Christen in Heldenpose nach dem Leben trachtenden "habgierigen Juden", das aussähe, als ob es "aus der Blütezeit der Streicher-Zeitung" stamme, sei eine "Ohrfeige" für jeden, der sich "zeit seines Lebens für Versöhnung und Toleranz" eingesetzt hätte. Besondere Sorge bereitete Lewy die Tatsache, dass das Bild im innerstädtischen Bereich weithin sichtbar und damit seines Kontextes beraubt war:

> Unter den Menschen, die den Vorplatz des Theaters passieren, befinden sich ja nicht nur Shakespeare-Experten, sondern auch Jugendliche und kleine Kinder, die das Bild in sich aufnehmen und, da sie kaum Gelegenheit haben, Juden kennenzulernen, nun notgedrungen meinen zu müssen, *so* und nicht anders sieht der Jude aus, *so* und nicht anders ist er!

Obwohl Lewy die Aufführung des *Kaufmann* wegen des als ungeheuerlich empfundenen Plakats sehr erregt, vielleicht voreingenommen, verfolgt haben mag, teilte er den Vorwurf vom antisemitischen Charakter der Inszenierung, den viele Kritiker erhoben hatten, nicht. Für ihn war Zadeks Arbeit "provozierend, herausfordernd", der Shylock "goteskisiert", aber weder

---

[975] Unger, "Shakespeare mit Show und Sancho Pansa", *Kölner Stadt-Anzeiger*, 03.01.1973.

[976] Plunien, "Allotria für Eingeweihte", *Die Welt*, 04.01.1973. In einem später erschienenen Beitrag über die Bochumer Shakespeare-Tage ereiferte sich Plunien über die Auswüchse des Regie-Theaters und die Schändung von Shakespeares Werk. Er monierte in diesem Zusammenhang, dass auch die Verantwortlichen der Shakespeare-Gesellschaft West ihr "Wächteramt" nicht mehr ernst genug nähmen, Vorstandsmitglied Prof. Suerbaum gar "Zadeks rigorose Shakespeare-Vergewaltigungen mit dem gedankenlosen Argument" verteidige, sie weckten das Theater- und Shakespeare-Interesse junger Menschen. (Vgl.: Plunien, Eo: "Williams neue Kleider. Die Shakespeare-Gesellschaft tagte in Bochum – Premieren in Düsseldorf, Köln und Wuppertal", in: *Die Welt*, Hamburg, 04.05.1973).

[977] Lewy, "Ein antisemitisches Plakat und ein schockierender Shylock", *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 26.01.1973. Daraus auch die folgenden Zitate. Hervorhebungen im Original.

Intention der Aufführung noch ihre Wirkung beim Publikum antisemitischer Natur. "Warum erregen sich die Gemüter über einen Shylock, der auf eine Weise dargestellt wird, wie ihn Shakespeare möglicherweise gesehen haben mag?" fragte Lewy am Ende seines Berichts.

Lewy gehörte nicht zu denjenigen, die hinter Shylocks extremem Gebaren die geschundene Kreatur sahen, die in die übersteigerte Unmenschlichkeit gezwungen wird. Er weist dennoch den Vorwurf der antisemitischen Darstellung zurück, und zwar anscheinend deshalb, weil er den Shylock auf der Bühne, im eindeutig theatralischen Kontext also, anders als auf dem öffentlichen Platz, nicht in der Gefahr sieht, vom Betrachter als wahrer Repräsentant alles Jüdischen gesehen zu werden. Auf der Bühne ist Shylock nicht mehr und nicht weniger als ein Stück Theatergeschichte. Wohl deshalb kritisierte Lewy auch mehr Zadeks Auswahl des Stücks zum falschen Zweck als den Stil der Inszenierung: "Wollte er Theaterbesucher zum Nachdenken über den Antisemitismus anregen, dann gibt es bestimmt andere, bessere Möglichkeiten – auch über eine Bühne, nämlich Stoffe aus der jüngsten Vergangenheit".

Beim Theatertreffen in Berlin sorgte die Inszenierung im Frühling 1973 für Aufsehen. Hier war vor allem die Publikumsreaktion deutlich negativer als in Bochum, wo es die Produktion auf immerhin 50 Aufführungen gebracht hatte.[978] Es gab Beifall für das Ensemble, "Protestbrandung"[979], und sich entladende "Zuschauerwut"[980] dagegen beim Erscheinen des Regisseurs. Vielleicht traf beim Theatertreffen, wo das Publikum die Creme der bundesdeutschen Inszenierungen erwartete, eher als in Bochum zu, was Wilhelm Hortmann in *Shakespeare on the German Stage* als hervorstechende Wirkung der Zadekschen Inszenierung wie folgt beschrieb: "many spectators were profoundly disturbed even though (and partially because) they had enjoyed themselves. Post-Auschwitz *Merchants* were not supposed to be a laughing matter".[981]

Worin sich allerdings der von Zadek in seiner Autobiografie *Das wilde Ufer* geschilderte "echte[] Skandal" äußerte, den Mahnkes "halbherzig antisemitischer Shylock" ausgelöst habe, lässt sich heute schwerlich rekonstruieren.[982]

In den dem Verfasser vorliegenden Rezensionen[983] zumindest überwiegen Lob und Anerkennung; Zweifel an der Berechtigung der Inszenierung beim Theatertreffen werden nirgends geäußert. Im Gegenteil, sogar Kritiker, die der Inszenierung in Teilen skeptisch gegenüberstan-

---

[978] Vgl. Jauslin, Christian: "Bühnenbericht 1973 und Verzeichnis der Shakespeare-Aufführungen 1973", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1974*, Heidelberg, S. 223-237, hier: S. 231.

[979] Lentz, Georg: "Der Clown von Venedig", in: *Berliner Zeitung* (*B.Z.*), 21.05.1973.

[980] Windelboth, Horst: "Shakespeare – heiß umstritten. Berliner Theatertreffen: Peter Zadek zeigte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Berliner Morgenpost*, 20.05.1973.

[981] Hortmann, *Shakespeare on the German Stage*, S. 258.

[982] Zadek schrieb: "Die Berliner Presse – immer fünf bis zehn Jahre hinter der Bundesdeutschen – konnte sich gar nicht mehr beruhigen. Die Jury, die die Aufführung nach Berlin geholt hatte, war blamiert". (Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 133). In den dem Verfasser vorliegenden Rezensionen Berliner Zeitungen ist hingegen nichts von einer deutlich anderen Qualität der Empörung zu spüren.

[983] siehe Anhang.

den, lobten den Umstand, dass sie "eine freie Diskussion über das Stück neu entfacht"[984], "dem deutschen Theater ein neues, ein unbefangenes Verhältnis zu diesem Shakespeare-Stück eingebracht"[985] oder den "leidenschaftslose[n] Blick auf die Figuren des Spiels [...] wieder ermöglicht"[986] habe.

Als handfester politischer wie kunstästhetischer Skandal wurde die Inszenierung dagegen von der Theaterkritik der DDR betrachtet. Denn auf der einen Seite standen sowohl das Bestreben, einen betont jüdischen Shylock zu zeigen, wie auch der Versuch, komische und tragische Elemente der Handlung krass einander gegenüberzustellen, ohne die Betonung auf die Ganzheit des Werkes zu legen, genau im Gegensatz zu der Auffassung der ostdeutschen Kritiker von der angemessenen Interpretation. Wie noch zu zeigen sein wird, beruhte das Regie-Konzept der führenden ostdeutschen Theaterwissenschaftler stattdessen auf dem Herausstellen von dialektischen Spannungsbögen innerhalb eines durch seine unauflösbare Ganzheit bestechenden, humanistischen Meisterwerkes. Shylock war in dieser Sichtweise mehr Vertreter eines Typus der kapitalistischen Gesellschaft als Vertreter eines Volkes, einer Religion oder 'Rasse'.

Auf der anderen Seite wurde jedes antisemitische oder vermeintlich antisemitische Erscheinungsbild in der Bundesrepublik als Beweis dafür angesehen, dass die westdeutsche Gesellschaft immer noch großflächig von faschistischen Elementen durchzogen war. Dementsprechend schrieb Armin-Gerd Kuckhoff zur Bochumer Inszenierung (ohne sie selbst gesehen zu haben):

> Zu welcher Wirkung die Zertrümmerung der Formen in der Grundposition eines Stückes führt, ist in entsetzlicher Weise an der Inszenierung des *Kaufmanns von Venedig* durch Zadek sichtbar geworden. [...] Daß sich nämlich Shylock, auf Theaterwirksamkeit inszeniert, ohne Zusammenhang mit der Gesamtstruktur des Stückes, die aufgelöst und zertrümmert ist, in eine theaterwirksame Figur im Kaftan verwandelte, schmuddlig, watschelnd, die unter der Hand – wie mir viele Kritiker und Leute, die es gesehen haben, bestätigen – zu einer direkten Nachfolge der Juden aus der Nazizeit wurde, wie sie der *Stürmer* abgebildet hat. So etwas passiert dann. Am schrecklichsten finde ich, daß dieser Vorgang nicht die Entrüstung hervorgerufen hat, die er eigentlich hätte hervorrufen müssen.[987]

Dass eine wenig freundliche und sympathische Shylock-Darstellung jedoch nicht zwangsläufig antisemitischen Absichten entspringen musste, war einige Monate zuvor in Tel Aviv durch Yossi Yzraeli bewiesen worden, der sich als erster israelischer Regisseur an die Inszenierung

---

[984] Ritter, Heinz: "Ein Märchen-Unhold. Heftiger Beifall, stürmischer Widerspruch: Zadeks 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Abend*, 19.05.1973.

[985] Grack, Günther: "Spektakel um Shylock. 'Der Kaufmann von Venedig' – Bochums Beitrag zum Theatertreffen", in: *Der Tagesspiegel*, 20.05.1973.

[986] Brockmann, Hagmut W.: "Wahrheit zwischen vielen Gags. Peter Zadeks Inszenierung behielt noch im Mißlingen ihren hohen Wert", in: *Spandauer Volksblatt*, 20.05.1973.

[987] "Das Werk Shakespeares: Interpretation – Adaption – Bearbeitung – Neuschöpfung." Rundtischgespräch mit Anselm Schlösser, Fritz Bennewitz, Rolf Rohmer, Robert Weimann, Armin-Gerd Kuckhoff; Leitung: Johanna Rudolph, in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 110/1974, Weimar, 1974, S. 10-33, Zitat S. 22.

des Stücks gewagt hatte. Yzraeli erarbeitete seine Interpretation am Cameri Theater, der nach dem Habima zweitgrößten Bühne des Landes. Die Produktion fiel in eine Zeit, in der Avraham Oz zufolge die Stimmung in Israel immer noch von der Euphorie über den Gewinn des sogenannten 'Sechstagekriegs' vom Juni 1967 geprägt war, mit "growing feelings of national pride up to the point of vanity".[988] Eine solche Stimmung sollte ihren Einfluss auf die Rezeption des Shylock nicht verfehlen: "It was now reasonably safe to assume that the self-confident audience would be able to stomach a totally different, non-apologetic approach to the play".[989]

Ysraeli entschied sich für eine in allen Belangen stilisierte Inszenierung mit abstraktem Bühnenbild und vereinheitlichten weißen Kostümen für die Venezianer im Kontrast zum Schwarz des Shylock. Kritiker nannten die Inszenierung außerdem überladen mit Symbolik: Das Stück eröffnete mit einer Prozession von Maskierten, die von einem Shylock mit grotesk verlängerter Judennase angeführt wurde, der unter der Last eines riesigen Kreuzes zusammenzubrechen drohte. Dieses Kreuz tauchte später in der Gerichtsszene wieder auf. Hier war es Antonio auf den Rücken gebunden, der Christus-ähnlich auf leerer Bühne auf sein Urteil wartete. Am charakteristischsten für Ysraelis Aufführung war jedoch die ständige Präsenz eines Puppentheaters, mit dessen Hilfe die Szenen auf der Bühne über der weißen Wand, die die Spielfläche nach hinten begrenzte, wahlweise nachgespielt, kommentiert oder konterkariert wurden.[990] Für die Rolle des Shylock hatte Ysraeli den bekannten Komiker Avner Hyskiahu gewinnen können. Frappierend ist, dass die Beschreibung seiner Interpretation der Figur ohne weiteres eine Beschreibung von Mahnkes Shylock-Darstellung sein könnte. In der *Jerusalem Post* hieß es, Hyskiahu habe den Juden gespielt als

> a shrewd old Jew, his posture, his gait, his manner of speaking reflecting a life spent making shrewd, furtive money deals, a man accustomed to abuse. He delivers his key speach ('Hath not a Jew eyes?') snarling at the two *goyim* [gentiles], practically spitting in their faces. He is a worm turned, but still a worm.[991]

Wie die deutsche, tat sich auch die israelische Öffentlichkeit schwer mit der Gratwanderung zwischen der Anerkennung der Legitimität von Shylocks Ansprüchen und seiner abstoßenden Erscheinung, weshalb die negativen Shylock-Zeichnungen hier wie da heftige Kontroversen in der Presse zur Folge hatten. Im Gegensatz zu Zadeks Bearbeitung, dafür aber im Einklang mit den zwei vorhergehenden israelischen Inszenierungen des *Kaufmann*, fand Ysraelis Interpretation nicht die Gunst des Publikums. Anders als bei Jessners und Guthries Bearbeitungen führte man nun allerdings hauptsächlich künstlerische Gründe für die Ablehnung ins Feld, neben der

---

[988] Oz, "Transformations of Authenticity", *Shakespeare Jahrbuch (West) 1983*, S. 173.
[989] Ebd.
[990] Beispielsweise wurde während der Szene zwischen Jessica und Lorenzo im fünften Akt per Puppenspiel die Zwangstaufe Shylocks gezeigt.
[991] M. Kohanski in *The Jerusalem Post* vom 24.03.1972. Zitiert nach Oz, "Transformations of Authenticity", *Shakespeare Jahrbuch (West) 1983*, S. 175.

misslungenen Shylock-Darstellung hauptsächlich den zu platten und deshalb wenig überzeugenden Symbolismus der Aufführung. In gewisser Weise – durch einen negativ gezeichneten Juden im Zentrum einer Konzeption, die durch die ausufernde und zu detailverliebte Aneinanderreihung von Regie-Einfällen auseinander zu brechen drohte – antizipierte Ysraelis Inszenierung den Charakter der ersten *Kaufmann*-Inszenierung durch einen israelischen Regisseur in Deutschland, die 1979 in Köln stattfand.

3.4.4 Zurück zur Werktreue: Der gezähmte Shylock, 1973-1974

In der Bundesrepublik hatten besonders euphorisch gefeierte oder besonders heiß diskutierte Shylock-Darstellungen von großen Schauspielern an großen Häusern bis dato kleinere Bühnen immer eher zu eigenen Produktionen dieses Stücks animiert, als dass sie abschreckende Wirkung gehabt hätten. Selbst nach der Fernsehinszenierung des *Kaufmann von Venedig* mit Fritz Kortner war kein Einbruch der Aufführungszahlen an den bundesdeutschen Theatern zu verzeichnen gewesen. Dabei hatte man damals gemutmaßt, Kortner habe die Auffassung von der Rolle des Juden für so viele Fernsehzuschauer so tief geprägt, dass es für durchschnittlich ausgestattete Stadttheater fortan nahezu unmöglich werden würde, das Stück auf den Spielplan zu nehmen.

Den ersten nennenswerten Einbruch nach dem Krieg erlebte das Stück in Bezug auf Inszenierungs- und Aufführungszahlen nach Zadeks Bochumer Interpretation. 1973 wurde der *Kaufmann von Venedig* im gesamten deutschsprachigen Raum nur ein einziges Mal gegeben, nämlich in Bonn durch den dortigen Intendanten Hans-Joachim Heyse. Im darauf folgenden Jahr war dann noch einmal ein durchschnittliches Interesse mit drei Inszenierungen in Göttingen, Tübingen und Bern zu verzeichnen, bevor das Drama mit dem jüdischen Thema für vier aufeinander folgende Kalenderjahre in der Bundesrepublik, in Österreich und der Schweiz gänzlich unberücksichtigt blieb.

Ob und inwieweit die plötzliche Zurückhaltung mit Peter Zadeks extremer Interpretation und dem Wirbel, den sie verursachte, zusammenhing, ist nur schwer zu ermitteln. Bei den Bühnen aber, die sich 1973 oder 1974 an den *Kaufmann* wagten, war Zadeks Inszenierung weder in den Programmheften noch in den begleitenden Rezensionen ein Thema. Kein einziger Vergleich zum so streitbaren Bochumer Experiment wurde hier gezogen, keine Anspielung gemacht, keine Abgrenzung gesucht.[992] Stattdessen wurden in der Presse wieder allerorts Vergleiche mit

[992] Lediglich in einer einzigen Rezension zur Bonner Premiere, die keine vier Monate nach der Produktion am Bochumer Schauspielhaus stattfand, äußerte sich ein Kritiker anerkennend darüber, dass Heyse das Wagnis einer Inszenierung eingegangen sei, "und das, nachdem die Diskussion um Peter Zadeks provozierende Bochumer Fassung noch nicht abgeklungen" sei. (Biergann, Armin: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Bonner Theater. Was Ihr wollt am Rialto", in: *Kölnische Rundschau*, 14.04.1973).

Deutsch und Kortner angestellt. Sie waren es, so der Tenor, die den Shylock in Deutschland wieder gesellschaftsfähig gemacht hatten,[993] an ihnen wurde der jeweilige Shylock-Darsteller gemessen[994] und als ihr legitimer Nachfolger gefeiert, wenn sein Spiel überzeugt hatte[995].

In dem Spielraum zwischen Deutsch und Kortner, mit der Tendenz zu Kortners Spiel von Hass und Rache, aber ohne dessen markant jüdischen Gestus und Habitus, bewegten sich auch die inszenatorischen Absichten der jeweils Verantwortlichen. Hatte aber Kortners Juden-Darstellung in der Schenkschen Fernsehfassung 1969 noch den extremen Rand des damals Machbaren besetzt, erschien sie nach Mahnkes geifernden und sabbernden Exzessen nunmehr in weitaus gemäßigterem Licht. Die Inszenierungen in Bonn, Göttingen und Bern, deren Shylocks wiederum allesamt gemäßigter waren als Kortners, waren in ihrer Gesamtheit so auffällig konservativ angelegt, dass sie als Teil eines Trends verstanden werden können. Dieser Trend führte als Reaktion auf die verschiedenen Extravaganzen des Regietheaters der späten sechziger und frühen siebziger Jahre zurück zu einer gradlinigen, soliden, verständlichen Klassiker-Inszenierung, zu dem also, was man unter 'Werktreue' verstand. Wenn der neue Konservatismus auf Zadeks Bochumer *Kaufmann* zurückzuführen wäre, so wäre sein Einfluss auf die weitere Rezeptionsgeschichte des Stücks im deutschsprachigen Raum also ein mittelbarer, aber gravierender.

In Bonn erörterte Regisseur Heyse seine inszenatorischen Vorhaben in einem Gespräch mit den Dramaturgen Jochen Jachmann und Klaus Hupfeld, das im Programmheft abgedruckt wurde.[996] Das Stück sollte "möglichst komödiantisch" gespielt werden, mit einem Shylock als Vertreter des "puritanische[n] Bürgertum[s]", während "Antonios Clique einer dekadenten, verwöhnten Lebewelt der feudalen Schicht angehört". Es gelte, den Widerspruch zwischen der schönen Ausdrucksweise der Christen und "ihren eigentlichen Absichten und ihrem eigentlichen Verhalten" deutlich zu machen, damit sie nicht in zu positivem Licht erschienen. Heyse zeigte sich verwundert darüber, "wie dieses Stück jemals antisemitisch ausgelegt werden konnte", wo doch Shylock "am Schluß eine ganz deutliche Rechtfertigung" erfahre, weshalb die Sympathien auf Seiten des Juden seien, wenn er "als gebrochener, zerstörter Mann" die Szene verlässt.

---

[993] Zum Beispiel Biergann, "Was Ihr wollt am Rialto", *Kölnische Rundschau*, 14.04.1973: "Erst als Ernst Deutsch und Fritz Kortner das Tabu ins Wanken brachten, indem sie als Shylock auftraten, überwanden verschiedene Theaterleiter ihre Hemmungen."

[994] Zum Beispiel: G.B.: "Stadttheater Bern: Saisonbeginn mit Shakespeare", in: *Die Tat*, Zürich, 21.09.1974: "Zudem lastet überstark auf jeder neuen Realisierung der Figur des Shylock der Schatten eines Ernst Deutsch oder Fritz Kortner".(Zur Inszenierung in Bern).

[995] Zum Beispiel Dr. Sr.: "Ein großer Theaterabend. Deutsches Theater Göttingen spielte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Mindener Tageblatt*, 23.02.1974: "Eberhard *Müller-Elmau*, der neue Shylock und würdige Nachfolger eines Deutsch, Krauß und Kortner". (Zu einem Gastspiel des Deutschen Theaters Göttingen in Minden), Hervorhebung im Original.

[996] Jachmann, Jochen und Klaus Hupfeld: "Gesichtspunkte zur Inszenierung. Ein Gespräch zwischen Hans-Joachim Heyse und den Dramaturgen Jochen Jachmann und Klaus Hupfeld", in: Theater der Stadt Bonn, Generalintendant Hans-Joachim Heyse (Hrsg.): *William Shakespeare / Der Kaufmann von Venedig.* (Programmheft zur Inszenierung vom 12.04.1973, Redaktion: Dr. Klaus Hupfeld / Jochen Jachmann), Spielzeit 1972/73, erschienen am 12.04.1973. S. 15-16. Daraus auch die folgenden Zitate.

Im Göttinger Programmheft stammte der einzige Originalbeitrag von dem ortsansässigen Anglisten Professor Ernst Theodor Sehrt, der auch für die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft tätig war. Sein Essay behandelte "Das Problem Shylock".[997] Seit langem schon sei der *Kaufmann von Venedig*, so Sehrt, als "Stück um Shylock" verstanden worden. Die heimliche Hauptfigur des Dramas werde von Shakespeare in seiner berühmten Verteidigungsrede ("Hat nicht ein Jude ...") mithilfe der "Gleichsetzung von Juden und Christen gerechtfertigt, aber nicht ganz":

> Denn im letzten Satz der Rede, in dem er nicht mehr vom 'Wir' der Juden, sondern in der Ich-Form spricht, zeigt sich jene einsame Steigerung seines Grolls zum monomanen, exzessiven Haß. Er ist eine halbtragische Figur, weil er das Maß nicht kennt.

Shylock lebe als Jude, aber "er verkörpert nicht das Judentum überhaupt". Überhaupt sei das Stück kein "gradliniges Thesenstück", sondern vielmehr eine "ambivalente Darstellung menschlicher Beziehungen, Irrungen und Bedingtheiten, die sich vielfältig ausdeuten läßt". So werde dem Juden vor Gericht zunächst "zugleich Recht und Unrecht" zuteil. Erst durch den Verlust seiner Habe und die Zwangstaufe werde er "wieder ein Leidender, allein gelassen von der Welt und ihr übermäßig gedemütigtes Opfer".

In Bern verzichtete man gänzlich auf Originalbeiträge im Programmheft.[998] Die Essays von Heine ("Shakespeare hegte vielleicht die Absicht ...") und Cecil Roth ("Das Leben im Ghetto") weisen aber bezüglich der Shylock-Darstellung in die gleiche Richtung wie in Bonn oder Göttingen. Allerdings versuchte man in der Schweiz die Situation des unterdrückten Ghetto-Bewohners von Venedig mit zeitgenössischen Fotos und dem Aufsatz "Einwohner zweiter Klasse" auf die Stellung der Fremdarbeiter in der eidgenössischen Gesellschaft zu beziehen.[999]

Die inszenatorischen Ansätze in den drei Städten brachten ein einheitliches Shylock-Bild und sehr ähnliche Gesamteindrücke hervor. In Bonn spielte Oswald Fuchs "einen Juden, der eher vorsichtig als rücksichtslos taktiert, dessen Gemütsregungen markiert und nur ganz selten ausgespielt werden, der sich zurückhält, wann immer es geht".[1000] In Bern wurde Heinz Joachim Klein durchweg in höchsten Tönen gelobt, weil er aus der Rolle des Juden "so viel anrührende Tragik und Schicksalsgröße zu holen"[1001] vermochte. In Göttingen pries die Presse Eberhard Müller-Elmau wegen seiner "nicht zu übertreffenden künstlerischen Reife" und der

> menschlich erschütternden Art, die jedem vordergründigen Urteil über 'den Juden' das

---

[997] Sehrt, Ernst Theodor: "Das Problem Shylock", in: Deutsches Theater Göttingen, Leitung: Günther Fleckenstein (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig* (Blätter des Deutschen Theaters in Göttingen, Spielzeit 1973/74, XXIV. Jahr, Heft 386, Redaktion und Gestaltung: Norbert Baensch), Göttingen, 1974, S. 108-112. Daraus auch die folgenden Zitate.

[998] Vgl.: Stadttheater Bern (Hrsg.): *Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig* (Programmheft zur Inszenierung vom 14.09.1974, Redaktion und Gestaltung: Martin Dreier), Spielzeit 1974/75, Heft 1, Bern, 1974.

[999] In der Presse wurde das Bemühen um diesen Bezug als legitim, der Vergleich jedoch als unglücklich bezeichnet, weil hier "Unvergleichbares verglichen wird". (C.C.: "Fragen zu Shylock. 'Der Kaufmann von Venedig' von William Shakespeare", in: *Der Bund*, 16.09.1974).

[1000] Biergann, "Was Ihr wollt am Rialto", *Kölnische Rundschau*, 14.04.1973.

[1001] C.C.: "Fragen zu Shylock", *Der Bund*, 16.09.1974. Klein legte die Figur ähnlich tragisch an, wie er sie 1967 in Koblenz als verantwortlicher Regisseur selbst inszeniert hatte. (Vgl. S. 253).

> Recht nahm und etwas vom Schicksal des Volkes Israel und in diesem Fall von einer lange vorher provozierten Antwort auf 'christliche' Denk- und Handlungsweise ahnen ließ.[1002]

"Am glaubwürdigsten ist er am Schluß in der völligen Gebrochenheit und Resignation"[1003], schilderte ein anderer Kritiker, was belegt, dass Müller-Elmau den Abgang Shylocks identisch gestaltete wie seine Kollegen in Bonn und Bern.

Die Konzentration auf einen gedemütigten Ghetto-Juden, der in seinem Hass gegen seine Peiniger zu weit geht, den aber, wenn er nach dem Prozess geschlagen und gebrochen abgeht, die Sympathien des Publikums begleiten: Auf diesen kurzen Nenner lassen sich die inszenatorischen Absichten der Bonner, Berner und Göttinger *Kaufmann*-Produktionen bringen. Die Unverwechselbarkeit der Regisseurs-Handschrift dagegen war in keiner dieser Inszenierungen oberste Priorität. Es hing maßgeblich von der Erwartungshaltung des jeweiligen Kritikers gegenüber der Aufgabe der Regie ab, ob er oder sie eine derartige Aufführung als "eine 'unparteiische', sauber ausgefeilte und gut gespielte Darbietung"[1004] bezeichnete oder aber als "risikoloses Mittelmaß"[1005] oder "brave Duzendkomödie mit vielen unverbindlichen Späßen und ein bißchen unvermeidlichem Ernst am Ende der Gerichtsszene, wenn Shylock gebrochen davonschleicht"[1006]. Hier fällt auf, dass zu keiner Phase in der deutschen Nachkriegsgeschichte die Zurückhaltung der Regie, das Zurschaustellen dessen, was man unter 'Werktreue' verstand – und das meinte im deutschsprachigen Raum immer auch die Übersetzung Schlegels – beim *Kaufmann von Venedig* explizit so oft lobend erwähnt wurde wie in den ersten Inszenierungen nach Zadek.

> In einer Zeit der dilettantischen Regie- und Darsteller-Experimente mit dem klassischen Repertoire ist eine solche meinetwegen herkömmlich gespielte Porzia ein Labsal – Tradition muß eben nicht Schlamperei sein. Im Gegenteil[1007],

befand der Kritiker der *Kölnischen Rundschau* zur Bonner Aufführung.[1008] Und in Göttingen wertete man es als "besonders erfreulich [...], daß der Regisseur Walter Davy dem augenblick-

---

[1002] -e-: "Ein grausam-lustiges Schauspiel um Liebe, Haß und Recht. Theater Göttingen gastierte mit William Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' im Theater der Stadt", in: *Westfalen-Blatt*, Bielefeld, 20.02.1974.

[1003] Sander-von Dehn, Claudia: "Venezianische Romanze. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Deutschen Theater Göttingen", in: *Göttinger Allgemeine*, Nr. 41, 1974, in der dem Verfasser vorliegenden Kopie ohne Datum.

[1004] -e-, "Ein grausam-lustiges Schauspiel um Liebe, Haß und Recht", *Westfalen-Blatt*, 20.02.1974, zu einem Gastspiel des Deutschen Theaters Göttingen in Gütersloh.

[1005] Schürch, Martin. "'Der Kaufmann von Venedig' im Stadttheater: Risikoloses Mittelmaß", in: *TN*, 18.09.1974 zur Inszenierung in Bern.

[1006] Hartmann, Rainer: "Blasser Schleier über Scheilock. Bonn: Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 14.04.1973, zur Inszenierung in Bonn.

[1007] Biergann, "Was Ihr wollt am Rialto", *Kölnische Rundschau*, 14.04.1973.

[1008] Das Beispiel Bonn nährt den Verdacht, dass es sich bei der Zurückhaltung der Regien tatsächlich nicht nur um ein zeit- sondern auch um ein stücktypisches Phänomen handelte – und als solches ein Resultat aus Zadeks Bochumer Inszenierung sein könnte – da dort im gleichen Jahr durch Hansjörg Utzerath und Achim Freyer ein sehr politischer, Maßstäbe setzender *Nathan der Weise* aufgeführt wurde. (Vgl. Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 88-89).

lichen Trend zu modischem Shakespeare-Jargon bewußt aus dem Wege gegangen war"[1009] und sich zu diesem Zweck "der alten Schlegelschen Übersetzung"[1010] bedient hatte. Auf "die Kraft der Schlegel-Uebersetzung, die er ohne überflüssige Zutaten, sprich Regieeitelkeit, vom Blatt spielen ließ"[1011], setzte schließlich auch Regisseur Jaroslav Gillar, in Bern prominenter Gast vom Prager 'Theater am Geländer'.

Regielich Außergewöhnliches gab es 1974 nur in Tübingen zu sehen, und das nicht nur, weil hier die Übersetzung Schallers gewählt worden war.[1012] Hier äußerte der Gastregisseur Conny Hannes Meyer, eigentlich Chef der Wiener 'Komödianten', seine "Gedanken und Konzeptionen zum Stück" in der theatereigenen *Tübinger Theaterchronik*.[1013] Zuerst jedoch stellte ein nicht genannter Autor den Regisseur als Mann jüdischen Glaubens vor, der "um die Problematik von Shakespeares rachelüsternem Juden Shylock in der Nach-Auschwitz-Zeit der Mitschuldigen" wisse. Außerdem sei ihm bewusst, "daß das heikle Stück für uns 'mehr Literatur als heutige Realität'" darstelle.

Meyer selbst machte anschließend deutlich, dass ihm "an der bitteren Story vom Juden, der auf seinem 'Recht' besteht, mehr lag als am Märchen von der schönen Porzia". An Venedig interessierte ihn vor allem das Ghetto, denn "es muß heute nachgewiesen werden, daß der Mensch das Produkt seiner Umgebung ist, daß Shylock nicht immer der Shylock war, der er nun ist". Aus ähnlichem Grund ließ er die Christen bei der Entführung Jessicas Raubvogel-Masken tragen, um so den 'Nestraub' darzustellen. Nach Meyer werde das Stück unaufführbar, "wenn es nach dem heutigen Stand der Wissenschaften und Erkenntnisse 'richtiggestellt' wird". Deshalb habe er angestrengt versucht, "subjektiv zu bleiben [...]. Also gab es Theater aus einer schmerzlichen Haltung. Wie es das Publikum verstehen wird?"

Die abschließende Frage war nicht unberechtigt, denn Meyers erste Shakespeare-Inszenierung war, wie gesagt, noch die eigenwilligste dieses Jahres und polarisierte folglich stärker als die übrigen. Er hatte die meist fast leere Guckkastenbühne für die Venedig-Szenen in Neonlicht getaucht, Belmont erstrahlte in Ultraviolett. Etwa ein Drittel des Textes, "vorwiegend Liebes-Poetisches"[1014], war gestrichen. Da es aber seine "Inszenierungs-Eigenart" war, "episch in die Breite zu gehen, deutlich bis gestisch überdeutlich zu werden und sich mitunter in erfindungsreichen Details zu verlieren", dauerte die Aufführung trotzdem fast drei Stunden.

[1009] Dr. Sr, "Ein großer Theaterabend", *Mindener Tageblatt*, 23.02.1974.

[1010] [anon.]: "Der Kaufmann von Venedig. Walter Davys Inszenierung im Deutschen Theater Göttingen", in: *Göttinger Tageblatt*, 18.02.1974

[1011] G.B.: "Saisonbeginn mit Shakespeare", *Die Tat*, 21.09.1974, zur Inszenierung in Bern.

[1012] Rudolf Schallers Version wurde nur deshalb gespielt, weil die von Erich Fried erwünschte Übersetzung nicht rechtzeitig fertig geworden war. Vgl.: [...]: "Tübingen. Shakespeare 'Der Kaufmann von Venedig' am LTT", in: *Theater heute*, Velber, ?.10.1974. (Text in der dem Verfasser vorliegenden Kopie nur unvollständig und deshalb ohne Autorenname, Datum unleserlich).

[1013] Meyer, Conny Hannes: "Die bittere Story vom Juden. Spielzeiteröffnung im LTT mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Tübinger Theaterchronik* (in der dem Verfasser vorliegenden Kopie ohne Impressum und Datum).

[1014] cm: (ohne Überschrift, Text als ausführliche Bildunterschrift), in: *Südwest-Presse*, Ulm, 21.09.1974.

Heinz Schubert zeigte laut Presseberichten als Shylock "die demütige Unterwürfigkeit des Geächteten" ebenso wie "den Rachedurst des getretenen und geschlagenen Tieres",[1015] der ihn während des Prozesses zum "geifernden, bösartigen 'Judd'"[1016] werden lässt. Im "Widerstreit ihrer Gefühle", gequält und zerrissen, war in der Interpretation Meyers – und nur hier – auch die Tochter des Juden, deren Ausspruch "Bei lieblicher Musik bin ich nicht lustig"[1017] das Stück in Tübingen beendete und dadurch, wie Zadek, die Harmonie des fünften Aktes als trügerisch, weil ausgrenzend, entlarvte.

3.4.5 Weimar setzt Signale: Der dialektische Shylock des Finanzkapitals, 1976

Jahrzehntelang hatte sich in der DDR die Auseinandersetzung mit dem *Kaufmann von Venedig* auf das Rezensieren von ausländischen, meist bundesrepublikanischen oder englischsprachigen, Inszenierungen beschränkt.[1018] Nicht umsonst war ein beträchtlicher Teil dieser Rezensionen von Mitgliedern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Ost) verfasst und in den gesellschaftseigenen Publikationen, vornehmlich im *Shakespeare Jahrbuch*, veröffentlicht worden. Denn im Gegensatz zu ihren Kollegen in 'Westdeutschland' hatten die dort tätigen Literatur- und Theaterwissenschaftler einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf dramaturgische Aspekte der großen Shakespeare-Inszenierungen.

Der überwiegend politische Charakter der Rezensionen ausländischer *Kaufmann*-Aufführungen weist deshalb bereits auf die Ursache der realsozialistischen Zurückhaltung im Umgang mit der Komödie Shakespeares hin. Bedingt durch die eindeutig definierte Funktion des Theaters als Ort zur "Erziehung kommunistischer Gefühle"[1019] und zur "Entwicklung unserer sozialistischen Gesellschaft"[1020] besaß nämlich eine Aufführung dieses Dramas ob der jüngeren deutschen

---

[1015] fj.: "Ein glänzender Auftakt mit Shakespeare. 'Der Kaufmann von Venedig' eröffnete die Theatersaison im Beethovenhaus", in: *Schwarzwälder Bote*, Oberndorf, 01.10.1974, zu einem Gastspiel in Villingen-Schwenningen.

[1016] jkb: "Landestheater Württemberg-Hohenzollern. Shylock – vom Klischee befreit. Conny Hannes Meyers Shakespeare-Regie leidet unter inkonsequenten Sprüngen", in: *Schwarzwälder Bote*, Oberndorf, 19.09.1974.

[1017] In der Übersetzung Rudolf Schallers, zitiert nach [...]: "Tübingen. Shakespeare 'Der Kaufmann von Venedig' am LTT", *Theater heute*, Velber, ?.10.1974.

[1018] Als gelungen erachtet wurde dabei einzig die Inszenierung am *National Theatre* in London durch Jonathan Miller aus dem Jahr 1970 mit Laurence Olivier als Shylock. Gelungen deshalb, weil sie die "unmenschliche Härte kapitalistischer Konkurrenz" hervorhob. (Kuckhoff, Armin-Gerd: "Aktualität und Aktualisierung. Shakespeare-Aufführungen in England, der BRD und den USA", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 108/1972, Weimar, 1972, S. 200-207, Zitat S. 207). Allerdings kritisierte Kuckhoff die Verlegung der Handlung in das viktorianische England, da die Geschichte Shakespeares nur denkbar sei "an der Grenze zwischen mittelalterlich-feudaler Zeit und frühkapitalistischer Entwicklung". Außerdem hebe sie "die Antithetik von Dissonanz und Harmonie auf" (S. 206).

[1019] Aussage von Fritz Bennewitz, dem Regisseur der Weimarer *Kaufmann*-Inszenierung, in *Theater der Zeit*, 5/1976, S. 1, unter der Rubrik "Bekenntnisse". Die gesamte Stellungnahme lautet: "In der Einheit der Dokumente zum IX. Parteitag liegt ein kühner Geschichtsentwurf vor. Geschichte wird durch das Ergebnis von Geleistetem und Leistbarem als zu Leistendes begriffen. Das Recht zum Stolz auf Erfolge entdeckt sich als höheres Bewußtsein von individueller Verantwortung. Wir denken und handeln in neuen historischen Dimensionen. Der Alltag ist abrechenbar: Planzahlen sind auf die moralische Größe der von der Partei geführten Kraft des Volkes bezogen; der Alltag wird Geschichte: durch ihn wird das Ideal Wirklichkeit. Schöne Aufgabe der Künste: Erziehung kommunistischer Gefühle."

[1020] Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters*, Nummer 161, Reihe Schauspiel, Heft 46, (Leitung der Schriftenreihe: Hans-Rainer John, Redakteur der Ausgabe: Alfred Eckelmann), Berlin, 1982, S. 3.

Geschichte eine noch weit größere politische Dimension, als man ihr in der Bundesrepublik zugestand. Zum einen, weil eine Aufführung des Stücks Teil der 'Erbeaneignung' war, wie die Inszenierungen klassischer Werke auf den Bühnen der DDR im marxistischen Jargon genannt wurden.[1021] Unter diesen nahm Shakespeare, wie in der Bundesrepublik, immer noch eine herausragende Stellung ein. In der DDR galt laut Armin-Gerd Kuckhoff "*jedes* Werk Shakespeares [als] ein Prüfstein". Und geprüft wurden nicht nur jedes Mal "die geistigen Positionen von Theater und Zuschauern", sondern immer auch "Wert oder Unwert der Gesellschaftsordnung, in der diese Aufführungen stattfinden".[1022] Aus diesem Grund maß man sowohl dem Ort, als auch dem Zeitpunkt und den zu beteiligenden Personen der DDR-Erstaufführung besondere Bedeutung bei. Bezüglich des richtigen Zeitpunkts hatte Kuckhoff in seinem Werk *Das Drama William Shakespeares*[1023] bereits 1964 geschrieben, jedes Theater, das eine Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* erwäge, müsse die "Gewissensfrage" einer "höchst verantwortliche[n] Prüfung" unterziehen, ob eine Aufführung im Publikum "nicht Reste eines Ressentiments gegen die Juden" aufwecke. Denn:

> Dieses herrliche Drama Shakespeares, des großen Humanisten, kann nur dem zustehen, der 'reine Hände' hat, die nicht vom Blut, vom tausendfältigen Mord an wehrlosen Juden befleckt sind; nur dem, der nicht die Gnade verspielt hat, dieses Stück sein eigen nennen zu dürfen. Und nicht nur nach den reinen Händen muß man fragen, sondern nach dem reinen Herzen.[1024]

Dass die Frage nach den 'reinen Händen' und den 'reinen Herzen' einen Vergleich der Systeme nach sich ziehen und dass eine gelungene Erstaufführung in der DDR nicht mehr und nicht weniger sein würde als der Beweis für die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaft mit den Mitteln des Theaters, deutete Kuckhoff in der Fußnote zu dieser Aussage an. Hier wird die Frage erneut aufgeworfen, ob nicht "*in versteckten Winkeln des Denkens und vor allem des Fühlens von Zuschauern nicht noch Überreste solcher Rassenverhetzung existieren?*"[1025] Auf die Bundesrepublik bezogen ist diese Fragestellung rhetorischer Art, denn dort registrierte

---

[1021] Die Diskussion um die angemessene Art der Klassiker-Inszenierung in der DDR erreichte Anfang der achtziger Jahre ihren Höhepunkt. 1982 beispielweise war der gesamte Band *Material zum Theater* diesem Thema gewidmet und die Fachzeitschrift *Theater der Zeit* veröffentlichte in einer Serie mit dem Titel "Zur Interpretation von Dramen der Vergangenheit" während des ganzen Jahres Aufsätze zum Thema. Vgl. Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters*, Nummer 160: Wolfram/Kuckhoff/Rohmer u.a.: *Alte Stücke für heute. Erfahrungen und Probleme bei der Erbeaneignung der Schauspieltheater der DDR*. (Leitung der Schriftenreihe: Hans-Rainer John, Redakteur der Ausgabe: Alfred Eckelmann), Berlin, 1982. Und die Ausgaben von *Theater der Zeit* von 1982, z. B. Heft 6/1982 mit einem Beitrag von Rolf Rohmer, 11/1982 von Bennewitz und 12/1982 von Kuckhoff.

[1022] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Die Bedeutung einzelner Werke Shakespeares im ideologischen Spannungsfeld der Zeit", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 109/1973, Weimar, 1973, S. 189-198, Zitat S. 198. Hervorhebung im Original.

[1023] Kuckhoff, Armin-Gerd: *Das Drama William Shakespeares*. Band 3, Halbband I der *Schriften zur Theaterwissenschaft*, Schriftenreihe der Theaterhochschule Leipzig herausgegeben von Rolf Rohmer, Berlin, 1964. Darin ein über 20-seitiges Kapitel über den *Kaufmann von Venedig* mit dem Titel "Venedig und Belmont: Dissonanz und Harmonie". (S. 533-555). Daraus auch die folgenden Zitate.

[1024] Kuckhoff, Armin-Gerd: *Das Drama William Shakespeares*, S. 528.

[1025] Ebd., S. 793-794, Fußnote 49. Daraus auch die folgenden Zitate. Hervorhebungen im Original.

Kuckhoff "das Wiederaufleben des Antisemitismus" und die Duldung desselben durch "manchen ehemaligen Faschisten in hohen Staatsstellen".

> Bei uns in der Deutschen Demokratischen Republik liegen die Dinge anders. Rassenhetze ist bei uns gesellschaftlich geächtet und wird von der Verfassung mit Recht als strafbare Handlung geahndet. Unserer Jugend dürfte man im ganzen sicher sein.

Bei den Angehörigen der mittleren und älteren Generation war er sich Anfang der Sechziger weniger sicher. Zwar schwinde auch hier "mit der Entwicklung eines höheren Bewußtseins" die "*bewußte* Judenfeindschaft" immer mehr, jedoch seien "fünfzehn Jahre [...] zur Überwindung tief eingeprägter, jahrhundertealter Vorstellungen eine kurze Zeit".

1976 glaubte man dann die Verantwortung einer Inszenierung auf sich nehmen zu können. Man sah sich jetzt als eine Gesellschaft aus antifaschistischen Widerstandskämpfern gegen die Nazi-Diktatur und einer neuen, im sozialistischen Geist der Humanität und Völkerfreundschaft aufgewachsenen Generation, lebte in einer Republik, in der die "Überwindung des Antisemitismus [...] unbedingt gesichert"[1026] sei. Eine solche Gesellschaft, so beschied man sich, könne "objektiv nicht schuld sein, auch vor dem eigenen Gewissen nicht, an den blutigen Judenmorden des Hitlerfaschismus".[1027] Daraus leitete sich das Recht, ja quasi die Pflicht ab, das Stück zu inszenieren – und zwar "unbefangen, dialektisch, nicht aus einem Schuldkomplex heraus".[1028]

Allerdings hatte sich jetzt – wo das zwischenzeitliche Tauwetter zwischen den Blöcken wieder zunehmend der Kälte der frühen sechziger Jahre gewichen war und in diesem Zuge die antizionistischen Tendenzen in der DDR wieder offener und aggressiver artikuliert wurden – das Problem mit den Menschen der mittleren und älteren Generation umgekehrt. Hatte man sie früher noch des latenten Antisemitismus bezichtigt, waren sie nun zu Israel-freundlich, sodass es Schwierigkeiten bereitete, "ihnen die Palästinafrage vom Klassenstandpunkt aus begreiflich zu machen":

> Nicht selten bleibt ihnen durch ihre allgemeinmenschliche, unhistorische, rein emotionale Betrachtungsweise dieser Problematik gegenüber eine vom Klassenstandpunkt aus zu erarbeitende, notwendige Sicht verschlossen. Immer, wenn sie keine Gegenargumente mehr finden können, fragen sie: Warum lassen die Araber die Juden, die soviel gelitten haben, nicht endlich in Frieden leben! In dieser Frage kommt meist, bewußt oder unbewußt, ein Vorwurf zum Ausdruck, der im Endeffekt den Aggressor zum Opfer und das Opfer zum Aggressor macht.[1029]

In der feindseligen Haltung gegenüber Israel lag eine besondere Schwierigkeit für eine Aufführung mit einer betont jüdischen Figur. Wie zu sehen sein wird, versuchte man diese Schwierigkeit hauptsächlich mit dramaturgischen Mitteln zu umgehen.

[1026] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1975", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, Weimar, 1977, S. 193.
[1027] Karasholi, "Die Figur des Shylock in heutiger Sicht", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 66.
[1028] Ebd.
[1029] Ebd., S. 64-65.

Weit weniger schwierig als die Wahl des angemessenen Zeitpunkts war die Entscheidung für den passenden Ort der ersten *Kaufmann*-Inszenierung, die auf das Deutsche Nationaltheater in Weimar fiel, als einem der größten und bedeutendsten Theater des Landes. Es gab in der Tat viele gute Gründe, die für Weimar sprachen. Zum einen war das Weimarer Theater landesweit bekannt für die "Tradition seiner realistischen Shakespeare-Rezeption"[1030]. In der schon seit 1960 dauernden Ära des Schauspieldirektors Fritz Bennewitz gehörten Shakespeares Dramen hier "zur 'Grundausstattung'" des Spielplans.[1031] Das Ensemble hatte also bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, seine künstlerische Leistungsfähigkeit in großen Inszenierungen Shakespearescher Stücke nachzuweisen.

Zum anderen betonte die besondere Geschichtsträchtigkeit der Stadt, die "sich gleichermaßen bedingende und ausschließende Nachbarschaft von Frauenplan und Buchenwald"[1032], den politisch-ideologischen Aspekt des Unterfangens. Den *Kaufmann von Venedig* hier aufzuführen, in unmittelbarer Nähe zu einem der "bedeutenden Zentren deutscher Geistesgeschichte" und zu der Stätte, "die an die brutale Barbarei des deutschen Faschismus mahnend erinnert und gleichzeitig lebendiges Gedächtnis heldenhaften Widerstandes und antifaschistischer und internationaler Solidarität ist", hieß nach Ansicht von Bennewitz, mittels der Kunst Geschichtsleistung widerzuspiegeln bzw. zu befördern. Eine "geschichtswirksame" Interpretation des Stücks wäre demnach Zeugnis für "die Reife der Stunde [...] und unsere Fähigkeit und Bereitschaft, sie zu nutzen".[1033] Dabei stand gerade die Gedenkstätte Buchenwald auch für die Weigerung der DDR, die nationalsozialistische Epoche als gesamtdeutsche Geschichte zu begreifen. Denn als die Stätte 1958 mit dem von Fritz Cremer gestalteten Ehrenmal eingeweiht worden war, hatte man mehr die Legende von der Selbstbefreiung der Häftlinge in einem von Kommunisten geführten Aufstand gegen die SS gefeiert und auf diese Weise dem eigenen, vorgeblich antifaschistischen Staat ein Denkmal gesetzt, als dass man der Verbrechen gedacht hatte, die an diesem Ort begangen worden waren.[1034]

Ein weiteres nicht unwesentliches Argument für Weimar als den idealen Aufführungsort für ein solch prestigebeladenes Projekt mag die Tatsache gewesen sein, dass die Shakespeare-Gesellschaft der DDR ihren festen Sitz in der Goethe-Stadt hatte. Schließlich resultierte die kontinuierliche Shakespeare-Pflege seines Hauses laut Bennewitz aus der "einander befruchtende[n]

[1030] Kuckhoff, "Theaterschau 1975", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 193.

[1031] Girlitz, Alexander: "Ein Theater stellt sich den Forderungen unserer Zeit", in: *Wochenpost*, Weimar(?), 41/1976, S. 15. (Interview mit Bennewitz über seine Inszenierung des *Kaufmann* mit einleitender Vorstellung seines künstlerischen Lebens). Danach waren in Weimar in dieser Zeit mindestens zehn Shakespeare-Stücke aufgeführt worden (*Wintermärchen, Sturm, Richard III., Wie es euch gefällt, Was ihr wollt, Othello, Heinrich II., Sommernachtstraum, Romeo und Julia* und *Hamlet*), wenigstens vier davon inszeniert von Bennewitz selbst (*Sturm, Othello, Sommernachtstraum* und *Hamlet*).

[1032] Bennewitz im Interview mit Girlitz, *Wochenpost*, 41/1976.

[1033] Ebd.

[1034] Im gleichen Jahr war auch Bruno Apitz´ später verfilmter Roman *Nackt unter Wölfen* erschienen, der die Legende um die Ereignisse der letzten Wochen im Konzentrationslager Buchenwald festigte.

Zusammenarbeit von Theater, Publikum und Wissenschaftlern, vor allem im Rahmen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft".[1035] Damit ging die Standort-Frage nahtlos über in die Frage nach den am besten geeigneten Aktanten in diesem heiklen Unterfangen.

Die künstlerische Verantwortung erhielten der schon mehrfach genannte Schauspieldirektor des Deutschen Nationaltheaters, Professor Fritz Bennewitz, und sein Dramaturg Dr. Dieter Görne. Bennewitz, Jahrgang 1926, Nationalpreisträger, war einer der angesehensten Regisseure der DDR. Bevor er die Direktion des Nationaltheaters übernahm, hatte er fünf Jahre als Oberspielleiter in Meiningen fungiert, wo er 1958 auch die DDR-Erstaufführung von Brechts *Dreigroschenoper* inszenierte. Gastinszenierungen hatten ihn unter anderem in die Bundesrepublik, nach Italien und Indien geführt. Auf dem Subkontinent hatten seine Aufführungen der *Dreigroschenoper* und einer Adaption des *Kaukasischen Kreidekreises* die ersten Berührungen des indischen Publikums mit Brecht markiert.[1036] Bennewitz hatte im Frühling 1976 in *Theater der Zeit* anlässlich des bevorstehenden IX. Parteitags der SED sein Bekenntnis zum Verhältnis von Kunst und Politik abgegeben: "Schöne Aufgabe der Künste: Erziehung kommunistischer Gefühle".[1037]

In einem Essay des *Shakespeare Jahrbuchs* 1977 erklärten er und Dramaturg Görne, wie sie ihre "schöne Aufgabe" in der Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* hatten bewältigen wollen.[1038] Als für die Inszenierung maßgebliche literaturkritische Abhandlungen, die "neben zahlreichen direkten Gesprächen und Auseinandersetzungen" eine besondere Bedeutung "für das Zustandekommen der Weimarer Konzeption" gewonnen hätten,[1039] nannten Bennewitz/Görne hierin den Aufsatz "Der Kaufmann von Venedig" von A. Anikst[1040], A. Müllers unveröffentlichtes Manuskript *Der Kaufmann von Venedig*, den theaterwissenschaftlichen Band *Das Drama William Shakespeares* von Professor Armin-Gerd Kuckhoff, dem in dieser Arbeit schon des Öfteren erwähnten Leiter der Theaterwissenschaftlichen Abteilung der Theaterhochschule Leipzig, sowie Anselm Schlössers Aufsatz "Zur Dialektik in 'Der Kaufmann von Venedig'"[1041]. Schlösser war Professor der Anglistik an der Humboldt-Universität Berlin, Nationalpreisträger, und zusammen mit Kuckhoff Vorstandsmitglied der Shakespeare-Gesellschaft und Herausgeber

---

[1035] Bennewitz im Interview mit Girlitz, *Wochenpost*, 41/1976.

[1036] Zitat aus Girlitz, Alexander: "Ein Theater stellt sich den Forderungen unserer Zeit", in: *Wochenpost*, Weimar (?), 41/1976, S. 15. (Interview mit Bennewitz über seine Inszenierung des *Kaufmann* mit einleitender Vorstellung seines künstlerischen Lebens). Hieraus auch alle biografischen Angaben zu Bennewitz.

[1037] Bennewitz, "Bekenntnisse", *Theater der Zeit*, 5/1976, vgl. Fußnote 1019.

[1038] Bennewitz, Fritz und Dieter Görne: "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, Weimar, 1977, S. 56-63. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1039] Ebd., S. 56, Fußnote 2.

[1040] Anikst, A.: "Der Kaufmann von Venedig", in: ders.: *Das Werk Shakespeares*, Moskau, 1963. Aufsatz auch abgedruckt in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 102/1966, Weimar, 1966, S. 209-226.

[1041] Schlösser, Anselm: "Zur Dialektik in Der Kaufmann von Venedig", in: ders.: *Shakespeare. Analysen und Interpretationen*, Berlin/Weimar, 1977, S. 290-303. Das Kapitel zum *Kaufmann von Venedig* auch abgedruckt im *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, Weimar, 1977, S. 35-44.

des *Shakespeare Jahrbuchs*. Man kann also davon sprechen, dass die wissenschaftliche Untermauerung der DDR-Erstaufführung des *Kaufmann von Venedig* um die drei Pole Leipzig, Berlin und Weimar kreiste. Bei der Zusammenarbeit zwischen der Leipziger Theaterhochschule 'Hans Otto' und dem Englisch-Amerikanischen Institut der Humboldt-Universität Berlin handelte es sich um die Fortführung einer seit Jahrzehnten gepflegten, kontinuierlichen Kooperation der beiden Hochschulen auf dem Gebiet der anglistischen Theaterwissenschaft im Allgemeinen und der Shakespeare-Forschung im Besonderen.[1042] Die führenden Köpfe der kooperierenden Institute waren überdies gemeinsam für die Shakespeare-Gesellschaft in Weimar tätig, wo die Forschungsergebnisse aus den Hochschulen zusammengetragen und die wissenschaftliche Vor- und Nachbereitung der ersten DDR-Inszenierung des Stücks koordiniert wurde.

Bereits diese kurze Betrachtung lässt erahnen, dass – egal ob es um die Dramaturgie des *Kaufmann von Venedig*, um die Shakespeare-Forschung oder die 'Erbeaneignung' im realsozialistischen Staat ging – augenscheinlich immer die gleichen Köpfe maßgeblich am Diskurs beteiligt waren.[1043] Sie diskutierten, lobten und zitierten sich wechselseitig in ihren Veröffentlichungen, stimmten in den zentralen Fragen überein und erarbeiteten schließlich gemeinsam Lösungsansätze oder Richtlinien, die dann richtungweisenden Charakter für die Theater im Land hatten.

Um sich ein Bild von der Bedeutung der Ergebnisse der universitären Shakespeare-Forschung für die Gestaltung der Weimarer und auch nachfolgender Inszenierungen machen zu können, lohnt ein kurzer Blick auf die einzelnen Abhandlungen. Begonnen werden soll dabei mit der frühesten Veröffentlichung, dem Aufsatz des russischen Shakespeare-Forschers A. Anikst aus seinem Buch *Das Werk Shakespeares* von 1963. Hier sind bereits zwei zentrale Gedanken zu finden, die sich durch alle oben genannten Abhandlungen ziehen, nämlich die Idee von der Dialektik aller Figuren, bei Anikst dahingehend formuliert, dass "sich in einer Gestalt niedere Gesinnung und Größe vereinen"[1044], und dem Konzept, das Stück spiele in einer "Ära der kapitalistischen Produktionsweise" mit dem Gegensatz zwischen "Wucherkapital" und "Kaufmannskapital". Dieser Gegensatz ist bei Anikst noch kein "Grundgedanke" des Dramas, sondern ein Fokus von vielen unter dem "großen Thema der Gerechtigkeit".[1045]

Shylock wird als Figur mit Zügen des "bürgerlichen Puritaner[s] des 16. und 17. Jahrhunderts"[1046] beschrieben: geizig, raffgierig, Zerstreuung verabscheuend, mehr dem Geld auch als der Tochter zugetan, trotzdem während der Gerichtsverhandlung vorübergehend mit "morali-

---

[1042] Schon 1964 war beispielsweise der dritte Band der *Schriften zur Theaterwissenschaft* in "systematischer editorischer Gemeinschaftsarbeit" der beiden Universitäten entstanden. Vgl. *Schriften zur Theaterwissenschaft* (Schriftenreihe der Theaterhochschule Leipzig herausgegeben von Rolf Rohmer), Band 3, Berlin, 1964, Zitat S. 5.
[1043] Zum Beispiel Kuckhoff, Schlösser. Rohmer, Bennewitz.
[1044] Anikst, "Der Kaufmann von Venedig", zitiert nach *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 102/1966, S. 211.
[1045] Ebd., S. 215.
[1046] Ebd., S. 213.

sche[m] Übergewicht". Am Schluss des Stücks siegt die Menschlichkeit, ohne dass Shakespeare "die Widersprüche, die er selbst erkennt, [...] in vollem Maße erschöpfen und lösen kann".[1047]
Im *Kaufmann*-Kapitel aus Kuckhoffs Buch *Das Drama William Shakespeares*, das 1964 erschienen war, nimmt der Aspekt der frühkapitalistischen Gesellschaft dann bereits eine zentrale Stellung ein. Professor Rolf Rohmer, Rektor der Theaterhochschule in Leipzig und einer der o.g. einflussreichen Wissenschaftler, nennt das Buch im Vorwort die Verbindung von

> marxistische[r] Darstellung der geschichtlichen Persönlichkeit [Shakespeares, Anm. d. Verf.] und ihres Werkes mit der dramaturgischen Analyse der Stücke im Hinblick auf ihre werkgerechte Interpretation auf der Bühne des sozialistischen Nationaltheaters.[1048]

Für Kuckhoff ist der *Kaufmann von Venedig* ein Stück über Dissonanz und Harmonie, die in den Bildern Venedigs – der Welt der Wirklichkeit – und Belmonts einander dramatisch entgegengesetzt sind. Als "Traumbild einer harmonischen Welt" ist Belmont aber nur "*Negation*" Venedigs und keinesfalls "Bild einer höheren Stufe des *gesellschaftlichen Lebens* der Menschen",[1049] weshalb Portias Konfliktlösung nach Kuckhoff etwas "Einmaliges, Zufälliges" anhafte und "keinen grundsätzlichen Sieg einer neuen und besseren, menschlicheren, harmonischeren Ordnung" über die realen gesellschaftlichen Verhältnisse Venedigs darstelle.[1050]
Venedig aber repräsentiere eine frühkapitalistische Gesellschaft, in der die Geldwirtschaft die Warenwirtschaft abzulösen drohe. Nach Kuckhoff ist Shylock bei Shakespeare zuvorderst Wucherer, der, da das Geldgeschäft bereits zu einem gesellschaftlich bedeutenden Faktor geworden war, "*zu einer gesellschaftlich bedeutenden Figur*"[1051] geworden war. Trotzdem stehe Antonios Schicksal "im Mittelpunkt der Handlung", der königliche Kaufmann selbst sei allerdings eher "passiver 'Held'", d.h. "*Objekt des Geschehens*" und damit "Gegenstand der Komödie, nicht tragisch untergehender Held".[1052] Zwischen Shylock und Antonio, dem Vertreter des Warenkapitals, herrsche ein grundsätzlicher geschäftlicher Interessensgegensatz, der von einem ideologischen verschärft würde, weil der königliche Kaufmann als Mitglied "der alten Schicht der Patrizier, die sich aus feudalen Großgrundbesitzern zu Kaufleuten entwickelt haben", dem "Emporkömmling, der die neuen kapitalistischen Grundsätze zu seinem Aufstieg benützt", mit Missgunst begegne.[1053] Der Konflikt der beiden Figuren sei geprägt vom gegenseitigen Vernichtungswillen: "Aber Antonio kann Shylock nicht mehr vernichten. Und Shylock, obwohl die Handlung ihn bis dicht an die Grenze des Erfolges zu führen scheint, [den Antonio, Anm. d.

[1047] Ebd., S. 226.
[1048] Rohmer, Rolf: "Vorwort", in: Kuckhoff, *Das Drama William Shakespeares*, Berlin, 1964, S. 5.
[1049] Kuckhoff, *Das Drama William Shakespeares*, S. 526. Hervorhebungen im Original.
[1050] Ebd., S. 525.
[1051] Ebd., S. 529. Hervorhebung im Original.
[1052] Ebd., S. 533-34. Hervorhebung im Original.
[1053] Ebd., S. 535.

Verf.] noch nicht. Darauf beruht die Lösung der Komödie".[1054] Der finale Urteilspruch, der Jude möge sich taufen lassen, ist für Kuckhoff Beweis, "daß es sich nicht um ein Rasseproblem handelt. Unserer Zeit wird diese Forderung ein wenig läppisch erscheinen, man kann sie ohne Einbuße der Handlung streichen".[1055]

Zum Schluss des Stücks bleibt "der Gegensatz zwischen dissonanter Wirklichkeit und dem Traum des Menschen von der Harmonie menschlichen Lebens": "*Porzia hat Shylock überwunden, nicht aber Belmont die Welt Venedigs*".[1056] Neben den hier angerissenen Fragen beschäftigt sich Kuckhoffs Aufsatz auch mit der Dialektik der einzelnen Figuren, dem zentralen Thema in Anselm Schlössers Betrachtungen zum Stück, die erst 1977 in dessen Buch *Shakespeare. Analysen und Interpretationen* sowie als Beitrag des *Shakespeare Jahrbuchs* erschienen.[1057]

Für Schlösser ist das Stück "von der Einheit von Gegensätzen geprägt. Doppelantlitze begegnen uns auf Schritt und Tritt".[1058] Venedig und Belmont betrachtet er als zwei Seiten einer Medaille, eigentlich einander ausschließend und doch untrennbar verbunden bildeten sie zusammen ein Ganzes: In Belmont walte "ostensibel Harmonie, Kunstsinn und Humanität"[1059], und wenngleich hier Besitznahme "in einer anderen, menschlicheren Währung" erfolge, so zeige dies doch, dass Besitz auch im Reich der Portia zähle (beispielweise in der Beurteilung der Freier). Dieses Reich sei deswegen weder "Wolkenkuckucksheim" noch "Utopia", und es gelte: "Ohne Venedig kein Belmont".[1060] Anschließend zeichnet Schlösser die Janusköpfigkeit der Charaktere Figur für Figur nach. So sei beispielsweise Gratiano zuerst "geschwätziger Spaßmacher", vor Gericht dann aber "erbarmungslos schadenfroher Judenhetzer".[1061] Lorenzo erscheine als kultivierter Mann und romantischer Liebhaber der vom Vater eingesperrten und unmündig gehaltenen Jessica. Beide zusammen stählen und verschwendeten jedoch bedenkenlos Shylocks Geld. Bassanio sei ein "Glücksjäger", der einzig auf Gewinn spekuliere, bevor er sich zum "wahrhaft Liebende[n]" wandle.[1062]

Portia sei zwar reich und schön und rette Antonio das Leben. Trotzdem sei sie "keine ausgesprochene Idealgestalt", da sie zur Rettung des Kaufmanns dem Shylock das antäte, "was dieser seinem Konkurrenten zugedacht hatte: Sie reißt ihm das Herz heraus".[1063] Außerdem hege sie dem Prinzen von Marokko gegenüber "ein rassisches Vorurteil".[1064]

[1054] Ebd., S. 538. Hervorhebung im Original.
[1055] Ebd., S. 801, Fußnote 85.
[1056] Ebd., S. 552. Hervorhebung im Original.
[1057] Zu bibliografischen Angaben, siehe Fußnote 1041.
[1058] Schlösser, "Zur Dialektik in 'Der Kaufmann von Venedig'", *Shakespeare. Analysen und Interpretationen*, S. 290.
[1059] Ebd.
[1060] Ebd., S. 291.
[1061] Ebd., S. 298.
[1062] Ebd., S. 295.
[1063] Ebd., S. 291. Die Zwangstaufe, von Kuckhoff noch als "läppisch" und streichbar bezeichnet, ist hier schon zentraler Bestandteil der Vernichtung Shylocks. Diese Verschiebung der Perspektive ist Teil einer stetigen Positivierung der Figur. Bennewitz wird in seiner Inszenierung dieser Entwicklung Rechnung tragen.
[1064] Ebd.

Antonio sei einerseits königlicher Kaufmann, der Geld leihe, ohne Zinsen zu verlangen, und der "von Sehnsucht nach Freundschaft erfüllt" sei.[1065] Auf der anderen Seite aber sei er "Halter von Lohnsklaven" und fanatischer Judenhasser, "unfruchtbar", da ohne Nachkommenschaft, "bar aller Familienbande" und ohne echte Freunde, insofern "sozusagen nur mit seinem Besitz verheiratet".[1066]

Shylock ist in Schlössers Sichtweise, wie vorher bei Anikst, nicht ausschließlich als Jude charakterisiert, sondern trägt in seinem Geiz und seiner Kunstfeindlichkeit auch kalvinistische Züge, was der Figur "eine breitere gesellschaftliche Basis" verleihe: "Er ist zwar einerseits exzeptionell, andererseits aber auch exemplarisch".[1067] Seine dramaturgische Funktion sei zunächst die des Schurken. Den Vertrag mit Antonio gehe er aus Motiven der Vergeltung für erniedrigende Behandlung und zur "Ausschaltung der Konkurrenz" ein. Als "Mitglied einer verfolgten Minderheit" sei ihm aber "seine Religion heilig". Außerdem liebe er seine Tochter, wie er auch seine verstorbene Frau geliebt habe. Die Vereitlung der Ermordung Antonios vor Gericht ist nach Schlössers Meinung zunächst rechtens, weil Shylock taub für die Gnadenappelle Portias war. Durch die überzogenen Strafen würde der Jude dann allerdings "zum Opfer christlicher Vergeltung".[1068]

Nach diesen in sich sehr schlüssigen Betrachtungen zur Figur des Shylock folgt bei Schlösser ein Absatz, der seltsam angehängt und isoliert wirkt. Ohne Rückbezug auf die vorher beschriebenen puritanischen, religiösen oder privaten Züge der Figur, ohne Überleitung auch, beginnt dieser Absatz mit der absoluten Feststellung "In Antonio und Shylock stehen Handelskapital und Finanzkapital einander gegenüber". Deshalb, so heißt es weiter, treffe die protokollarische Frage Portias "Wer ist der Kaufmann hier, und wer der Jude?" (IV.1) den Kernpunkt des Verhältnisses zwischen den beiden":

> Mag der eine auch ein Grande sein, eine Stütze der christlichen Gesellschaft, und der andere ein rotbärtiger Ausländer im jüdischen Rockelor – diese Unterschiede sind mehr äußerlich. In Wirklichkeit gehören Shylock und Antonio ökonomisch zur gleichen Kategorie.[1069]

Die Charakterisierung Shylocks wirkt bei Schlösser, auch im Verhältnis zur Beschreibung der Christen, insgesamt wesentlich freundlicher als noch bei Anikst. Dagegen ist die Darstellung des Konkurrenzkampfes der frühkapitalistischen Epoche, die Kuckhoffs Abhandlung dominiert, hier sehr kurz und leidenschaftslos geraten. Insgesamt weicht Schlössers Figurencharakterisierung weit weniger als die Arbeiten von Anikst und Kuckhoff aus den frühen sechziger Jahren

---

[1065] Ebd.
[1066] Ebd., S. 292.
[1067] Ebd., S. 293-294.
[1068] Ebd., S. 294.
[1069] Ebd., S. 295.

von den zeitgenössischen dramaturgischen Überlegungen vieler 'westdeutscher' Bühnen ab. Die Inszenierung in Weimar folgte Schlösser, wie zu sehen sein wird, weitgehend in der Zeichnung der Figuren, in dem Bemühen beispielsweise, Shylocks Bösartigkeit zu entschärfen. In Bezug auf den Rahmen der Aufführung, die Charakterisierung der Spielorte und der Epoche, versuchte man hingegen Kuckhoffs Gedanken umzusetzen.[1070]

Weitgehende Einigkeit herrscht in den verschiedenen Essays dann wieder in der Beurteilung des Schlussaktes, der in Schlössers Worten "eine Reihe dunkler Untertöne und Dissonanzen"[1071] enthält. Er nennt hier die Dialektik der Nacht, die einerseits "der Poesie förderlich" sei und das Ohr für Musik empfänglich mache, aber eben auch negative Assoziationen der Dumpfheit und Orientierungslosigkeit wecke.[1072] Folgerichtig ende das Stück in der Morgendämmerung, d.h. "das Dunkel beginnt sich ein wenig zu lichten, aber *da* ist der Morgen eben noch nicht". Mit einem solch zwiespältigen Gefühl verlasse auch der Zuschauer den Theatersaal, nicht restlos zufrieden "mit dem obligaten Happy ending des Stückes, das sich janusköpfig sowohl als Tragödie wie auch als Komödie präsentiert".[1073]

Schlösser war sich wohl bewusst, dass das Aufdecken der Vielschichtigkeit von Figuren und Figurenkonstellationen im *Kaufmann von Venedig* nicht eine Revolution der Forschung zu diesem Drama darstellte, dass im Gegenteil das Bemühen, diese Vielschichtigkeit vorzuführen, das selbstverständliche Ziel jeder Bühne – auch in Westdeutschland – war. Seine abschließende Mahnung, die "Doppelantlitze" zu ignorieren, führe dazu, lediglich "konfliktlose Schablonenfiguren" vorzuführen, wie den "blutgierige[n] Wucherer" oder umgekehrt "das unschuldige Opfer",[1074] waren deshalb wohl hauptsächlich Spitzen gegen den bundesdeutschen Nathan-Shylock der späten vierziger und der fünfziger Jahre bzw. gegen die jüngsten Regie-Experimente in Zadek-Manier. Viel essenzieller war dagegen die Warnung davor, die Widersprüche des Stücks für unlösbar zu erklären, "wie es in der bürgerlichen Kritik neuerdings geschieht"[1075]. Dies widersprach zutiefst dem sozialistischen Bild von Wesen und Aufgabe des Theaters und hatte seit der Fatalismus-Debatte unmittelbar nach Kriegsende[1076] immer wieder Kritiker und Theaterwissenschaftler der DDR erzürnt, die über die Praxis auf bundesdeutschen Bühnen berichteten. Zusammenfassend bemerkte Schlösser deshalb, Shakespeares Dialektik entstamme schließlich

---

[1070] Ironischerweise fand die Premiere eines Stücks, das als Parabel für die Entmenschlichung in einer (früh-)kapitalistischen Welt gesehen wurde, in einer Zeit statt, in der die kapitalistische Bundesrepublik durch Gewährung von Krediten in Milliardenhöhe an die DDR versuchte, mehr Kontakte zwischen den Menschen in Ost und West (und bessere Verkehrsverbindungen vom Bundesgebiet nach West-Berlin) einzufordern. Die Bundesrepublik setzte also aus ihrer Sicht kapitalistische Mittel ein, um eine menschlichere Atmosphäre zu schaffen. Die DDR bediente sich aufgrund der eigenen Wirtschaftskrise des Kapitals vom kapitalistischen Nachbarn, um die Idee von der (menschlicheren) sozialistischen Gesellschaft vorantreiben zu können.

[1071] Schlösser, "Zur Dialektik in 'Der Kaufmann von Venedig'", *Shakespeare. Analysen und Interpretationen*, S. 300.

[1072] Ebd., S. 301.

[1073] Ebd., S. 302. Hervorhebung im Original.

[1074] Ebd.

[1075] Ebd., S. 303.

[1076] Vgl. S. 116.

"seiner gesellschaftlichen Realität", und gerade "die spezifische Frage nach den Besitzverhältnissen und ihrem Einfluß auf menschliche Verhaltensweisen" habe sich durchaus als lösbar erwiesen. Seine abschließende Feststellung wurde quasi zur Maxime der Weimarer Inszenierung:

> 'Der Kaufmann von Venedig' bietet zwar keine fertigen Antworten an (kein Shakespeare-Drama tut das), aber das Stück mündet nicht auf dem toten Punkt. Gerade weil die Probleme in ihrer ganzen Komplexität aufgezeigt werden, erheischen sie um so dringender eine Antwort, die zu finden die Zuschauer aufgerufen sind; und Weiterdenken in der suggerierten Richtung bedeutet Fortschritt.[1077]

Schlössers Betrachtungen zur Dialektik im *Kaufmann von Venedig* waren auch zentraler Bestandteil des von Dramaturg Dieter Görne gestalteten Weimarer Programmhefts, das durch Beiträge zur Quellen- und Entstehungsgeschichte des Stücks, zu Leben und Werk Shakespeares und zum England der Shakespearezeit sowie durch Bacons Gedanken "Über den Wucher" komplettiert wurde.[1078]

Die Schwierigkeit für Regisseur Bennewitz lag nun in der "theatralisch-sinnliche[n] Verwirklichung" des theoretisch so sorgfältig nachgewiesenen "dialektischen Gestaltungsprinzip[s]".[1079] Er stützte sich dabei auf eine Übersetzung, die B. K. Tragelehn eigens für die Weimarer Aufführung angefertigt hatte.[1080] Als dessen wissenschaftlicher Berater hatte dabei Professor Anselm Schlösser fungiert.

Bennewitz war sich bewusst, dass seine Inszenierung eine allgemeingültige Aussage zum Verständnis des Stücks im sozialistischen Theater machen sollte. Er musste sozusagen das Stück für den real existierenden Sozialismus 'entdecken'.[1081] Dramaturgisch am schwierigsten war es,

---

[1077] Schlösser, "Zur Dialektik in 'Der Kaufmann von Venedig'", *Shakespeare. Analysen und Interpretationen*, S. 303.

[1078] Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters Weimar (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*. (Programmheft zur Inszenierung vom 11.04.1976, Inhalt: Dr. Dieter Görne, Gestaltung: Hans-Jürgen Keßler), Weimar, 1976.

[1079] Bennewitz/Görne, "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 56.

[1080] Der Brecht-Schüler Tragelehn inszenierte später auch selbst, ab Ende der siebziger Jahre auch vermehrt in der Bundesrepublik (Frankfurt, Bochum, Düsseldorf) (Vgl. Rischbieter, Henning: "Theater", in: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in drei Bänden*. Band 3: Kultur, Frankfurt/M., 1983, S. 73-109, hier: S. 95). Ausführlich zum Charakter der *Kaufmann*-Übersetzung Tragelehns bei Rainer Priebs: "Syntaktische Abweichung als Wirkungsmittel in der Shakespeare-Übersetzung B.K. Tragelehns", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 114/1978, S. 131-141.

[1081] Der Begriff der 'Entdeckung' als Definition für die vornehmliche Aufgabe des Theaters stammte aus der Diktion der Partei. Bennewitz selbst benutze den Begriff in einer Diskussion mit Karasholi über Fragen zur Interpretation des *Kaufmann von Venedig*. (Vgl. Rohmer: "Genosse Bennewitz verwies darauf, daß das Theater den Auftrag der Entdeckung habe. Auch dies ist kein neues Wort; wir beziehen uns, in unserer praktischen Theaterarbeit wie in der wissenschaftlichen Diskussion, in der letzten Zeit immer wieder auf diese Formulierung aus den Parteidokumenten und fassen sie für uns selbst als Bekenntnis auf". Rohmer, Rolf: "Zum Ergebnis unserer Tagung", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 118-123, Zitat S. 122). Der Begriff 'Entdeckung' fungierte auch als Abgrenzung zum Regie-Theater in kapitalistischen Systemen im Allgemeinen und in der Bundesrepublik im Besonderen. Die experimentierfreudigen Regisseure dort 'erfanden', und diese 'Erfindungen' waren in der Sichtweise der Theaterwissenschaft der DDR Beweis für eine "negative Einstellung zum humanistischen Anliegen des Dichters und der von ihm geschaffenen Form". (Kuckhoff, Armin-Gerd: "Shakespeare auf den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland und Westberlins im Jahre 1967", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 105/1969, Weimar, 1969, S. 221-227, Zitat S. 222. Kuckhoff bezieht sich an dieser Stelle auf Zadeks Bremer *Maß für Maß*-Inszenierung). Diese Unterscheidung wird deutlich in Bennewitz´ Antwort auf die Frage, welche Lesart man für den *Kaufmann* finden müsse: "Ich kann mit dem Begriff 'Lesart' nicht viel anfangen. Es ist mir zu offen für subjektive Willkür des Interpreten. Natürlich: Alle künstlerische Arbeit, auch interpretatorische, setzt Subjektivität und Individualität voraus, braucht und fordert sie; und wenn auch im 'Finden' schöpferisches Suchen vorausgesetzt wird, liegt mir dabei 'Er-finden' zu kurzschlüssig nahe, wo in der Kunst Entdecken immer fruchtbarer ist". (Bennewitz im Interview mit Girlitz, *Wochenpost*, 41/1976).

der Forderung der Wissenschaft gerecht zu werden, und

> die vielen Einzelheiten der Darstellung, die als solche soziologische oder historische Auskunftskraft haben, in eine größere vorwärtsweisende Entwicklungskonzeption einzuordnen, die den im Stück abgehandelten Personalgeschichten einen umfassenderen historischen Sinn verleihen.[1082]

Einer zentralen Rolle bei diesem Anliegen fiel dem Bühnenbild zu. Bennewitz und sein Bühnenbildner Franz Havemann entwarfen für die Premiere am 11.04.1976 eine Spielfläche mit zwei übereinanderliegenden Ebenen. Ein silbriges, lichtes Belmont erhob sich über die schmutzigen, im Verfall begriffenen Straßen und Paläste Venedigs, wurde aber gleichzeitig auch von den Säulen der wirklichen venezianischen Welt getragen. Ein großer, weißer, durchscheinender Schleier in der Mitte der oberen Ebene unterstrich die Märchenhaftigkeit des Reiches der Portia. Und Bäume und Büsche mit Blütenzweigen, die die obere Spielfläche nach hinten und zu den Seiten begrenzten, sowie eine Palastfront aus Rundbögen und Türmchen als Aufbau oberhalb des Schleiers symbolisierten die Harmonie von Natur und Zivilisation in dieser "beinahe unwirklich schöne[n], ganz und gar in sich geschlossene[n] Welt Belmonts".[1083]

Die untere Ebene versuchte die verschiedenen Gesichter Venedigs darzustellen. Eine Ansammlung gestapelter Kisten, dazu Fässer, Körbe, Taue, Ankerring und Poller riefen auf der linken Seite der Bühne Assoziationen an Meer, Seefahrt und Handel hervor. In der Mitte der unteren Spielfläche erinnerte ein bizarrer, zerfurchter grauer Steilhang mit Straßen- und Palastmotiven an die Silhouette der Lagunenstadt. Rechts daneben führte eine breite Treppe nach oben ins Dunkel. Der rechte Bühnenrand schließlich zeigte das Ghetto der Stadt mit dem Relief ihrer kleinen, verwinkelten, verwohnten Häuschen. Unter dem Relief befand sich Shylocks Heim. Die ehemals helle Fassade war schmutzig, die Eingangstür schäbig und schmucklos. Ein einziges, winziges Fenster erweckte den Eindruck von Enge und Dunkelheit im Inneren des Hauses.

Auf sehr originelle und gekonnte Weise veranschaulichte Havemanns Bühnenbild nicht nur die Dialektik der Spielorte, die ständige Präsenz beider Welten unterstützten auch das Bemühen, die beiden zentralen Handlungsstränge und ihre Hauptakteure gleich zu gewichten. Der große Nachteil vor allem der oberen Spielfläche bestand jedoch in der Enge des bespielbaren Raums, der, so sahen es jedenfalls die Kritiker von *Theater der Zeit* und *Neues Deutschland*, "aussagekräftige Arrangements"[1084] mitunter kaum noch zuließ, weshalb Belmont schnell "zum Ort für Langeweile"[1085] wurde. Kuckhoff hielt dem entgegen, die "sorgfältig abgemessenen, fast choreografisch

---

[1082] Rohmer über Bennewitz´ Ausführungen in der Diskussion mit Karasholi, in Rohmer, "Zum Ergebnis unserer Tagung", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 121-122.

[1083] Bennewitz/Görne, "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 56.

[1084] Kerndl, Rainer: "Shakespeares 'Kaufmann' wieder auf der Bühne. Zu Fritz Bennewitz´ Inszenierung in Weimar", in: *Neues Deutschland*, Berlin, 04.05.1976.

[1085] Gleiß, Jochen: "Ein Kaufmann für Belmont. 'Der Kaufmann von Venedig' am Weimarer Nationaltheater", in: *Theater der Zeit*, 7/1976, S. 10-12, Zitat S. 11.

anmutenden Gänge[] der Figuren auf der abgezirkelten, rings von der Tiefe umgebenen Plattform, deren Begrenzungen dem Zuschauer ständig vor Augen sind", versinnbildlichten "den Mangel an echter (sozialer) Bewegungsfreiheit".[1086]

Um das Leitmotiv von Dissonanz und Harmonie von Beginn an zu etablieren, setzte Bennewitz auf ein sehr bombastisches Vorspiel mit einer Reihe optischer und akustischer Effekte. Im noch dunklen Bühnenraum hing vorn an der Rampe ein weißer Schleier, der sich über die gesamte Breite der Bühne erstreckte. Mit entsprechender akustischer Untermalung zerrissen Blitze das Dunkel und auf dem Schleier erschien ein Meeresstrand bei tosender Flut – "und die Frage bleibt im Raum, ob und wie lange solcher Gewalt, zerstörerisch wirkend und schöpferisch zugleich, begegnet werden kann".[1087] Schließlich hob sich der Schleier und zu immer noch unruhigen Geräuschen und "elektronisch verfremdete[r] Musik"[1088] gab das schnell wechselnde Licht der Scheinwerfer für jeweils kurze Momente den Blick frei auf die beiden so unterschiedlichen Welten. Dann verharrten die Scheinwerfer eine Weile auf Belmont und die Geräuschkulisse wandelte sich in sanfte Musik mit Vogelgezwitscher. Schließlich verstummten auch diese harmonischen Klänge und mit dem Fokus des Lichts auf Venedig traten Antonio und seine Begleiter auf.

Der Shylock wurde gespielt von Victor Dräger.[1089] Sein äußerliches Erscheinungsbild bot den traditionellen dunklen Kaftan und das Käppchen. Im Gespräch mit Bassanio (I.3) zeigte Dräger zuerst einen fast heiteren Juden, einen "schnellen Denker" und "Menschenkenner" zudem, der "gewöhnt ist an Verwertung jeglicher Information vom Rialto".[1090] Mit Antonio verhandelte er zunächst sachlich; schnell jedoch begegneten sich die beiden Kontrahenten mit zynischer Ironie. Bis zur Entdeckung der Flucht Jessicas[1091] spielte Dräger dann "weniger den haßgepeinigten als den seinen Handel verfolgenden Mann".[1092] Erst als Shylock durch die Flucht seiner Tochter auch den letzten ihm noch verbliebenen Bereich verlor, "in dem er sich menschliche Gefühle der Liebe und Zuneigung bewahrte",[1093] gewannen Zorn und Verzweiflung die Überhand.

Den Gerichtssaal betrat der Jude bedächtig und misstrauisch, agierte dann aber, im Vertrauen auf seinen Schein, dem Dogen gegenüber sicher und selbstbewusst. Lange argumentierte er sach-

---

[1086] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1975", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 185-199, Zitat S. 194.

[1087] Bennewitz/Görne, "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 56.

[1088] Menchén, Dr.Georg: "Von der Notwendigkeit menschlicher Bewährung. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im DNT Weimar", in: *Thüringische Landeszeitung*, Erfurt, 17.04.1976.

[1089] Dräger hatte seine ersten Theatererfahrungen in Tübingen gesammelt, bevor er über Rostock und Berlin 1964 nach Weimar gekommen war. In den Shakespeare-Produktionen des Hauses hatte er den alten Schäfer im *Wintermärchen*, den Trinculo im *Sturm* und den Polonius im *Hamlet* gespielt. (Angaben nach: D.G.: "Zum Interview gebeten: Victor Dräger, Schauspieler", in: *Theater Nachrichten*, 8/1975/76, Herausgegeben vom Deutschen Nationaltheater Weimar, o. S. Es ist wahrscheinlich, dass sich hinter den Initialen "D.G." der Dramaturg Dieter Görne verbirgt).

[1090] Gleiß, "Ein Kaufmann für Belmont", *Theater der Zeit*, 7/1976, S. 11.

[1091] Die Flucht wurde in Weimar an sich als legitimer Akt der Befreiung vom zwar besorgten und liebenden, seine Tochter jedoch gleichzeitig isolierenden Vater gesehen; der Raub der Juwelen wurde hingegen verurteilt.

[1092] Gleiß, "Ein Kaufmann für Belmont", *Theater der Zeit*, 7/1976, S. 12.

[1093] Bennewitz/Görne, "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 60.

lich-nüchtern, erst ganz zuletzt brach sich "der lange aufgestaute Haß des ewig Unterdrückten gegen den Unterdrücker Bahn".[1094] Da der Richterspruch in Bennewitz´ Konzept nicht nur die Katastrophe verhindern, sondern den Juden vor der Selbstzerstörung "durch das Beharren auf einer unmenschlichen Rache" bewahren und darüber hinaus allen Beteiligten die "Chance zur menschlichen Bewährung" liefern sollte[1095], durfte Shylock in der Weimarer Inszenierung durch das Urteil nicht vernichtet werden. Über den Abgang der Figur schrieb Gleiß: "Wenn Dräger/Shylock aus dieser Inszenierung geht, ist er als wirtschaftlicher Konkurrent und menschlich (durch seine Partner) zwar nicht geschont, doch auch nicht zerbrochen".[1096]

Die abschließende Belmont-Szene wurde in Weimar dann entsprechend der theoretisch-wissenschaftlichen Vorgabe eher ernst gespielt, um zu zeigen, dass die dortige Harmonie trügerisch sei, die vorher gezeigten Widersprüche weiterbestünden, obwohl sie – und daran wollte die Inszenierung keinerlei Zweifel aufkommen lassen – doch generell lösbar seien. Wie in immer mehr bundesdeutschen Inszenierungen jener Jahre fokussierte auch die Weimarer Aufführung nach dem Abgang der Liebespaare auf die Einsamkeit Antonios: "Unter wehmütigem Lächeln sinkt seine Hand mit dem Brief herab, der ihm Gewißheit gab, daß seine Schiffe nicht verloren: In Weimar bleibt ein vereinsamter Antonio in Erinnerung".[1097]

Die finale Konzentration auf die Titelfigur konnte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass, entgegen den vorher zahlreich getätigten Absichtserklärungen, auch in Weimar vornehmlich ein Shylock-Stück gespielt wurde. Dabei hatte die beabsichtigte Konzeption – der "gesellschaftlich-exemplarische[] Charakter" des Shylock-Antonio-Konflikts, die "künstlerische Gestaltung der gesellschaftlich konkreten Widersprüche", die "Vielschichtigkeit der Figuren", die "Dialektik jeder Erscheinung"[1098] – in den Rezensionen nicht nur großen Raum eingenommen, sondern auch breite Zustimmung gefunden. Überzeugend verwirklicht sah man das dialektische Grundprinzip des Dramas – ungeachtet seiner theaterpraktischen Schwächen – allerdings nur im Bühnenbild.

> Aber mit der Optik allein ist es nicht getan. Die Abhängigkeit der Welt der Liebe von der des Geldes wäre auch inszenatorisch zu zeigen. Eben das geschieht nur in Ansätzen. Denn nach wie vor wird die Tragödie des Shylock gespielt und steht auch schauspielerisch im Mittelpunkt der Inszenierung.[1099]

[1094] D.G.: "Zum Interview gebeten", *Theater Nachrichten*, 8/1975/76.
[1095] Bennewitz/Görne, "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 62.
[1096] Gleiß, "Ein Kaufmann für Belmont", *Theater der Zeit*, 7/1976, S. 12.
[1097] Ebd., S. 10.
[1098] Aus der Vorankündigung der Inszenierung in den *Theater Nachrichten* der Bühne. ([anon.]: "In Vorbereitung. 'Der Kaufmann von Venedig'. Kömödie von William Shakespeare", in: *Theater Nachrichten*, 7/1975/76, o.S.).
[1099] Antosch, Georg: "Anregung zu erneuter Erprobung. Gedanken zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Zeit*, Berlin, 26.05.1976.

Dieses Manko war nach Ansicht vieler Kritiker nicht zuletzt das Resultat mangelnder schauspielerischer Qualitäten. "Mitunter fehlt in dieser Aufführung über Strecken dem Shylock der Gegenspieler", stellte Rainer Kerndl im *Neuen Deutschland* ernüchtert fest.[1100] Und der Rezensent der *Thüringischen Landeszeitung* merkte an, dass es dem Ensemble mit Ausnahme von Dräger "auf merkwürdig bedrückende Weise an Dynamik und Kraft, an Überzeugungswille [...] und dem Mut zu großen Gefühlen und geistigen Regungen" ermangelte.[1101] Fred Diesko beispielsweise agiere in der Titelrolle "entschieden zu statisch und einseitig", zeige nur die "Vornehmheit" und die "menschliche Vereinsamung" der Figur, nicht aber die "Arroganz des rücksichtslosen Händlers".[1102]

Wegen der ungenügenden darstellerischen Leistungen verflachten auch die konzeptionell vorgesehenen extremen Spannungsbögen der Gerichtsszene:

> Dieser Wucherer braucht nun kaum zu kämpfen, sich in Unmenschlichkeit zu steigern, weil Dieskos entsagender Antonio den 'Märtyrer des Tauschwerts' (Marx) allzu wörtlich nimmt, Dietrich Mechow mehr bittender als drohender Doge ist, und als einziger Eiferer unter diesen 'Gemäßigten' Gratiano (Hasso Billerbeck) als Scharfmacher auftritt. Und auch Bassanio – Detlef Heintze mit zwei Geldsäcken unterm Arm – gibt hier wieder nur schöne Stichworte – einer jener seltenen jungen Darsteller, die ihre Stimme mehr als ihren Körper brauchen.[1103]

Aber auch Bennewitz selbst wurde von der Kritik nicht ausgenommen: "Seine Aufgabe war nicht leicht, und gerade darum darf gesagt werden, daß nicht alle Darsteller und sicher auch nicht in jeder Passage die Regie die von ihr selbst gesetzten Ziele erreicht haben"[1104], schrieb Kerndl, und Gleiß monierte, "daß Befangenheit vor inhaltlichen Konsequenzen auch die Dialektik von ästhetischer und gesellschaftlicher Wirkung stört. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' harrt noch weiterer szenischer Bewältigung".[1105]

Das Resümee der anderen Rezensenten fiel positiver aus, wenngleich nur ein Kritiker der Meinung war, Bennewitz´ Inszenierung setze "Maßstäbe".[1106] Der Tenor entsprach in etwa dem Fazit Kerndls, der eine Aufführung gesehen hatte, "die durchaus ihre Schönheiten, ihre großen Momente und die neben dem Verdienst des Bemühens die Chance hat, diskussionswürdige Anregung für weitere Aufführungen des Dramas zu sein".[1107]

Wenn man versucht, den gesamten theoretischen Unterbau der Inszenierung und auch die konzeptionell-erklärenden Passagen der Rezensionen auszublenden, dann bleibt eine Inszenierung

---

[1100] Kerndl, "Shakespeares 'Kaufmann' wieder auf der Bühne", *Neues Deutschland*, 04.05.1976.
[1101] Menchén, "Von der Notwendigkeit menschlicher Bewährung", *Thüringische Landeszeitung*, 17.04.1976.
[1102] Kerndl, "Shakespeares 'Kaufmann' wieder auf der Bühne", *Neues Deutschland*, 04.05.1976.
[1103] Gleiß, "Ein Kaufmann für Belmont", *Theater der Zeit*, 7/1976, S. 12.
[1104] Kerndl, "Shakespeares 'Kaufmann' wieder auf der Bühne", *Neues Deutschland*, 04.05.1976.
[1105] Gleiß, "Ein Kaufmann für Belmont", *Theater der Zeit*, 7/1976, S. 12.
[1106] Fischer, Peter-J.: "DDR-Erstaufführung am Deutschen Nationaltheater. Bereicherung des Spielplans nicht nur der Weimarer Bühne. Zur Bennewitz-Inszenierung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neueste Nachrichten*, 17.04.1976.
[1107] Kerndl, "Shakespeares 'Kaufmann' wieder auf der Bühne", *Neues Deutschland*, 04.05.1976.

übrig, die sich kaum von einer 'durchschnittlichen' bundesrepublikanischen (oder auch österreichischen oder schweizerischen) Interpretation aus den sechziger oder siebziger Jahren unterscheidet: die Christen nicht nur gut aber auch nicht schlecht, Shylocks Gefühle der Rache und des Hasses zwar maßlos aber verständlich, der Prozess spannend, das Urteil im Grunde gerecht aber überzogen, der Schlussakt harmonisch-romantisch aber mit Schatten. Vielleicht hatten die Verantwortlichen in der DDR gespürt oder befürchtet, dass das, was sie letztendlich auf der Bühne präsentieren würden, sich nicht so fundamental von den Versuchen des 'Klassenfeinds' unterscheiden würde. Vielleicht suchte man deshalb die Abgrenzung so intensiv auf literatur- und theaterwissenschaftlichem Weg. Vielleicht fielen deshalb die Vor- und Nachbereitungen, die Diskussionen und Stellungnahmen gerade von den (Vorstands-)Mitgliedern der Shakespeare-Gesellschaft so opulent aus.

Vielleicht entsprang es dem Gedanken, etwas Eigenes geschaffen zu haben, dass in den Rezensionen zur Weimarer Inszenierung Vergleiche zu früheren bundesrepublikanischen Inszenierungen so gut wie keine Rolle spielten. Dadurch unterblieb auch der aggressiv-polemische Ton, der verschiedene Kommentare Kuckhoffs zu bundesdeutschen Aufführungen gekennzeichnet hatte. Allerdings lassen sich bei der obligatorischen Spielbarkeitsdebatte, die auch in Weimar geführt wurde, latente Ressentiments nachweisen.

Die Problematik des Stücks und seiner Geschichte wurde verständlicherweise meist im Zusammenhang mit der Frage erörtert, warum das Drama im eigenen Staat bis dahin gemieden worden war. Auf den ersten Blick weisen die Erklärungsversuche der DDR-Presse kaum Unterschiede zu den Analysen in bundesdeutschen Publikationen auf. Von der unheilvollen deutschen Vergangenheit ist meist die Rede, "in der versucht wurde, das jüdische Volk mit Stumpf und Stiel auszurotten"; und von dem Bemühen der "Nazis", das Drama "in ein antisemitisches Hetzstück umzufunktionieren".[1108]

Bei näherer Betrachtung fällt allerdings ins Auge, dass in einigen Rezensionen die Zeiten, in denen nicht tolerierbare Inszenierungen stattfanden und die geistigen Urheber solcher Inszenierungen ungenannt blieben. Das *Neue Deutschland* beispielsweise schrieb lediglich, das Stück sei "belastet mit tendenziösen wie bösartig-dummen Aufführungspraktiken und daraus entstandenen Vorbehalten"[1109] und die Ost-Berliner *Neue Zeit* sah den Grund für die Verfemung des Werkes in den "nicht nur dem Faschismus eigenen Mißdeutungen".[1110] Solche Formulierungen boten allerlei Raum für den Vergleich zwischen nationalsozialistischen und bundesrepublika-

[1108] Kre.: "Zugleich Beitrag für Shakespeare-Tage. DDR-Erstaufführung des 'Kaufmann von Venedig' am DNT durch Fritz Bennewitz", in: *TT*, (*Thüringer Tageblatt* ?), 20.04.1976.
[1109] Kerndl, "Shakespeares 'Kaufmann' wieder auf der Bühne", *Neues Deutschland*, 04.05.1976.
[1110] Antosch, Georg: "Anregung zu erneuter Erprobung. Gedanken zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Zeit*, Berlin, 26.05.1976.

nischen Inszenierungskonzeptionen, den jedoch nur Jochen Gleiß in *Theater der Zeit* explizit zog:

> So gibt es viele unter uns, denen mit der Weimarer Aufführung gerade dieses Werk Shakespeares zum ersten Mal auf eine Bühne kommt. Da war in langen Jahren unziemlicher Vorbehalt und die Hypothek von Antisemitismus abzutragen; da lasteten noch Erinnerungen an faschistischen Mißbrauch des Stücks und auch an bundesdeutsche Fehlversuche auf neuen Überlegungen zur weiteren Interpretation dieses tiefen, schönen Dramas.[1111]

Georg Menchén war in der *Thüringischen Landeszeitung* der einzige, der eine Charakterisierung bundesrepublikanischer Shylocks versuchte. Ernst Deutschs Shylock von 1963 war seiner Einschätzung nach "ein vom Ghetto gezeichneter und durch Überreizung zur Gnade Unfähiger". Interessant, weil genau gegenläufig zu Kuckhoffs damals geäußerter Meinung, war auch seine Sichweise von Zadeks Bochumer Inszenierung als dem Versuch "das Stück durch die totale Entfesselung eines popartigen Verfremdungstheaters in den ideologisch verunsicherten Griff zu kriegen". Doch wenngleich Menchén auch den Mahnke-Shylock im Gegensatz zu Kuckhoff nicht als antisemitisch gezeichnete Figur begriff, schnitt die bundesrepublikanische Gesellschaft deshalb bei ihm nicht besser ab:

> So wurde der Bochumer Shylock zum tragischen Ungeheuer, der monströsen Entsprechung einer werwolfhaften Welt, was schließlich – an der konkreten bundesrepublikanischen Umwelt orientiert – durchaus zu starken Wirkungen führen konnte.[1112]

Kuckhoff selbst beschränkte sich bezüglich der Weimarer Erstaufführung beim jährlichen Treffen der Shakespeare-Gesellschaft und auch in seinen Beiträgen für das *Shakespeare Jahrbuch* auf die Lobpreisung der Weimarer Inszenierung. Als theaterhistorisches Ereignis für das Shakespeare-Theater der DDR nahm die Aufführung in den Diskussionen unter den Mitgliedern der Gesellschaft naturgemäß großen Raum ein und wurde in diesem Zirkel, wohl nicht zuletzt aufgrund der Beteiligung an ihrer Entstehung, deutlich positiver beurteilt als in der Presse.
In der "Theaterschau" des *Shakespeare Jahrbuchs* von 1977 fasste Kuckhoff die Rezensionen zur Weimarer Inszenierung dahingehend zusammen, dass die großen Qualitäten der Aufführung, ihre Komplexität und die Größe ihrer Dimensionen allgemein anerkannt worden seien. Außerdem wies er auf den seiner Meinung nach ebenso bedeutenden wie erfreulichen, weil die gesellschaftliche Überwindung des Antisemitismus anzeigenden Tatbestand hin, "daß es bei den lebhaften Diskussionen um Konzeption und Details der Weimarer Inszenierung keine Diskussion über das Problem des 'Juden' Shylock"[1113] gegeben habe. Den gesellschaftspolitischen

---

[1111] Gleiß, "Ein Kaufmann für Belmont", *Theater der Zeit*, 7/1976, S. 10.
[1112] Menchén, "Von der Notwendigkeit menschlicher Bewährung", *Thüringische Landeszeitung*, 17.04.1976.
[1113] Kuckhoff, "Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1975", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 193.

Aspekt des Unterfangens thematisierte auch das Resümee seiner ausführlichen eigenen Rezension:

> In der Zeit des Shakespeare-Jubiläums 1964 schrieb ich einmal, es könne geschehen, daß ein ganzes Volk auf lange Zeit das Recht auf ein schönes, großes, kostbares Werk des Humanismus verliere, wie wir zur Zeit des Faschismus und seiner Folgen das Recht auf den *Kaufmann von Venedig*. Daß wir ihn jetzt aufführen konnten, in jenen wahren historischen Dimensionen von Gestalten, Verknüpfungen, Geschehnissen, das legitimiert nicht nur die Kontinuität der sozialistischen Shakespeare-Rezeption, das legitimiert unsere gesamte gesellschaftliche Entwicklung vom schweren Neubeginn nach 1945 bis heute.[1114]

Angesichts der übertriebenen und übertrieben pathetischen Lobpreisungen der Weimarer Inszenierung durch Kuckhoff ist es mehr als erstaunlich, dass Bennewitz´*Kaufmann* lediglich am Vorabend der Shakespeare-Tage gezeigt wurde, die keine zwei Wochen nach der Premiere des Stücks am selben Ort stattfanden. Man entschied sich stattdessen für die ebenfalls von Bennewitz eingerichtete *Othello*-Inszenierung als Hauptstück des Treffens der Gesellschaft. Entweder fand man die Weimarer Umsetzung der Komödie doch weniger gelungen als man glaubhaft machen wollte, oder aber man hatte mehr Bedenken dem Stück selbst gegenüber als man (sich) offiziell eingestand. Menchén jedenfalls zeigte sich verwundert, dass das Nationaltheater den Ruhm einer DDR-Erstaufführung "nicht in den Mut zur allgemeinen (und anstehenden) Diskussion während der Shakespeare-Tage nächste Woche verwandelt".[1115]

3.4.6 Ungeliebtes aus der Provinz: Shylock aus Böhmen und Greifswald, 1978

Die gelungene Erstaufführung des *Kaufmann von Venedig* in Weimar sorgte danach nicht unbedingt für einen Boom des Stücks auf den Bühnen der DDR. Im Gegenteil, für die kommenden zwei Jahre blieb das Weimarer Künstlerkollektiv weiterhin das einzige, das das Stück im Land bekannt machte. Nicht lange nach der Premiere in Weimar erhielt das Ensemble des Nationaltheaters eine Einladung zu den Berliner Festtagen, wo Bennewitz´ Inszenierung an der hauptstädtischen Volksbühne mit Beifall bedacht wurde, und im März 1977 gastierte man anlässlich der Leipziger Messe am dortigen Schauspielhaus.[1116] Außerdem gehörte die Inszenierung in der Goethe-Stadt selbst noch 1979 laut Kuckhoff zu den Aufführungen Shakespearescher Werke in der DDR, "die schon Jahre lang, immer wieder ausverkauft, laufen".[1117]
Aus diesem Grund mag die Zurückhaltung der Bühnen der DDR bezüglich des *Kaufmann von Venedig* für Kuckhoff weniger schmerzlich gewesen sein als die offensichtliche Ignorierung der

---

[1114] Ebd., S. 197.
[1115] Menchén, "Von der Notwendigkeit menschlicher Bewährung", *Thüringische Landeszeitung*, 17.04.1976.
[1116] Vgl. Henning, Hans: "Rechenschaftsbericht über die Tätigkeit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1976/1977", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 114/1978, S. 204-212, S. 208.
[1117] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1977", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 115/1979, Weimar, 1979, S. 139-152, Zitat S. 139.

so sorgfältig erarbeiteten Weimarer Konzeption durch die ersten Theater, die sich schließlich an das Stück wagten. Entschuldbar, aber an sich unerträglich, weil der Bochumer Interpretation des ungeliebten Peter Zadek angenähert, fand Kuckhoff die Aufführung des Südböhmischen Theaters České Budějovice am 22.04.1978, ausgerechnet im Nationaltheater Weimar.

Das Ensemble aus Budweis hatte kurzfristig geholfen eine Lücke im Programm der Shakespeare-Tage 1978 zu schließen. Kuckhoff meldete erhebliche Zweifel an, ob die direkte Konfrontation "dieser nicht mit historischen Reminiszenzen gegenüber dem Werk belasteten, leicht hingesetzten Aufführung" mit der Weimarer Inszenierung "so recht günstig war".[1118] Die Unbeschwertheit der tschechoslowakischen Inszenierung "bis hin zum Clownesken" mochte in Budweis funktionieren. In Deutschland jedoch, wo die Interpretation "aus dem Bewertungsfeld ihrer eigenen geschichtlichen und Theatertraditionen in ein anderes Bezugsfeld" geraten war, wirkten "manche Gestalten und Vorgänge allzu vereinfacht [...], zu wenig ausgelotet". Vor allem die jüdischen Klischees, derer sich Otto Hradeck | in der Darstellung des Shylock bediente, hielt Kuckhoff für gesellschaftlich und künstlerisch bedenklich. Weil der Figur aber zumindest "eine gewisse Würde" nicht abgesprochen werden konnte, wodurch der "Humanismus des Stücks" gewahrt blieb, konstatierte er der Aufführung doch noch, sie sei "als Kontrast zur Weimarer Inszenierung [...] vielleicht von Interesse gewesen".[1119]

Sehr zum Leidwesen Kuckhoffs ignorierte auch das Theater Greifswald in seiner Bearbeitung des *Kaufmann* mit Premiere am 17.06.1978 das Dialektik-Prinzip der Weimarer Theaterschaffenden, indem es Belmont als "heile Welt" in scharfem Gegensatz zur Dekadenz Venedigs präsentierte.

> Dabei hat die Weimarer Inszenierung dramaturgisch und künstlerisch-poetisch überzeugend nachgewiesen, daß Venedig und Belmont zueinander gehören, daß Belmont ohne Venedig nicht existieren kann, Belmont also widersprüchlich in sich, ebensowenig 'heil' ist wie Venedig nun andererseits 'kaputt'.[1120]

Diese Diskrepanz zwischen Weimar und Greifswald ist insofern verwunderlich, als sich die Inhaltsangabe zum Stück, die die Dramaturgie des hansestädtischen Theaters als Vorankündigung an die Presse gegeben hatte, wie eine Kurzzusammenfassung der konzeptionellen Thesen von Bennewitz, Schlösser und Kuckhoff liest.[1121] Von dem Konflikt zwischen dem "Vertreter des Handelskapitalismus" und dem nach "finanziell-kapitalistischen Methoden wirtschaftenden

---

[1118] Ebd., S. 144. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1119] Im Gegensatz zu Kuckhoffs geradezu empört klingender Rezension über das Regietheater Jaromír Pleskots (als Gast vom Nationaltheater Prag) heißt es in einer Information der Shakespeare-Gesellschaft (Ost), Pleskot habe "unerwartete und poetische Lösungen für eine Reihe von Spielsituationen" gefunden. (Deutsche Shakespeare-Gesellschaft: "Information. Die Shakespeare-Tage 1978 in Weimar", Beilage zu *Theater der Zeit*, 11/1978).

[1120] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1978", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 116/1980, Weimar, 1980, S. 132-149, Zitat S. 137.

[1121] [anon.]: "Der Kaufmann von Venedig", in: *Greifswalder Ostseezeitung*, 16.06.1976. Daraus auch die folgenden Zitate. Die hier abgedruckten dramaturgischen Überlegungen waren auch im Programmheft zur Greifswalder Inszenierung zu finden.

Wucherer" ist da die Rede, von dem "klassenmäßig konsequent eingesetzten Schwert der Justitia", von einem letzten Endes besiegten aber nicht vernichteten Shylock und eben auch von der geistigen Zusammengehörigkeit der Schauplätze.

Dem Betrachter der Greifswalder Aufführung aber blieb "das gedankliche Zentrum des Stücks [...] weitgehend ein Geheimnis", wie Michael Hametner von *Theater der Zeit* beteuerte: "Bei dieser zweiten Inszenierung hierzulande schien die Regie noch immer beschäftigt, das Stück in sich selbst zu entdecken, bevor sie es auf zeitgemäße Art und Weise anzueignen in der Lage ist".[1122] Vor allem die Verkleinerung von Bassanio "zu einem eitlen Gecken" habe gleich mehrere "Figurenbeziehungen fragwürdig" erscheinen lassen. Deshalb fiel die Greifswalder Einstudierung bei Hametner durch, obwohl die schauspielerischen Leistungen von Frank Trunz in der Titelrolle und von Rudolf Reinhardt als Shylock seine Anerkennung fanden. Reinhardt habe "sprachlich wie gestisch ganz das Abbild eines geldhungrigen Geschäftemachers" gegeben. Allerdings sei ihm "durch zu rigoroses Streichen" die Chance genommen worden, darüber hinaus den Schmerz des verlassenen Vaters zu zeigen. Entgegen dem dialektischen Grundprinzip sei auch der Ausgang des Prozesses zu eindeutig als moralischer Triumph für Antonio dargestellt worden.

Bei Armin-Gerd Kuckhoff warf die Produktion generelle Überlegungen zur Auseinandersetzung von kleinen Theatern mit "anspruchsvollen Stücken" auf. Er fragte, wo die Grenze zu ziehen sei zwischen "zu verantwortender Vereinfachung und nicht mehr statthafter Linearität und Vergröberung" bei Bühnen, deren künstlerisches Potential nicht ausreiche für die "strategische Wirkungsabsicht".[1123]

3.4.7 Die Monarchin und der Puritaner: Meiningen, 1982

Vier Jahre nach der Greifswalder Inszenierung versuchte sich in Meiningen wiederum ein kleines Theater abseits der Metropolen am *Kaufmann von Venedig*,[1124] wenngleich 'die Meininger' durch die weltberühmte 'Illusionsbühne' aus dem 19. Jahrhundert eine ganz andere Reputation für die Umsetzung Shakespearescher Dramen besaßen als die Stadt in Vorpommern.

In Meiningen führte Albert R. Pasch Regie in einer Inszenierung, die deutlich und mit Erfolg bemüht war, neue Akzente zu setzen. Obwohl dies in vielen Bereichen eine Loslösung von der in Weimar erarbeiteten Konzeption mit sich brachte, nährte die Meininger Aufführung keines-

---

[1122] Hametner, Michael: "Theater Greifswald. Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare", in: *Theater der Zeit*, 10/1978, S. 3. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1123] Kuckhoff, "Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1978", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 116/1980, S. 137.

[1124] Im "Rechenschaftsbericht über die Tätigkeit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1980/81" (*Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 118/1982, S. 194) wird auf eine Aufführung des *Kaufmann von Venedig* 1980 in Halle/Saale verwiesen. Stattdessen wurde jedoch 1980 in Halle, nach Auskunft des dortigen Theaterarchivs, *Die beiden Veroneser* gegeben. *Der Kaufmann von Venedig* wurde hingegen zwischen 1933 und 1989 in Halle nicht gespielt. (Zuletzt 1927).

falls Kuckhoffs Zweifel am angemessenen Umgang kleiner Bühnen mit Dramen der Weltliteratur, sondern nötigte ihm im Gegenteil die Einsicht ab, dass "gerade an kleineren Theatern in steigendem Maße gute und wirksame Entdeckungen gemacht werden".[1125]

Ein Grund für diese 'neue Milde' des Theaterwissenschaftlers lag darin begründet, dass es Anfang der Achtziger allgemein schlecht stand "um die Kooperation zwischen Theaterkunst und Wissenschaft".[1126] Denn die "wissenschaftlich-theoretischen Diskussionen" waren – anders als noch 1976 in Weimar, wo sie das Wesen der Inszenierung bestimmt hatten – nicht länger ergiebig und nützlich genug für die praktische Umsetzung in der Theaterarbeit. Dies galt "insbesondere auch für die Entwicklung unserer sozialistischen Dramatik" und für die 'Interpretation von Dramen der Vergangenheit'.[1127] Mit anderen Worten, die Theater- und Literaturwissenschaft hinkte hinterher. In den Theatern, auch in den kleinen, waren "erhebliche Veränderungen im Umgang mit dem Drama"[1128] zu verzeichnen. Hier wurden Entdeckungen gemacht, hier wurde verfremdet und ausprobiert. Nicht so extrem wie im bundesdeutschen Regie-Theater seit den späten Sechzigern, aber zu massiv und zu flächendeckend, um die neue Lust am Experimentieren in der Wissenschaft länger ignorieren oder verteufeln zu können.

Im Zuge dieser Aufbruchstimmung an den Theatern waren die 'althergebrachten' wissenschaftlichen Erläuterungen, auch die zur Erstaufführung des *Kaufmann von Venedig*, für Regisseure und Dramaturgen zunehmend langweilig und unbrauchbar geworden. Und viel Neues hatte die Wissenschaft in der Tat nicht anzubieten. Bei der Suche nach Aufsätzen zum Thema *Kaufmann von Venedig* in den *Shakespeare Jahrbüchern* (Ost) zwischen 1978 und 1988 stößt man lediglich auf drei Essays, wovon wiederum nur einer – der Abdruck eines Beitrags von Dr. Kiernan Ryan, Anglist an der Universität Genf, zum Kolloquium der Shakespeare-Tage 1980 – direkte theaterpraktische Relevanz besaß.[1129]

[1125] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1985", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 123/1987, Weimar, 1987, S. 153-164, Zitat S. 160. Kuckhoff bezog sich mit diesem Urteil neben dem Meininger *Kaufmann von Venedig* auch auf eine Inszenierung von *Was ihr wollt* in Nordhausen. (Vgl. "Theaterschau" im *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 120/1984, S. 167 ff. für Rezensionen zu diesen Aufführungen).

[1126] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Beim Theater in die Lehre gehen... Anläßlich von Shakespeare-Aufführungen in Meiningen und Nordhausen", in: *Theater der Zeit*, 2/1984, S. 46. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1127] In den *Weimarer Beiträgen* (18/1983) hatte Peter Reichel die Diskussion zum Verhältnis von Wissenschaft und Theater angestoßen und dabei, "mit Recht", wie Kuckhoff fand, ausdrücklich auch die Reihe "Zur Interpretation von Dramen der Vergangenheit" in *Theater der Zeit* kritisiert. Vgl. dazu auch Fußnote 1021.

[1128] Kuckhoff, "Beim Theater in die Lehre gehen...", *Theater der Zeit*, 2/1984, S. 46.

[1129] Ryan, Kiernan: "*The Merchant of Venice*: Past Significance and Present Meaning", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 117/1981, S. 49-54. Der Beitrag wurde in Abwesenheit des Autors am 26.04.1980 verlesen. Abgesehen von Ryans Essay finden sich nur noch der bereits erwähnte Aufsatz von Rainer Priebs zu Besonderheiten der Tragelehn-Übersetzung (Band 114/1978) und ein Beitrag über "Recht und Gnade in *The Merchant of Venice*" von Anděla Zanderová (Band 118/1982), der sich fast ausschließlich mit Portias Rechtsprechung beschäftigt und deshalb in puncto theatralischer Umsetzung nur sehr bedingt hilfreich ist. (Der Beitrag ist ein Auszug aus ihrer Dissertation *Shakespeares Drama* Der Kaufmann von Venedig *im Kontext seiner Zeit und als Bestandteil des kulturellen Erbes hier und heute*, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, 1980).

Ryan versuchte sich darin sowohl von der traditionellen romantischen Lesart durch 'die bürgerliche Kritik'[1130], als auch von einer neuen linken Ideologiekritik abzugrenzen, die in der Bundesrepublik mit dem Namen Christian Enzensberger verbunden war und die dort, wie noch zu sehen sein wird, ab Ende der Siebziger die Theater- und Literaturwissenschaft genauso wie die Dramaturgien der Theater beschäftigte.[1131] In Ryans Sichtweise ist Shylocks Grausamkeit nicht Produkt christlichen Verhaltens, sondern das genaue Spiegelbild von der sorgsam versteckten, wahren Natur der christlich-venezianisch-kapitalistischen Gesellschaft.[1132] Insofern war der Kolloquiums-Beitrag klar in der in Weimar propagierten marxistisch-dialektischen Leseart des Stücks verhaftet.

Um eine solche schienen sich die Verantwortlichen in Meiningen nur bedingt zu bemühen. Zwar wies die Meininger Dramaturgin Regina Kette im Programmheft darauf hin, dass die "Umwälzungen" der Shakespearezeit "durch die Herausbildung kapitalistischer Produktionsverhältnisse" gekennzeichnet gewesen seien und die Geschichte des *Kaufmann von Venedig* deshalb auch "die Geschichte von Menschen [sei], die sich im frühkapitalistischen System vom Menschen entfremden".[1133] Weitaus bedeutender für die dramaturgische Konzeption in Meiningen waren aber nach Kette die Gedanken des in Köln lebenden Theaterkritikers, Publizisten und Schriftstellers André Müller, der "ein begeisterter Anhänger Brechts" war und sich sehr "für die Entwicklung des Theaters in der DDR" interessierte.[1134] In seiner 1969 entstandenen Lesart des *Kaufmann von Venedig* hatte Müller darauf hingewiesen, dass sich das Drama zuvorderst "mit dem Klassenkonflikt von Adel und Bürgertum und mit seiner Lösung in der absoluten Monarchie"[1135] beschäftige. Außerdem sei es für das Verständnis des Dramas unerlässlich zu berücksichtigen, dass es in der Shakespearezeit eine Frau an der Spitze des Staates war,

---

[1130] Damit meint er eine 'traditionelle' Sichtweise, nach der das Drama als Komödie voller heiterer Harmonie aufgefasst wurde, die nur kurzzeitig durch einen zwar bemitleidenswerten, aber doch grundsätzlich bösen, grausamen Juden gefährdet ist, die aber im Triumph der christlichen Tugenden von der selbstlosen Liebe und der Gnade endet. (Vgl. Ryan, "*The Merchant of Venice*: Past Significance and Present Meaning", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 117/1981, S. 50).

[1131] Vgl. Enzensberger, Christian: *Literatur und Interesse. Eine politische Ästhetik mit zwei Beispielen aus der englischen Literatur*, 2 Bände, München, 1977, Band 2, S. 15-89. Enzensberger sieht das Stück als ideologische Allegorie auf den Triumph des progressiven Handelskapitalismus über den von Shylock ausgeübten, reaktionären Wucher, das im fünften Akt mit der romantisch vermittelten Feier eines handelskapitalistischen Utopia endet. Nach Ryan wird mit dem Konflikt Handel gegen Wucher im Drama jedoch ein sozialer Konflikt als Hauptproblem der Gesellschaft benannt, dramatisiert und auch gelöst, der in Wirklichkeit nur zweitrangig ist. Dies geschehe mit Absicht, um den tatsächlich fundamentalen Gegensatz – den zwischen Kapitalismus und Menschlichkeit – zu verheimlichen. (Vgl. Ryan, S. 50).

[1132] Der Schlüssel zum Verständnis des Dramas liegt nach Ryan in Shylocks Aussage: "The villainy you teach me I will execute" (III.1). Dieser Satz belege, dass die Herzlosigkeit und Unmenschlichkeit, die Shylock demonstriert, gleichzeitig Basis und institutionalisierte Norm der christlich-venezianischen Gesellschaft seien, wie im Übrigen die Sklavenhaltung der christlichen Kaufleute zeige. Die vorgeblich 'zivilisierte' kapitalistische Gesellschaftsform werde so als barbarisch entblößt, weil sie monetäre Werte über menschliche Werte stelle und Eigentumsrechte über elementare Menschenrechte. Diese Deutung sei weder willkürlich noch unhistorisch, doch habe sich das gesamte semantische Potenzial des Textes erst mit dem nötigen Abstand zur Epoche Shakespeares und vor allem 'nach Auschwitz' voll entfalten können. (Vgl. Ryan, S. 51-52).

[1133] Kette, Regina: "Aus der Konzeption", in: Das Meininger Theater (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*. Programmheft, Redaktion: Regina Kette, Heft 3, Meiningen, 1982, S. 3-6, Zitat S. 3.

[1134] Ebd.

[1135] Müller, André: *Shakespeare ohne Geheimnis*, Reclam, 1980. Zitiert nach Kette, "Aus der Konzeption", Programmheft Meiningen, S. 3.

"die England zu einem Nationalstaat zusammenfaßte und den Aufschwung des Landes befördert hatte und damit die Grundlage für die Stärke und Einheit Englands schuf".[1136] Deshalb stehe Shylock "für die Puritaner, für die puritanische Partei" und Portia samt Belmont "für den Hof, für Elisabeth und für die königliche Politik".[1137] Durch Müllers Interpretation, so fasste die Dramaturgin zusammen, werde also deutlich, warum Portia die Macht und den Verstand besitze, "durch einen formaljuristischen Kunstgriff den Juden (Puritaner) zugunsten der Adelspartei, also ihrer eigenen Partei, zu verurteilen"[1138]. Beide Aspekte, Shylocks puritanische Züge und die Dominanz der Portia-Figur, verfolgte man auf der Meininger Bühne (Premiere 03.12.1982) mit großer Konsequenz. Durch Umstellen der Anfangsszenen eröffnete die Aufführung in Belmont. Auf der dekorationslosen Bühne mit einem flachen zweistufigen Podest, auf der herabhängende Stoffwände vor blauem Hintergrund die verschiedenen Spielorte markierten, saß zu Beginn des Stücks "eine kräftige Dame im Unterkleid, die Haare weggebunden, die Füße weit nach vorn gestreckt".[1139] Und von dort aus entwickelte mit Helli Ohnesorge "eine ausdrucksvolle Schauspielerin eine prägnante Figuren-Geschichte", die zum "Hauptstrang des Geschehens" avancierte.[1140] Die Besetzung Ohnesorgs hatte sich aus der interpretatorischen Parallele zwischen Portia und Elisabeth I. ergeben, die bedingte, so Regisseur Albert R. Pasch, dass man "kein junges, naives Mädchen" präsentieren wollte: "Porzia ist eine reife, resignierende, einsame und enttäuschte Frau, die den jungen Landsmann wählt und weiß, daß er sie nur ihres Standes und ihres Reichtums wegen begehrt".[1141]

In Venedig war Antonio missmutig und melancholisch, weil es Bassanio zu Portia zog. Die homoerotische Facette zwischen dem königlichen Kaufmann und seinem jungen Freund sei dabei von Heinz Viehrig und Ulrich Kunze, so Jochen Gleiß von *Theater der Zeit*, "dezent, aber deutlich"[1142] gespielt worden. Insgesamt war der Meininger Antonio "so treuherzig-ehrlich, daß einem echten Kapitalisten schon die rechte Wut hochkommen kann".[1143] Dem Shylock aber begegnete er von Beginn an mit "adlig-bornierter Verachtung". Der jüdische Geldverleiher selbst war in Meiningen bei der Vertragsaushandlung

> ein soignierter Alter von schlichter, apothekerhafter Akuratesse [sic](Wolfgang Dietrich). Derart bieder wirkend (er gibt sich 'puritanisch' und verzichtet dadurch auf reizvolles Figurenmaterial), hat Shylock einen einzigen 'Höhepunkt', wenn er seine Forde-

---

[1136] Kette, "Aus der Konzeption", Programmheft Meiningen, S. 4-5.
[1137] Müller, *Shakespeare ohne Geheimnis*, Zitiert nach Kette, "Aus der Konzeption", Programmheft Meiningen, S. 4 und 5.
[1138] Kette, "Aus der Konzeption", Programmheft Meiningen, S. 6.
[1139] Gleiß, Jochen: "Ablaß vom Möglichen. Zur Problematik von Shakespeare-Inszenierungen in Meiningen, Zwickau, Leipzig und Dresden-Radebeul", in: *Theater der Zeit*, 4/1983, S. 7 ff., Zitat S. 8.
[1140] Ebd.
[1141] Schmidt, Bettina: "Wieder ein 'Shakespeare' im Theater-Spielplan. Vor der jüngsten Meininger Premiere: Im Gespräch mit dem Regisseur ALBERT R. PASCH", Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe, nach Auskunft der Dramaturgie des Meininger Theaters wahrscheinlich *Freies Wort*, Suhl.
[1142] Gleiß, "Ablaß vom Möglichen", *Theater der Zeit*, 4/1983, S. 8.
[1143] Erck, A.: "Ein Parabelstück über den Wert von Geld und Mensch. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Meininger Theater", in: *Freies Wort*, Suhl, 11.12.1982.

> rung, ein Pfund Fleisch 'nächst dem Herzen' zu verpfänden, lachend als Witz anbringt. Ansonsten gelangen ökonomische Motivationen über gewisse Beiläufigkeiten nicht hinaus.[1144]

Gleiß zufolge verzichtete Dietrich auch im weiteren Verlauf des Dramas zu Gunsten von Jovialität und puritanischen Attributen darauf, die Widersprüchlichkeit der Figur zu zeigen. Selbst während des Prozesses blieb Dietrichs Shylock gemäßigt: "Vor Gericht kämpft er nicht. Obwohl Shylock dort vor einer Phalanx von Gegnern steht, die Klassenjustiz praktizieren, gibt er ihn reumütig, wo Shylock auf seinem Recht bestehen müßte".[1145]

Im Schlussakt des Stücks, dessen Handlung von Regisseur Pasch als "nicht komödisch", dafür "hochpolitisch" und "sehr heutig" charakterisiert wurde,[1146] gewann dann ein früh angedeutetes "emanzipatorisches Figurenmotiv" immer mehr an Bedeutung und äußerte sich in zunehmender Unzufriedenheit, Enttäuschung und Nachdenklichkeit Portias und Nerissas über den "Verlust von Rechten ans Patriarchat"[1147] im Allgemeinen und die Einfältigkeit der zukünftigen Gatten im Besonderen. Dadurch erhielt die Ringparabel größeres Gewicht, wurde zum "Teil des Kampfes der Frauen um ihre Selbstbehauptung".[1148] Folgerichtig eilten die Männer in der Meininger Inszenierung voraus ins Brautgemach, während die beiden Frauen noch einen Moment auf der Bühne verharrten, bevor sie unlustig und frustriert folgten.[1149] Diesem an sich stimmigen Schluss folgte ein pantomimisches Nachspiel: "Auf der leeren Bühne erscheint hinten der vergrämte Shylock und die zurückgebliebene Jessica geht stumm auf den Vater zu, umarmt ihn – da wird der Horizont rot".[1150] Für Regisseur Pasch bedeutete dieser Schluss nicht einen Verstoß gegen die Maxime des sozialistischen Theaters, wonach auf fertige Lösungen möglichst verzichtet werden sollte, um dem Zuschauer zu ermöglichen, selbst (gesellschaftlich relevante) Antworten zu finden. Er empfand das Ende als durchaus offen: "Das Stück endet in Disharmonie, doch wird der Zuschauer nicht in Hoffnungslosigkeit entlassen, es bleibt das Wissen um die Tragik des Einzelschicksals"[1151]. Von Gleiß hingegen wurde das finale Treffen von Vater und Tochter als "unkritischer Nachvollzug gesellschaftlicher Konstellationen" gesehen: "Die

---

[1144] Gleiß, "Ablaß vom Möglichen", *Theater der Zeit*, 4/1983, S. 8.
[1145] Ebd.
[1146] Pasch im Gespräch mit Bettina Schmidt, "Wieder ein 'Shakespeare' im Theater-Spielplan", Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe.
[1147] Gleiß, "Ablaß vom Möglichen", *Theater der Zeit*, 4/1983, S. 8.
[1148] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1982", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 120/1984, Weimar, 1984, S. 162-173, Zitat S. 168.
[1149] Der Versuch, verstärkt auf emanzipatorische Aspekte aufmerksam zu machen, war durchaus Teil eines Trends, der in West wie Ost im Laufe der siebziger Jahre auch die Theater erfasst hatte. Das emanzipatorische Moment der Meininger Aufführung fand sich auch in Ryans Essay, der in der zertrümmerten Harmonie des Schlussakts eine Exemplifizierung der unmenschlichen Gesellschaft am Verhältnis der Geschlechter erkannte, in dem die Frau nur Objekt des männlichen Besitzanspruchs sei. Der Text suggeriere gar unterschwellig die Parallele zwischen der rassischen Unterdrückung des Juden und der sexuellen Unterdrückung der Frau. (Vgl. Ryan, S. 53-54).
[1150] Gleiß, "Ablaß vom Möglichen", *Theater der Zeit*, 4/1983, S. 8.
[1151] Pasch im Gespräch mit Bettina Schmidt, "Wieder ein 'Shakespeare' im Theater-Spielplan", Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe.

nachgeschobene 'Lösung' bewertet deshalb auch Spielweise und Konzeption: Was durch schauspielerisches Nicht-Handeln szenisch vergeben wurde, 'wirkt' nun als 'puritanische Idylle'".[1152] Erstaunlicherweise erwähnte Kuckhoff die Szene weder in seiner Nachbetrachtung in *Theater der Zeit* noch in der ausführlichen Rezension in der "Theaterschau" des *Shakespeare Jahrbuchs*.[1153] Stattdessen kritisierte er aber in beiden Publikationen ausdrücklich den Kollegen Gleiß, mit dessen Beobachtungen er ansonsten in den allermeisten Punkten übereinstimmte, für dessen Versäumnis, "das Eigentliche des beabsichtigten Aufbaus"[1154] der Shylock-Figur zu erkennen. Shylocks Jovialität sei nämlich keinesfalls "nur Maske" gewesen – was Gleiß auch nicht ausdrücklich behauptet hatte –, sondern gehöre "zum Wesen der Gestalt".[1155] Der Vorschlag, Antonios Fleisch als Pfand zu verlangen, sei deshalb auch nicht 'bösartige Forderung', oder, wie bei Gleiß, 'böser Witz' (Gleiß selbst hatte nicht 'böse' geschrieben), sondern erscheine ihm selbst absurd. Kuckhoff verwendete so viel Sorgfalt auf die genaue Feststellung von Shylocks Motivation an dieser Stelle, weil sie entscheidend war für seine Sicht der Figur in Meiningen:

> Shylock ist hier nicht von vornherein böse, trotz bitterer Erfahrungen. Er wird es erst: In diesem Venedig begehen die Dominierenden mit lachender Heiterkeit Gemeinheiten, die einen Menschen ins Herz treffen. Dies erlebend, vor allem beim Verrat Jessicas, besteht Shylock nun 'auf seinem Schein'; er wird ihm zur Waffe, der einzigen, die er, der sozial Unterlegene, besitzt.[1156]

Wenn Kuckhoff auch eingestehen musste, dass Dietrich dieses "großangelegte Spiel nicht durchhalten konnte", so wurde mithilfe von Kuckhoffs Erläuterungen aus der eindimensionalen Darstellung puritanischer Züge, die Gleiß beschrieben hatte, zumindest ein "großangelegtes Spiel". Und darum ging es: zu zeigen, dass "die in Meiningen angestrebte *Anlage* der Figur [...] die Entdeckung einer möglichen, interessanten (und sehr menschlichen) Variante der Shylock-Gestalt" sei.[1157] Denn eine solche Figuren-Anlage war dann auch wieder "durchaus 'mitvollziehbar' durch unsere Zuschauer"[1158].

Die Sichtweise von der gewahrten Komplexität der Figur machte den möglichen Vorwurf von der Zertrümmerung eines Autors und seines Werkes durch regieliche Experimente zunichte und hielt auf diese Weise die Diskrepanz zwischen der Weimarer Konzeption und dem in Meiningen Gezeigten so gering wie bei allen offensichtlichen Unterschieden möglich. Es hat den Anschein, als betonte Kuckhoff vehement Gemeinsamkeiten, um in dem Umgang mit dem Stück

---

[1152] Gleiß, "Ablaß vom Möglichen", *Theater der Zeit*, 4/1983, S. 8.
[1153] Vgl. Kuckhoff, "Beim Theater in die Lehre gehen...", *Theater der Zeit*, 2/1984, S. 46 und "Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1982", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 120/1984, S. 167 f.
[1154] Kuckhoff, "Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1982", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 120/1984, S. 168.
[1155] Kuckhoff, "Beim Theater in die Lehre gehen...", *Theater der Zeit*, 2/1984, S. 46.
[1156] Ebd.
[1157] Kuckhoff, "Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1982", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 120/1984, S. 168. Hervorhebung im Original.
[1158] Kuckhoff, "Beim Theater in die Lehre gehen...", *Theater der Zeit*, 2/1984, S. 46.

in der DDR auch weiterhin methodisch begründete "grundlegende[] Übereinstimmungen"[1159] finden und die Idee von einer prägnanten sozialistischen Rezeption des Stücks wahren zu können. Vielleicht wollte er darüber hinaus durch Zugeständnisse an die Experimentierfreudigkeit der Theater eine Ausuferung der Regie-Experimente, wie sie in der Bundesrepublik um sich gegriffen hatten, zumindest in Bezug auf das Werk Shakespeares zu verhindern. Es fällt zumindest auf, wie häufig Kuckhoff "Fingerspitzengefühl" in den Regien und Dramaturgien anmahnte und auf "die (allzuoft verfehlte) Balance" in der "Konfrontation von altem Stück und jungem Zugriff" hinwies: "ein klein bißchen 'zuviel' kann dabei eben schon 'zu viel' schlechthin sein".[1160]

3.4.8 Die Bundesrepublik in den Siebzigern

Als 1982 in der DDR solchermaßen um eine erste zarte sozialistische Theatertradition des *Kaufmann von Venedig* gerungen wurde, hatte sich das Drama in der Bundesrepublik schon längere Zeit wieder auf das für die Nachkriegsära typische Niveau von etwa drei Inszenierungen pro Jahr eingependelt. Die frappierende Konstanz dieses Niveaus seit Anfang der Fünfziger lässt dabei im Nachhinein die vierjährige Pause von Ende 1974 bis Ende 1978 umso erstaunlicher erscheinen und wirft die Frage nach möglichen Gründen für das zwischenzeitliche Desinteresse der bundesdeutschen Bühnen auf.

Die Zeit der Unterbrechung war zuerst bestimmt von den psychologischen Nachwirkungen des 'Ölschocks' im Herbst 1973, als die arabischen erdölexportierenden Länder beschlossen hatten, ihre Rohölproduktion so lange zu drosseln bis Israel sich aus den besetzten arabischen Ländern zurückgezogen hatte. Diese Maßnahme hatte in der Bundesrepublik nicht nur Geschwindigkeitsbegrenzungen und autofreie Sonntage zur Folge, sondern, was weitaus schwerer wog, die Abhängigkeit der Wirtschaft und des öffentlichen Lebens von der Willkür dritter Staaten bewusst gemacht und dadurch auch die Fragilität des erworbenen Wohlstands vor Augen geführt. Die Folge des Bemühens auf politischer Seite, ein möglichst großes Maß an Unhabhängigkeit zu wahren und eine fortgesetzte energiepolitische Erpressbarkeit zu verhindern, war die verstärkte Konzentration auf die Kernenergie. Den Interessen von Politik und Wirtschaft standen jedoch zunehmend konfrontativ die steigenden Sicherheitsbedenken und das allgemein wachsende Bewusstsein für die Gefährdung der Umwelt in immer größeren Bevölkerungskreisen gegenüber. Die verstärkt polemisch geführte Debatte zwischen den Lagern eskalierte Ende 1976, als es bei einer Großdemonstration gegen das geplante Kernkraftwerk in Brokdorf zu Zusammenstößen zwischen Demonstranten und der mit extremer Härte vorgehenden Polizei

---

[1159] Kuckhoff, "Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1985", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 123/1987, S. 160.
[1160] Kuckhoff, "Beim Theater in die Lehre gehen...", *Theater der Zeit*, 2/1984, S. 46.

kam. Das alles überragende und die gesamte Gesellschaft inklusive der Staatsgewalt vorübergehend geradezu paralysierende gesellschaftspolitische Thema der siebziger Jahre in der Bundesrepublik war jedoch die Zuspitzung terroristischer Gewalttätigkeiten bis zum Höhepunkt mit der Mord- und Entführungsserie des Jahres 1977.[1161] Dabei hatte man zwischenzeitlich gehofft, genau dieses Thema ad acta legen zu können, als im Juni 1972 mit Andreas Baader, Holger Meins, Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin und schließlich Ulrike Meinhof nacheinander der gesamte 'harte Kern' der Baader-Meinhof-Gruppe gefasst worden war. Stattdessen eskalierte die Situation im November 1974, als Holger Meins in Folge eines mehrwöchigen Hungerstreiks gegen 'Einzelhaft und Isolationsfolter' im Gefängnis starb und nur wenige Tage später der Berliner Kammergerichtspräsident Günther von Drenkmann in einem Racheakt erschossen wurde. Am 27. Februar 1975, drei Tage vor der Wahl des Abgeordnetenhauses, kam es nach der Entführung des Berliner Landesvorsitzenden und CDU-Spitzenkandidaten Peter Lorenz zur ersten großen Erpressung des Staates durch Terroristen, die noch glimpflich endete, weil die politisch Verantwortlichen auf die Forderungen der Erpresser eingingen.[1162] Im Juni 1975 dann begann unter schärfsten Sicherheitsvorkehrungen in Stuttgart-Stammheim der Prozess gegen die vier führenden Köpfe der 'Roten Armee Fraktion' (RAF) wegen mehrerer Morde, Sprengstoffanschläge und Raubüberfälle.[1163] Eine neue Welle der Gewalt begleitete der Freitod Ulrike Meinhofs im Mai 1976.

Das Jahr 1977 brachte schließlich eine Aneinanderreihung terroristischer Gewaltakte in einem bis dahin ungekannten Ausmaß, die mit der von der RAF so deklarierten 'Hinrichtung' des Generalbundesanwalts Siegfried Buback und zwei seiner Begleiter im April in Karlsruhe begann. Am 30. Juli wurde Jürgen Ponto, der Vorstandssprecher der Dresdner Bank, vermutlich bei einem Entführungsversuch in seinem Haus erschossen und keine sechs Wochen später gelang es den Terroristen, trotz verstärkter Sicherheitsmaßnahmen, den Präsidenten der Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände und des Bundesverbandes der Deutschen Industrie, Hanns Martin Schleyer, zu entführen.[1164] Die Kidnapper verlangten die Freilassung von elf inhaftierten Gesinnungsgenossen, darunter Baader, Raspe und Ensslin, sowie 15 Millionen Dollar Lösegeld. Während im Fall Schleyer noch taktiert wurde, entführten palästinensische Terroristen am 13. Oktober eine Lufthansa-Maschine mit 86 Passagieren nach Mogadischu.

[1161] Alle Angaben zum Terrorismus in Deutschland nach Jäger, Wolfgang und Werner Link: *Republik im Wandel 1974-1982. Die Ära Schmidt*. Stuttgart/Mannheim, 1987, S. 74 ff. (Band 5/II der fünfbändigen *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Karl Dietrich Bracher).

[1162] Die Terroristen verlangten die Freigabe von sechs Gefangenen der Baader-Meinhof-Gruppe, die jedoch nicht zur Führungsriege der Vereinigung zählten. Nachdem fünf von ihnen aus der Haft entlassen und in den Jemen ausgeflogen worden waren (der sechste hatte sich inzwischen von der RAF losgesagt und seine Freilassung verweigert) wurde Lorenz freigelassen.

[1163] I.e. Baader, Raspe, Ensslin und Meinhof. Für diesen Prozess wurde eigens der Straftatbestand der 'Bildung einer terroristischen Vereinigung' geschaffen und vermeintlichen Kronzeugen wurde erstmalig Straffreiheit zugesichert.

[1164] Der Fahrer Schleyers und drei ihn begleitende Polizisten wurden dabei niedergeschossen und tödlich verwundet.

Auch sie forderten die Freilassung von elf deutschen und zusätzlich zweier türkischer Terroristen. Nach der Erschießung des Flugkapitäns durch die Entführer am 17. Oktober wurde die Maschine einen Tag später von einer Spezialeinheit des Bundesgrenzschutzes gestürmt. Passagiere und Besatzungsmitglieder blieben weitgehend unverletzt, drei Entführer starben bei der Aktion. Wenige Stunden nach Bekanntgabe der Geiselbefreiung wurden Baader und Ensslin tot, Raspe sterbend und Irmgard Möller schwer verletzt in ihren Stammheimer Zellen aufgefunden. Am 19. Oktober fand man die Leiche Hanns Martin Schleyers, wie in einem Schreiben der Entführer angekündigt, im Kofferraum eines in der elsässischen Stadt Muhlhouse geparkten Wagens.

Spätestens nach der Entführung Schleyers herrschte in der Bundesrepublik eine Stimmung vor, die Golo Mann in einem Kommentar für die *Welt* als "Ausnahmezustand" und "einer grausamen und durchaus neuen Art von Bürgerkrieg" beschrieb, geführt von Leuten, "stark genug, den Staat zu zerbrechen, wenn man mit ihnen verfährt wie bisher".[1165] Die Überschätzung der Mitgliederzahl der RAF und ihrer finanziellen und logistischen Mittel sowie Panikmache durch die Boulevardpresse führten zu teilweise hysterischer Angst in der Bevölkerung. Der Druck auf Regierung und Polizei wuchs und zog eine verschärfte Anti-Terror-Gesetzgebung nach sich, in der Kritiker eine Aushöhlung rechtsstaatlicher Prinzipien sahen. Doch wer solcherlei Kritik übte, machte sich in dem nervösen Klima schnell verdächtig. Um Tatkraft und Stärke zu demonstrieren, wurden tatsächliche und vermeintliche Sympathisanten der Terroristen vom Staat überwacht und in einigen Medien verunglimpft.[1166] Während der Fahndungsaktionen wurde öffentlich über die Einführung der Todesstrafe diskutiert und nach dem Tod von Baader, Ensslin und Raspe über deren Recht auf eine Beerdigung gestritten.[1167]

Zu der äußerst angespannten innenpolitischen Lage kamen die weltweite Wirtschaftskrise, die der Bundesrepublik die höchsten Arbeitslosenzahlen seit Kriegsende brachten, und der sich wieder verschärfende Ost-West-Konflikt mit der steigenden Bedrohung durch die atomare Rüstung der Supermächte.

[1165] Mann, Golo: "Quousque tandem?", in: *Die Welt*, Hamburg, 07.09.1977, zitiert nach *Ein deutscher Herbst: Zustände 1977*. Mit Beiträgen von Tatjana Botzat, Elisabeth Kiderlen, Wolfgang Kraushaar, Frank Wolf u.a., Frankfurt/M., 1997, S. 22-23. Zur Schärfe der Auseinandersetzung siehe auch die Replik Erich Böhmes unter dem Titel "Mann, o Mann", im *Spiegel*, Nr. 38/1977, ebenfalls in *Ein deutscher Herbst: Zustände 1977*, S. 28-29.

[1166] Von der CDU-Landesregierung in Baden-Württemberg wurde der Schauspieldirektor des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart, Claus Peymann, bezichtigt, mit Terroristen zu sympathisieren, weil er zu Spenden für den Zahnersatz von Gudrun Ensslin aufgerufen hatte. Er kündigte daraufhin 1979 seine Stelle und ging mit dem größten Teil des Stuttgarter Ensembles nach Bochum, wo er die Nachfolge Zadeks als Intendant antrat. (Vgl. Rischbieter, "Theater", in: Benz, *Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in drei Bänden*, S. 95).

[1167] Siehe Titel der *BILD*-Zeitung "Todesstrafe – ja und nein" vom 12.09.1977. Laut der Illustrierten *Quick* sprachen sich Ende 1977 zwei Drittel der Deutschen für die Todesstrafe aus. (*Quick*, Heft Nr. 47, vom 10-16.11-1977, beides zitiert nach *Ein deutscher Herbst: Zustände 1977*, S. 32 und 134). Zum Thema Beerdigung der Terroristen siehe den *BILD*-Artikel "'Mit dem Tod muß jede Feindschaft enden'. Rommel erklärt, warum die drei Terroristen Baader, Raspe und Ensslin auf dem Friedhof beerdigt werden, auf dem auch Theodor Heuss liegt" vom 25.10.1977. (Zitiert nach *Ein deutscher Herbst: Zustände 1977*, S. 125).

Vielleicht also lag die zwischenzeitliche 'Verbannung' des *Kaufmann von Venedig* von der bundesdeutschen Bühne daran, dass die bestimmenden Themen der Zeit von solch extremer Bedeutung für die Psyche der Menschen waren, dass daneben überhaupt kein Platz für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit oder für die Reflexion über ein jüdisches Thema blieb. Als Parabel für den Außenseiter, der die Gesellschaft, in der er lebt, zwischenzeitlich fundamental bedroht, war das Shylock-Stück zu dieser Zeit ebenfalls vollkommen ungeeignet, da diejenigen, die die Gesellschaft aktuell bedrohten, aus keinem Ghetto kamen und sich weder in Konfession, Erziehung, sozialem Umfeld noch Gestus oder Habitus von der Mehrheit unterschieden. Nachdem die *BILD*-Zeitung Ende Oktober 1977 noch getitelt hatte: "Ein ganzes Land jagt 16 Mörder",[1168] legte sich die Hysterie im Laufe des Jahres 1978 allmählich, nachdem die Ereignisse vom Herbst 1977 rekonstruiert und analysiert waren und die neue Anti-Terror-Gesetzgebung verabschiedet war.[1169]

Die Themen Vergangenheitsbewältigung und Antisemitismus rückten erstmals wieder im Lauf des Jahres 1978 in den Blickpunkt der deutschen Öffentlichkeit. Zuerst gelang es Rolf Hochhuth im Frühsommer nachzuweisen, dass der baden-württembergische Ministerpräsident Hans Karl Filbinger noch kurz vor Kriegsende als Marinerichter einen jungen Soldaten als vermeintlichen Deserteur zum Tode verurteilt hatte. Filbinger sah sich als Opfer einer Kampagne und trat erst – immer noch ohne erkennbare Zeichen der Reue – von seinem Amt zurück, als zwei weitere von ihm verhängte Todesurteile bekannt wurden. Kurze Zeit später, am 9. November 1978, fanden dann in allen Teilen der Bundesrepublik Gedenkveranstaltungen zum vierzigsten Jahrestag der Reichspogromnacht statt. Dieses Datum spielte sicherlich eine gewichtige Rolle in den Überlegungen George Taboris, den Shylock zum zentralen Thema seiner ersten Inszenierung als fester Regisseur der Münchner Kammerspiele zu machen, wenngleich der Versuch, mit den Mitteln des Theaters die Erinnerung an den Genozid des jüdischen Volkes wachzuhalten, seine Arbeit unabhängig von Gedenktagen beherrschte.

3.4.9 Ein familiärer Jude ersetzt die Erinnerung: Lübeck, 1978

Inwieweit der Gedanke an die Reichspogromnacht Einfluss auf die Spielplangestaltung der Lübecker Bühne hatte, wo das Stück am 14.10.1978 nach vierjähriger Pause erstmals wieder in der Bundesrepublik Premiere feierte, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Dabei hätte das Theater der Hansestadt durchaus einen Grund mehr als andere Bühnen gehabt, die aktuelle

---

[1168] *BILD*-Artikel vom 21.10.1978, zitiert nach *Ein deutscher Herbst: Zustände 1977*, S. 123.

[1169] Es wurden auch 1978/79 weiterhin Terrorakte in Form von Bankrauben, Sprengstoff- und Brandanschlägen verübt, doch brauchte die RAF bis 1980, um sich personell, logistisch und ideologisch vollständig zu erholen. Dann folgte eine neue Terrorwelle. Vgl. zur weiteren Entwicklung des Terrorismus in den achtziger Jahren: Jäger, *Republik im Wandel 1974-1982. Die Ära Schmidt*, S. 84 ff.

Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* in einen Zusammenhang zum 9. November 1938 zu setzen, denn just im November 1938 hatte Shakespeares Stück auf dem Spielplan der Lübecker Bühne gestanden.[1170] Doch wurde diese Konstellation in der Presse mit keinem Wort thematisiert und auch mithilfe der Originalbeiträge im Programmheft wurden die Prioritäten in der Hansestadt eher anders gesetzt. Die vordringlichen Fragen an das Stück zumindest waren andere: "Wie kommt es, daß eine Minderheit zum unschuldigen Sündenbock der Gesellschaft wird? Weshalb hat man Angst vor Konkurrenz, anstatt mit ihr zu wetteifern? Kann nur der sein Recht erhalten, der die Religion der Mehrheit zwangsweise annimmt?"[1171] Man sah das Stück also eher als "die Tragödie des Diskriminierten", in der "die Ehrenmänner in ihrer ganzen Schäbigkeit" bloßgestellt würden. Shylocks Judesein war in dieser Konzeption begrenzt auf den Generationenkonflikt, den rein familiären Bereich also:

> In Jessica schildert er [Shakespeare, Anm. d. Verf.] Selbstaufgabe und Assimilation. Das gab und gibt es. Juden außerhalb Israels stehen heute oft vor dem gleichen Problem. Werden ihre Enkel noch Juden sein? Sie verstehen Shylocks Vaterschmerz.

Einer Tendenz der siebziger Jahre folgend, sollte nach den Vorstellungen des Produktionsdramaturgen Gert Müller Antonio nicht in das abschließende Fest eingebunden sein, das "die Gesellschaft der Playboys" auf den "Trümmern von [Shylocks] Existenz" feiert, sondern wegen "seiner Neigung zum männlichen jungen Adel [...] innerlich gebrochen" zurückbleiben.[1172]

In der Aufführung aber blieb anscheinend viel Konzeptionelles im Dunkeln. "Shakespeares böse Buben blieben meistens brav", titelten die *Lübecker Nachrichten* und nannten die Darstellung der Venezianer samt der Titelfigur "bieder" und "oberflächlich".[1173] Kritisiert wurde, wie so häufig bei Inszenierungen an kleineren – und manchmal auch größeren – Bühnen, der Leistungsabfall zwischen einem guten Shylock-Darsteller (hier: Roderich Wehnert) und dem Rest des Ensembles: "Selbst einem so erfahrenen Regisseur wie Reinhold K. Olszewski kann es nicht gelingen, aus einem Wischlappen funken zu schlagen" hieß es dazu im *Flensburger Tageblatt*.[1174]

War es Zufall, dass eine Bühne, die den *Kaufmann von Venedig* genau in den Tagen der Pogrome von 1938 als "antisemitisches Propagandawerk"[1175] aufgeführt hatte, das Stück vierzig Jahre später wieder auf den Spielplan setzte, als überall im Land die Vorbereitungen zum

---

[1170] Vgl. Fußnote 62.

[1171] Navè Levinson, Dr. Pnina: "Shylock und seine Mitbürger", in: Bühnen der Hansestadt Lübeck, Generalintendant Karl Vibach (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 5, Spielzeit 1978/79, Redaktion und Gestaltung: Gert Müller, S. 4. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1172] Müller, Gert: "Zum Schluß ein Fest", im Lübecker Programmheft, S. 10-11.

[1173] Zschacke, Günter: "Shakespeares böse Buben blieben meistens brav. 'Der Kaufmann von Venedig' in den Kammerspielen", in: *Lübecker Nachrichten*, 17.10.1978.

[1174] Herchenröder, Jan: "Vier norddeutsche Papagalli. 'Der Kaufmann von Venedig' in Lübeck", in: *Flensburger Tageblatt*, 19.10.1978.

[1175] Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, S. 251.

Gedenktag für eben dieses Pogrom getroffen wurden, und die Zusammenhänge dann mit keinem Wort erwähnt wurden? Ob Zufall oder nicht, die Begebenheit scheint in jedem Fall symptomatisch für den Umgang zahlreicher deutscher Theater mit dem Stück auch noch in den ausgehenden siebziger Jahren: Man spielte es, weil das Stück immer noch problematisch genug war, um die veranstaltende Bühne mit einer gelungenen Inszenierung zu adeln. Man spielte es auch, weil es, taktvoll und behutsam genug inszeniert, immer noch niemanden vergraulte. Eine Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* war immer noch – vielleicht durch die Alternativen, die das zeitgenössische Dokumentations-Theater mittlerweile bot, mehr denn je – Bekenntnis zu allgemein humanistischen Werten als Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Wenn Shakespeares Stück auf einer deutschen Bühne mehr war als klassische Parabel, dann war, wie in München noch im selben Jahr, für gewöhnlich ein jüdischer Künstler dafür verantwortlich.

3.4.10 Der dreizehnfache Shylock: George Taboris Münchner Improvisationen, 1978

Als George Tabori, 1914 als Sohn ungarisch-jüdischer Eltern in Budapest geboren, Ende der sechziger Jahre erstmals seit 1933 wieder deutschen Boden betrat, war er in der englischsprachigen Welt bereits ein bekannter Regisseur, Dramatiker und Romanautor. Außerdem war er Weltbürger. Er hatte vor dem Krieg in Budapest gelebt, in Berlin, dann in London. Während des Krieges war er zuerst Auslandskorrespondent in Sofia und Istanbul gewesen, danach als Mitglied der Britischen Armee im Nahen Osten stationiert. 1943 kehrte er nach England zurück, lebte zwischenzeitlich in den USA, Italien und Frankreich, bevor er sich 1952 für New York als ständigen Wohnsitz entschied. In Deutschland hatte er nur zwei Jahre verbracht, nämlich 1932/33 in Berlin als "Student, Kellner und Aschenbecherputzer"[1176]. Danach hatte er das Land gemieden, in dessen berüchtigtstem Konzentrationslager sein Vater sowie weitere Familienangehörige und Freunde ermordet worden waren. 1968 kam er dann als 'Fremdling' erstmals in das 'Land der Täter' zurück – um Theater zu machen.[1177] Er kam auch als Jude:

> [...] ich wäre kein Jude, wenn die Deutschen mich nicht daran erinnert hätten. Auch das war eine ungebetene Gabe, für die ich dankbar sein kann. Allerdings, der Preis für diese Bekehrung war zu hoch.[1178]

[1176] Biografische Angaben und Zitat nach der "Vita" Taboris in Welker, Andrea (Hrsg.): *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits*. Wien/Linz/Weitra/München, 1994, S. 336.

[1177] Zur Inszenierung der *Brecht-Dialoge* am Berliner Ensemble. Die Begriffe 'Fremdling' und 'Land der Täter' entstammen der Diktion Taboris, vgl. Welker, Andrea: "George Taboris Werk der Liebe gegen die Obszönität des Klischees", in: Welker, *George Tabori*. S. 7-8, hier S. 7.

[1178] Tabori, George: "Väter und Söhne, Juden und Deutsche", *Unterammergau oder Die guten Deutschen*, Frankfurt/M., 1981, S. 22-28, Zitat S. 25.

Die europäische Erstaufführung seines Stücks *Kannibalen*, einer "Rekonstruktion dokumentarischer Fakten aus Auschwitz"[1179], in der KZ-Häftlinge aus Hunger einen verstorbenen Mithäftling essen wollen, markierte ein Jahr später in Berlin den Beginn einer bis heute währenden Auseinandersetzung auf dem und mit dem deutschsprachigen Theater.[1180] Im Zentrum dieser Auseinandersetzung blieben die Geschehnisse in Auschwitz und die Suche nach den Umständen, die sie möglich gemacht hatten. Sein Theater, schrieb Tabori etwa zu der Zeit, als er in München die Shylock-Improvisationen einstudierte, wolle nicht "deutsches Schuldgefühl [...] manipulieren", sondern das Schweigen über die Judenvernichtung im Nationalsozialismus brechen:

> Jene 12 braunen Jahre scheinen in einem Loch verschwunden zu sein, jetzt unter Stahl und Beton vergraben. Wenn ich manchmal durch diese ordentlichsten und friedlichsten Straßen der Welt gehe, sticht mir ein Geruch in die Nase. Presse und Medien graben in diesem Loch, aber die Straßen sind schweigend, wieder so ein Schweigen.[1181]

Er gebe nichts auf antisemitische Sprüche oder Witze, er fordere weder in der Kunst noch im Alltag "besonderen Takt oder Frömmigkeit" im Umgang mit Juden, ihn schaudere aber beim Gedanken an "die Verlogenheit, das braune Loch, das Schweigen, das den Krebs in uns verursacht".

> Manche Künstler werden ungehalten über dieses Schaudern und verwechseln die Freiheit der Meinungsäußerung mit der Freiheit, den Juden als Bösewicht zu zeigen. Das Entscheidende ist nicht das Gute oder das Böse der Juden, sondern ihr Sterben; die historische Hetze.[1182]

Das Theater war nach Tabori das am besten geeignete Mittel gegen das Schweigen und gegen das Vergessen, "ein Shylock oder eine 'Nathan'-Aufführung oder 'Kannibalen' oder 'Jubiläum'" als Möglichkeit der Erinnerung und des Gedenkens viel "vitaler" und von tieferer Wirkung als beispielsweise eine KZ-Gedenkstätte.[1183]

> Also nach Auschwitz soll man keine Gedichte mehr schreiben? Ich würde das Gegenteil sagen, das Gegenteil ist wahr: Nach Auschwitz über dieses Thema zu schreiben war und ist ganz zwingend. Irgendwie mußte man es bewältigen. Denn darum macht man ja Kunst, darum macht man ja Theater. Die Leute, die sagen, das ist beleidigend, die Wirklichkeit und die Kunst in eine direkte Beziehung zu bringen, haben unrecht. Das Gegenteil wäre beleidigend: weil nur aus der tiefsten persönlichen Betroffenheit oder Erfahrung geschrieben oder Theater gemacht werden soll und kann.[1184]

[1179] Tabori "Rückkehr nach Deutschland – Brechts Erben", in: *Unterammergau oder Die guten Deutschen*, S. 17-22, Zitat S. 21.
[1180] Premiere der *Kannibalen* am 13.12.1969 im Berliner Schiller-Theater, nachdem das Stück ein Jahr zuvor in New York uraufgeführt worden war. Angaben nach: Welker, *George Tabori*, S. 337 und 340.
[1181] Tabori, "Väter und Söhne, Juden und Deutsche", *Unterammergau oder Die guten Deutschen*, S. 24. Geschrieben im Juli 1978.
[1182] Ebd., S. 25.
[1183] Schmidt, Dietmar N.: "Aus Betroffenheit Kunst: Nathan. Shylock. Szenen eines Films mit George Tabori", in: Welker, (Hrsg.): *George Tabori.* S. 105-106, Zitat S. 105. (Abdruck der wörtlichen Beiträge Taboris in dem Film *Nathan. Shylock*).
[1184] Ebd., S. 106.

Daraus leitete sich die Forderung ab, dass Theater nichts stilisieren oder ästhetisieren dürfe, vor allem nicht die Gewalt.[1185] Die Bühne sollte stattdessen zu einem Ort werden, an dem ein Schauspieler Intimes, Obszönes, Tabuisiertes, Peinliches öffentlich macht. An dieser Stelle kommen sich Zadek und Tabori in ihrer Definition von Theater sehr nahe, nur dass für Zadek das fertige Produkt, die Aufführung, einen hohen Stellenwert besitzt, während Taboris Priorität vor allem auf der Auseinandersetzung mit den Schauspielern liegt. Für ihn waren die Entdeckungen während der gemeinsamen Arbeit, die 'wahren' Momente, die ein Schauspieler auf einer Probe findet, immer wichtiger als die eigentliche Aufführung.

Mit diesen Sachverhalten und Ansichten Taboris war die deutsche Öffentlichkeit bereits seit fast einem Jahrzehnt vertraut, als der Regisseur 1978 einen Festvertrag an den Münchner Kammerspielen unterschrieb. Als bekannt wurde, dass er sich in seiner ersten Arbeit nach Vertragsabschluss mit der Figur des Shylock auseinandersetzen würde, waren deshalb Neugier, gespannte Erwartung aber auch so etwas wie Skepsis oder Sorge vor dem Ergebnis des Projekts in der Öffentlichkeit größer als bei anderen Theaterereignissen. Davon zeugen die vielen erklärenden Interviews mit Tabori oder die zahlreichen Schilderungen der Probenarbeit, die in den großen Münchner Zeitungen abgedruckt wurden,[1186] ebenso wie die Genauigkeit, mit der im Vorfeld über Änderungen am geplanten Konzept – der Ausstieg des Hauptdarstellers, der Wechsel des Aufführungsortes – berichtet wurde.[1187]

Die gemischten Gefühle rührten wohl daher, dass Tabori eben auch dafür bekannt war, sein Publikum nicht zu schonen. Bei seiner Gastinszenierung der *Kannibalen* hatten die Münchner bereits erfahren, wie schwer verdaulich seine theatralische Kost sein konnte, wenn er den nationalsozialistischen Faschismus im Allgemeinen und die Judenvernichtung im Besonderen thematisierte. Dass er dies mit Shylock tun würde, dafür garantierte der Zeitpunkt, den er für die Premiere des Unternehmens gewählt hatte, die nur wenige Tage nach dem vierzigsten Jahrestag der 'Reichskristallnacht' stattfand.[1188]

Zusätzlich sorgte für Verunsicherung, dass Tabori schon früh hatte verlauten lassen, er gedenke keine neue Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* abzuliefern – "das ist schon so oft und so gut gemacht worden" – sondern "so eine Art Meditation über Shylock".[1189] Das Münchner Pro-

---

[1185] Vgl. Taboris Einschätzung: "Gewalt wird immer geübt. Sie ist in uns, man soll das nicht stilisieren oder ästhetisieren. Und das Theater ist der beste Platz zur Bewältigung dieses Themas." (In: Dullinger, Angie: "Kammerspiele: Wie Regisseur Tabori und sein Team sich die Shylock-Tragik erarbeitet haben. Die Quälerei um ein Pfund Fleisch", in: *Abendzeitung*, München, 18./19.11.1978).

[1186] Vgl. z.B. *tz*, München, vom 8.11.1978, *Süddeutsche Zeitung* vom 17.11.1978 und vom 18./19.11.1978 und *Abendzeitung*, München, vom 18./19.11. Genaue Angaben siehe Anhang.

[1187] Rudolf Wessely, der für die Rolle des Shylock vorgesehen war, stieg im September aus, nachdem klar war, dass mehrere Schauspieler die Rolle des Juden spielen würden. Zum Spielort s.u.

[1188] Premiere: 19.11.1978.

[1189] Tabori in May, Rolf: "Shylock von allen Seiten beleuchten. George Tabori experimentiert mit Shakespeare", in: *tz*, München, 08.11.1978.

jekt sollte aufbauen auf einer englischsprachigen Version, die er 1963 beim Berkshire Theatre Festival erarbeitet hatte.[1190] Nachdem ihm damals zu Ohren gekommen war, dass in Theresienstadt Theater gemacht worden war, um den Häftlingen zu zeigen, wie gut es ihnen ginge, und dass dabei auch einmal der *Kaufmann* aufgeführt worden sei, hatte er die Shylock-Improvisationen in den USA als *play in the play* in ein solches Szenario – KZ-Häftlinge spielen den *Kaufmann* zur Belustigung ihrer Aufseher – eingebunden.[1191] Diese Konzeption sollte in München leicht modifiziert wiederholt werden, allerdings lenkten der Verlauf der Proben und schließlich die Weigerung der zuständigen Behörden, das KZ Dachau als Spielort freizugeben, das Münchner Projekt in eine andere Richtung.

Trotzdem blieb die Auseinandersetzung mit dem Drama für den Regisseur eine sehr persönliche. Er erhoffte sich von den Aufführungen einerseits neue Antworten auf sein Verhältnis zu Deutschland und den Deutschen, andererseits ging es "um die Schwierigkeit für eine deutsche Schauspielgruppe, sich mit dem Thema Antisemitismus auseinanderzusetzen".[1192] "Kompliziert das", kommentierte der Kritiker von *Theater heute*, "weil diese Fabel nicht in Unbefangenheit ein Kunstanlaß wie jeder andere sein kann, und schwierig, da pure Pietät Tabori als die trostloseste Haltung, oft verlogenste und jedenfalls trauerfaulste erscheint".[1193]

So wusste also auch die Kritik nicht so genau, was sie erwartete. Bei Shakespeares Stück, das an und für sich selbst lange genug "auf höherer Kulturebene [...] ein deutsches Trauma" und "in den letzten Jahrzehnten [...] Stolperstein deutscher Scham und Verunsicherung" gewesen war,[1194] hatte man im Laufe der Zeit eine ganze Bandbreite von Shylock-Interpretationen gesehen und einzuschätzen gelernt:

> Ernst Deutschs Wiedergutmachungs-Shylock als bundesdeutsche Staatstheaterfigur [...]; Kortner dann, der viel weniger schon den veredelten als den *verstümmelt* bösen Alten zeigte, und schließlich Hans Mahnke bei Zadek: das nicht mehr schamvoll verdrängte Stereotyp eines realen und eben darum nicht theaterhaft harmlosen Antisemitismus.[1195]

Das Drama vom Juden konnte also, in wessen Inszenierung auch immer, die Kritik kaum mehr verunsichern. Aber Shylock-Improvisationen erarbeitet mit den radikalen Mitteln eines George

---

[1190] Vgl. Verzeichnis der Regiearbeiten Taboris in: Welker, *George Tabori*, S. 340. John Gross erwähnt eine Aufführung des *Kaufmann von Venedig* durch Tabori 1966 am Stockbrigde Playhouse in Massachusetts, die im Verzeichnis bei Welker nicht aufgeführt ist. Vgl. Gross, John: *Shylock. A Legend and Its Legacy*. New York/London/Toronto/Sydney/Tokio/Singapur, 1992, S. 333. (Erstveröffentlichung in Großbritannien 1992 unter dem Titel *Shylock: Four Hundred Years in the Life of a Legend*).

[1191] Vgl. die Aussagen Taboris in Thieringer, "Das Einmalige wiederholen", *Süddeutsche Zeitung*, 17.11.1978.

[1192] Martins, Kirsten: "Der Fels, der in der Mitte bricht. Aus einem Probentagebuch zur Münchner 'Shylock'-Produktion", in: *Theater heute*, 1/1979, S. 52-55, Zitat S. 52. (Kirsten Martins begleitete das Tabori-Projekt als Hospitantin).

[1193] Becker, Peter von: "Von Juden und Christen – von Vätern und Kindern. George Taboris aufregende Shylock-Meditationen in München", in: *Theater heute*, 1/1979, S. 44-47, Zitat S. 45.

[1194] Seidenfaden, Ingrid: "Shylock und wir. George Taboris Improvisation über den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Bayerische Staatszeitung*, München, 24.11.1978. (Unter dem gleichen Titel auch in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* vom 25./26.11.1978 und im *Göttinger Tageblatt* vom 30.11.1978).

[1195] Becker, "Von Juden und Christen – von Vätern und Kindern", *Theater heute*, 1/1979, S. 44. Hervorhebung im Original.

Tabori?[1196] "Nur konsequent", fanden es die einen, "wenn sich der jüdische (und nazi-geschädigte) Regisseur Tabori am ewigen Juden der Literaturgeschichte reibt".[1197] Dennoch herrschte die Sorge vor einer "Gedenkstunde [...] mit Trauerrand-Zwang".[1198] Ein anderer fürchtete die einseitig jüdische Aneignung des Themas: "Nicht zu vergessen die Chuzpe: daß die Verwendung von Schauspielern als Labor-Material gekoppelt wird mit Deutschlands Gewissenslast Nummer eins – da winkt so leicht keiner ab".[1199] Wie immer man dem Projekt auch gegenüberstand, man wusste, dass der Abend nicht "bügelfreie[n] Charme unverbindlicher Unterhaltung", sondern in typischer Tabori-Manier "Totaleinsatz" und "seelische Schleudertrommel"[1200] bereithalten würde. Und man täuschte sich nicht.[1201]

Tabori und das Ensemble hatten sich entschieden, die Improvisationen in dem Kellerraum vorzuführen, in dem auch die zweimonatige Probenphase stattgefunden hatte. Dieser ehemalige Heizungskeller einer Eisenfabrik war nur über einen tristen, dunklen Hinterhof zu erreichen, von dem aus man einige Fremdarbeiterwohnungen sehen konnte.[1202] Das Projekt, das dort vorgeführt wurde, hieß jetzt *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren – Improvisationen über Shakespeares Shylock*, nachdem der Titel *Shylock 44* verworfen worden war.[1203] Man hatte also genau die Textstelle zum Programm gemacht, die in der deutschen Nachkriegstheatergeschichte die größten Probleme verursacht hatte. Eine Stelle zudem, in der Shylock zugleich Täter und Opfer ist.

In den nachfolgenden Improvisationen wurde nur mit den Shylock-Szenen des *Kaufmann von Venedig* gearbeitet, der gesamte Handlungsstrang um Portia fand keine Berücksichtigung. Etwa neunzig Prozent des in den Aufführungen gesprochenen Textes bestand aus der Schlegelschen Übersetzung von Shakespeares Drama.

Beim Eintritt in den Keller erhielten die Zuschauer einen Programmzettel – ein Programmheft für das Projekt gab es nicht – auf dessen Deckblatt, wie auch auf dem Plakat, die in *Stürmer*-Manier verzerrten Grimassen aller Mitwirkenden des Abends abgebildet waren. Im ansonsten

---

[1196] Zur Arbeitsweise Taboris siehe Becker, Peter von: "Theaterarbeit mit George Tabori. Der Weg vom Bremer 'Hamlet' zum Münchner 'Shylock'", in: *Theater heute*, 1/1979, S. 47-51. (Gespräch von Beckers mit Tabori und den Bremer Schauspielern).

[1197] May, Rolf: "Gefolterte Puppen. Kammerspiele: George Taboris Shylock-Projekt", in: *tz*, München, 21.11.1978.

[1198] Ebd.

[1199] Eichholz, Armin: "George Tabori zeigt im Keller der Knöbelstraße 4 seine Shakespeare-Improvisation zum Jazz von Stanley Walden. Aufregende Nachtübung mit dreizehn Shylocks", in: *Münchner Merkur*, 21.11.1978.

[1200] May, "Gefolterte Puppen", *tz*, München, 21.11.1978.

[1201] Taboris Shakespeare-Improvisationen lebten in erster Linie von ihrer atmosphärischen Dichte. Um eine Idee für die Stimmung(en) des Abends und das Gefühlsbad zu vermitteln, durch das die Zuschauer den Berichten zufolge gingen, erscheint es sinnvoll, den Ablauf des Abends mithilfe der vorliegenden Kritiken im Folgenden zu rekonstruieren.

[1202] In einigen Rezensionen entsteht der Eindruck, als wollten die Autoren die Tristesse, die die Lebensumstände der Fremdarbeiter augenscheinlich kennzeichnete, mit den bedrückenden Ereignissen vergleichen, die sie im Kellerraum zu Gesicht bekommen hatten, als schreckten sie aber gleichsam vor diesem Vergleich zurück, weil das reale Ausmaß der Judenvernichtung unvergleichbar ist. (Vgl. z.B. Hatry, Michael: "Ein Irrtum kommt selten allein. Taboris 'Improvisationen nach Shakespeares Shylock'", in: *Deutsche Volkszeitung*, 14.12.1978, und: Schmidt, Dietmar N.: "'Improvisationen über Shakespeares Shylock' von George Tabori in München. Das ist schwer auszuhalten", in: *Stuttgarter Nachrichten*, 23.11.1978. Schmidts Kritik erschien unter dem Titel "Was die Tradition eine Komödie nennt" auch in der *Frankfurter Rundschau*, 25.10.1978).

[1203] May, "Shylock von allen Seiten beleuchten", *tz*, München, 08.11.1978.

nackten Kellerraum waren die Wände gelb getüncht, eine Bühne gab es nicht. Die Zuschauer saßen auf festgeschraubten Stühlen mit den Sitzflächen in verschiedenen Richtungen im ganzen Raum verteilt. In der Mitte des Raums stand ein Konzertflügel. Daran saß Stanley Walden, ein New Yorker Musiker, der schon seit 1969 immer wieder mit Tabori gearbeitet hatte und der neben diesem der einzige an der Produktion beteiligte Jude war, und spielte Jazz. Walden und sein Flügel waren das Zentrum der Aufführung. Das Instrument diente je nach Szene als Haus des Juden, als Trennwand zwischen Juden und Christen oder als Begegnungsstätte. Tabori sah eine sehr enge Verbindung zwischen den musikalischen und theatralischen Improvisationen des Abends. Für ihn gab Waldens Jazz der Aufführung "ein Skelett"[1204] und Walden definierte den Begriff 'Improvisation' als den Willen,

> das ganze Vokabular unserer Kunst und Persönlichkeit [zu] benutzen, um herauszufinden, warum dieses vierhundert Jahre alte Relikt seine Kraft behalten hat, warum es gegenwärtig bleibt. [...] indem wir die Gefahr, öffentlich etwas zu riskieren (Belanglosigkeit, Mehrdeutigkeit, Langeweile, Formlosigkeit) in Kauf nehmen, können wir manchmal, sicher nicht durchgehend, diese Augenblicke schwebender Freiheit, atemloser Gefahr, reinen Vergnügens und außergewöhnlicher Einsicht erreichen, wie sie uns mit verschwenderischer Großzügigkeit von Jazzmusikern angeboten werden.[1205]

Je nach Szene und Stimmung spielte er Jazz und "so was wie Jidden-Blues, Balladenhaftes, illustrierende Stimmungs-Rhythmen"[1206], alles frei improvisiert. Laut Programmzettel hatte "jene schwer faßbare besondere Natur der autoritätsgläubigen Deutschen" für solche Art freier Improvisation lange kein Verständnis.[1207] Zu Beginn des Abends standen zehn Männer und eine Frau um Walden herum, ein Mann lehnte in einer Ecke des Raums. Alle dreizehn trugen schwarze Hosen, schwarze Gehröcke und breitkrempige schwarze Hüte. Alle dreizehn waren Shylocks.

An den Heizungsrohren der Wände und überall im Raum verteilt hingen, saßen oder lagen kleine, aus Gips gegossene Puppen mit Judenstern auf der Kleidung, Abbildungen von Menschen, Männer und Frauen waren darunter, Greise und Kinder. Unter den Kleidern, Mänteln, Röcken und Anzügen wurden ihre ausgemergelten Körper sichtbar. Plötzlich sprang einer derjenigen, die um Walden herum standen, auf den Flügel und sang die gehässige, antisemitische 'Ballade vom Shylock'[1208]. Sie endete: "Und Ruh´ ist erst, wenn auch der Rest – hör´ zu, du wack´rer Christ – in seinem schwarzen Rattennest einst ausgeräuchert ist".[1209] Währenddessen bewegten

---

[1204] Thieringer, "Das Einmalige wiederholen", *Süddeutsche Zeitung*, 17.11.1978.

[1205] Walden, Stanley: "Ein paar Gedanken über Improvisation", in: Welker, *George Tabori*, S. 102-104, Zitat S. 103. Waldens Essay ist auch abgedruckt in dem Buch zur Münchner Aufführung von Welker, Andrea und T. Berger (Hrsg.): *George Tabori/Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren/Improvisationen über Shakespeares Shylock*, München, 1979, S. 17-18.

[1206] Eichholz, "Aufregende Nachtübung mit dreizehn Shylocks", *Münchner Merkur*, 21.11.1978.

[1207] Zitiert nach Eichholz, "Aufregende Nachtübung mit dreizehn Shylocks", *Münchner Merkur*, 21.11.1978.

[1208] Laut Peter von Becker von *Theater heute* nach einer Textsammlung von Samuel Pepys aus dem 17. Jahrhundert. (Vgl. Becker, "Von Juden und Christen – von Vätern und Kindern", *Theater heute*, 1/1979, S. 45).

[1209] Zitiert nach Schmidt, "Das ist schwer auszuhalten", *Stuttgarter Nachrichten*, 23.11.1978.

sich die anderen Schauspieler mit angeklebten Hakennasen in einer Art und Weise durch den Raum, die den Vorstellungen eines antisemitischen Publikums vom 'typischen Juden' entsprach[1210] oder sie schlichen sich grimassierend wie *Stürmer*-Karikaturen an einzelne Leute aus dem Publikum heran und fletschten "die mit schlechtem Gewissen hockenden Zuschauer an: "So sehen die Antisemiten des auch [sic] so christlichen Abendlandes uns durch die Zeiten".[1211] Unter dem Flügel neben einem Haufen vollgestopfter Plastiktaschen war derweil eine Blutlache sichtbar geworden, die sich im Lauf des Abends immer mehr ausweitete. Die Schauspieler griffen nun nach den Puppen, entkleideten, folterten und 'töteten' sie auf verschiedenste Weise. Einige Puppenteile der zerhackten, zerschlitzten, durchbohrten, zertrampelten oder verätzten Puppen wurden in einer Plastikschüssel gesammelt, aus der Rauch quoll, andere wurden quasi als 'Souvenir' an die Zuschauer verteilt. Der Münchner Schriftsteller Michael Krüger schrieb dazu:

> Mit dieser polemischen Geste – oder Schlachtung und öffentlichen Verteilung wehrloser Opfer -, deren groteske Maßlosigkeit mir beim ersten Anblick Ekel verursachte, beginnt Taboris Stück und endet das 'Theater'. Alle Inszenierungen des 'Kaufmann von Venedig' wollten etwas erklären: einen historischen Tatbestand; den Anti-Semitismus; den Umstand, daß es sowohl gute wie böse Juden gebe; sie waren sicher so gut gemeint wie sie unangemessen waren: jede noch so gut gemeinte Symbolisierung hat die historische Wahrheit ein Stückchen weiter vernichtet. Olivier, Kortner, Mahnke – die guten Menschen haben mit uns diskutiert, wo sie lieber hätten schweigen sollen.[1212]

Daraufhin erlosch das Licht, ein Mann mit einer Laterne trat auf und rief nach Jessica. Er suchte auch unter dem Klavier, sah die Plastikbeutel in der Blutlache, öffnete einen, zog ein Stück rohen Fleisches hervor – das spätere Pfand des Shylock – und begann zu weinen. Eine der Shylock-Figuren saß derweil bewegungslos und traurig neben dem Schachtfeld des Puppenmassakers. Sie stand jetzt auf und begann als königlicher Kaufmann die ersten Zeilen des Shakespeareschen Texts zu sprechen: "Ich weiß nicht, warum ich so traurig bin". Vor dem Flügel kam es zum ersten Treffen zwischen Shylock und Antonio. Ihre Beziehung zueinander war von Beginn an von einer persönlichen Hassliebe geprägt. Shylock erwähnte das Pfand ihres Vertrages, das Pfund Fleisch, wie nebenbei, während das Hauptaugenmerk der Szene eindeutig auf dem nächsten Satz des Juden lag: "Und, bitte euch, kränkt mich nicht für meine Liebe". Die folgende Verhandlung zwischen Shylock und Antonio ging dann jedoch in ein Wortgefecht über, das sich schnell in blinde Wut und heftiges Geschrei steigerte. Am Ende der Szene schließlich mussten beide am offenen Kampf gehindert werden.

[1210] Tabori hatte den Schauspielern auf der Probe immer wieder gesagt, dass die Dialektik des Shakespeareschen Textes "nur dann produktiv" sei, "wenn man annimmt, daß das Publikum antisemitisch ist". Zitiert nach Martins, "Der Fels, der in der Mitte bricht", *Theater heute*, 1/1979, S. 52.
[1211] Adam, Klaus: "Diese Juden. George Tabori mit Shylock über Antisemitismus", in: *Saarbrücker Zeitung*, 24.11.1978.
[1212] Krüger, Michael: "Menschen-Spiele. Anmerkungen zum Münchner 'Shylock'", in: *Theater heute*, 2/1979, S. 4.

Ein Szenenwechsel zeigte einen anderen Shylock, bevor er das Haus verließ, um der Einladung der Christen zu folgen. Er verabschiedete sich zärtlich von Jessica,[1213] bettete sie auf den Boden neben den Flügel, deckte sie zu und sang ihr ein jiddisches Lied. Unterdessen erschien auf einer Holztreppe ein "gedrungener, ziemlich stumpfsinnig und gefährlich aussehender Mensch"[1214], der in den folgenden Traum Jessicas eintrat. In diesem Traum wurde die Tochter des Juden zum männlichen KZ-Häftling, die gedrungene Person zum SS-Kommandoführer. Der Mann traktierte den Häftling, der sich auf den Flügel rettete und dort stockend, wie wachträumend, von Qualen und Folter erzählte, denen er als schwuler Jude und Kommunist ausgesetzt war. Während einige der im Publikum verteilten anderen Schauspieler in den Raum riefen, was sie zu der Geschichte des Häftlings assoziierten ("Ich sehe einen verkohlten Baumstamm, eine Menschenklumpen" etc.), brachen andere die Illusion durch Zwischenrufe wie "Alles gelogen!", "Der ist doch Schauspieler" oder "Wir waren alle nicht dabei".

Danach folgte ein Entkleidungsritual, das den Träumenden endgültig zu Shylocks Tochter machte. Jessica lag nun zusammengekauert auf dem Flügel und Lorenzo näherte sich ihr mit den berühmten romantischen Versen aus dem Schlussakt: "Wie süß das Mondlicht ..." und "Horch auf die Musik". Dabei jedoch "bog [er] ihren schmerzverkrampften Körper gewaltsam zurecht".[1215]

> Der Christ 'nimmt' die Jüdin, sie halb vergewaltigend, halb aus körperlicher Einklammerung (oder: gesellschaftlicher Verstümmelung) befreiend, rausbrechend. Auch das ist als Metapher Taboris eigene Antwort auf die Frage, wie er unter die Deutschen gekommen sei.[1216]

Auf das Stichwort "Kästchen" stürzte das gesamte Ensemble herbei und plünderte das Haus Shylocks. Diese Szene geriet zum Pogrom: die Schauspieler schnüren ein gutes Dutzend Plastikbeutel auf und warfen deren Inhalt – Kleider, Bürsten, Kämme etc. – ins Publikum. Dazu wurde Shylocks Hausrat auf den Boden verstreut. Die nun an Kleidung und Körper blutverschmierte Jessica wandte sich unterdessen an Lorenzo: "Nun werd´ ich Christin und ein gut Weib ...". "Es ist im Shylock-Jazz die frechste Sequenz: aus Jessicas massiver Mitgift-Klauerei eine Judenhatz zu machen, die nachher auch Shylocks Rachegier nach Antonios Pfund Fleisch mitbegründen soll ..." schrieb der Kritiker des *Münchner Merkur*.[1217]

[1213] Die Verwirrung, das Infragestellen von scheinbar Eindeutigem, das den Abend beherrschte, vollzog sich auch konsequent auf der Ebene der Geschlechterrollen. Während Launcelot von der einzigen Frau des Ensembles verkörpert wurde (Ursula Höpfner, die 1985 Taboris dritte Ehefrau wurde), wurde die einzige verbliebene Frauenrolle der Improvisation, die Rolle der Jessica, mit einem männlichen Darsteller (Siemen Rühaak) besetzt.

[1214] Schödel, Helmut: "Theater: George Taboris Shakespeare-Improvisationen in München. Der dreizehnfache Shylock", in: *Die Zeit*, Hamburg, 01.12.1978.

[1215] Ebd.

[1216] Becker, "Von Juden und Christen – von Vätern und Kindern", *Theater heute*, 1/1979, S. 46. Tabori selbst hatte Jessica als einsame, passive, abwartende Figur gesehen, die von Lorenzo Dornröschen-gleich aufgeweckt wird. (Vgl. Welker/Berger (Hrsg.): "Jessica liebt Lorenzo", *George Tabori/Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren/Improvisationen über Shakespeares Shylock*, S. 58.

[1217] Eichholz, "Aufregende Nachtübung mit dreizehn Shylocks", *Münchner Merkur*, 21.11.1978.

Es folgte die Szene, die in Shakespeares Stück nicht vorkam, die aber in eher tragischen, edlen, philosemitischen Shylock-Darstellungen zur psychologischen Rechtfertigung der Figur schon seit jeher eine bedeutenden Rolle spielte. Die Entdeckung der Flucht Jessicas wurde in Taboris Improvisationen in neun Variationen gespielt. Der erste Darsteller rief: "Meine Tochter, meine Dukaten" und lief dabei, einen Stuhl hinter sich her ziehend, um den Flügel herum. Ein zweiter brüllte den Text, ein dritter trug ihn wie einen Abzählreim vor. Einer sprach kölnischen Dialekt, ein anderer sagte nur "Schnabbeldischnapp", der nächste versuchte eine Parodie auf Kortner. Ein Schauspieler sang im Operettenstil "Was kann der Shylock denn dafür, daß er ein Schwein ist", ein anderer spielte eine Slapstick-Stummfilmszene. Jede Nummer wurde von den nicht beteiligten Schauspielern mit Zwischenrufen kommentiert, man fiel sich ins Wort, machte Verbesserungsvorschläge.

Es war dies die erste komische Szene des Abends, doch sie war nicht unbedingt ein *comic relief*. Schon 1972 bei Zadek hatten sich die meisten Zuschauer schwer getan mit dem befreiten und befreienden Auflachen, obwohl das gesamte Konzept damals auf Komik abgestimmt war. Hier jetzt waren die komischen Einlagen eingebunden in den Kontext von Massenvernichtungslager und Folterqualen. Deshalb rief diese Szene, Taboris Lieblingssequenz des Abends, auch am meisten Verunsicherung hervor, und zwar sowohl bei den Befürwortern wie auch bei den Gegnern des Projekts. Nicht wenige von denen, die im Vorfeld Angst vor einem ganzen langen Abend voller Betroffenheit gehabt hatten, sahen sich jetzt mit einer Situation konfrontiert, in der es hieß: es "darf ruhig gelacht werden – auch wenn man sich eigentlich nicht so recht traut".[1218] Eine historische Lektion durfte keinen Spaß machen, weder Zuschauern noch den beteiligten Schauspielern:

> Aber hier wird auch die Gefahr des ganzen Unternehmens deutlich: Schauspielerindividualität, Lust am Theaterspiel, Ästhetisches schieben sich vor den Tragödienvorwurf, man verfolgt das 'Spiel', nicht mehr das 'Thema'. Boulevardtheater im Schatten der Gasöfen?[1219]

Andere stießen sich mehr am Inhalt als an der Form. Ihnen waren mehrere unterschiedliche Shylock-Variationen *per se* zu wenig, egal ob sie komisch oder tragisch, menschlich oder parodistisch waren. Statt Fragmenten verlangten sie nach einem Ganzen. Sie hofften fast 35 Jahre nach Kriegsende endlich auf die Erlösung von den (unerträglichen) Spannungen, die das Stück hierzulande begleiteten. Und damit gleichzeitig auf den Erlöser, der Deutsch dann doch nicht war und Kortner sowieso nicht:

> Der deutsche Shylock-Bedarf aller Theaterzeiten – ein für allemal bedient? In diesem Supermarkt von Auffassungen wäre jetzt jeder neugierig auf den einen großen Darstel-

[1218] May, "Gefolterte Puppen", *tz*, München, 21.11.1978.
[1219] Adam, "Diese Juden", *Saarbrücker Zeitung*, 24.11.1978.

> ler (gibt's ihn?), der sämtliche Widersprüche Shakespeares samt der deutschen Spielbelastung denn doch wieder zu einer Theatergestalt zusammenzwingt.[1220]

Danach wurde es wieder ernst im Heizungskeller, der Prozess stand an. Tabori hatte die Gerichtsszene während der Proben als die einzige Szene bezeichnet, "die wir unehrlich machen, eine Gerichtsszene im Leben ist immer Theater".[1221] Für die beteiligten Christen sei der Prozess, ähnlich einer Fernsehdiskussion, eine Inszenierung für die Öffentlichkeit. Shylock hingegen spiele dieses Spiel nicht mit. Für ihn sei die Szene "ein alter Alptraum, seit 6.000 Jahren bereitet er sich auf diesen Prozeß vor".[1222] Umgesetzt wurde dieses Konzept in einem sehr eindringlichen Bild, das den Bruch mit herkömmlichen Gut-Böse- und Täter-Opfer-Schemata visualisierte und das Geschehen gleichzeitig in eine raum- und zeitübergreifende Dimension transportierte:

> Vor Gericht erscheint Shylock [...] nicht allein; an ihm, auf ihm hängen drei Menschen, Kreaturen in Sachen, die aus der Kleiderkammer eines KZ sein könnten: Was diesen Juden unmenschlich macht, schleppt er als Schicksal eines Volkes ganz konkret mit sich.[1223]

Während Shylocks Verurteilung krochen diese drei Menschen stöhnend am Boden umher. An Portias statt sprach ein gelehrter Doktor das Urteil, woraufhin Shylock verzweifelt versuchte zu fliehen, seine Flucht aber an den verschlossenen Türen des Kellerraums scheiterte. So kam es schließlich zur Taufe, die für Tabori "thematisch entscheidend" war: "Die Taufe ist das Letzte, was Shylock passiert, wenn man das Stück von einem jüdischen Standpunkt aus sieht". Während der Taufzeremonie gingen die anderen Schauspieler betend durch den Raum. Walden spielte auf der Klarinette das *Kol Nidreh*: "Es ist ein Gebet, um Gott um Verzeihung zu bitten, daß man zu einem Christen geworden ist und daß man es nicht 'so' gemeint hat: 'Das Kol Nidreh ist die zentrale musikalische Aussage des Stückes'", sagte Tabori.[1224]

In den Aufführungen wurde die Zwangskonvertierung als nicht enden wollende Demütigung und totale Vernichtung eines Menschen in allen Einzelheiten ausgespielt. Shylock wurde in eine rote Plastikschüssel gestellt, man zog ihm gestrickte Wadenstrümpfe und ein Taufkleid an, schminkte ihn mit Rouge, blondierte die Haare, übergoss ihn mit Blut und taufte ihn auf den Namen Antonio. Tabori dazu:

> Am Ende der Verhandlung steht Shylock entblößt da von allem, was das Leben lebenswert macht oder, was dasselbe ist, das Sterben sterbenswert. Der Autor, der vom jüdischen Wesen mehr zu verstehen scheint als die meisten von uns hier und heute, versagt ihm sogar die Tröstungen des Wortes. Othello, Lear, Hamlet, Kleopatra, Macbeth und allen übrigen gestattet er, ihre Vernichtung durch schöne 'Letzte Worte' zu

---

[1220] Eichholz, "Aufregende Nachtübung mit dreizehn Shylocks", *Münchner Merkur*, 21.11.1978.
[1221] Martins, "Der Fels, der in der Mitte bricht", *Theater heute*, 1/1979, S. 54.
[1222] Tabori, zitiert nach Martins, "Der Fels, der in der Mitte bricht", *Theater heute*, 1/1979, S. 54.
[1223] Schmidt, "Das ist schwer auszuhalten", *Stuttgarter Nachrichten*, 23.11.1978.
[1224] Tabori, zitiert nach Martins, "Der Fels, der in der Mitte bricht", *Theater heute*, 1/1979, S. 54.

> würdigen; sie verfassen ihre eigenen Grabschriften und verwandeln sich auf diese Weise in Monumente jenseits aller Sterblichkeit. Shylock ist nur eines zu sagen gegeben: daß er sich nicht wohl fühlt. So wird er vom 16. Jahrhundert in das unsere versetzt, ein ganz gewöhnlicher Mensch, der mit Magenbeschwerden ins Feuer geht. Die Banalität seines Abgangs ist gewaltig, der Stoff, aus dem unsere Träume gemacht sind.
> Und so steht er vor uns, entblößt, ein Nichts. Es dürfte kein Problem sein, ein Nichts zu verbrennen. Er ist wie irgendeiner in den Todeslagern. Alles ist ihnen genommen, Kleidung, Haare, Zähne, Kämme, Namen, ihr Gott, ihr Sinn, ihr Verstand. Wenn wir sie zum letzten Mal sehen, sind sie Dreck, dem Erdboden gleichgemacht und eine Erinnerung an die Nacktheit.[1225]

Der Tenor der spontanen Reaktionen zu diesem außergewöhnlichen Theaterabend bestand in dem "aufregenden Gefühl, bei etwas Lebendigem dabeigewesen zu sein – wo Risiken, sogar Fehler, ihren berechtigten Platz haben".[1226] "Das ist schwer auszuhalten"[1227] titelte Dietmar N. Schmidt in den *Stuttgarter Nachrichten* und sprach damit wahrscheinlich vielen Zuschauern aus der Seele. Ein dem Projekt insgesamt kritisch gegenüberstehender Journalist monierte, einen "Spezial-Shylock extra dry, for Germans only"[1228] gesehen zu haben.

Auch bei den analytischeren Betrachtungen zu dem Projekt überwog das Lob über eine "direkte, beklemmende Auseinandersetzung mit dem Stereotyp-Bild vom Juden, das letztlich bis in die Lager von Auschwitz und Dachau geführt hat".[1229] Mit einem Seitenhieb auf das Regietheater Zadekscher Art kommentierte der Kritiker der *FAZ*, Taboris Schauspieler zeigten

> die seelischen Wurzeln und die körperlichen Folgen des Antisemitismus bis hin zu den Verfolgungslagern. Sie zeigen, daß dies mit theatralischen Mitteln möglich ist, falls ein Regisseur nicht sich selber, sondern mit Hilfe der Schauspieler ein Thema instrumentiert.[1230]

Nur einmal wurde Kritik an der Kernaussage des Abends geübt. Der Rezensent der *Deutschen Volkszeitung* beschwerte sich über eine Aufführung, die sich

> erfolgreich hinter der Erscheinung (dem Antisemitismus) versteckt und an die Ursachen (des den Antisemitismus benutzenden Faschismus) keinen Augenblick auch nur einen Gedanken wendet und deshalb auf halbem Wege stehen bleibt. Das erscheint mir weit bedeutsamer als der Umstand, daß auch der Shakespeare dabei auf der Strecke blieb.[1231]

Diese Rezension war die einzige, die die Frage nach der 'theatralischen Umsetzung des Dramas' thematisierte und den Ruf nach 'Werktreue' anstimmte, der für gewöhnlich jede Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* begleitete. Daran zeigt sich, dass die Münchner Improvisationen

---

[1225] Tabori, George: "Es geht schon wieder los" (Deutsch von Ursula Grützmacher), in: Welker/Berger (Hrsg.): *George Tabori/Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren/Improvisationen über Shakespeares Shylock*, 1979. S. 10-12, Zitat S. 10.
[1226] May, "Gefolterte Puppen", *tz*, München, 21.11.1978.
[1227] Schmidt, "Das ist schwer auszuhalten", *Stuttgarter Nachrichten*, 23.11.1978.
[1228] Eichholz, "Aufregende Nachtübung mit dreizehn Shylocks", *Münchner Merkur*, 21.11.1978.
[1229] R.M. (wahrscheinlich Rolf May): "Gestern abend Premiere: Taboris Shylock", in: *tz*, München, 20.11.1978.
[1230] Hensel, Georg: "Shylock, Jazz und Judenhaß", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.11.1978. Artikel auch komplett abgedruckt in: Welker/Berger (Hrsg.): *George Tabori/Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren/Improvisationen über Shakespeares Shylock*, 1979. S. 102-103.
[1231] Hatry, "Ein Irrtum kommt selten allein", *Deutsche Volkszeitung*, 14.12.1978.

mehr der Reihe von Taboris Arbeiten zur (persönlichen) Bewältigung der Shoah zugeschrieben wurden als der Rezeptionsgeschichte Shylocks. Mit anderen Worten, *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren* wies in den Augen der Theaterkritik thematisch eine größere Verwandtschaft zu *Kannibalen* auf als zu irgendeiner Nachkriegsinszenierung des *Kaufmann von Venedig*. Das ist die vielleicht naheliegendste Erklärung dafür, dass die Münchner Improvisationen in späteren, inszenierungsvergleichenden Rezensionen oder in rezeptionsgeschichtlichen Überblicken der Programmhefte überhaupt keine Rolle mehr spielten, obwohl das Projekt von der Premierenkritik durchaus als richtungweisend eingestuft wurde.

Tabori hatte versucht, "wahre Erinnerung [...] durch sinnliches Erinnern" möglich zu machen: "Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne daß man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch wiedererlebt hat".[1232] Für das Publikum war das sinnliche Erlebnis im Probenraum der Münchner Kammerspiele zwar ein sehr starkes und unmittelbares und für jeden einzelnen Zuschauer hatte sich an der einen oder anderen Stelle vielleicht die Gelegenheit ergeben, "den Juden und den Antisemiten in sich [zu] finden", wie Tabori es von seinen Schauspielern gefordert hatte.[1233] Doch durch den ständigen Wechsel der Täter- und Opferrollen waren die so unmittelbaren und teilweise so schmerzlichen Erlebnisse des Abends für den Zuschauer nicht an einzelnen Personen festzumachen. Die Identifikationsmöglichkeiten waren begrenzt, weshalb die Eindrücke des Abends, die Betroffenheit, der außergewöhnlichen Sinnlichkeit des Erlebens zum Trotz vielleicht flüchtiger waren als nach einer 'normalen' *Kaufmann*-Aufführung. Ein edler, durch seine Persönlichkeit beeindruckender Shylock-Darsteller in Gestalt eines Ernst Deutsch (oder eines Wilhelm Meyer-Ottens oder Stefan Dahlen, oder wie der 'große alte, verdienstvolle und wichtig: respektierte Mann' der jeweiligen Bühne gerade hieß) wirkte vielleicht länger nach als der Mikrokosmos der dreizehn Shylocks, die sich, in jeweils anderer Rolle, auf unterschiedlichste Weise untereinander schlimmes Unrecht zufügen. Vielleicht braucht es für die Nachhaltigkeit des Leidens, die in einem Ausruf wie "The poor man is wronged" zum Ausdruck kommt, genau einen identifizierbaren 'poor man'. Vielleicht liegt darin der Grund für die relative Flüchtigkeit und die Folgenlosigkeit der Münchner Shylock-Improvisationen Taboris.

Ein Film, der eine solche Identifikationsmöglichkeit bot, wurde jedenfalls nur zwei Monate später zu dem Medienereignis des Jahres und auch für das Theater richtungweisend für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit.

[1232] Tabori, "Es geht schon wieder los", in: Welker/Berger (Hrsg.): *George Tabori/Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren/Improvisationen über Shakespeares Shylock*, S. 12.

[1233] Vgl. Martins, "Der Fels, der in der Mitte bricht", *Theater heute*, 1/1979, S. 54. Vgl. auch die "Texte der Schauspieler" in Welker/Berger (Hrsg.): *George Tabori/Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren/Improvisationen über Shakespeares Shylock*, S. 93-98.

3.4.11 "Der Judenmord bewegt die Deutschen": *Holocaust*, der Film, 1979

"Der Judenmord bewegt die Deutschen", so überschrieb der *Spiegel* seine Titelstory am 29.01.1979.[1234] Grund für die plötzliche kollektive Anteilnahme einer ganzen Nation war der vierteilige amerikanische Fernsehfilm *Holocaust*, der nach einer längeren Phase der psychologischen Vorbereitung[1235] für die Zuschauer zwischen dem 22. und dem 27. Januar 1979 in den Dritten Programmen des Deutschen Fernsehens mit überwältigendem Erfolg ausgestrahlt worden war. Dabei hatte es ab dem Zeitpunkt der US-Erstausstrahlung in der Bundesrepublik massive Proteste dagegen gegeben, den Film auch hier zu zeigen. Die Widerstände gipfelten in der Zerstörung eines Sendemasts und eines regionalen Fernsehsenders durch Mitglieder einer rechtsextremen Gruppierung in der Woche vor der Deutschland-Premiere.[1236] Am Sendetermin dann fürchtete man eine Verweigerungshaltung der Zuschauer als Trotzreaktion auf die möglicherweise zu ausführliche Vorberichterstattung.

Dabei hatte Regisseur Marvin J. Chomsky nur ein Jahr zuvor mit *Roots* bereits unter Beweis gestellt, dass er Massen von Menschen rund um den Globus zu begeistern vermochte, indem er die Darstellung einer historischen Epoche filmisch auf das Erleben weniger Familien begrenzte. In *Holocaust* verwob er die Geschichten vom Schicksal der jüdischen Familie Weiss, an deren Beispiel die Verfolgung und Vernichtung der Juden während der nationalsozialistischen Herrschaft geschildert wurde, und von dem der Dorfs, bei denen Erik als strammer Nationalsozialist Karriere macht. In den USA war der Film bei der Erstausstrahlung im April 1978[1237] deutlich weniger erfolgreich gewesen als *Roots* und hatte trotz insgesamt positiver Resonanz und mehrerer Emmy-Awards auch viel Kritik ausgelöst. Der Schriftsteller Elie Wiesel beispielsweise, selbst Überlebender der Shoah, hatte den Vierteiler in einem Artikel für die *New York Times* unter der Überschrift "Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction" als "untrue,

---

[1234] *Der Spiegel*, 5/1979.

[1235] Ab Oktober 1978, dem Zeitpunkt der Bekanntgabe des Sendetermins. Die Vorbereitung bestand u.a. aus eigens produzierten Fernsehdokumentationen, Sonderausgaben verschiedener Zeitschriften zum Thema, Erstellung von speziellem Lehrmaterial durch die Lehrergewerkschaft, landesweite repräsentative Umfragen zum Thema durch das Bundeszentrum für politische Bildung. Ausführlich bei Vgl. Zielinski, Siegfried: "History as Entertainment and Provocation: The TV Series 'Holocaust' in West Germany", in: *New German Critique*, 19/1980, S. 81-96, hier S. 87 f.

[1236] Vgl. Lietzmann, Sabina: "Die Judenvernichtung als Seifenoper", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.04.1978. Zitiert nach Herf, Jeffrey: "The 'Holocaust' Reception in West Germany: Right, Center and Left", in: *New German Critique*, 19/1980, S. 30-52, hier S. 36. Die Ablehnung war mit unterschiedlichen Begründungen aus allen politischen Lagern gekommen. Siehe dazu Herf, S. 36 ff. und Markovits, Andrei S. und Rebecca S. Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", in: *New German Critique*, 19/1980, S. 53-80, hier S. 57 ff. Markovits/Hayden fassen die vier wichtigsten Gründe der Ablehnung in der Bundesrepublik zusammen: 1. Ein Ereignis von der Reichweite der Shoah könne nicht von Kunst, schon gar nicht vom Massenmedium Fernsehen adäquat dargestellt werden. 2. Die Shoah für kommerzielle Zwecke zu benutzen sei obszön und verhöhne die Opfer. 3. Die Serie sei historisch ungenau, trivialisiere die Ereignisse und liefere keine neuen Erkenntnisse und Denkanstöße. 4. Die Erwerb der Fernsehrechte sei zu teuer, Fernsehsender sollten politisch neutral bleiben.

[1237] 16.-19.04.1978 auf NBC. Außerdem fast zeitgleich in Großbritannien und Israel. Im März 1979 hatten 31 Länder den Film gekauft, in mehr als zwei Dutzend Ländern war er bis Ende 1979 ausgestrahlt worden (u.a. in den skandinavischen Ländern, den Benelux-Staaten, in Frankreich, Italien, der Schweiz und Österreich. Vgl. Markovits, Andrei S. und Rebecca S. Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", in: *New German Critique*, 19/1980, S. 53-80, hier S. 53.

offensive, cheap"[1238] und als "trivialization of an 'ontological event' which resulted in a 'soap opera'"[1239] bezeichnet. Viele Kritiker monierten mit ihm die flachen Charaktere, die überladene Melodramatik und die Trivialisierung des Themas durch die Verengung auf die Erlebnisse von nur zwei Familien. In der Bundesrepublik jedoch gelang es dem Film, in der Bewältigung der jüngsten Vergangenheit erstmals auf breiter Ebene Emotionen freizumachen und Blockaden zu durchbrechen.[1240]

Wie Meinungsumfragen vor, kurz nach und einige Monate nach der Ausstrahlung bewiesen, hatte er zudem einen bedeutenden Einfluss auf das Verständnis von der nationalsozialistischen Ära. Fast zwanzig Millionen Deutsche, das entsprach in etwa der Hälfte der erwachsenen Bevölkerung, verfolgten die Serie,[1241] die mehr Publikumsreaktionen und Diskussionen auslöste als irgendein anderer Fernsehbeitrag vor ihr.[1242] Etwa die Hälfte der Zuschauer sahen auch die anschließenden mitternächtlichen Expertendebatten, an denen Historiker und Überlebende der Shoah teilnahmen. Über 30.000 Anrufe gingen im Verlauf der Debatten ein, häufig geprägt von großer Emotionalität und mit überwiegend positivem Tenor.[1243] Während sich die Diskussionen, die vor der Ausstrahlung der Serie stattgefunden hatten, hauptsächlich auf Politiker, Journalisten und Geisteswissenschaftler beschränkt hatten, war *Holocaust* in der Woche der Ausstrahlung plötzlich beherrschendes Thema in Familien, Büros und Schulen. Die amerikanische Zeitschrift *Variety* berichtete, dass 70% der 14- bis 19-Jährigen in einer Umfrage angegeben hätten, dass sie durch den Film mehr über das Unrecht des Nazi-Regimes gelernt hätten, als in ihrem mehrjährigen Geschichtsunterricht.[1244] Außerdem trat offen zutage, dass gerade Jugend-

---

[1238] Wiesel, Elie: "Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction", in: *New York Times*, 16.04.1978. Zitiert nach Morey, Anne: "Holocaust. U.S. Miniseries", auf der Homepage des *Museum of Broadcast Communications (MBC)*, Chicago, unter http://www.museum.tv/archives/ etv/H/htmlH/holocaust/holocaust.htm.

[1239] Vgl. Zielinski, "History as Entertainment and Provocation: The TV Series 'Holocaust' in West Germany", *New German Critique*, 19/1980, S. 86.

[1240] In der DDR wurde *Holocaust* nicht ausgestrahlt: "East Germany ... has enjoyed the luxury of an easy reckoning with history. Due to its equating fascism with capitalism, the German Democratic Rebublic has absolved itself of Nazism´s legacy. Hence the GDR saw no compulsion to broadcast 'Holocaust', just as it has refused to pay reparations to individual Jews and to the state of Israel". (Markovits, Andrei S. und Christopher Allen: "The German Conscience", in: *Jewish Frontier*, April 1979, S. 13-17, Zitat S. 16. Zitiert nach Herf, *New German Critique*, 19/1980, S. 32, Fußnote 7).

[1241] Bei einem Sendeanteil zwischen 30 und 40% pro Sendung. Vgl Markovits/Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", *New German Critique*, 19/1980, S. 64. Der Sender NBC, der den Film produziert hatte, gab Ende 1979 an, dass ca. 220 Millionen Menschen in den USA und Europa *Holocaust* gesehen hätten. Vgl. Morey, "Holocaust", Homepage des *Museum of Broadcast Communications (MBC).*

[1242] In allen Ländern, in denen *Holocaust* gezeigt wurde, löste er heftige Debatten aus. Deren Intensität war aber nicht zu vergleichen, auch nicht in Israel, mit der Reaktion in der Bundesrepublik und Österreich. Vgl. Markovits/Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", *New German Critique*, 19/1980, S. 53.

[1243] Meist wurden Fassungslosigkeit und Schock über das Ausmaß des nationalsozialistischen Unrechts geäußert und die Frage nach persönlicher Schuld aufgeworfen. Vgl. Markovits/Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", *New German Critique*, 19/1980, S. 62 ff.

[1244] Guild, Hazel: "Germany and the TV *Holocaust*", in: *Variety*, Los Angeles, 23.05.1979. Zitiert nach Morey, "Holocaust", Homepage des *Museum of Broadcast Communications (MBC).* Vgl. dazu die Ignoranz gegenüber dem Nationalsozialismus, seiner Ideologie und seinen Auswirkungen, die eine Untersuchung in Schulen 1977 zutage gefördert hatte: Bossman, Dieter: *Was ich über Adolf Hitler gehört habe? Auszüge aus 3042 Aufsätzen von Schülern und Schülerinnen aller Schularten der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt/M., 1977. Einige Schülerbeiträge veröffentlicht im *Spiegel* vom 15.08.1977. Zitiert nach Bier, Jean-Paul: "The Holocaust and West Germany: Strategies of Oblivion 1947-1979", in: *New German Critique*, 19/1980 (*Special Issue I. Germans and Jews*), S. 9-29, hier S. 26.[1245] Von ca. 105.000 Bestellungen von begleitendem Material zur Serie wurden 70.000 von Lehrern an weiterführenden Schulen getätigt, deren Schüler nach mehr Informationen verlangt hatten. Vgl. Markovits/Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", *New German Critique*, 19/1980, S. 66.

liche in diesem Alter weiterführende Informationen und Auseinandersetzungen zu dem Thema im Unterricht dringend wünschten.[1245] Darüber hinaus jedoch konnte nachgewiesen werden, dass die Ausstrahlung des Films mit großer Wahrscheinlichkeit einen unmittelbaren Einfluss auf die politische Willensbildung und Entscheidungsfindung in der Bundesrepublik hatte. Zum 31. Dezember 1979, dreißig Jahre nach Verabschiedung des Grundgesetzes, wäre die Verjährung für 'Verbrechen gegen die Menschlichkeit' in Kraft getreten, die die weitere Verfolgung und Verurteilung vieler NS-Verbrecher verhindert hätte. Polen, Israel und die jüdische Gemeinde in den USA hatten schon länger versucht, auf eine Gesetzesänderung hinzuwirken, um die Verjährung zu verhindern, das Thema aber war in der deutschen Öffentlichkeit auf wenig Interesse gestoßen.[1246] Laut Umfrage waren vor der Ausstrahlung von *Holocaust* 15% gegen eine Verjährung, 51% dafür gewesen. Nach der Ausstrahlung dann sprachen sich 39% gegen eine Verjährung und nur noch 35% dafür aus.[1247] Am 4. Juli 1979 sprach sich die Mehrheit des Bundestags gegen eine Verjährung aus:

> No other book, film, even personal experience, was mustered as frequently as 'Holocaust' by the delegates opposing expiration to impress upon the German public and the world the moral urgency of this impending decision for themselves as individuals and for the German people collectively.

Auch eine Sensibilisierung für die Aktivitäten der zahlreichen neonazistischen Gruppierungen, die im Lauf der siebziger Jahre immer mehr Zulauf von – häufig arbeitslosen – jungen Menschen bekommen hatten,[1248] war eine direkte Folge der Ausstrahlung von *Holocaust*. Bedingt durch die Konzentration auf den Linksterrorismus jener Zeit waren die zunehmende Vernetzung und die steigende Gewaltbereitschaft der Rechtsradikalen in den Medien und in der Politik bis dahin kaum zur Kenntnis genommen worden. Jetzt bildete sich mit "Rock gegen Rechts" ein Bündnis unter anderem aus Menschenrechts- und Umweltgruppen und Gewerkschaften, das mit einer Veranstaltung, an der über 50.000 Menschen teilnahmen, den Aufmarsch Rechtsradikaler am Tag der Deutschen Einheit 1979 in Frankfurt verhinderte:[1249] Veränderungen durch *Holocaust* also auch auf kulturellem Bereich. Und auch auf dem Theater waren die Auswirkun-

---

[1246] Vgl. Herf, *New German Critique*, 19/1980, S. 34 ff.

[1247] Angabe nach einer *ORF Pressedienst Information* vom 03.04.1978. Zitiert nach Markovits/Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", *New German Critique*, 19/1980, S. 67.

[1248] Anfang 1979 gehörten nach Schätzung der Polizei etwa 20.000 17- bis 30-Jährige einer rechtsextremen Gruppierung an. Siehe Weiss, Otto-Jörg: "Immer wieder tauchen in den Schulen Nazi-Parolen auf", in: *Frankfurter Rundschau*, 01.02.1979. Zitiert nach Herf, *New German Critique*, 19/1980, S. 32.

[1249] Vgl. Markovits/Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", New German Critique, 19/1980, S. 79, Fußnote 107. Ein anderes Beispiel sind die Empörung und die Demonstrationen, die die Freisprüche im seit November 1976 laufenden Maidanek-Prozess im April 1979 auslösten. (Obwohl das Gericht einem früheren SS-Hauptsturmführer und Arzt sowie drei ehemaligen SS-Aufseherinnen des Konzentrationslagers Maidanek ein hohes Maß an moralischer Schuld zusprach, wurden alle vier freigesprochen, da ihnen Beteiligung an Mordtaten im Einzelfall nicht nachgewiesen werden konnten).

gen des Chomsky-Films deutlich spürbar, denn schnell hatten die Verantwortlichen in den Dramaturgien zur Kenntnis genommen, dass der amerikanische Vierteiler auch deshalb so erfolgreich war, weil es ihm gelang, das Grauen der Judenverfolgung bis zur 'Endlösung' am Drama der Familie Weiss zu personalisieren, ohne dabei das kollektive Thema zu zerstören. Er schaffte also Identifikationsmöglichkeiten mit individualisierten und in hohem Maße assimilierten Opfern, die in Büchern und Dokumentationen, vor allem aber auch in den Theaterstücken des dokumentarischen Theaters der sechziger Jahre bisher gefehlt hatte.[1250] *Holocaust* bewirkte also einen Perspektivwechsel am westdeutschen Theater, die Beschäftigung mit den Tätern wich auf den Bühnen des Landes der Rückbesinnung auf die Opferdramatik, die in den fünfziger Jahren Erfolge gefeiert hatte.[1251] Dadurch gewann der Jude als Bühnenfigur wieder an Bedeutung. Von der Spielzeit 1979/80 bis einschließlich 1981/82 führten *Das Tagebuch der Anne Frank* und Max Frischs *Andorra* die Statistik der meist aufgeführten Stücke in der Bundesrepublik an und auch die Zahl der Inszenierungen von Stücken jüdischer Autoren über die Shoah sowie zeitgenössischer deutscher Dramatiker über das jüdische Schicksal stieg merklich.[1252] War Shylock in diesem Sinne 'jüdisch genug', um auf der *Holocaust*-Welle mitzuschwimmen? Und falls ja, würde das neue Mitleid mit jüdischen Opfern die Figur wieder zum Nathan veredeln? Würden ferner die Zeichen der Zeit direkte Anspielungen auf den Nationalsozialismus hervorbringen, sei es auf der Bühne, in den Programmheften oder in den Kritiken?

3.4.12 NS-Bezug nach *Holocaust*: Würzburg, Baden-Baden, Bielefeld, 1979

Zunächst einmal war ein steigendes Interesse auch am *Kaufmann von Venedig* zu verzeichnen, mit vier bundesrepublikanischen Inszenierungen im Jahr 1979 und einem Gastspiel aus der Schweiz. In Würzburg nahm sich Intendant Joachim von Groeling Anfang Oktober 1979 als erster Regisseur in der Bundesrepublik des Stücks zum dritten Mal an. Seine Inszenierungen 1961 in Rendsburg und 1964 in Esslingen waren jeweils konservativ-solide Einstudierungen einer klassischen Parabel ohne direkten Gegenwartsbezug gewesen. Nun erinnerte die *Main-Post* in der Vorberichterstattung an die bis dahin einzige Würzburger Nachkriegsinszenierung von 1968, in der Regisseur Decker "so wenig Angriffspunkte wie möglich" geboten hatte,

---

[1250] Welches Gewicht die Möglichkeit zur Identifikation für die Rezeption eines Werkes zur nationalsozialistischen Vergangenheit hat, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass der Erfolg von *Holocaust* möglich war, obwohl seit Ende der vierziger Jahre bereits mehr als 900 Dokumentationen über dieses Kapitel der deutschen Geschichte in Kino und Fernsehen gezeigt worden waren. (Angabe nach Siegfried Zielinski von der TU Berlin, der diese Zahl in einem Vortrag über Reaktionen auf den Film *Holocaust* an der Universität Wesley am 27.09.1979 nannte. Zitiert nach Markovits/Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", *New German Critique*, 19/1980, S. 54.

[1251] Auch in der Literatur ist ein solcher Perspektivenwechsel zu verzeichnen. Hier folgte nach der Ausstrahlung der Serie die sogenannte 'Holocaust-Welle' auf die 'Hitler-Welle', während derer 1977/78 eine Vielzahl von Publikationen über die Person des 'Führers' erschienen war.

[1252] Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 49 f. Dort auch zahlreiche Beispiele. Zu Aufführungszahlen vgl. Feinberg, Aufführungsstatistik im Anhang, S. 121 ff. Bemerkenswert auch der sprunghafte Anstieg von Borcherts *Draußen vor der Tür* zur gleichen Zeit.

indem er "Shylock herunterspielte und etwa das Wort 'Jude' fast völlig strich". Von Joachim von Groeling versprach man sich mehr Mut, "die Figur des Shylock ihrer negativen Züge zu entkleiden", obwohl – "natürlich" – auch für ihn "der millionenfache Mord von Auschwitz und Treblinka als grausig mahnender Hintergrund" vorhanden sei.[1253] Umgesetzt wurden Groelings Vorstellungen von Karl Worzel, der kurz zuvor als Nathan überzeugt hatte und der nun "auch in seiner Zeichnung des Shylock [...] eine überzeugende Leistung als Darsteller Persönlichkeit [sic] eines Juden"[1254] bot. Worzel spielte den Shylock als Außenseiter, "häßlich in seinem Haß" und doch auch würdevoll: "Es ist viel Bestimmtheit in seinem Auftreten, bis er sich, ganz Opfer geworden, nur noch zu krümmen vermag".[1255] Einzige Neuerung der Inszenierung war die Regie-Idee, den Shylock nach dem Prozess nicht abgehen, sondern bis zum Ende des Stücks am Bühnenportal sitzen zu lassen. Ansonsten hätte die Aufführung – mit einem Antonio voller "Melancholie und Menschenfreundlichkeit"[1256] und einem "lebenslustige[n] und treuherzige[n] Bassanio"[1257] – auch gut in die beginnenden sechziger Jahre gepasst. Deshalb ist es umso erstaunlicher und möglicherweise auf den Einfluss von *Holocaust* zurückzuführen, dass ein ebenfalls sehr konservatives Programmheft mit zwei aktuellen Zeitungsartikeln über verbale antisemitische Entgleisungen von Mitgliedern neonazistischer Vereinigungen beschlossen wurde.[1258]

Die Premiere des *Kaufmann von Venedig* durch Friedhelm Schauwienhold in Baden-Baden fand am 16. Februar 1979 statt, also fast acht Monate vor der Würzburger Inszenierung und noch mitten im größten *Holocaust*-Fieber. Auch Schauwienhold hatte das Stück vorher schon einmal inszeniert, 1969 in Freiburg, kurz nach der Fernsehinszenierung mit Kortner. Damals hatte eine Auseinandersetzung mit dem radikalen Kortner-Shylock nur im Programmheft stattgefunden, während auf der Bühne dann sehr konventionelle – das heißt in Bezug auf den Juden tragische – Kost geboten wurde.[1259] Jetzt, nach *Holocaust*, waren sowohl Programmheft wie auch Bühne weitgehend frei von gestalterischen Überraschungen: das Programmheft bot haupt-

---

[1253] J. G.: "Haß eines Außenseiters. Morgen hat in Würzburg der 'Kaufmann von Venedig' Premiere", in: *Main-Post*, 03.10.1979. (Autor wahrscheinlich Hans-Jürgen Grellmann, der auch drei Tage später die Rezension in der *Main-Post* verfasste).

[1254] Grellmann, Hans-Jürgen: "Die menschliche Not eines Wucherers. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Stadttheater Würzburg – Karl Worzels eindringliches Spiel", in: *Main-Post*, 06.10.1979.

[1255] os: "Tiefgründig, doppelbödig mit tragischen Perspektiven. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' hatte am Würzburger Stadttheater Premiere – Gelungene Darstellungen", in: *Volksblatt*, 06.10.1979.

[1256] Grellmann, "Die menschliche Not eines Wucherers", *Main-Post*, 06.10.1979.

[1257] Pusch, Mathias: "Eine höchst vortreffliche Geschichte um Liebe, Haß und Geld. Premiere im Stadttheater Würzburg: 'Der Kaufmann von Venedig' / Karl Worzel als Shylock", in: *Fränkische Nachrichten*, Tauberbischofsheim, 08.10.1979.

[1258] Zum einen "War ihr Großvater Ober-Rabbiner? Neo-Nazi verspottet Juden" von Karin Lorenz in der *Abendzeitung* vom 20.03.1979 über einen Prozess wegen "Verbreitung von Propagandamitteln verfassungswidriger Organisationen". Zum anderen [anon.]: "Anwalt lobt vor Gericht Nazi-Parole: 'Deutschland erwache'" in der *Frankfurter Rundschau* vom 06.09.1979 über Äußerungen des Verteidigers von Michael Kühnen im Prozess gegen Kühnen und fünf Komplizen wegen terroristischen Aktivitäten aus rechtsradikalen Motiven. (Stadttheater Würzburg, Intendanz: Joachim von Groeling (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*. Blätter des Stadttheaters Würzburg, Spielzeit 1978/79, Heft 3, Redaktion und Gestaltung: Norbert Kleine-Borgmann, Würzburg, 1979, S. 15 und 16). Der sogenannte 'Kühnen-Prozess' endete mit harten Strafen für alle Angeklagten. Der Film *Holocaust* fand wiederholt Erwähnung während der Verhandlung. (Vgl. Markovits/Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", *New German Critique*, 19/1980, S. 76).

[1259] Vgl. das Kapitel "Konvention nach Kortner", S. 274.

sächlich Sinsheimer und Rothe,[1260] während die Inszenierung auf einem braven und biederen, alles in allem puritanischen Shylock basierte, der von einer dekadenten und blasierten venezianischen Schickeria auf tragische Weise zerstört wird: "Die Schwarz-Weiß-Konstellation der Fronten ist eindeutig", lobte der Kritiker der *Wormser Zeitung*. Der einzige Bruch der Eindeutigkeit lag in der Person Jessicas, die sich der Harmonie des fünften Aktes entzog und schwermütig, reuevoll und einsam abging.

In der Vorberichterstattung der Presse zur Baden-Badener Inszenierung hatte die *Holocaust*-Diskussion, die quasi das ganze Land zu dieser Zeit beherrschte, keinen Niederschlag gefunden. Dies änderte sich in bemerkenswerter Weise in einigen Rezensionen. Während es der Kritiker der *Badischen Neuesten Nachrichten* in seinem Resümee noch dabei bewenden ließ, den Berliner Kollegen Kiaulehn zu zitieren, dem bei der Auseinandersetzung von Jude und Christ "die Öfen von Auschwitz" eingefallen waren,[1261] betitelte Paul Hübner seinen Beitrag für das *Badische Tagblatt* mit der Frage "Wie steht es mit Shylock nach 'Holocaust'?" und meinte damit vordergründig nicht die eigentliche Judenvernichtung, sondern den Film darüber.[1262] Auch im Text selbst wurde deutlich, dass die amerikanische Serie das tatsächliche Ereignis als den tiefgreifenden Einschnitt in die deutsche Rezeptionsgeschichte des *Kaufmann von Venedig* abzulösen drohte:

> Was aber das Theater Baden-Baden in Friedhelm Schauwienholds Inszenierung anbietet, macht das immer als zwiespältig empfundene, in Deutschland besonders mit Problemen belastete, nach 1945 nur zögernd als Beispiel für die tragische Bosheit eines Juden gespielte und nach 'Holocaust' überhaupt nur in einer ganz ausgewogenen Aufführung denkbare Stück zu einem albernen, ja schändlichen Spektakel.
> Was sich diese Inszenierung nach 'Holocaust' als theatralisches Arrangement mit Liebesballade wie im Hurenhaus leistet, ist in mehrfacher Hinsicht schlimm und in vielem unentschuldbar.

Dabei monierte Hübner als konzeptionelle Mängel hauptsächlich das homoerotische, "parfümiert weibliche Gehabe" der *jeunesse dorée* und die "verkommenen Lustgelage[]" in Belmont. Ansonsten sei Wolfgang Breitenstein als Shylock inmitten unfähiger Darsteller in seinem Bemühen, die Tragik der Figur herauszustellen, wenigstens "erträglich, stellenweise sogar mitleiderregend" gewesen. Doch nachdem Meryl Streep und James Woods als Mitglieder der Familie Weiss die Nation erschüttert hatten, erforderte es auf der deutschen Bühne eines Schauspielers vom Format eines Ernst Deutsch, dessen Spiel Hübner durch ausführliche Zitierung seiner eigenen Rezension von Stroux´ Düsseldorfer Inszenierung ins Gedächtnis rief. "Aber

---

[1260] Theater Baden-Baden (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Programmhefte des Theaters Baden-Baden, Spielzeit 1978/79, Heft 7, Redaktion: Chefdramaturg Volker Biedenkapp, Baden-Baden, 1979.

[1261] Vgl. nz.: "Sinnlichkeit zwischen Seilen. Baden-Baden interpretiert den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Badische Neueste Nachrichten*, Karlsruhe, 19.02.1979. Zu der gesamten Aussage Kiaulehns und dem Kontext, in dem sie getätigt wurde, siehe S. 192.

[1262] Hübner, Paul: "Wie steht es mit Shylock nach 'Holocaust'? Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig' im Theater Baden-Baden", in: *Badisches Tagblatt*, Baden-Baden, 19.02.1979. Daraus auch die folgenden Zitate.

wenn diese Voraussetzungen fehlen, steigern sich alle Einwände gegen die Notwendigkeit einer Aufführung *in diesem Augenblick*",[1263] lautete Hübners Fazit, mit "diesem Augenblick" wieder die Betroffenheit nach *Holocaust* bezeichnend.

Auch in Bielefeld wurde nicht "das Spielklischee vom typischen Juden"[1264] bedient, das Kortner und vor allem Zadek zeitweise als Alternative auf die Bühne und ins Gespräch gebracht hatten, sondern Shylock als "die gequälte Kreatur schlechthin" gezeigt, "bis aufs Blut angestachelt" von einer dekadenten venezianischen Schickeria: "Eine Art Todtraurigkeit adelt noch seinen Zusammenbruch" befand die Bielefelder *Neue Westfälische*.[1265] Wie in Baden-Baden umgab die Venezianer auch in Bielefeld immer ein Hauch von Mafia- und Zuhältermilieu. Mehr Gewicht als vorher allgemein üblich erhielt hier wie da die Jessica, die von der Bielefelder Dramaturgie im Programmheft als mutigste Figur im Stück charakterisiert wurde, da sie mit viel Überwindung "den für sie bereitstehenden Fixierungen" entkomme.[1266] Damit ergaben sich erstaunliche konzeptionelle Parallelen zwischen den beiden ersten 'Nach-*Holocaust*-Inszenierungen' des *Kaufmann* in der Bundesrepublik, die vor allem in Anbetracht der gravierenden kunstästhetischen Unterschiede überraschen. Denn in Bielefeld kündeten riesige Fototafeln mit Motiven aus der Lagunenstadt vom Spielort Venedig, entstand Belmont durch "Bänder aus Neonröhren und Planen aus Plastikfolie".[1267] In der Auseinandersetzung mit Salerio und Solanio musste Shylock "in einer Automatenspielhalle mit rosa Pufflicht" den Stecker der Musikbox herausziehen, um sich Gehör zu verschaffen.[1268] Beim Prozess thronte das Gericht, "ein köpfewackelndes Panoptikum"[1269] dreier Perückenträger mit Kruzifix auf dem Richtertisch, über einer "Schlachtbank mit Blutabfluß"[1270], auf der Antonio ausgestreckt auf den Tod wartete. Nach der Vereitelung der Tat wurde dem Shylock ein Judenstern auf die Rückseite des Kaftans gemalt – der deutlichste Anklang der Bielefelder Inszenierung an *Holocaust* und Shoah. Ein anderer liegt in der melodramatischen Diktion besonders eines Artikels, die gut zu der Emotionalisierung des Themas passt, die von dem Chomsky-Film ausging. Der Artikel war bezeichnenderweise "Ein Kaftan mit dem Judenstern aus Kreide" überschrieben.[1271] Shylock wurde darin zum "Stiefkind der Schöpfung" stilisiert. Der sentimentalistische Charakter der Beschreibung erreichte beim Prozess und der Verurteilung des Juden seinen Höhepunkt: Bei der Be-

---

[1263] Hervorhebung durch den Verfasser.
[1264] L. Z.: "Was war", in: *Theater heute*, 12/1979, S. 55.
[1265] "'Der Kaufmann von Venedig' in Bielefeld. Ein Kaftan mit dem Judenstern aus Kreide", in: *Neue Westfälische*, Bielefeld, 17.09.1979. In der dem Verfasser vorliegenden Kopie ohne die Angabe des Rezensenten-Namens.
[1266] Bühnen der Stadt Bielefeld, Intendant Heiner Bruns (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 4, Spielzeit 1979/80, Redaktion und Gestaltung: Dramaturgie (Alexander Gruber), Bielefeld, 1979, S. 27.
[1267] "Ein Kaftan mit dem Judenstern aus Kreide", *Neue Westfälische*, 17.09.1979.
[1268] L. Z., "Was war", *Theater heute*, 12/1979, S. 55.
[1269] "Ein Kaftan mit dem Judenstern aus Kreide", *Neue Westfälische*, 17.09.1979.
[1270] L. Z., "Was war", *Theater heute*, 12/1979, S. 55.
[1271] "Ein Kaftan mit dem Judenstern aus Kreide", *Neue Westfälische*, 17.09.1979. Daraus auch die folgenden Zitate.

schmutzung von Shylocks Kaftan beispielsweise wehte "ein Eiswind über die Rampe". Danach geriet die Verhandlung zur Farce. "Es darf folglich gelacht werden – bis der Kreidestern sichtbar wird und das Zwerchfell erstarrt. Nein, kein Schmunzeln über den Juden".
"Post-Auschwitz *Merchants* were not supposed to be a laughing matter"[1272] hatte Wilhelm Hortmann angesichts der Erschrockenheit der Zuschauer über den lustigen Klischee-Juden von Mahnke in der Bochumer Zadek-Inszenierung festgestellt, "Post-*Holocaust Merchants*" waren es weniger denn je.

3.4.13 "Israeli inszeniert 'Judenstück'": Köln, 1979

Schon aus diesem Grund war die Kölner Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* zu Beginn der Spielzeit 1979/80 zum Scheitern verurteilt. Dabei war die Theater-Euphorie in Köln im Allgemeinen und das Interesse am *Kaufmann von Venedig* im Besonderen ungeheuer in jenen Tagen. Obwohl die Premiere seit Tagen ausverkauft war, standen noch hunderte Menschen vergebens an der Abendkasse. Außerdem hatte sich ungewöhnlich viel Theater- und Politprominenz eingefunden, darunter Loki Schmidt, die Frau des damaligen Bundeskanzlers. Dass sie "just dem Shylock die Ehre gab", fand die Münchner *Abendzeitung* "eine imponierende Geste"[1273] und widerlegte mit dieser Aussage die These verschiedener anderer Zeitungen, die gemutmaßt hatten, dass dieses Stück "längst kein Konfliktstoff und erst recht kein Tabu mehr ist".[1274] Vielleicht war es aber auch einfach nach *Holocaust* 'in', sich zu zeigen, wenn es um das jüdische Thema ging. Doch die erwartungsvolle Gespanntheit der Kölner hatte viele Gründe. Erstens war der *Kaufmann* die zweite Inszenierung unter der Ägide des neuen Intendanten Jürgen Flimm nach zuletzt enttäuschenden Jahren unter Heyme. Und Flimms *Käthchen von Heilbronn* zur Eröffnung der Spielzeit hatte die Kölner bereits begeistert.
Zweitens hatte man für den *Kaufmann* ein hochrangiges Ensemble beisammen. Als Gäste waren Hermann Lause dabei, der 1972 in Bochum den alten Gobbo gespielt hatte und danach zu einem der großen Stars des Zadek-Ensembles an der Ruhr aufgestiegen war. Lause spielte, trotz seiner erst vierzig Jahre, den Shylock. Als Antonio war Heinz Schubert verpflichtet worden, der schon unter Brecht am Berliner Ensemble gespielt hatte und einer breiten Öffentlichkeit durch seine Fernseh-Rolle als 'Ekel' Alfred Tetzlaff bekannt geworden war. Auch Schubert hatte

---

[1272] Hortmann, *Shakespeare on the German Stage*, S. 258. Vgl. für den ursprünglichen Kontext dieses Zitats Fußnote 981.
[1273] Seidenfaden, Ingrid: "Gewöhnlicher Rassismus ist Shylocks Welt. Köln: Zinger inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Abendzeitung*, München, 27.10.1979.
[1274] Zum Beispiel Biergann, Armin: "Das 'Judenstück' als unreifes Jugendstück. Mißglückter 'Kaufmann von Venedig'", in: *Kölnische Rundschau*, 26.10.1979 und Federmann, Knut: "Ein glanzloser Reinfall. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Köln", in: *Solinger Tageblatt*, 25.10.1979 (auch im Wuppertaler *General-Anzeiger* und den *Düsseldorfer Nachrichten* vom 26.10.1979). Dagegen hieß es im Bonner *General-Anzeiger*, dass der *Kaufmann von Venedig* "in der weiterhin unentschärften Judendiskussion ein hochbrisantes Schauspiel ist und bleiben wird". (Stauch-von Quitzow, Wolfgang: "Theater in Köln: Shylock als Karikatur der Bosheit. Buh-Skandal beim 'Kaufmann von Venedig'", in: *General-Anzeiger*, Bonn, 01.11.1979, auch im *Mannheimer Morgen* vom 02.11.1979).

schon mit Zadek zusammengearbeitet. Dazu kamen Anna Henkel als Jessica, die nach einer ersten Filmrolle schon als künftiger Leinwandstar gesehen wurde, und der junge Herbert Grönemeyer als ihr Liebhaber.

Drittens hatte, viel mehr noch als *Holocaust*, der Prozess gegen den ehemaligen Kölner Gestapo-Chef Kurt Lischka, der am Vortag der Premiere mit viel öffentlicher Aufmerksamkeit vor dem Kölner Landgericht eröffnet worden war, das allgemeine Interesse auf das christlich-jüdische Thema gelenkt.[1275] Eine neue theatralische Antwort auf dieses Thema, zumindest eine "speziell aus der jüdischen Sicht her entwickelte Interpretation"[1276] des *Kaufmann von Venedig*, erhoffte man sich von der Kölner Inszenierung. Denn schließlich hatten viertens in der Domstadt allerorts Plakate von der bevorstehenden Premiere gekündet, auf denen in großen Buchstaben "Israeli inszeniert 'Judenstück'" zu lesen war.[1277] Bei dem derart provokativ und marktschreierisch angekündigten Israeli handelte es sich um den damals erst 27 Jahre alten Arie Zinger, dessen deutscher Vater schon vor 1933 nach Palästina ausgewandert war. Zinger hatte in Tel Aviv Philosophie und Geschichte studiert und war 1973 über London und Amsterdam nach Berlin gekommen, wo er zuerst als Assistent von Hans Lietzau, später von Wilfried Minks und Ivan Nagel gearbeitet hatte. Am längsten und intensivsten aber sammelte er Regie-Erfahrung in Bochum unter Peter Zadek, dessen Inszenierungen des *Hamlet* und des *Othello* er unter anderem begleitete. Bevor er mit dem neuen Intendanten Jürgen Flimm nach Köln gewechselt war, hatte er in Hamburg selbst inszeniert, zuletzt das jüdische Stück *Dybbuk* von An-Ski. Der Kölner *Kaufmann* war seine erste selbstständige Shakespeare-Inszenierung. Dem *Kölner Stadt-Anzeiger* gegenüber hatte er vor der Premiere gesagt, er habe das Shakespeare-Stück "nie gesehen" und ginge deshalb "als Theatermann völlig unbefangen" an das Werk heran: "Natürlich halte ich mich an Shakespeare. Die Diktatur einer Konzeption gibt es für mich nicht".[1278]

Vor dem Hintergrund von Zingers Werdegang ist es wenig überraschend, dass seine Inszenierungskonzeption des Dramas deutliche Berührungspunkte zu Zadeks Inszenierungsstil aufwies. Zumal dem jungen Regisseur mit Volker Canaris, dem damaligen Co-Intendanten und Chef-

---

[1275] Lischka wurde beschuldigt, für die Deportation von über 70.000 französischen Juden in Konzentrationslager verantwortlich gewesen zu sein. Im Zuge der Prozesseröffnung war es zu einer Demonstration hauptsächlich französischer Jugendlicher gekommen, die die Deutschen als Alt- und Neonazis apostrophiert hatten. (Vgl. Bock, Hans Bertram: "Irrsinniger Racheengel. Arie Zingers handwerklich zweifelhafte Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig' in Köln", in: *Nürnberger Nachrichten*, 26.10.1979. Auch in den *Fürther Nachrichten* vom gleichen Tag).

[1276] Schader, Ingeborg: "Mit Pfiffen und Buhgetöse. Der 'Kaufmann von Venedig' in Köln / Inszenierung eines jüdischen Regisseurs", in: *Recklinghäuser Zeitung*, 26.10.1979. Auch in der *Dattelner Morgenpost* vom gleichen Tag und zusätzlich unter dem Titel "'Kaufmann von Venedig' ausgebuht" im *Mindener Tageblatt* vom 27.10.1979, unter "Bühnenaktion um jeden Preis" in der *Aachener Volkszeitung* vom 26.10.1979 und unter "Brisanz eines heiklen Themas" in den *Aachener Nachrichten* vom 30.10.1979.

[1277] Canaris entschuldigte sich für diese Provokation, nachdem der Soziologe Alphons Silbermann sich bei einer Podiumsdiskussion der Kölnischen Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit zum Kölner *Kaufmann von Venedig* darüber beschwert hatte. An dieser Diskussion, die im Vorfeld der Premiere großes Interesse hervorgerufen hatte, hatten neben Canaris und Silbermann unter anderem auch George Tabori und Peter Palitzsch teilgenommen. Es ging hauptsächlich um die Frage, ob das Stück ein antisemitisches Werk sei, was jedoch allgemein verneint wurde. Vgl. Oehlen, Martin: "Wer ist Shylock? Diskussion über den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21.10.1979.

[1278] Unger, Wilhelm: "Kölner Regie-Debüt eines jungen Israelis. Völlig unbefangen", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 24.10.1979. Daraus auch die biografischen Angaben zu Zinger.

dramaturgen des Kölner Schauspielhauses,[1279] ein Mann zur Verfügung stand, der den Shylock in Zadeks Bochumer Inszenierung zu den wenigen epochalen Darstellungen der Figur auf dem deutschen Theater zählte.[1280] So erinnerte manches im Kölner Entwurf an Zadeks Art, Shakespeare-Theater zu machen. Die Parallelen zu Zadek begannen, wie gehört, bei der aggressiven und provokativen Manier, das Stück zu bewerben. Sie setzten sich fort über die Kostüme, die sich aus der Mode verschiedenster Epochen zusammensetzten, wenngleich sie nicht so opulent waren wie die der Bochumer Inszenierung. Eine weiterer Berührungspunkt war der riesige, fast leere Bühnenraum, in dem nur wenige Requisiten die Spielorte kennzeichneten. In Köln erstreckte sich ein rosafarbener Teppich bis an den Bühnenrand. Links waren einige marode venezianische Fassaden gemalt. Dort befand sich auch Shylocks Haus, das über eine Art Hühnerleiter zu erreichen war und in dem man die Schätze funkeln sehen konnte. Mehr zur Bühnenmitte markierten ein Flügel, einige Korbsessel und runde Bistrotische ein Straßencafé, wo sich die *jeunesse dorée* bei italienischen Schlagern langweilte. Hier handelten auch Shylock und Antonio den unheilvollen Vertrag aus.

Inszenatorisch erinnerten die vielen originellen Regieeinfälle an Zadek, die auch vor übertriebenen Albernheiten nicht zurückschreckten und die Inszenierung deshalb häufig an den Rand des Boulevard-Theaters brachten. Ein Beispiel dafür bot der Dialog Portias und Nerissas über die Eigenheiten der Freier, der begleitet wurde "von einem ungemein aufgekratzten, krächzenden, flötenden, blödelnden, schluchzenden Papagei hinter dem Vorhang".[1281]

Und sogar das von Canaris gestaltete Programmheft wies Übereinstimmungen mit dem Bochumer *Kaufmann* auf. Dort wurden zwei Aufsätze vorgestellt, die, wie Canaris in einer Vorbemerkung deutlich machte, "bei der Arbeit an der Kölner Inszenierung von 'Der Kaufmann von Venedig' eine wichtige Rolle gespielt" hatten.[1282] Beim ersten dieser Aufsätze handelte es sich um W. H. Audens "Die Brüder und die anderen", der auch das Bochumer Programm beherrscht hatte. Audens Grundthese besteht darin, dass der Wandel von feudaler zu handeltreibender Gesellschaft, der sich im *Kaufmann von Venedig* gerade vollzogen hat, mehr denn je zur Folge hat, dass

> jedermann, ungeachtet seiner kulturellen Traditionen, seiner religiösen und politischen Überzeugungen, vom anderen abhängig ist. Das erfordert von uns, daß wir alle anderen Menschen auf der Erde als unsere Brüder betrachten, nicht nur dem Gesetz nach, sondern auch in unseren Herzen.

[1279] Nach dem Weggang Heymes firmierte am Kölner Schauspielhaus ein Dreierdirektorium mit Flimm als Regiedirektor, Canaris als Dramaturgiedirektor und Gustav Wiedemann als Organisationsdirektor.

[1280] Vgl. Canaris´ Essay "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock", *Theater heute*, 2/1973, S. 20-25. Dort beschreibt Canaris die Darstellungen Ernst Deutschs, Fritz Kortners, Hans Mahnkes und zusätzlich die durch Laurence Olivier in der Miller-Inszenierung von 1970.

[1281] Schyle, Hans Joachim: "Arie Zinger inszenierte den 'Kaufmann von Venedig' im Kölner Schauspielhaus. Shylock fällt unter die Schläger vom Lido. Ein originelles Konzept verliert sich in Langatmigkeit", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 26.10.1979.

[1282] Schauspielhaus Köln: Programmheft zur Inszenierung des *Kaufmann von Venedig*, ohne Impressum, Spielzeit 1979/80, Köln, 1979. Zitat S. 6. Daraus auch die folgenden Zitate. Das Programmheft sowie zahlreiche Rezensionen und Mitschriften von Radiosendungen wurden dem Verfasser zur Verfügung gestellt von der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln.

Gleichzeitig aber steige in dieser Gesellschaftsform, ohne Abhängigkeiten von Leib und Leben und ohne der Notwendigkeit von Treueschwüren, die Versuchung, "jeden anderen nicht einmal als Feind, sondern als eine gesichtslose Nummer zu betrachten".[1283]

Der zweite für die Kölner Aufführung wichtige Essay war ein Ausschnitt aus Hans Mayers Buch *Außenseiter*.[1284] Mayer bezeichnet darin den Shylock, im Gegensatz zu Marlowes Barabas, als eine "mit vielen Eigenschaften jüdischer Wirklichkeit" ausgestattete Figur. Shylock sei zu Beginn "ein jüdischer Jedermann", der durch unmenschliche Behandlung zum "singuläre[n] Monstrum" werde. Auch sein Gegenspieler, der Kaufmann von Venedig, verkörpere, wenngleich "in dezent bürgerlicher Verkleidung", als "Bürger und Geldgeber unter verschwenderischen Aristokraten" ein solches einsames, ausgeschlossenes Monstrum.[1285] Shylock und Antonio würden dadurch "zu *Spielverderbern des Jedermann-Glücks*".[1286]

Welche unmittelbaren Auswirkungen diese literarischen Anregungen auf die Kölner Konzeption hatten, beschrieb Canaris im Programmheft in den "Beobachtungen, Überlegungen, Fragen bei den Proben".[1287] Die "Grundvoraussetzung, um das Stück spielen zu können" sei die Erkenntnis, dass das Werk realistisch und nicht antisemitisch sei. Entsprechend sei Shylock eine "psychologisch differenzierte, real motivierte, menschlich handelnde Figur", eine Figur, die zwischen den Polen der Rachgier und Mordlust und der "Sehnsucht nach Gerechtigkeit" pendle. Da er aber auch in jeder Hinsicht Außenseiter der venezianischen Gesellschaft und da "das Verhältnis einer Gesellschaft zu Außenseitern von Klischees geprägt" sei, müsse man diese bei der Shylock-Darstellung ebenfalls deutlich herausstellen:

> *schmuddelig* schlurft er neben den geschniegelten Venezianern umher; *schnorrt* eine Zigarette von Bassanio, steckt *geizig* die Hälfte davon in seine Zigarettendose; er klimpert ständig mit *Geld* in der Tasche; er zieht sich die Schuhe aus, massiert seine nackten *Plattfüße*, beschnüffelt seine *stinkenden* Socken. (Einige Beispiele aus dem ersten Auftritt). Die Haltung des Schauspielers dabei: lustvoll, nicht diffamierend – radikal, nicht beschönigend.[1288]

Darüber hinaus sollte sich der Shylock des "jüdischen Gestenreichtum[s]"[1289] bedienen, mit dem Kortner-Shylock das Be-greifen der ihm fremden Welt so eindrucksvoll visualisiert hatte. Der lange, dürre Hermann Lause war zwar rein physiognomisch das krasse Gegenteil von Hans Mahnke und wirkte deshalb auch sicherlich anders, doch wies die Anlage seines Shylock unübersehbare Parallelen zu dem Juden aus, wie ihn Mahnke in Bochum gezeichnet hatte. Lause

---

[1283] Zitiert nach Programmheft Köln, S. 15.
[1284] Mayer, Hans: *Außenseiter*, Frankfurt/M., 1977. Der Beitrag Mayers ist im Kölner Programmheft (wie auch in *Außenseiter*) "Der Jude von Malta und der Jude von Venedig" überschrieben (S. 16-21).
[1285] Zitiert nach Programmheft Köln, S. 19.
[1286] Ebd., S. 20. Hervorhebung dort.
[1287] Programmheft Köln, S. 23-30. Daraus auch die folgenden Zitate. (Abdruck des Beitrags in Auszügen auch in: *Theater heute*, 12/1979, S. 8-9).
[1288] Canaris, Programmheft Köln, S. 25. Hervorhebungen im Original.
[1289] Ebd., S. 26.

wie Mahnke überzeichneten das Geduckt-Demütige, das Anbiedernde der Figur. Außerdem sprachen beide wenig artikuliert, sie lispelten und spuckten ihre Worte förmlich heraus, wenn der Hass sie verzerrte. Lause sprach zudem zeitweise mit hoher Fistelstimme, was von Ulrich Schreiber vom *Handelsblatt* als Ausdruck für das "Stadium der Selbstentfremdung" gewertet wurde, in das Shylock von seiner Umwelt getrieben wird.[1290]

Lauses Shylock war in Köln weitaus unangefochtener das Zentrum der Aufführung als es Mahnke bei Zadek gewesen war. Dies lag auch daran, dass Zinger von dem makellosen Bild des Antonio als dessen gleichwertigem Gegenspieler abgewichen war, das Lüders in Bochum von der Titelfigur entworfen hatte. Zum einen war Heinz Schuberts Ekel-Alfred-Image zu präsent, als dass er den untadeligen Märtyrer hätte geben können,[1291] zum anderen war er mit breitem Schnurrbart, modernem weißem Anzug mit passendem Hut und Zigarre wie die restlichen Venezianer im äußeren Erscheinungsbild im Gauner-Milieu angesiedelt. Shylock dagegen erschien auf der Kölner Bühne – im schwarzen Kaftan mit Käppchen und Bart – wie es der Tradition der Figur auf dem deutschen Theater entsprach, das heißt das Klischee vom typischen Juden fand im Kostüm anders als in Bochum diesmal keine Entsprechung.

Ausgangspunkt für den später in Besessenheit ausufernden Hass des Juden, der bei Zinger als liebender und darum extrem strenger Vater gesehen wurde, war die Entführung der Tochter, die in Köln wie in Bochum als turbulente Maskerade im Fackelschein gespielt wurde, deren Ausgelassenheit jederzeit ins Bedrohliche zu kippen drohte. Die Verhöhnung durch die Christen nach ihrer Flucht (III.1) artete dann bei Zinger ins Pogrom mit physischer Verletzung des Juden aus, bei dem Shylock getreten, geschlagen, am Bart gezogen, bespuckt und über den Boden geschleift wurde. Sein Plädoyer für Toleranz und Gleichberechtigung sollte deshalb laut Canaris "provozierend, zynisch, Hohn und Spott zurückgießend" gesprochen werden – "und konsequent in Rachedurst und neue Brutalität münden".[1292] Überhaupt war Zingers Inszenierung wesentlich expressiver und drastischer in ihrer Gewaltdarstellung als der Entwurf durch Zadek in Bochum. Außerdem versuchte sie immer wieder Assoziationen mit der NS-Vergangenheit Deutschlands zu wecken. Dies geschah sowohl in direkter Weise – als zum Beispiel in der Pogrom-Szene der Ruf 'Juda verrecke' ertönte oder als Shylock mit den Worten "Ich bin ein Jud´" seinen Rock aufriss und ein Judenstern zum Vorschein kam – als auch metaphorisch verkleidet: "Wenn Shylock am Ende des 'Pogroms' schutzlos-abwehrend die Hände hebt, wird man das Bild wiedererkennen von jenem kleinen Jungen im Warschauer Getto vor den Gewehrläufen der SS?"[1293]

[1290] Schreiber, Ulrich: "Neubeginn am Kölner Schauspiel. Staatstheater-Glätte und schauspielerische Schwächen", in: *Handelsblatt*, Düsseldorf, 2./3.11.1979.

[1291] Schubert spielte mit diesem Image in der Rolle des alten Gobbo, die er in Köln zusätzlich zur Titelrolle bekleidete, indem er den aus der Serie bekannten Ausspruch "dusselige Kuh" verwendete.

[1292] Canaris, Programmheft Köln, S. 26.

[1293] Ebd.

Schon vorher, beim ersten Aufeinandertreffen zwischen Antonio und Shylock hatte der Jude, während er die Vertragskonditionen bedachte, mit Kreide einen Davidstern auf den Tisch gemalt, an dem er saß. Der königliche Kaufmann griff daraufhin sogleich in die Westentasche, kramte ein Stück gelber Kreide hervor und schrieb damit das Wort 'Jude' in die Mitte des Sterns. Später wurde der Tisch umgekippt, sodass das Gemalte für den Zuschauer sichtbar wurde. "Kann man solche komplizierten Zusammenhänge so veräußerlichen – oder *muß* man es vielleicht auf dem Theater?"[1294] hatte Canaris dazu noch im Programmheft gefragt. Unmittelbarer NS-Bezug auch in den antisemitischen Spottversen "aus Hitlers Tagen",[1295] die Michael Rastl als Launcelot wiederholt vortrug, dessen Rolle in Zadekscher Manier stark aufgebauscht war und der, wie seinerzeit Wildgruber, furzend, Trompete spielend und Purzelbäume schlagend den (Zirkus-)Clown gab. Die Verse lauteten: "Zwei Juden gingen zu einem Fluss/weil jedes Schwein sich mal waschen muss/Der eine ist ersoffen/vom anderen wollen wir´s hoffen" und "Zwei Juden saßen auf einer Bank/Der eine roch der andere stank/Da sprach der roch zu dem, der stank,/Such dir doch eine andere Bank".[1296] Zu den Inhalten der Lieder des Narren meinte Regisseur Zinger:

> Man muß sich überlegen, wenn man ein Stück wie den 'Kaufmann von Venedig' aufführt, der von Minderheiten und Außenseitern handelt, was man da beim Publikum unterstützen soll: das Verdrängte verschönern oder das Verdrängte ans Bewußtsein bringen. Ich empfinde immer als meine Aufgabe als Theaterregisseur das Verdrängte ins Bewußtsein zu bringen.[1297]

Die zahlreichen Anspielungen auf die nationalsozialistische Herrschaft bewirkten, dass Assoziationen mit der jüngsten deutschen Geschichte die Rezeption des Stücks in Köln beherrschten. Und im Sog von *Holocaust* nahm man diese Verbindung recht selbstverständlich auf. Die Rezeptionsgeschichte des Stücks nach 1945 sei in Deutschland "auch die Geschichte unzureichender Aufarbeitung faschistischer Vergangenheit",[1298] meinte beispielsweise Hans Jansen von der *WAZ* und der Kritiker des Kölner *Express* schrieb lapidar, es sei Zinger gelungen, die Problematik des Stücks deutlich zu machen: "Nazi-Herrenmenschentum und Auschwitz fallen einem dazu ein".[1299]

[1294] Ebd. Hervorhebung im Original.

[1295] Ziermann, Horst: "Untaugliche Ehrenrettung: 'Kaufmann von Venedig' in Köln. Gobbo reißt faule Witze", in: *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 27.10.1979.

[1296] Gesungen zur Melodie von "Freut euch des Lebens". Es handelte sich hierbei um Verse, die von Kindern im NS gesungen wurden. Beigesteuert hatte sie Erich Fried, der sie aus seiner Jugend kannte. Frieds Übersetzung, die kurz zuvor in Bielefeld ihre Uraufführung erlebt hatte, wurde in Köln gespielt und komplett im Programmheft abgedruckt. Sie beinhaltet einen vor Zynismus triefenden Epilog Launcelots.

[1297] O-Ton Arie Zinger in der Radiosendung "Arie Zingers Neuinszenierung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Kölner Schauspielhaus" von Horst Thiemer, Reihe *Kultur heute* im Deutschlandfunk, Sendung vom 25.10.1979. Thiemer sah Launcelots Lieder als Probe für das Publikum an und vermeldete in der Sendung erleichtert, dass die Zuschauer diese Probe bestanden hätten: Die Leute seien betroffen gewesen, ohne dabei "eilfertig und kostenlos" nachzuholen, "was von 1933 bis 1945 von der Mehrheit versäumt wurde: den Protest".

[1298] Jansen, Hans: "Shylock wetzt das Messer. Köln: Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 31.10.1979.

[1299] Aschemann, Werner: "Ekel Alfred: Der neue Papagallo von Venedig. Premiere: Pfiffe für Kölns Kaufmann", in: *Express*, Köln, 26.10.1979.

Als Shylock das Schicksal des königlichen Kaufmanns schließlich in der Hand hat (III.3), wurde in Köln "der unterdrückte Außenseiter [...] zum Herrenmenschen". Diese Metamorphose entwickelte sich im Verlauf der Proben zur "Umkehrung der Rollen auch im Äußerlichen":

> Shylock kommt mit Zigarre (bisher Antonios Statussymbol), mit grauem Hut, mit Nelke im Knopfloch – Antonio kriecht vor ihm auf dem Bauch. Schließlich: ist es nicht logisch, daß Antonio jetzt ein Judenkäppchen auf dem Kopf hat? Und wenn Shylock abgeht und höhnisch grüßend den Hut lüpft, muß er nicht darunter sein Käppchen tragen?[1300]

Im Prozess schließlich gingen Zinger und Canaris davon aus, dass Shylocks Mordlust ernstzunehmen sei. Der Jude traf hier auf einen Antonio, der seinerseits sterben wollte, und zwar quasi als 'Menschenopfer' für seinen geliebten Bassanio.[1301] Wie in Bochum wurde auch in Köln Shylocks Geilheit auf das Herz des Kaufmanns besonders herausgestellt, wo der Jude langsam und genüsslich die Stelle auf Antonios Brust durch Umrandung mit Bleistift markierte, die er herauszuschneiden gedachte. In dem Moment, in dem der Jude zustoßen wollte, ließ Zinger das Licht im Saal angehen, "als stünde – zur Abwehr solcher Barbarei – eine neue Kristallnacht bevor".[1302]

Verhindert wurde die Tötung dann durch die, wie Canaris formulierte, "große Rhetorik" und die Arroganz Portias, mit der sie "christliche Ethik [...] als Norm auch für den Juden" voraussetzt. Die christliche Gnade, die dem Juden die "kulturelle Identität" nehme, sei in Wirklichkeit "gnadenlos wie des Juden Rachgier. [...] Und deshalb ist die Unterwürfigkeit, mit der er am Ende seinen Peinigern Hände und Füße küßt und das Kreuzzeichen schlägt, voller Aggressivität".[1303] Die Anwendung körperlicher Gewalt, von der die Figuren in der Kölner Inszenierung so gnadenlos Gebrauch gemacht hatten, um Shylock zu demütigen, war folgerichtig der letzte Versuch des Juden, sich zu wehren. Nachdem Portia das Urteil verkündet hatte, sprang ihr Shylock an die Kehle, wurde aber von der Richterin selbst durch einen Tritt in den Bauch gestoppt. Shylocks Abgang dann, so monierte der *Kölner Stadt-Anzeiger*, der bei Shakespeare so "grandios undramatisch" erfolge, sei in Köln zu einer "melodramatischen Umstandskrämerei" ausgeufert: "Erst fällt dieser Shylock um wie ein Baum, dann rappelt er sich wieder auf, versucht, Antonios Schuhe zu küssen, vollführt einen Golgathamarsch zu seiner Wohnung, schaukelt so bedrohlich auf einem Brettergerüst, daß man denkt, gleich stürzt er ab und verschwindet am Ende doch – heil, wenngleich nicht unversehrt".[1304]

[1300] Canaris, Programmheft Köln, S. 26.
[1301] Antonios Gefühle für Bassanio wurden in Köln, wie beinahe überall zu dieser Zeit, als ernstzunehmende "homoerotische Beziehung eines älteren Mannes zu einem jungen" gesehen. Vgl. Canaris, Programmheft Köln, S. 24.
[1302] Schreiber, Ulrich: "Shakespeare durch Lessing gesehen. Arie Zinger inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Rundschau*, 03.11.1979.
[1303] Canaris, Programmheft Köln, S. 26-27.
[1304] Schyle, "Shylock fällt unter die Schläger vom Lido", *Kölner Stadt-Anzeiger*, 26.10.1979.

Um das Happy End des Schlussakts sichtbar zu brechen, zeigten in Köln Portia und Nerissa bei der Auflösung der Ringgeschichte Messer und Waage Shylocks vor, die sie als Souvenirs aus Venedig mitgenommen hatten. Am Ende blieben, wie bei Zadek, zwei Verlierer auf der Bühne zurück: Antonio, der seinen Geliebten endgültig an eine Frau verlor, und Jessica. Die Tochter des Juden, von Shylock puritanisch erzogen und bei ihrem ersten Auftritt noch im "Jungmädchenkleid",[1305] war nach ihrem Übertritt in die christliche Gesellschaft, wie es Canaris ausdrückte, sichtbar 'vernuttet' und wurde trotzdem zunehmend ignoriert: "Die Vernuttung Jessicas wird von der Society nicht mehr honoriert, sobald das Geld, mit dem sie glaubte sich einkaufen zu können, aufgebraucht ist".[1306] Im Kölner Schlussbild verblieben Antonio, der auf der Bühne umherlief, "als suche er Shylock, um einen Gefährten gegen die grassierende Selbsttäuschung der Liebenden zu finden", und Jessica, die bei Zinger, "eine utopische Versöhnung suggerierend", in das Haus ihres Vaters zurückkehrte. Die *Frankfurter Rundschau* nannte diesen Schluss eine "Ringparabel von Ehre und Treue [...], in der Shakespeare mit den Augen Lessings gesehen wird".[1307]

Die Zuschauerreaktionen bei der Premiere waren desaströs für alle Beteiligten. Der dünne Applaus ging unter in den heftigen Buhrufen für alles, "was sich auf der Bühne zeigte, vom Hauptdarsteller bis zum Dramaturgen, vor allem aber für den Regisseur Arie Zinger".[1308] Über die Gründe für die Ablehnung gab es unterschiedliche Ansichten. Einige Kritiker meinten, die heftige Ablehnung sei zumindest teilweise das Resultat des "beklemmende[n], unselige[n] Zusammentreffen[s] dieser Aufführung mit dem fast gleichzeitig in Köln begonnenen Prozeß gegen Lischka und seine SS-Kumpane"[1309] oder aber eine Abwehrreaktion auf die Konfrontation mit einer "so kraß negativ charakterisierten Kunstfigur des Shylock".[1310] Die Mehrheit der Kritiker hingegen betonten ausdrücklich, dass die Proteste sich nicht gegen "irgendwelche Provokationen oder ideologische Zumutungen" gerichtet hätten – "allein die erschütternd dürftige Qualität löste die Ablehnung aus".[1311] Die qualitativen Mängel bezogen sich dabei sowohl auf den inszenatorischen wie auch auf den darstellerischen Bereich. Das Ergebnis sei "ein durch Langeweile empörende[r] Abend"[1312] gewesen. Inszenatorische Mängel hätten sich daraus ergeben, dass der eigentlich begabte junge Regisseur zu "verspielt und verliebt in die Fülle seiner

---

[1305] Canaris, Programmheft Köln, S. 24.
[1306] Ebd., S. 28.
[1307] Schreiber, "Shakespeare durch Lessing gesehen", *Frankfurter Rundschau*, 03.11.1979.
[1308] Biergann, "Das 'Judenstück' als unreifes Jugendstück", *Kölnische Rundschau*, 26.10.1979.
[1309] Vielhaber, Gerd: "Immer noch Ärger mit William. Siedes 'Romeo und Julia' in Wuppertal – Zingers 'Kaufmann von Venedig' in Köln", in: *Saarbrücker Zeitung*, 10.11.1979.
[1310] G.V.: "Theater und Konzert. Köln. Schauspielhaus 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *neues rheinland*, Nr. 12, Dezember 1979. (G.V. höchstwahrscheinlich Gerd Vielhaber, da die Diktion des Artikels den Ausführungen Vielhabers in der *Saarbrücker Zeitung* vielfach gleicht).
[1311] Biergann, "Das 'Judenstück' als unreifes Jugendstück", *Kölnische Rundschau*, 26.10.1979.
[1312] Schaumann, Lore: "Hermann Lause spielt den Shylock in Arie Zingers Shakespeare-Inszenierung. Fast tot in Venedig", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 29.10.1979.

oft unkontrolliert ausufernden Einfälle und Gags" gewesen sei.[1313] Außerdem habe er sich mit dem *Kaufmann* als "eine[m] der schwierigsten Stücke der Weltliteratur"[1314] schlichtweg zuviel vorgenommen:

> So haben wir es mit einer Inszenierung zu tun, die unter ihrer schönen Oberfläche zerbröckelt. Wie immer sie auch von Zadeks Theater abgeleitet sein mag: Zadek kann die verschiedensten Mittel benutzen, seine elementare Kunst bindet alles zusammen. Zinger fehlt diese ursprüngliche Kraft, er bastelt und bosselt, sucht – und findet auch.[1315]

Die Nähe Zingers zu Zadek bildete einen weiteren Schwerpunkt der Kritik. Zingers *Kaufmann* sei eine "Enzyklopädie Zadekschen Theaters ohne dessen Experimente", befand Helmut Schödel in seinem *Zeit*-Artikel "Wie es Zadek gefällt" und resümierte: "Er ist jung, begabt, beachtet. Zu seinen Aufführungen reisen die Kritiker aus allen Teilen der Republik. Bis jetzt treffen sie den kleinen Zadek. Nun muß er Arie Zinger werden".[1316] Ein anderer Kritiker sah die Orientierung an Zadek gar als ein allgemeines Zeitgeist-Problem: "An allen Enden sprießen nun die Mini-Zadeks, die Zadek-Epigonen hervor und versuchen sich in zupackendem Dilettieren auch an den schwierigsten Werken des großen Elisabethaners".[1317]

Genau wie die Inszenierung insgesamt, polarisierten auch Lauses und mit Abstrichen Schuberts[1318] Darstellungen die Kritiker in hohem Maße, wohingegen fast alle anderen Darsteller in der Presse durchfielen. Bezüglich der Shylock-Darstellung durch Hermann Lause teilten einige Rezensenten die Ansicht Zadeks, der in seiner Autobiografie *Das wilde Ufer* angemerkt hatte: "Lauses Shylock erfüllte das erste Mal meine Vorstellung von der Rolle".[1319] Kritiker, die Lause überzeugend fanden, sahen in seinem Shylock "eine bestürzende Figur, die sich unbequem, ärgerlich, rührend und jenseits jeglicher Märtyrerpose im Kopf einnistet".[1320] Anderen war die Anlage des Juden genau wie die Inszenierung insgesamt, zu nah an Zadeks Auffassung von Theater: "Der Zadek-Schauspieler Hermann Lause spielt Shylock als einen kindlich gerechten Menschen und als die Projektion der Rassenvorurteile der anderen. Wildgrubers Othello und Lauses Shylock sind sich nahe"[1321], urteilte Schödel in der *Zeit.* Den meisten Gegnern des Lause-Shylock allerdings war die Figur zu eindimensional. Im Gegensatz zu Zadeks oder Taboris

---

[1313] Vielhaber, "Immer noch Ärger mit William", *Saarbrücker Zeitung*, 10.11.1979.
[1314] Ginzel, G. B.: "Viel Lärm um nichts? Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Allgemeine Jüdische Wochenzeitung*, Nr. XXXIV/44, 21.11.1979.
[1315] Rühle, Günther: "Wie zeigt man auf Wunden? Arie Zinger inszeniert in Köln Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Theater heute*, 12/1979, S. 6-9. Zitat S. 9.
[1316] Schödel, Helmut: "Schauspiel in Köln: Arie Zinger inszeniert Shakespeare. Wie es Zadek gefällt", in: *Die Zeit*, Hamburg, 09.11.1979.
[1317] Stauch-von Quitzow, "Shylock als Karikatur der Bosheit", *General-Anzeiger*, Bonn, 01.11.1979.
[1318] Diejenigen Rezensenten, die sich nicht von der Fernsehserie zu lösen vermochten, sahen in Schubert nur den unangebrachten, billigen Abklatsch des Alfred Tetzlaff. Andere, wenngleich zahlenmäßig unterlegen, schwärmten von einer komplexen Gestalt, deren physische Gewaltausbrüche gegen den Außenseiter, die, von der bürgerlichen Normalität meist kaschiert, wie nebenbei sich ereigneten, genauso authentisch wirkten wie die Leiden des Opfers.
[1319] Zadek, *Das wilde Ufer*, S. 132.
[1320] Seidenfaden, "Gewöhnlicher Rassismus ist Shylocks Welt", *Abendzeitung*, 27.10.1979.
[1321] Schödel, "Wie es Zadek gefällt", *Die Zeit*, 09.11.1979.

Inszenierungen werde Shylock bei Zinger "nicht als ein für sich selbst verantwortliches Individuum gezeigt, sondern als Typus des von der gesellschaftlichen Wirklichkeit Geschlagenen",[1322] wodurch sich "durch diesen Juden nicht der Blick in die lange Sozialgeschichte der Juden dieser Welt" öffne.[1323] Günther Rühle sah die fehlende individuelle Größe der Figur als symptomatisch für die gesamte Inszenierung:

> Grob gesagt: Die Flachheit dieses Shylock (und seiner Mit-Spieler) entspricht ganz der Flächigkeit dieser Inszenierung, dem semantischen Materialismus des Regisseurs, dem Umrisse, Zeichen, Ausbrüche, Signale, Schablonen und Stereotype reichen.[1324]

Eine gänzlich andere Sichtweise auf die Inszenierung Zingers offerierte G. B. Ginzel, der Rezensent der *Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*. Er sah in der Interpretation den Versuch, den *Kaufmann* "als politisches Lehrstück über den Zwang, den eine intolerante Gesellschaft auf Außenseiter ausübt und diese zur Gewaltanwendung gegen die Gesellschaft treibt" zu inszenieren und fragte, ob der junge Regisseur bei seinem Projekt "etwa an eine Aufarbeitung des Terrorismusphänomens" gedacht hatte.[1325] Ginzel akzeptierte das Außenseiter-Konzept genauso wie den Umstand, dass Shylock zum Zweck seiner Realisierung zum "Prototyp aller antisemitischen Judenkarikaturen" gemacht werden müsse. Doch warnte er auch vor der möglichen Diskrepanz zwischen Absicht und Wirkung angesichts seiner Beobachtung, dass der Name 'Shylock' noch immer als Synonym für die Abscheulichkeit des Juden an und für sich stehe:

> Shylock, der im vergangenen Jahr in der Kairoer Presse als Schimpfwort für Menachem Begin auftauchte, der in den Schriften theologischer Außenseiter auch in der Bundesrepublik fröhliche Urstände feiert.

Wenn vor diesem Hintergrund nun Shylock in einem theatralischen Konzept der Spiegel sei, der den grenzenlosen Hass der nur vorgeblich christlichen Gesellschaft zurückwerfe und der sich gleichzeitig mit zunehmender Bösartigkeit immer mehr an seine Umwelt assimiliere, so sei das gerade dann bedenklich, wenn es sich bei dem Konzept-Verantwortlichen um einen Juden handele:

> Der erdichtete Haß der Juden auf Jesus und die Christen war ein probates Mittel für jede Judenverfolgung, vom Mittelalter bis Auschwitz. Und es sind diese Haßausbrüche des Shylock, die auch in Arie Zingers Konzeption antisemitische Affekte auszulösen vermögen. Wie bei jenem Besucher, der Zinger zurief, wieder dorthin zu gehen, wo er hergekommen sei. Wenn ein Jude den Shylock inszeniert, darf man sich wundern, wenn dem besondere Authentizität zugeschrieben wird? Reaktion einer Gruppe Jugendlicher beim Verlassen des Theaters: 'Welch ein Glück, daß wir keine Juden sind.'

Arie Zinger war nach Zadek und Tabori der dritte jüdische Regisseur, der in den siebziger Jahren den *Kaufmann von Venedig* an einer großen deutschen Bühne inszeniert hatte. Nachdem die

---

[1322] Schreiber, "Shakespeare durch Lessing gesehen", *Frankfurter Rundschau*, 03.11.1979.
[1323] Rühle, "Wie zeigt man auf Wunden?", *Theater heute*, 12/1979, S. 6.
[1324] Ebd., S. 7.
[1325] Ginzel, "Viel Lärm um nichts?", *Allgemeine Jüdische Wochenzeitung*, 21.11.1979. Daraus auch die folgenden Zitate.

Rezeption des Stücks in den sechziger Jahren also durch die jüdischen Schauspieler Ernst Deutsch und Fritz Kortner geprägt waren, waren es in den Siebzigern jüdische Regisseure, die dem Drama in der Bundesrepublik ihren Stempel aufdrückten. Zingers Interpretation des jüdischen Außenseiters zum Ausklang des Jahrzehnts war die zweite und sollte gleichzeitig auch in der Bundesrepublik die letzte sein, die den monströsen Juden des antisemitischen Klischees auf die Bühne brachte. Durch Zadek und Zinger wurde das Jahrzehnt quasi von dem Versuch umspannt, die antijüdischen Klischees durch Übertreibung zerstören. Dies war vielleicht "in retrospect a somewhat sanguine conception of therapy",[1326] wie Wilhelm Hortmann urteilte, aber für das Verständnis der Shylock-Figur in Deutschland eine fundamentale und unentbehrliche. Ernst Deutsch hatte Scheuklappen entworfen und angelegt, um einem verunsicherten und verängstigten Pferd eine Richtung vorzugeben und so Bewegung überhaupt möglich zu machen. Kortner hatte diese Scheuklappen gelockert. Die Richtung blieb die gleiche, aber der ausgetretene Pfad konnte verlassen werden. Zadek schließlich hatte das Hilfsmittel abgenommen, was viele Reiter nach ihm jedoch nicht davon abhielt, die grobe Richtung von früher beizubehalten.[1327]

Wenngleich die Orientierung Zingers an Zadek ins Auge sticht, so war das Projekt des ehemaligen Schülers doch weit mehr als der Versuch einer Kopie des Meisters. An Zingers Bearbeitung lassen sich nämlich Merkmale finden, die charakteristisch für die sich im Verlauf der siebziger Jahre verändernde Sichtweise auf das Stück sind. Die auffälligste Entwicklung wird durch den Judenstern symbolisiert, der eine wichtige Rolle auf den Bühnen in Bielefeld und Köln spielte. Doch blieb der direkte Bezug zur nationalsozialistischen Ära nach *Holocaust* wie gesehen nicht auf die theatralische Umsetzung des *Kaufmann von Venedig* beschränkt, sondern hielt auch Einzug in die Programmhefte und Kritiken.

Ein anderer Unterschied zwischen Zinger und Zadek – und zwischen dem Anfang und dem Ende des Jahrzehnts – ist weniger augenfällig aber nichtsdestoweniger richtungweisend. Es ist der Versuch, die Vorgänge im *Kaufmann von Venedig* nicht länger als das ungeheure, außergewöhnliche Erlebnis des Shylock darzustellen, seine psychische, physische und materielle Beschädigung nicht als Katastrophe, sondern als den Alltag im Leben des Außenseiters. "Arie Zinger zeigt im Schrecklichsten das Banalste und im Bösesten das Normale, Geläufige, und zeigt dies mit Akribie, mit Genuß, vielleicht hier und da mit zuviel Genuß", beschrieb Gerhard

---

[1326] Hortmann, *Shakespeare on the German Stage.* S. 259.

[1327] Die Bedeutung, die man Zadeks Bochumer Inszenierung für die deutsche Bühne zugestehen kann, wurde auf internationaler Ebene Millers Interpretation von 1970 zugestanden. John Gross schrieb dazu: "If I call Miller´s *Merchant* the key production of its period, it is not because it was necessarily the best, but because it was the one which established the principle that a director is free to do whatever he likes with the play – to bend it, twist it, advertise his boredom with it: to spice it up with anachronisms; to steamroller the poetry; to hit the audience over the head with what ought to be subtle implications." (Gross, *Shylock. A Legend and Its Legacy*, S. 329).

Stadelmaier dieses Phänomen beim Lause-Shylock.[1328] Durch die selbstverständliche Beiläufigkeit, mit der die Venezianer den Juden verhöhnten, traten und bespuckten, wurde aus dem auf den ersten Blick scheinbar so monströsen Shylock "ein normaler Jude in einer für ihn normalen nichtjüdischen Umgebung"[1329], der folgerichtig nach dem Urteil nicht vernichtet war, sondern wie ein geprügelter Hund in sein Haus zurückkehrte, um bald darauf, so konnte man unschwer antizipieren, wieder geprügelt zu werden.

Lauses Shylock erscheint in diesem Licht als Figur an der Schwelle zwischen dem monströsen Klischeejuden, den Zadek Anfang der Siebziger zum Diskussions-Objekt gemacht hatte, und dem (monströs gehassten) 'Durchschnittsjuden', der nach Bayerdörfer in den achtziger Jahren die Shylock- wie auch die Nathan-Rezeption bestimmen sollte:

> Zu Beginn der achtziger Jahre werden die Extreme über Bord geworfen, sowohl das alte Nathan-Idol des übermenschlich Weisen und Verzeihenden, als auch das Shylock-Bild, sei es das des klischeeüberladenen Negativjuden, sei es das Nathan angenäherte Opfer-Bild. Entdeckt wird der Normalmensch, der gemischte Charakter. Seine Freilegung besagt – und dies markiert die Schwelle – daß der Jude auch als Zeitgenosse entdeckt wird, weder der 'ewige Jude der Galuth', noch die utopische Figur menschlicher Universalität.
> Der historische Zeitgenosse, sei es der Holocaust-Überlebende, sei es der israelische Jude, sei es der amerikanische Jude, gewinnen [sic] Bühnenrecht. Dies besagt, daß die Annäherung an den realen Charakter auch eine neue Formation der Erinnerung mit sich bringen muß, wenn sie sich mit dem Thema der Auslöschung des europäischen Juden weiter befassen will.[1330]

3.5 Shylock, ein Mensch wie du und ich? Die achtziger Jahre

3.5.1 Stocksteifes Standardtheater: *Der Kaufmann von Venedig* 1980-1982

Auf dem Weg zum Durchschnittsmenschen befand sich Shylock auch in der vierten Produktion des *Kaufmann* in Israel, die 1980 wieder im Cameri Theater stattfand und in der, wie 1972, wieder Avner Hyskiahu den Shylock spielte. Regie führte diesmal Barry Kyle, ein nichtjüdischer Regisseur der Royal Shakespeare Company. Im Programm betonte Kyle die allegorische Bedeutung des Stücks: "The money world, though bound by contracts and stamped by gold, must depend on mercy. The marriage world, though bound by contracts and stamped by passion, must depend on friendship".[1331] Shylock sollte in Kyles Konzeption gezeigt werden als ein Mann "succumbing to the logic and mentalitiy of terrorism", sein Handeln als verständlich aber nicht gerechtfertigt. Im Verlauf der Proben hatten seine Schauspieler Kyle davon über-

---

[1328] Stadelmaier, Gerhard: "Shylock hat keine Chance. Arie Zinger inszeniert Shakespeare in Köln", in: *Stuttgarter Zeitung*, 27.10.1979. Der Begriff von der 'Banalität des Bösen' war Anfang der sechziger Jahre geprägt worden von der jüdischen Philosophin Hannah Arendt, damals gemünzt auf Adolf Eichmann, dessen Prozess sie für eine amerikanische Zeitung verfolgte. Sie wollte Eichmann damit das Dämonische nehmen, das ihm zu dieser Zeit häufig zugesprochen wurde.

[1329] Seidenfaden, "Gewöhnlicher Rassismus ist Shylocks Welt", *Abendzeitung*, 27.10.1979.

[1330] Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 89.

[1331] Zitiert nach Oz, "Transformations of Authenticity", *Shakespeare Jahrbuch (West) 1983*, S. 176.

zeugt, dass ein jüdisches Publikum die Botschaft von Harmonie und Liebe, auf deren Betonung es dem Regisseur im Schlussakt ankam, nur dann aufnehmen könne, wenn Antonios Forderung nach der Taufe des Juden wegfiele. Avraham Oz äußerte in seiner Beschreibung der Inszenierung sein Bedauern über den Wegfall dieses Motivs gerade angesichts einer israelischen Gesellschaft "polarized between cultural assimilation with the West and a fervent, often religious and radically nationalistic search for traditional roots". Allgemein sei Kyles Shylock-Konzeption vom Publikum nicht verstanden worden. Viele Zuschauer hätten angesichts der Geschichte jüdischer Leiden bis hin zur Shoah Härte und Unnachgiebigkeit zur Tugend erklärt:

> For those, Shylock´s cry of defiance 'My deeds upon my head' was justified in context, while 'Jewish' and 'the logic and mentality of terrorism' were mutually exclusive. This strange confusion between the resentment of Shakespeare´s alleged antisemitism and identification with Shylock´s motives lent a special significance to an image charged with strong topicality in the Middle East of 1980, a topical meaning which is hardly confined to any one-sided allegorical interpretation.[1332]

Im deutschsprachigen Raum wurde es derweil zunächst wieder ruhig um den *Kaufmann von Venedig*. Die einzige Aufführung im deutschen Sprachgebiet im Jahr 1980 fand am Tiroler Landestheater in Innsbruck statt, wo Regisseur Heinz Possberg die Tragik der Shylock-Figur in den Vordergrund stellte.[1333] Vielleicht war nach der *Holocaust*-Euphorie mit den unzähligen Berichten und Dokumentationen über die Judenverfolgung mittlerweile eine Übersättigung hinsichtlich jüdischer Schicksale eingetreten. Diesen Eindruck kann man angesichts einer Rezension zur nächsten bundesdeutschen Inszenierung gewinnen, die am 07.03.1981 in Lüneburg Premiere hatte. Dort waren positive und negative Figuren sehr eindeutig als solche erkennbar, ein Umstand, der vom Publikum laut Presse gewürdigt wurde. Im Programmheft war Piscators Plädoyer aus den frühen sechziger Jahren für eine philosemitische Inszenierung abgedruckt, in dem er Antonio und seine Freunde als "die 'kleinen' Antisemiten" bezeichnet hatte. Ihr Antisemitismus, so lautete Piscators These, sei von der Art gewesen, "deren sich ein Hitler oder Eichmann millionenfach bedienten".[1334] Die Aufführung selbst gefiel vor allem dadurch, dass "sie Experimente und Extravaganzen vermied" und Shylock-Darsteller Dieter G. Knichel "überzeugend im menschlichen Zusammenbruch" war.[1335] Trotz "starke[m] Schlußbeifall" und "vielerlei Zwischendurch-Applaus", so der Rezensent der *Lüneburger Landeszeitung*, sei aber im Publikum die Frage laut geworden: "Ist´s nötig, den Shylock heute noch zu einer Art 'Gala-Figur' hochzuwirbeln?" Und er selbst schloss die Überlegung an, ob man denn, "ohne das Grausame und Grausige, das in Deutschland geschehen ist, zu den 'vergessenen Sachen' zu legen",

---

[1332] Ebd., S. 176-177.
[1333] Vgl. Hauser, Christa: "Ein Shylock, der eine tragische Figur bleibt", in: *Tiroler Tageszeitung*, Innsbruck, 30.09.1980.
[1334] Zitiert nach Stadttheater Lüneburg, Intendant Alexander de Montléart (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 10, 1980/81, 149. Spielzeit, Redaktion und Gestaltung: Walter Weyers, Lüneburg, 1981.
[1335] Tilgner, Eberhard: "Lüneburger Stadttheater-Premiere: Geld und Recht und Menschlichkeit. Dramatische Exkursion: Shakespeare und sein 'Kaufmann von Venedig'", in: *Lüneburger Landeszeitung*, 09.03.1981. Daraus auch die folgenden Zitate.

nicht endlich damit aufhören könne, "diese schlimme Wunde immer wieder aufs neue aufzureißen?" Bei den anderen bundesrepublikanischen Inszenierungen von 1981 und 1982 hatte man nicht das Gefühl, dass sie Wunden aufgerissen hätten. Dabei waren die Diskussionen um nachträgliche Gerechtigkeit gegenüber jüdischen Opfern landesweit neu entflammt durch die Urteile, die am 30. Juni 1981 nach fünfjähriger Verhandlungsdauer im Majdanek-Prozess gesprochen worden waren. Der längste NS-Prozess in der Geschichte der Bundesrepublik war mit mehrjährigen Haftstrafen gegen die Angeklagten zu Ende gegangen, doch kam es im Gerichtssaal bei der Urteilsverkündung zu tumultartigen Szenen. Von einem Skandal war die Rede, die Strafen seien eine Beleidigung für die Viertelmillion Juden, die in Majdanek umgekommen waren. Die Überlebenden der Konzentrationslager und die Vorsitzenden verschiedener jüdischer Gemeinden legten Protest ein und das Thema beherrschte eine Zeit lang die öffentliche Diskussion. Obwohl zu dieser Zeit allerorts der tragische Shylock als das jüdische Opfer christlicher Verfehlungen die Szene beherrschte, konnte die Brisanz der Stimmung nicht in die Theater gebracht werden. Dafür waren die Aufführungen entweder schlichtweg zu bieder und/oder die schauspielerische Qualität zu selten überzeugend.

Die Badische Landesbühne Bruchsal bot im Oktober 1981 mit dem *Kaufmann* "Zweieinhalb Stunden Standardtheater"[1336] und in Koblenz, wo Übersetzer Hermann Motschach selbst den Shylock spielte, war man Ende April 1982 enttäuscht, "daß 'Der Kaufmann von Venedig' so stocksteif einherstelzen mußte ...", und resümierte: "Den Klassiker näher bringen kann Koblenz so nicht. Eher langweilen".[1337] Die besten Voraussetzungen waren noch in Heilbronn geschaffen worden, wo im Januar 1982 der tschechische Bühnenbildner Jiří Kotlar mit zahlreichen Brücken den gesamten Raum zur Bühne gemacht hatte, auf der sein Landsmann Jaroslav Gillar das Stück als "bunte Commedia dell´arte" ablaufen ließ:[1338]

> Und wären dann noch Schauspieler vorhanden gewesen, die die spielerisch-komödiantische Regiekonzeption differenziert und profiliert hätten umsetzen können, dann hätte man diese Heilbronner Shakespeare-Aufführung rundum als geglückt bezeichnen können. Doch daran mangelte es leider.[1339]

So fand die einzige aus verschiedenen Gründen bemerkenswerte Inszenierung zu Beginn der achtziger Jahre in Düsseldorf statt.

[1336] Überschrift im *Bergsträßer Anzeiger*. (Roland, Horst: "Zweieinhalb Stunden Standardtheater", in: *Bergsträßer Anzeiger*, Bensheim, 03.12.1981, zu einem Gastspiel in Bensheim.

[1337] Kröner, Wolfgang: "Gute Sprüch´ aufgesagt. Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Koblenz", in: *Rhein-Zeitung*, Koblenz, 26.04.1982.

[1338] Sachse, Peter: "'Bravo'-Rufe bei Heilbronner Theater-Premiere mit Gastregisseur Jaroslav Gillar in der 'Kelter'. 'Der Kaufmann von Venedig' als bunte Commedia dell´arte. Die um den 'Canal Grande' verteilten Zuschauer waren begeistert / Bisher größte Aufgabe für Karl Straub: Shylock", in: *Heilbronner Stimme*, 11.01.1982. Gillar hatte das Stück bereits 1974 in Bern inszeniert. Vgl. S. 307.

[1339] Schnabel, Dieter: "Shakespeare in der Raumbühne. Jaroslav Gillar inszenierte 'Kaufmann von Venedig' im Bühnenbild von Jiri Kotlar", in: *Haller Tagblatt*, Schwäbisch Hall, 16.01.1982. (Gekürzt und unter dem Titel "Venedigs Treppen, Brücken und Kanäle" auch in den *Badischen Neuesten Nachrichten*, Karlsruhe, vom 25.01.1982 und als "Shakespeare-Schauspiel auf der Raumbühne" in der *Schwäbischen Zeitung*, Leutkirch/Ulm vom 27.01.1982).

3.5.2 Shylock und die reichen Juden in Deutschland: Düsseldorf, 1981

Das Engagement jüdischer Künstler für Shylock und seine Sache setze "ein gewisses Maß an zerstörerischem Selbsthaß"[1340] bei den Beteiligten voraus, hatte der Kritiker Ulrich Schreiber 1979 angesichts der kalauerhaft dargebotenen Erniedrigungen des Klischee-Juden bei Zadek und Zinger oder des schonungslosen theatralischen Blicks auf den Genozid durch Tabori befunden. Peter Palitzsch war nun 1981 der erste nichtjüdische Regisseur mit dem Bekanntheitsgrad eines Peter Zadek oder George Tabori, der sich des Stücks nach deren Interpretationen annahm.[1341] Der seit kurzer Zeit aller schauspieldirektorischer Aufgaben entledigte Regisseur hatte sich seit seiner letzten *Kaufmann*-Inszenierung 1963 in Hannover in der Bundesrepublik als Star auch des Shakespeare-Theaters hervorgetan. Seine Interpretationen Shakespearescher Werke waren dabei nicht selten episches Theater im Brechtschen Sinne.

Das Shylock-Bild seiner zweiten Inszenierung des *Kaufmann*, die am 26.09.1981 in Düsseldorf Premiere hatte, war einerseits geprägt von Heines Ausspruch, nach dem der *Kaufmann von Venedig* nicht von Juden und Christen handele, sondern von Unterdrückten und Unterdrückern. Und andererseits von der aus einer materialistischen Ästhetik entwickelten Sichtweise Christian Enzensbergers, der das Drama als Metapher sah für eine ökonomisch-ideologische Auseinandersetzung zwischen neokapitalistischem Warenhandel und frühkapitalistischem Geldverleih.[1342] Der Jude war in dieser Sicht mehr zufälliges, wenngleich historisches Beispiel für den Wucherer. Diese Interpretation hatte sofort nach dem Erscheinen von Enzensbergers Buch *Literatur und Interesse* 1977 ihren Weg in die Feuilletons der Zeitungen, nicht jedoch in die Programmhefte gefunden.[1343] Dabei hatte schon 1978 ein Kritiker in einer Rezension zu Taboris Münchner Improvisationen glauben machen wollen, der Umstand, dass sich in Antonio und Shylock "Handels- und Finanzkapital quasi idealtypisch" gegenüberständen, sei "längst gesicherte Erkenntnis".[1344] Der Übersetzer der Düsseldorfer Aufführung, der Anglist Klaus Reichert, ging im Programmheft gar so weit zu behaupten, der Versuch, "vom Stückganzen her zu interpretieren und den Gegensatz Shylock/Antonio als Zeichen eines gesellschaftlich-ökonomischen Widerspruchs zu thematisieren", sei bereits gängige Theaterpraxis.[1345] Seine

---

[1340] Schreiber, "Shakespeare durch Lessing gesehen", *Frankfurter Rundschau*, 03.11.1979.

[1341] Palitzsch hatte seine Konzeption des *Kaufmann von Venedig* bereits im Frühjahr 1980 in Frankfurt vorstellen wollen, war aber damals an Besetzungsschwierigkeiten gescheitert. Vgl. Hartmann, Rainer: "Der Schmerz des Außenseiters. Peter Palitzsch inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Düsseldorf", in: *Frankfurter Neue Presse*, 29.09.1981. (Unter dem Titel "Sündenböcke sind immer gesucht" auch im *Kölner Stadt-Anzeiger* vom gleichen Tag).

[1342] Beide Quellen erscheinen nicht im Programmheft. Die Tatsache, dass sie dennoch großen Einfluss auf die Inszenierungskonzeption hatten, geht aus von Palitzsch und Übersetzer Reichert vorab getätigten Aussagen hervor und ist unter den Rezensenten unumstritten.

[1343] Nur in Bielefeld 1979 wurde *Literatur und Interesse* bis dahin als für die Inszenierung wichtige Literatur genannt, ohne dass sich jedoch im Programmheft Auszüge aus dem Buch finden. (Vgl. Programmheft Bielefeld, Spielzeit 1979/80, S. 30).

[1344] Hatry, "Ein Irrtum kommt selten allein", *Deutsche Volkszeitung*, 14.12.1978.

[1345] "Heute wird eher versucht..." leitet Reichert den zitierten Satz ein. Zitiert nach Schmidt, Jochen: "Shakespeares 'Kaufmann' in Düsseldorf. Weder Juden noch Christen – nur Kaufleute", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.09.1981. (In der dem Verfasser vorliegenden Version des Programmhefts fehlt Reicherts Artikel).

Neuübersetzung stützte eine Interpretation im Sinne Enzensbergers durch "ihren präzisen Einsatz von Floskeln aus der Wirtschaftssprache".[1346] Jochen Schmidt monierte später in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, eine solche Interpretation sei zwar "ein Fluchtversuch vor den spezifisch deutschen Schwierigkeiten mit dem Stück", passe aber "zu Peter Palitzschs Weltbild und Gesellschaftsverständnis".[1347]

Ein zweites Merkmal der Düsseldorfer Inszenierung war, dass Palitzsch den nach *Holocaust* vorherrschenden Trend zurück zur Tragik des Stücks nachvollzog und damit eine Gegenposition zu Zingers Kölner Arbeit bezog. Palitzsch führte den tragischen Ansatz so weit, dass er die Rolle des Launcelot Gobbo bis auf einen kleinen Rest zusammenstrich und auf das Spiel zwischen Vater und Sohn Gobbo komplett verzichtete. Sogar in den Belmont-Szenen ließ er statt Märchenhaftigkeit und Witz nur "tierisch ernsten Eifer"[1348] zeigen. Dagegen schien er in puncto Regieeinfälle mit Zinger geradezu zu wetteifern. Doch blieben die ebenso zahlreichen wie außergewöhnlichen Ideen nach Meinung der meisten Kritiker "eine Ansammlung äußerer Effekte"[1349], "isolierte darstellerische Nummern, die mit Vorliebe in irgendeinen Gag oder Theatercoup münden"[1350].

Das Resultat war eine "auf fragwürdige Weise bemühte Aufführung [...] von bemerkenswerter Leblosigkeit".[1351] Diese Kritik scheint mehr zu sein als bloßer Ausdruck einer Übersättigung bezüglich drastischer Bilder, die vom Regie-Theater der Siebziger herrühren mochte und die zu einer allgemein zu beobachtenden Skepsis gegenüber spektakulären Regie-Einfällen geführt hatte. Die in Düsseldorf gezeigten Kapriolen schienen in der Tat oft entweder Selbstzweck, Einfälle um der Einfälle willen, oder überflüssige, weil redundante Visualisierung von auf anderer Weise vermittelten Botschaften. Zur ersteren Sorte wurden die Pappnasen der Venezianer bei der Entführung Jessicas gezählt, die sich als erigierte Phalli samt Hoden entpuppten; der Marsch eines Kindes über die Bühne, das einen Trichter als Kopfbedeckung trug; oder die Wollust, mit der sich Bassanio in die Plastikfolie einwickelte, mit der Belmont abgedeckt war, wenn es nicht als Spielort fungierte.[1352] Beispiele für unterstützende Visualisierungen waren ein nacktes Riesenweib, das wie eine Gallionsfigur während der gesamten Aufführung vor der goldenen Rückwand über der Bühnenmitte schwebte; Pfeile, die aus der Kulisse auf eine Holzfigur

---

[1346] Schreiber, Ulrich: "Die Utopie des freien Tauschwerts. Palitzsch inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in. *Frankfurter Rundschau*, 01.10.1981.

[1347] Schmidt, "Weder Juden noch Christen – nur Kaufleute", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.09.1981.

[1348] Schader, Ingeborg: "'Kaufmann von Venedig' war stark erotisch parfümiert. Palitzsch-Premiere fand allenfalls Achtungsapplaus", in: *Westfälischer Anzeiger*, Hamm, 28.09.1981. Auch *Soester Anzeiger* vom gleichen Tag und unter dem Titel "Um Shylock nur Tändeleien" in der *Münsterschen Zeitung* vom gleichen Tag.

[1349] Kölgen, Birgit: "'Der Kaufmann von Venedig' zum Saisonstart. Hui, die Pfeile fliegen", in: *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), Essen, 28.09.1981.

[1350] Schmidt, "Weder Juden noch Christen – nur Kaufleute", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.09.1981.

[1351] Vormweg, Heinrich: "Parodie auf die Verfremdung. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Düsseldorf", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 05.10.1981.

[1352] Vgl. Schmidt, "Weder Juden noch Christen – nur Kaufleute", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.09.1981.

abgeschossen wurden, als Bassanio in der ersten Szene sein Pfeil-Gleichnis gebrauchte[1353] und die zwei Bühnenarbeiter, die kurz vor der Gerichtsverhandlung, als Shylocks Unheil sich anbahnte, den blauen Kulissen-Himmel schwarz anmalten.

Als dann im Verlauf des Prozesses der "Grenzpunkt" sichtbar wurde zwischen "Spiel und Ernst, Märchen und realistischer Bedrohung eines Menschen",[1354] zwischen Komödie und Tragödie also, erhellte Palitzsch den Zuschauerraum, ließ den Shylock-Darsteller Stefan Wigger an die Rampe treten und ihn "von dort frontal zum Publikum sein Recht fordern: 'Was für ein Urteil soll ich fürchten, da ich tu kein Unrecht?'".[1355] An dieser Stelle unterbrach er das Spiel für eine Pause, während derer Wigger reglos wie eine Statue an der Rampe stand, den Blick starr geradeaus gerichtet. "Was demonstriert die Pose?" fragte Heinrich Vormweg in der *Süddeutschen Zeitung*, "Sicher, sie läßt sich deuten, sie bedeutet etwas. Lohnt aber die Mühe, sich auf sie einzulassen? Kaum".[1356] Ein anderer Kritiker sah in der geschilderten Pose den einsamen Höhepunkt des Stücks. Er beschrieb, wie sich die Zuschauer zügig ins Foyer begaben, die Kulissen um Shylock herum umgebaut wurden:

> Ein halbes Dutzend Premierenbesucher nur erlebt den stummen Einsamen. Wieder ist der Jude isoliert, allein gelassen – prägnanter kann eine Aufführung die Situation des Shylock nicht beschreiben und in das Leben miteinbeziehen.[1357]

Shylock war in Palitzschs Sichtweise eine tragische Figur, schlicht und verletzlich, "ein bescheidener Rechner, ein leiser Mann in der Not wie in der Wut".[1358] Sein Duell mit Antonio wurde, wie in Köln, nicht als dramatischer Höhepunkt einer jahrelangen, persönlichen Auseinandersetzung gesehen, sondern war "so zufällig wie unvermeidlich. Es könnte sich jeden Tag mit anderen Personen wiederholen".[1359] Dadurch verschwand die Ungeheuerlichkeit, die diesem Konflikt nach 1945 zugeschrieben worden war und damit auch Auschwitz, das bisher fast immer mitgedacht worden war, wenn Shylocks Schicksal gezeigt wurde. Die jetzt erlebte Situation von Shylock als dem Außenseiter im alltäglichen Kampf um Anerkennung, Toleranz und Recht war nicht mehr einmalig und unvergleichlich, sondern eröffnete im Gegenteil gar die Möglichkeit, "zur Gastarbeiterszenerie der Gegenwart eine Parallele zu ziehen".[1360] Alles "Jüdische und damit auch rassisch Problematische" war 'ausgemerzt'.[1361] Folgerichtig war der Wigger-Shylock äußerlich bis auf das Käppchen fast vollständig assimiliert. Er trug keinen Bart und

---

[1353] I.1., 147 ff.: "but if you please / To shoot another arrow that self way / Which you did shoot the first ..."
[1354] Kill, Reinhard: "Palitzsch inszeniert den 'Kaufmann von Venedig'. Ein Macht-Spiel?", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 28.09.1981.
[1355] Ebd.
[1356] Vormweg, "Parodie auf die Verfremdung", *Süddeutsche Zeitung*, 05.10.1981.
[1357] Westecker, Dieter: "Die Pause ist der einsame Höhepunkt. Palitzsch inszenierte in Düsseldorf 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Zeitung (WZ)*, Düsseldorf, 28.09.1981.
[1358] Hartmann, "Der Schmerz des Außenseiters", *Frankfurter Neue Presse*, 29.09.1981.
[1359] Ebd.
[1360] Ebd.
[1361] Loskill, Hans-Jörg: "Palitzsch inszeniert Shakespeare in Düsseldorf. Nur Wigger überzeugt als Shylock", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 14.10.1981.

keinen Kaftan, stattdessen "schwarze Pumphosen und eine elegante bunte Kurzjacke. Sein kostbarer bodenlanger Mantel unterscheidet sich vom dem Antonios bloß in der Farbe".[1362] Die Reduzierung des stücktragenden Konflikts, die verschiedentlich als Verharmlosung durch einen nichtjüdischen Regisseur kritisiert wurde, setzte sich in Düsseldorf fort, indem Palitzsch das Shylock-Plädoyer "Hat nicht ein Jude Augen" vom Anfang des dritten Akts in die Gerichtsszene verlegte, wodurch eine "generationenlange[] Leidens- und Sozialgeschichte" auf den "Versuch einer Selbstrechtfertigung" verkleinert wurde.[1363] Vor Gericht regierte der Doge, in Goldmaske und im Rollstuhl, aus der Kulisse heraus,[1364] während die Portia Hildburg Schmidts fast ohne Verkleidung erschien. "Es bedarf der Tarnung gar nicht. Gerechtigkeit ist eben lediglich eine Illusion" kommentierte die *Rheinische Post*.[1365]

Nachdem Belmont bis dahin quasi als überdimensionales Kästchen dargestellt worden war, klappten die Wände dieses Kästchens nach der Gerichtsszene auseinander und die Bühne weitet sich zur riesigen, freien Landschaft. Während hier die Paare ohne weitere dramaturgische Finessen zueinander fanden, lehnte Shylock bis zum Schluss stumm, regungslos und mit offenem Mund an der Wand seines Hauses – in Düsseldorf ein vor der Bühne angesiedeltes Konstrukt von vier riesig hohen Stahlplatten, auf die Gratiano zuvor einen Judenstern geschmiert hatte. "Die triste Wirklichkeit bleibt bis zum Ende gegenwärtig in dieser Inszenierung".[1366] Die Symbolik des Judensterns war der erste und einzige – und damit ziemlich willkürliche und isolierte – Bezug auf Rasse und/oder Religion als Motive für den Hass auf denjenigen, der bis dahin nur in seinem Geschäftsgebaren als der Andere gezeigt wurde. Deshalb blieb der Shylock Stefan Wiggers lediglich "ein Stolperstein, über den hinweg man zur sinnlos-unerheblichen Tagesordnung übergeht".[1367]

Seine eingeschränkte Wirkung rührte aber auch daher, dass es ihm, wie in schon so vielen Inszenierungen zuvor, an einem gleichwertigen Gegenspieler fehlte. Denn der Antonio von Hans Peter Hallwachs war von Beginn an nur cholerischer "ungehemmter Widerling", dessen Bürgschaft "kein Zeichen opferbereiten Großmuts, sondern ein letzter Liebesbeweis für den ihm bislang homosexuell verbundenen Bassanio" war.[1368] Da alle Handlungen der Figur ausschließ-

---

[1362] Kill, "Ein Macht-Spiel?", *Rheinische Post*, 28.09.1981.

[1363] Ebd. Sehr ähnlich wie Palitzsch/Wigger den Shylock in Düsseldorf zu interpretieren versuchten, hatten Claus Peymann und Traugott Buhre den Nathan in Peymanns Bochumer Inszenierung ein halbes Jahr zuvor gesehen. Sie hatten ihm 'das Jüdische' genommen und das Stück von Anfang an als Nathans "Kampf der Selbstbehauptung gegen seine Umwelt" gesehen, an dessen Ende der Jude, wie 1933 in Carl Loewenbergs *Kulturbund*-Inszenierung des Stückes (vgl. S. 110), von der finalen Versöhnung ausgeschlossen blieb. (Beim o.g. Zitat handelt es sich um eine Äußerung Buhres, getätigt in einem Interview mit Bettina Dessau, in: Dessau, *Nathans Rückkehr*, *Studien zur Rezeptionsgeschichte seit 1945*. Frankfurt a. M./Bern/New York, 1986, S. 137f. Zitiert nach Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 90). Konzeptionell waren Nathan und Shylock somit Anfang der achtziger Jahre fast identisch, wobei sich der Lessingsche Jude weitaus radikaler von der Rezeption unmittelbar nach dem Krieg zu lösen vermocht hatte als die Figur Shakespeares.

[1364] Vgl. Plunien, Eo: "Düsseldorf: 'Shylock'. Außenseiter gegen Playboys", in: *Die Welt*, Hamburg, 28.09.1981.

[1365] Kill, "Ein Macht-Spiel?", *Rheinische Post*, 28.09.1981.

[1366] Hartmann, "Der Schmerz des Außenseiters", *Frankfurter Neue Presse*, 29.09.1981.

[1367] Schader, "'Kaufmann von Venedig' war stark erotisch parfümiert", *Westfälischer Anzeiger*, 28.09.1981.

[1368] Kill, "Ein Macht-Spiel?", *Rheinische Post*, 28.09.1981.

lich durch ihre homophile Neigung erklärt wurden, musste sich Hallwachs "in den Posen eines leidenden Bodybuilders üben, bis unfreiwillige Heiterkeit sich verbreitet[e]".[1369] Die Beziehung zwischen Bassanio und Antonio fand in Düsseldorf ihre Entsprechung in dem als lesbisch gezeigten Verhältnis zwischen Portia und Nerissa, wobei der homosexuelle Carakter beider Beziehungen ohne Konsequenz für die Inszenierung blieb. Da Palitzsch keiner einzigen der vielen möglichen Geschichten folgte, die das Stück anbietet, war nach Cornelia Köster von *Theater heute* kaum "ein Stück zu erkennen [...]; die Zeichen der Inszenierung gehören mehr in die Welt des Quiz als der Theatersprache an".[1370] Die meisten Rezensenten schlossen sich ihrer Meinung an. Heinrich Vormweg monierte in der *Süddeutschen Zeitung* das "durchweg hülsenhafte[], konturlose[] Spiel. Eine unfreiwillige Parodie auf die Verfremdung. Ein öder Abend",[1371] und Ulrich Schreiber merkte in der *Frankfurter Rundschau* an, durch Fehlbesetzungen hätten sich zu "dem Lächerlichen Spuren eines Laienspiels" hinzugesellt:

> So rundet sich das Ganze zu einem Debakel der Inkonsequenzen: was im Programmheft steht, ist auf der Bühne ausgeklammert; der ausdrücklich erwähnte Ausgangspunkt der Inszenierung bleibt unberücksichtigt; die ungenannte Quelle der Inspiration wird mit Ungeschick ausgeschöpft, bis sie versiegt. Was soll so ein Theater?[1372]

Für mehr Aufregung als die Aufführungen sorgte jedoch das Premieren-Programmheft der Düsseldorfer Inszenierung. Dort war als einziger Beitrag ein umfangreicher Auszug aus dem Aufsatz "Die reichen Juden in Deutschland" von Irene Dische abgedruckt. Dieser war der Zeitschrift *Trans Atlantik*, Heft 6, 1981, entnommen und in der Quellenangabe des Programmhefts dankte man Hans Magnus Enzensberger "für die freundliche Genehmigung zum auszugsweisen Abdruck".[1373] Sofort nach der Premiere des *Kaufmann* erfolgte eine Beschwerde der Düsseldorfer Jüdischen Gemeinde, weil der Aufsatz ihrer Ansicht nach "eine Verbindung zwischen dem jüdischen Geldverleiher in dem Drama und einer wohlhabenden jüdischen Schicht heute herstelle",[1374] worauf das Schauspielhaus den Artikel aus dem Programmheft nahm. In einer, wie Intendant Beelitz sie nannte, "kurzen und fairen Aussprache" zwischen beiden Parteien einigte man sich darauf, an dem Verzicht auf Disches Beitrag festzuhalten und ihn in einer im Programmheft abgedruckten Erklärung dahingehend zu begründen, dass sein "genereller Tenor zu unbeabsichtigten antisemitischen Mißverständnissen führen könne". Deshalb hielt man die Nichtberücksichtigung für gerechtfertigt, obwohl beide Seiten bestätigten, dass der betreffende

---

[1369] Schreiber, "Die Utopie des freien Tauschwerts", *Frankfurter Rundschau*, 01.10.1981.
[1370] Köster, Cornelia: "Düsseldorf: Zum Tode gedacht", in: *Theater heute*, 11/1981, S. 32-33, Zitat S. 33.
[1371] Vormweg, "Parodie auf die Verfremdung", *Süddeutsche Zeitung*, 05.10.1981.
[1372] Schreiber, "Die Utopie des freien Tauschwerts", *Frankfurter Rundschau*, 01.10.1981.
[1373] Düsseldorfer Schauspielhaus, Neue Schauspiel GmbH, Generalintendant Günther Beelitz (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1981/82, Heft 1, Redaktion: Michael Huthmann, Düsseldorf, 1981, o. S.
[1374] Aus einer Meldung der *Deutschen Presse Agentur*, die in zahlreichen Tageszeitungen abgedruckt wurde. Zitat nach dpa: "Düsseldorf: Affäre um Programmheft. Schauspielhaus zieht Text über 'reiche' Juden zurück", in: *Neue Westfälische*, Bielefeld, 01.10.1981. Daraus auch die folgenden Zitate.

Aufsatz "inhaltlich nicht falsch" sei. Im Übrigen ließen alle Beteiligten in einer gemeinsamen Erklärung gegenüber der *Deutschen Presse Agentur* wissen, dass sie "an einer Publizität des Falles nicht interessiert" seien.

In ihrem Aufsatz skizziert Irene Dische die Biografien der jüdischen Mitglieder unter den (einfluss-) reichsten Vertretern der Frankfurter Spekulanten-Szene, unter ihnen die Brüder Rosen, Simon Perel, Josef Orgler, Josef Buchmann und Ignaz Bubis. Sie bildeten nach Ansicht der Autorin eine "bemerkenswert homogene Gruppe", weil sie alle polnischer Herkunft waren und ihre Kindheit und Jugend im Ghetto und im KZ gefristet hatten.[1375] Diese Emporkömmlinge seien in der Bundesrepublik schnell wieder zu einem "Reizthema" geworden, einerseits, weil sie teilweise zwielichtigen Geschäften nachgingen und mit ihrem schnell erworbenen Reichtum protzten, andererseits aber auch wegen der Art ihres Gelderwerbs an sich:

> [...] sie verdienten ihr Geld sichtbar, greifbar, indem sie in die malerischen Straßen der Wohnviertel große Gebäude quetschten: ihre Geschäfte selbst waren auf eine Art protzig.
> Unter den großen Spekulanten gab es höchstens ein Dutzend jüdischer Geschäftsleute. Diese Zahl reichte aus, um in bestimmten Kreisen wieder Verallgemeinerungen laut werden zu lassen und die Juden zum Symbol negativen Fortschritts zu machen, zum Symbol von Macht, die sich nicht auf Amt und Auftrag stützt, sondern auf Geld. In Wirklichkeit waren die neuen reichen Juden von Frankfurt wieder die klassischen Mittelsmänner: sie erledigten die Schmutzarbeit für die Stadt und die Banken, die von ihrer Bereitschaft profitierten, die schlechte Publicity und die finanziellen Risiken auf sich zu nehmen.
> Man fand die Juden peinlich und faszinierend. Man hatte irgendwie gedacht, daß die Juden vorsichtiger sein würden, um nicht wieder den alten Klischees zu entsprechen. [...] Nach einer Weile war das Wort 'Spekulant' schon [...] gleichbedeutend mit 'Jude' geworden.

Die Skrupellosigkeit, die Frankfurts jüdische Spekulanten bei ihren Geschäften hier und da an den Tag legten, resultierte nach Dische aus einer tiefen Gleichgültigkeit gegen eine feindlich gesinnte Umwelt, die von den Kindheitserfahrungen im KZ herrührte. Zudem seien bauliche Maßnahmen in Frankfurt, die direkt nach dem Krieg noch als notwendige Schritte zur Modernisierung der Stadt gefeiert worden waren, von der Presse zunehmend als aggressive und unsinnige Akte der Zerstörung alter Bausubstanz kritisiert worden, weshalb sich die öffentliche Meinung zunehmend gegen diejenigen wandte, die ihre Bauvorhaben unbeirrt fortsetzten, auch ohne sie idealistisch begründen zu können. Disches Betrachtungen schließen mit einem Blick auf den Generationenkonflikt zwischen den genannten Personen und ihren meist komplett assimilierten Söhnen und Töchtern, die sich nicht nur von jüdischen Sitten und Gebräuchen verabschiedeten, sondern, zum Entsetzen ihrer Väter, auch immer mehr auf kritische Distanz zum Staat Israel gingen.

[1375] Dische, Irene: "Die reichen Juden in Deutschland". Zitiert nach dem Düsseldorfer Programmheft, o.S. Daraus auch die folgenden Zitate.

Von den meisten bundesdeutschen Zeitungen wurden weder der Inhalt von Disches Aufsatz noch die Tatsache oder die Umstände seiner Zurücknahme diskutiert, sondern einzig ein dpa-Bericht mit den wesentlichen Fakten zum Vorgang unkommentiert abgedruckt.[1376] Nur im *neuen rheinland* äußerte man die Ansicht, dass die Reaktion der Jüdischen Gemeinde auf "die große Instinkt- und Geschmacklosigkeit dieser Veröffentlichung" vorauszusehen war und fragte nach dem Sinn eines Beitrags, der doch konzeptionell für die Düsseldorfer Inszenierung folgenlos geblieben war.[1377] Und in *Theater heute* äußerte Cornelia Köster ihr Befremden über die Einwände der Jüdischen Gemeinde gegen die "aufgeklärt-aufklärende Erzählung" Disches: "Heutige Mitglieder der Jüdischen Gemeinde distanzieren sich von dem Juden Shylock (der zwar nur eine Gestalt der Literatur, immerhin Shakespeares, ist), rechten mit dem Entrechteten".[1378]

Welcher Art die Bedenken der Jüdischen Gemeinde waren, das erläuterte Werner Nachmann vom Zentralrat der Juden in Deutschland in einem Offenen Brief an Beelitz, der in der *Berliner Allgemeinen jüdischen Wochenzeitung* unter dem Titel "Warum?" abgedruckt wurde.[1379] Nachmann richtete zunächst einige Fragen an den Intendanten zu den Beweggründen für die Auswahl von Disches Aufsatz:

> Wollten Sie Ihren Theaterbesuchern nahebringen, daß es Juden gibt, die mit Grund und Boden spekulieren, oder/und daß diejenigen, die spekulieren, Juden sind? Sie allesamt? Und wenn es hier keine Juden gäbe, gäbe es keine Grundstücks- und Bodenspekulation? Wollten Sie mit diesem Artikel Ihre Besucher darüber informieren, daß einer der größten Dramatiker der abendländischen Geschichte mit der Figur des Shylock nicht nur den Typus Jude um 1600 traf, sondern prophetisch weit vorausgreifend und immer gültig auch den deutschen Juden im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts? Nach dem Holocaust wohlgemerkt, den auch nicht der der Phantasie des Grausamen mächtige Shakespeare ahnen konnte?

Die Jüdischen Gemeinden seien gerne bereit, Auskunft über die wirtschaftlichen Verhältnisse ihrer Mitglieder zu geben, fuhr Lachmann zynisch fort, doch lasse die Art der Publizierung des Artikels vermuten, dass an der tatsächlichen finanziellen Situation der Juden in Deutschland kein Interesse bestehe, da der Titel suggeriere, alle Juden im Deutschland der Achtziger seien reich. Weiter fragte Lachmann, was Beelitz ausgerechnet "an den reichen Juden in Deutschland so sehr gereizt" habe:

> Werden Sie künftig, falls Sie es mit den Königsdramen versuchen, zum besseren Verständnis Absonderlichkeiten der gegenwärtigen englischen Königsfamilie veröffentlichen? Oder werden Sie bei einer Aufführung von Hochhuths 'Der Stellvertreter' Ihre

---

[1376] Unter anderem *Die Welt*, Hamburg, *Kölner Stadt-Anzeiger*, *General-Anzeiger*, Bonn, *Neue Westfälische*, Bielefeld, *Westfälische Nachrichten*, Münster, alle 01.10.1981.

[1377] G.V.: "Schauspiel Großes Haus. Der Kaufmann von Venedig", in: *neues rheinland*, Nr. 12, Dezember 1981.

[1378] Köster, "Zum Tode gedacht", *Theater heute*, 11/1981, S. 33.

[1379] Nachmann, Werner: "Warum? Offener Brief an den Intendanten des Düsseldorfer Schauspielhauses, Günther Beelitz", in: *Berliner Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 09.10.1981. Daraus auch die folgenden Zitate.

> Besucher mit besonders pikanten Biographien lebender katholischer Bischöfe und Kardinäle unterhalten?

Man hätte die jüdischen Gemeinden fragen können, wie und warum Juden 1981 in Deutschland lebten, befand Lachmann, bevor er Beelitz abschließend die Lektüre *Die Judenfrage* von Alex Bein empfahl: "Vielleicht wird Ihnen dann das Ausmaß Ihrer Beilage klarer, und vielleicht werden Sie sich damit Ihrer Verirrung bewußt".

Auch inszenierungskonzeptionelle Bedenken wurden in der *Berliner Allgemeinen jüdischen Wochenzeitung* geäußert. In der gleichen Ausgabe, in der auch Lachmanns Offener Brief abgedruckt wurde, forderte Hermann Lewy, den Streit der Meinungen über den *Kaufmann von Venedig* zum Verstummen zu bringen, indem man auf weitere Aufführungen verzichte. Das Stück sei "nach 1945 genausowenig spielbar, wie das Erzählen gewisser jüdischer Witze, die bis 1933 kaum Anstoß fanden".[1380] Lewy, der seinerzeit keine grundsätzlichen inhaltlichen Vorbehalte gegen Zadeks Bochumer Entwurf vorzubringen hatte,[1381] äußerte nun die Befürchtung, dass die Figur des Shylock, "wie immer man sie auch zu interpretieren versucht, ein grausam auf sein Recht pochendes Monstrum und ein widerlicher Wucherer bleiben werde, dessen Schicksal niemand rühre:

> Um so mehr, wenn freiweg antijüdische, mit Vorurteilen gewürzte Brandreden gehalten werden und sehr gedehnt Shylocks Beharren auf das ihm zustehende Fleisch seines Widersachers Antonio ausgespielt wird.

Während man in den fünfziger Jahren auch als Gegenpol zum komödiantischen Klischee des jüdischen Teufels die Tragik der Handlung betont hatte, empfand Lewy den tragischen Grundton der Düsseldorfer Aufführung als mögliches Wasser auf die Mühlen einer antisemitischen Deutung:

> Shylock ist der Artfremde, der Störenfried, der nicht in die Gesellschaft hinein will und auch nicht zu ihr paßt. Daher muß er von ihr ausgestoßen werden. Dieser Gedanke trat während der Düsseldorfer Aufführung immer klarer hervor.

Da auf der Bühne im Gegensatz zu den dramaturgischen Ankündigungen auch nicht klar wurde, dass es im Konflikt zwischen Shylock und Antonio nicht um Religionsverschiedenheit ginge, habe Palitzsch mit seiner Inszenierung "einen neuen eklatanten Beweis" dafür erbracht, dass das Stück "nach 1945 nicht mehr auf deutsche Bühnen" gehöre.

[1380] Lewy, Hermann: "Hände weg von Shylock! Der 'Kaufmann von Venedig' im Düsseldorfer Schauspielhaus", in: *Berliner Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 09.10.1981. Daraus auch die folgenden Zitate.
[1381] Vgl. S. 299.

3.5.3 Ein Zerrissener und die Suche nach dem Gleichgewicht: München, 1984

'Keine Experimente' in Lüneburg, 'Standardtheater' in Bruchsal, 'Langeweile' in Koblenz, daneben viel Aufregung in Köln und Düsseldorf. Es scheint, als lagen die erstgenannten, zugegebenermaßen nicht unbedingt führenden Theater mehr im Trend der Zeit als die großen Bühnen am Rhein. Denn der Trend schien in Bezug auf Shylock nicht nur zur Entdeckung des 'Normalmenschen', des 'gemischten Charakters' zu gehen, sondern auch zum regielichen Understatement, von der Drastik des Bildes zurück zur Klarheit des Wortes. Das erste große deutsche Theater, das sich diesen Trend beim *Kaufmann von Venedig* zu eigen machte, war das Residenztheater in München. *Die Zeit* bescheinigte dem Regisseur Alfred Kirchner, er habe in seiner Inszenierung vom Januar 1984 das Shakespeare-Drama "als ein Theaterstück rehabilitiert", nachdem "das heiße Eisen von damals" bei Zinger in Köln schon "auf dem Weg zur Abendunterhaltung" gewesen sei.[1382] Der Bühnenberichterstatter des *Shakespeare Jahrbuchs* konstatierte, nach überzogenen Tendenzen in die eine oder andere Richtung durch Zinger und Palitzsch habe man in München endlich "den Ausgleich zwischen Komödie und Tragödie weitgehend gefunden"[1383] und Joachim Kaiser schrieb in der *Süddeutschen Zeitung* allen Ernstes, in einer "vernünftigen, nichts mystifizierenden oder billig aktualisierenden Inszenierung" sei das Stück "von verantwortungsbewußten Künstlern unverfälscht geboten" worden.[1384] Zweifel an der Spielbarkeit des Stücks kamen in München dementsprechend gar nicht auf, obwohl das Drama durch Kirchner, wie die *Süddeutsche Zeitung* hervorhob, in der bayerischen Landeshauptstadt erstmalig nach dem Krieg ohne jüdische Beteiligung aufgeführt wurde. Zuvor hatten die Namen Ernst Deutsch und George Tabori dafür Sorge getragen, "daß durch die Mitwirkung ehemals Betroffener der Verdacht des Antisemitismus gar nicht erst aufkommt".[1385]

Dabei war die Produktion des Residenztheaters nicht frei von Unwägbarkeiten gewesen. Sie war zum einen die erste große Klassikerinszenierung unter der Ägide des neuen Intendanten Frank Baumbauer, eine Eröffnungs-Stückwahl, die in der Presse als 'Risiko' und 'Signal' gewertet wurde.[1386] Zum anderen hatte man die Regie-Verantwortung Alfred Kirchner übertragen, einem Gast vom Bochumer Schauspielhaus, der an der Ruhr als Oberspielleiter und Direktori-

---

[1382] Schödel, Helmut: "Theater: Alfred Kirchner inszeniert Shakespeare in München. Lache Shylock!", in: *Die Zeit*, Hamburg, 20.01.1984.

[1383] Jauslin, Christian: "Bühnenbericht 1983/84", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1985*, Bochum, S. 183-193, Zitat S. 185.

[1384] Kaiser, Joachim: "Angst vor Shylocks radikaler Bosheit? Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Münchner Residenztheater", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 16.01.1984. Kaisers in ihrer Absolutheit merkwürdig anmutende Aussage muss vor dem Hintergrund gesehen werden, dass der Kritiker geradezu eine Aversion zu haben schien gegen Regie-Theater in Zadekscher Manier. Vgl. Kaisers Kommentare zu Zadeks Bochumer *Kaufmann von Venedig*. (Siehe Fußnote 908).

[1385] Ude, Karl: "Schuldschein – nur 'zum Spaß' gegeben ... 'Der Kaufmann von Venedig' im Residenztheater / Walter Schmidinger als Shylock", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 12.01.1984.

[1386] Vgl. Gliewe, Gerd: "Hopplahopp ins Nichts gesetzt. 'Resi': Kirchners flotter Erfolg mit Shakespeare", in: *Abendzeitung*, München, 16.01.1984 ("Gewiß kein 'pflegeleichtes' Stück [...]. Man setzt also Signale") und May, Rolf: "Shylock jüdelt nicht. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Residenztheater", in: *tz*, München, 16.01.1984. ("Nicht weniger als Shakespeares problematischen 'Kaufmann von Venedig' riskierte Frank Baumbauer ...")

umsmitglied fungierte. "Nicht die museumspädagogische Literatur-Befragung ist angesagt, sondern der frische, traditionsunbelastete Zugriff" folgerte die *Abendzeitung* aus dieser Entscheidung.[1387] Die Hoffnung auf Frische rührte wohl daher, dass Kirchner seine Regie-Karriere am Bremer Theater unter Hübner und Zadek begonnen und in München 1975 bereits ein erfolgreiches Gastspiel mit Peter Handkes *Die Unvernünftigen sterben aus* gegeben hatte. Für die Shakespeare-Produktion nun hatte er einige seiner "Stützen"[1388] aus Bochum ans Residenztheater mitgebracht, darunter sein Dramaturgen-Team Vera Sturm und Uwe Jens Jensen, von denen auch die Überarbeitung der Schlegel-Übersetzung stammte, und die Schauspielerin Therese Affolter, die die Portia spielte. An der Aufführung des umstrittenen Dramas waren also einige in München unbekannte Größen beteiligt. Die größte Unwägbarkeit aber war vielleicht ein Schauspieler, der schon lange ein Star am Residenztheater war und der in der Rolle des Shylock seine Abschiedsvorstellung von der Münchner Bühne gab. Er verließ München im Groll, "weil er nicht arbeiten wollte, 'wo Menschen schlecht behandelt werden' und ging ans Schiller-Theater nach Berlin, wo er bald den Richard und den Nathan spielte.[1389] Die Rede ist von Walter Schmidinger, über den Kritiker immer wieder schrieben, "er sei zu sehr mit sich selbst beschäftigt, spiele die anderen im furiosen Alleingang an die Wand".[1390] Zadek bewunderte seine "überschäumende Phantasie", fand aber gleichzeitig sein "zuckergebendes Verhältnis zum Publikum" schwer erträglich:

> Wenn er weniger darauf gesetzt hätte, Publikumsliebling zu sein, und bereit gewesen wäre, richtige Auseinandersetzungen mit Regisseuren und anderen Schauspielern durchzustehen, wäre er sicherlich einer der ganz großen Stars unseres Theaters.[1391]

Der Theaterkritiker C. Bernd Sucher nannte Schmidingers Manierismus den Schutzmechanismus "eines Zerrissenen, der immer auf der Suche nach dem Gleichgewicht ist".[1392] Schmidinger selbst sprach von der "delicate balance", die er zu halten versuche, und die medizinische Indikation lautete 'manisch-depressiv'.[1393] Wenn ein Regisseur ihm freien Lauf ließ, neigte Schmidinger zur Überzeichnung. Noch 1983 hatte er am Residenztheater den Benedikt in *Viel Lärm um nichts* gegeben mit "röhrende[m] Liebesgejodel", "Schmierenfurcht in den Augen", "Angst in den Mundwinkeln", mit "Stammeln und Stottern", mit "Aufheulen und Leidenssingen".[1394] Wenn er sich jedoch im Zaum hielt, sein großes Talent sparsamer einsetzte, dann konnte er "die

---

[1387] Gliewe, "Hopplahopp ins Nichts gesetzt", *Abendzeitung*, 16.01.1984.
[1388] Kirchner im Gespräch mit Ingrid Seidenfaden, in Seidenfaden, Ingrid: "Morgen im Resi: 'Der Kaufmann von Venedig'. Hier ist das Recht grotesk. Alfred Kirchner über seine Inszenierung des Shakespeare-Stücks", in: *Abendzeitung*, München, 12.01.1989.
[1389] Vgl. Sucher, C. Bernd: "Walter Schmidinger: Der Spiegel", in: ders.: *Theaterzauberer. Schauspieler. 40 Porträts*, München, 1988, S. 246-254, hier: S. 253 und 254.
[1390] Sucher, "Walter Schmidinger: Der Spiegel", *Theaterzauberer*, S. 246.
[1391] Zadek, *My Way*, S. 69.
[1392] Sucher, "Walter Schmidinger: Der Spiegel", *Theaterzauberer*, S. 248.
[1393] Vgl. ebd., S. 248.
[1394] C. Bernd Sucher in der *Süddeutschen Zeitung*, zitiert nach Sucher, "Walter Schmidinger: Der Spiegel", *Theaterzauberer*, S. 246-247.

Gebrochenen, Einsamen, die Grenzgänger interpretier[en], daß man Angst um *ihn* bekommt".[1395] Der Shylock war nach eigenem Bekunden seit einem Vierteljahrhundert Schmidingers Traumrolle[1396] und entsprechend gründlich hatte er sich auf sie vorbereitet. Er hatte die Literatur zum Thema studiert "von Heine bis Tabori", hatte sich mit Krauß´ Shylock-Interpretation vertraut gemacht und die Situation der Juden im elisabethanischen England hinterfragt. Seine Schlussfolgerung lautete, der *Kaufmann von Venedig* zeige zwei grundverschiedene Welten, an deren Versöhnung Shakespeare nicht geglaubt habe. Stattdessen seien alle auftretenden Christen ausnahmslos Antisemiten. Nach Schmidinger ersinnt Shylock die Vertragsbedingungen zunächst tatsächlich 'zum Spaß', in wohlwollender Absicht, um "dem ihm bis dato verwehrten Zugang zur christlichen Gesellschaft zu erlangen". Erst durch die Entführung der Tochter und durch fortwährendes Unrecht gegen seine Person werde dem gläubigen Juden der Schuldschein zur Waffe. In der Gerichtsszene schließlich vermeide der verkleidete Rechtsgelehrte mit dem "Mut und Einfallsreichtum einer Frau" die Eskalation der Auseinandersetzung: "Porzia verhindert ein Auschwitz".[1397]

Schmidingers Fokussierung auf Religions- oder Volkszugehörigkeit als Ursache für die stücktragende Kontroverse, seine Betonung des christlich–jüdischen Elements also, spiegelte sich auch im Programmheft wider, und zwar sowohl in vielen der dort abgedruckten Zeitungsartikel und Berichte zur Dokumentation der Aufführungsgeschichte des Stücks von der Uraufführung bis zu Taboris Improvisationen, wie auch in der Chronik "1.000 Jahre Juden in Bayern".[1398]

Kirchner dagegen folgte Schmidingers Ausführungen nur in Bezug auf den geschlechterspezifischen Aspekt in der Konfliktlösung. Hinsichtlich der Auseinandersetzung zwischen Antonio und Shylock jedoch mochte er das Schema 'Jude vs. Christ' in seiner historisch bedingten Einmaligkeit nicht gelten lassen:

> Man kann durch den ganzen Wust von Interpretationen dem Stück nur auf den Grund kommen, wenn man ernst nimmt, daß Antonio und Shylock austauschbar sind. Beide vertreten etwas, das nicht von ihnen selber kommt, sondern von außen auferlegt ist. Beide sind nicht bereit, auch nur einen fußbreit aufeinanderzuzugehen; und das ist doch

---

[1395] Ebd., S. 248. Hervorhebung im Original.

[1396] Er hatte bereits einmal als junger Mann bei einer großen Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* mitgewirkt, und zwar 1956 unter Pempelfort in Bonn als Aragon.

[1397] Schmidinger im Gespräch mit Karl Ude, in: Ude, "Schuldschein – nur 'zum Spaß' gegeben ...", *Süddeutsche Zeitung*, 12.01.1984. Daraus alle Einschätzungen und Zitate Schmidingers in diesem Absatz.

[1398] Vgl. Bayerisches Staatsschauspiel, Schauspieldirektor Frank Baumbauer, Chefdramaturg Burkhard Mauer (Hrsg.): *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft zur Inszenierung im Residenztheater, Premiere: 13.01.1984. Redaktion: Vera Sturm, Carola Friedrichs, Gisela Scheidler (Fotos), Mitarbeit: Melanie Bächer, Andrea Mebus, München, 1984. Neben den zwei erwähnten Kapiteln noch ein Kapitel über Shakespeares Quellen und ein Auszug aus Gustav Landauers Vorträgen über Shakespeares *Kaufmann von Venedig*.

> genau, was heute auch in der Politik passiert, egal ob in Genf oder sonstwo. Dieses ganze Geschieße, egal ob von Libanesen oder Christen oder Drusen oder Schiiten, das wird doch dadurch als Wahnsinn erklärt.[1399]

Wie im *Kaufmann von Venedig* würden zudem in den genannten Krisen- und Kriegsgebieten "Recht und Gericht" ad absurdum geführt.[1400] Antonios Melancholie gründe sich darin, dass er, der überall auf der Welt Geschäfte mache, "sein eigenes Zentrum verloren" habe.[1401] Shylock dagegen sei ein Fremder in der venezianischen Gesellschaft, ein Unterdrückter, "der nicht frei leben kann, weil ihm nur die niedrigen Arten des Broterwerbs erlaubt sind".[1402] Er sei in der Auseinandersetzung mit Antonio "eindeutig im Recht" und "derjenige, der eindeutig relevante Sätze spricht".[1403] Im Gegensatz zu Aufführungen vor allem in den siebziger Jahren, die nicht selten in der Beziehung zwischen dem Kaufmann und dem Juden eine Komponente der gegenseitigen Abhängigkeit im Sinne einer Hassliebe gesehen hatten, überwog in der Inszenierung Kirchners, wie schon 1981 in Düsseldorf, der Aspekt der gegenseitigen Verachtung, der eine Verringerung der anfänglichen Distanz zwischen den beiden Charakteren nicht zuließ. Bei Kirchner regierte zwischen Shylock und Antonio der Hass von Anfang an, weshalb der Vertragsabschluss zu "one of the most fascinating scenes" wurde, "developing like a cock-fight between the two men, who hated and despised each other, but did not quite know where this evil game might possibly lead them".[1404]

Doch wollte Kirchner der Shylock-Episode nicht mehr Raum geben als den übrigen Handlungssträngen des Stücks. Und die Vorgänge in Belmont sollten nicht als "operettenhaft" oder gar "blödsinnig" dargestellt werden, sondern als Teil des Grundthemas: "Sich zu sich selber zu bekennen, nicht einer gesellschaftlichen Ordnung oder einer Illusion nachzujagen".[1405] Kirchner beschrieb das Stück insgesamt als ein "System von spiegelbildlich voneinander abhängigen Themen".[1406] Als zentrales Motiv des Dramas nannte er die Janusköpfigkeit der Spielorte, der Konflikte und der Figuren.[1407] Um dieses Motiv schon früh zu etablieren, trat im Residenztheater zu Beginn des Spiels ein Schauspieler mit weißer und schwarzer Doppelmaske auf. Der Maskenträger entpuppte sich schnell als der königliche Kaufmann, dessen Charakter in der

---

[1399] Kirchner im Gespräch mit Rolf May, in: May, Rolf: "Das andere Gesicht des harten Juden. Heute Premiere: Alfred Kirchner über seinen 'Kaufmann'", in: *tz*, München, 13.01.1984. In Kirchners Inszenierung blieb es letztlich bei der These, dass Shylock ein beliebiger Außenseiter sein könnte. Konkrete Anspielungen an aktuelle politische Entwicklungen, wie Kirchner sie im Vorfeld machte, fanden nicht statt. Die hatte es 1982 in Hansgünther Heymes vielbeachteter Stuttgarter *Nathan*-Aufführung gegeben, die mithilfe verschiedener dramaturgischer und inszenatorischer Mittel auf die Situation im Nahen Osten anspielte. (Ausführlich zu Heymes Inszenierung bei Bayerdörfer, "*Ewiger Jude* und *Israeli*", *Theatralia Judaica (II)*, S. 92ff.).

[1400] Kirchner bei Fischbach, Ute: "Regisseur Alfred Kirchner zur heutigen Shakespeare-Premiere im Residenztheater. Die Komödie vom Kaufmann von Venedig", in: *Münchner Merkur*, 13.01.1984.

[1401] Ebd.

[1402] Kirchner bei May, "Das andere Gesicht des harten Juden", *tz*, München, 13.01.1984.

[1403] Kirchner bei Fischbach, "Die Komödie vom Kaufmann von Venedig", *Münchner Merkur*, 13.01.1984.

[1404] Bartenschlager, Klaus: "Shakespeare in Munich", in: *Shakespeare Quaterly*, 36/1985, S. 347-349, Zitat S. 348.

[1405] Kirchner bei May, "Das andere Gesicht des harten Juden", *tz*, München, 13.01.1984.

[1406] Ebd.

[1407] Das Motiv des Januskopfs ist auch Thema in dem Ausschnitt des Landauer-Vortrags, der im Programmheft abgedruckt ist.

Anlage der Figur durch Martin Benrath in hohem Maße von der Zweigesichtigkeit geprägt war. Gegenüber Bassanio war er "weinerlich, geradezu unterwürfig verlegen", mit jedem Wort und jedem Blick seine "homoerotisch getönte Melancholie" verratend.

> Vor Shylock aber verwandelt er sich in den angeekelten Besucher einer Raubtier-Schau. Sentimentale Selbstbemitleidung weicht einem mühsam unterdrückten Beseitigungswillen. Und der gilt erkennbar, Benrath hat´s im Gesicht, den Juden. Und nicht etwa dem einzelnen.[1408]

Antonios Liebe zu Bassanio und sein grenzenloser Hass auf Shylock, "exceeding by far the stupid and conventional anti-Semitism of his young friends",[1409] war genaues Spiegelbild von der Tochter-Liebe des Juden und seinem blinden Fanatismus gegenüber den 'Anderen'. Die Maßlosigkeit von Shylocks Aversion gegen die Christen erhielt durch Schmidingers Spiel ein psychologisches Motiv, das über die üblicherweise gezeigten Rachegelüste des permanent Erniedrigten hinauswies, "by making him, too, feel the almost irresistible attraction of the ruling majority culture. It was not only Gobbo and Jessica who were dazzled by the splendor of the Venetian upper class".[1410]

Aus dem Motiv der Zweigesichtigkeit leitete Kirchner aber auch "das dichte Beieinander von Komödie und Tragödie"[1411] ab, wenngleich er das Stück als überwiegend komödiantisch sah, ohne dabei den Schlussakt als unbeschwertes Happy End zu begreifen. Vielmehr fand er darin die Hoffnung, die "Sehnsucht nach Harmonie", aber als zerbrechliches Gebilde: "Verlust wird bewußt, der Gedanke der Versöhnung".[1412] Visualisiert werden sollte dies durch das klassische Bild utopischer Harmonie, "the famous starry sky of Karl Friedrich Schinkels prospectus for *The Magic Flute* of 1816".[1413] Verlierer war in Kirchners Konzept neben Shylock und Antonio auch Jessica, nicht, weil sie keine rechte Akzeptanz bei den Christen findet, sondern auch weil sie "sehr wohl weiß, daß der Vater, Shylock, untergegangen ist".[1414] Antonio und Jessica begegneten sich im Schlussbild der Münchner Inszenierung auf der leeren Bühne: "Sie erschrecken voreinander und vor ihrer Geschichte, bleiben lange stehen und senken den Kopf".[1415]

Insgesamt wurde die Münchner Aufführung in der Presse als "unverkrampft" (*Die Welt*), "vorsätzlich naiv" (*Die Zeit*) und "sauber vom Blatt gespielt" (*FAZ*) bezeichnet,[1416] wenngleich hier und da erwähnt wurde, dass der Versuch "sowohl der Märchen-Komödie, als auch dem abgrün-

---

[1408] Eichholz, Armin: "Premiere im Residenztheater: Alfred Kirchner inszeniert Shakespeare. Shylock '84 überfällt das Publikum. Das kaum gekürzte Stück als Revue der isolierten Beteuerungen von Schmidinger und Benrath", in: *Münchner Merkur*, 16.01.1984.
[1409] Bartenschlager, "Shakespeare in Munich", *Shakespeare Quaterly*, 36/1985, S. 348.
[1410] Ebd.
[1411] Kirchner bei Fischbach, "Die Komödie vom Kaufmann von Venedig", *Münchner Merkur*, 13.01.1984.
[1412] Ebd.
[1413] Bartenschlager, "Shakespeare in Munich", *Shakespeare Quaterly*, 36/1985, S. 348.
[1414] Kirchner bei Seidenfaden, "Hier ist das Recht grotesk", *Abendzeitung*, 12.01.1989.
[1415] Schödel, "Lache Shylock!", *Die Zeit*, 20.01.1984.
[1416] Borngässer, Rose-Marie: "München: 'Der Kaufmann von Venedig'. Was ihn so traurig macht", in: *Die Welt*, Hamburg, 17.01.1984; Schödel, "Lache Shylock!", *Die Zeit*, 20.01.1984; Schwab-Felisch, Hans: "München: Der Kaufmann von Venedig. Der groteske Weg ins Tragische", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.01.1984.

digen Juden-Drama gerecht zu werden" in beiden Richtungen zu keinem vollkommen überzeugenden Ergebnis führte.[1417] Kirchner hatte den Zuschauerraum des Residenztheaters und den Bühnenrahmen schwarz verhängen lassen, wodurch sich, in Kombination mit der ins Publikum vorgezogenen Spielfläche, ein "Arena-Effekt" ergab.[1418] Die Handlung spielte sich größtenteils auf leerer Bühne ab. Während der Venedig-Szenen war die Spielfläche nach hinten durch einen wallenden roten Seidenvorhang begrenzt, der beim Schauplatzwechsel hochgezogen wurde und den Blick freigab auf Portias Landsitz Belmont, dargestellt durch ein Podest in der Bühnenmitte vor glänzend lindgrünem Hintergrund. Statt eines illusionistischen Bühnenerlebnisses wurde in München fast episches Theater geboten:

> Nichts, außer leiser tröpfelnder Musik, lenkt von den Schauspielern ab. Die sich mit allem was sie denken und sagen, meist frontal dem Publikum entgegenwerfen, ohne sich um den eigentlichen Angesprochenen zu kümmern. Psychologisches Zusammenspiel wird auf die wichtigsten Szenen konzentriert. [...] Übertriebenes Agieren, ein pausenloses Zurschaustellen selbst kleinster Regungen und ein peinlich ranschmeißerischer Zug veräußerlichen die fünf kaum gekürzten und textlich nur leicht veränderten Akte – zu einer Revue der isolierten Beteuerungen.[1419]

Auch Schmidingers Shylock war, trotz vieler leiser Momente mit kalkulierten Pausen und ungewöhnlich langsamem Sprechduktus,[1420] eine Figur der großen Gesten und der extremen Gefühlsausbrüche. Der Schauspieler stellte dabei laut *Abendzeitung* "Innenleben mit einem solchen äußerlichen Überdruck aus, daß man ein Schicksal nur beobachtet wie einen klinischen Fall, anstatt es zu begreifen. Man sieht sehr viel Kunst – und auch Grimasse".[1421] Was in der *Abendzeitung* als kritikwürdig begriffen wurde, war für Helmut Schödel von der *Zeit* inszenatorische Methode, die sich gemeinsam mit dem kargen Bühnenraum, den er als Anspielung auf die Shakespeare-Bühne interpretierte, zu dem Versuch zusammenfügte, dem Zuschauer nachdrücklich die theatralische Künstlichkeit des Shylock ins Gedächtnis zu rufen und die Figur auf diese Weise ihrer bundesdeutschen Rezeptionsgeschichte zu entziehen:

> Mit fliegendem Mantel flüchtet Shylock an den Rand einer dunklen Seitengasse, lehnt sich an den schwarz verhangenen Bühnenrahmen und schaut über die Schulter zurück auf den Kaufmann: aus dem Repertoire eines Theaterschurken. Nach dem Diebstahl seines Geldes und seiner Tochter beginnt Shylock seinen großen Rachemonolog so: Er nimmt auf der Rampe des kleinen Guckkastens Platz und drapiert den blutroten Theatervorhang um sich herum, als sei der Vorhang eine Toga und er Brutus. Schmidinger und Kirchner zeigen, daß diese Schurkenauftritte und Rachemonologe gigantische Effekte des Theaterkünstlers Shakespeare sind.[1422]

[1417] May, "Shylock jüdelt nicht", *tz*, München, 16.01.1984. Vgl. auch kr: "Balanceakt unter Shylocks Schatten. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Staatsschauspiel", in: *Bayerische Staatszeitung*, München, 20.01.1984.

[1418] Eichholz, "Shylock '84 überfällt das Publikum", *Münchner Merkur*, 16.01.1984. Während Eichholz betont, dass die Verhängung des Zuschauerraums gerade nicht "ein Zeichen trauriger Zerknirschung" gewesen sei, spricht Gerd Gliewe in der *Abendzeitung* vom "pathetisch in Trauer" gehüllten Theater. (Gliewe, "Hopplahopp ins Nichts gesetzt", *Abendzeitung*, 16.01.1984).

[1419] Eichholz, "Shylock '84 überfällt das Publikum", *Münchner Merkur*, 16.01.1984.

[1420] Vgl. Sucher, "Walter Schmidinger: Der Spiegel", *Theaterzauberer*, S. 253-54.

[1421] Gliewe, "Hopplahopp ins Nichts gesetzt", *Abendzeitung*, 16.01.1984.

[1422] Schödel, "Lache Shylock!", *Die Zeit*, 20.01.1984.

Kirchners Bemühen zeigt, dass Shylocks Judesein noch nichts an seiner Brisanz eingebüßt hatte. Noch immer herrschte "moralische Alarmstufe eins, wo immer in Deutschland der 380 Jahre alte Shylock auftaucht". Und noch immer wurde der Figur "aufgebürdet, was die deutsche Vergangenheit hergibt".[1423] Auch fast fünfzig Jahre nach Kriegsende konnte man Diskussionen und (falschen) Anschuldigungen am besten aus dem Weg gehen, indem man 'das Jüdische' der Figur herunterspielte. Dazu passten in München die zeitlosen Kostüme, die den Juden und seine christlichen Widersacher äußerlich ununterscheidbar werden ließen. Shylock trug hier keinen Bart und kein Käppchen – erst recht keine Schläfenlocken – sondern kam in Hemd und Straßenanzug daher. Nur sein langer schwarzer Mantel erinnerte entfernt an einen Kaftan, ein ähnliches Kleidungsstück wurde jedoch auch von Antonio getragen. Die *Welt* sah in der Negierung alles spezifisch Jüdischen auf der Münchner Bühne einen "der zahlreichen Fluchtversuche vor den spezifisch deutschen Schwierigkeiten gerade mit diesem Stück"[1424] realisiert. Und in der Tat sahen viele Rezensenten in Schmidingers Shylock nur noch den "Zerrissene[n]"[1425], den "schutzlos Ausgesetzten, den der Liebesentzug der Gesellschaft [...] deformiert"[1426] oder den 'Kranken, 'fast Verrückten', weil Erniedrigten'.[1427] Die Bagatellisierung der (nationalsozialistischen) Judenverfolgung, die Kirchner in den Interviews im Vorfeld der Inszenierung selbst vorgenommen hatte, wurde also in großen Teilen der Presse nachvollzogen:

> Shakespeares Antisemitismus [...], durch die Jahrhunderte zum Humanismus hochinterpretiert, wird bei Kirchner auf den 'Fremden' gemünzt. Alles jüdische [sic] ist verschwunden an Shylock, keine Locken und kein Käppi – laßt uns Türken (oder Moslems oder Schwarze) dafür einsetzen, so scheint Kirchners Ausstattung zu sagen, der Fall wäre immer der gleiche: Unterdrückung des Andersartigen.[1428]

Damit war man 1984 in München wieder an demselben Punkt angelangt wie drei Jahre zuvor in Düsseldorf. Damals war es der alltägliche Kampf des Außenseiters um Rechte und Anerkennung gewesen, der Vergleiche "zur Gastarbeiterszenerie der Gegenwart"[1429] evoziert hatte. Während es unmittelbar nach der Ausstrahlung von *Holocaust* so ausgesehen hatte, als würde Auschwitz mehr als je zuvor die Rezeption des *Kaufmann* beherrschen, war der Bezug zum nationalsozialistischen Völkermord schnell auf das Emblem der Judenverfolgung, den gelben Stern, reduziert worden. Nachdem auch dieser Bezug weggefallen war, ging die Entwicklung genau in die entgegengesetzte Richtung: Das gestiegene Interesse an dem Schicksal der Juden wurde durch die nach *Holocaust* sprunghaft gestiegene Zahl der Bücher und Filme befriedigt, in denen das Thema weniger problematisch und vielleicht auch eindringlicher behandelt wer-

---

[1423] Eichholz, "Shylock '84 überfällt das Publikum", *Münchner Merkur*, 16.01.1984.
[1424] Borngässer, "Was ihn so traurig macht", *Die Welt*, 17.01.1984.
[1425] Schödel, "Lache Shylock!", *Die Zeit*, 20.01.1984.
[1426] Gliewe, "Hopplahopp ins Nichts gesetzt", *Abendzeitung*, 16.01.1984.
[1427] Sucher, "Walter Schmidinger: Der Spiegel", *Theaterzauberer*, S. 254.
[1428] May, "Shylock jüdelt nicht", *tz*, München, 16.01.1984.
[1429] Hartmann, "Der Schmerz des Außenseiters", *Frankfurter Neue Presse*, 29.09.1981.

den konnte als durch die Geschichte eines jüdischen Wucherers. Umgekehrt konnten andere Aspekte des Konflikts zwischen Shylock und Antonio betont werden, die bis dahin durch die Dominanz der christlich-jüdischen Perspektive überdeckt worden waren.

Die Tatsache, dass einige Kritiker trotzdem "die venezianische Fünfer-Bande" in der Münchner Inszenierung als "antisemitisch von Natur" charakterisierten[1430] und in Schmidingers Shylock eine Figur zu erkennen glaubten, die "mal [...] fast ein 'Stürmer'-Jude [war], mal inbrünstig einer, der direkt dem Talmud entsprungen zu sein scheint"[1431], rührte neben der eigenen Auffassung vom Stück vielleicht auch daher, dass Schmidinger bestimmte Gebärden verwendete, die an den betont jüdischen Kortner-Shylock erinnerten. "Dieser buchstabengläubige Rächer blickt oft in die Höhe, zum Himmel gewissermaßen, so als ob er sicher sei, daß sein Gott ihm Erfolg zugebilligt habe. Um so gottverlassener steht er am Ende da" schrieb Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung*, der allerdings das Nebeneinander der psychologischen und der theologischen Erklärungsversuche als nur bedingt gelungen bezeichnete.[1432] In Kirchners Inszenierung fand also gemäß der rezeptionshistorischen Analyse Bayerdörfers die Entdeckung des 'Normalmenschen' statt, aber, trotz der Anklänge an Kortner, noch nicht die Entdeckung des Juden als Normalmensch.[1433]

Das Regie-Theater der siebziger Jahre, dessen man jetzt offensichtlich überdrüssig war, hatte sich häufig durch seine inszenatorische Eindeutigkeit ausgezeichnet, durch die Bereitschaft des verantwortlichen Regisseurs, sich auf die Zurschaustellung eines einzigen inhaltlichen Aspekts oder einiger weniger Gesichtspunkte festzulegen. Der Versuch Kirchners, sich durch ein gewisses Maß an 'Werktreue' und regielichem Understatement vom Regie-Theater zu distanzieren, mündete im genauen Gegenteil. Addiert man die Aussagen Schmidingers und Kirchners zum Stück und berücksichtigt zudem die Beiträge im Programmheft, so lässt sich quasi jede Interpretation der Aufführung stichhaltig und nachweislich begründen. Dies erklärt auch die ungewöhnlich große Bandbreite der Beobachtungen und Einschätzungen, die in den unterschiedlichen Rezensionen zum Ausdruck gebracht werden. Es gab gute Gründe dafür, die Aufführung als zeitlos, modern oder elisabethanisch zu begreifen, genauso, wie man argumentieren konnte, es gehe – oder gehe eben gerade nicht – um religiöse, gesellschaftliche oder geschlechterspezifische Unterschiede. Joachim Kaiser sah gar den ökonomischen Aspekt im Sinne Enzensbergers vertreten, obwohl dieser in den mannigfaltigen Interpretationsversuchen der an der Inszenie-

---

[1430] Eichholz, "Shylock '84 überfällt das Publikum", *Münchner Merkur*, 16.01.1984.
[1431] Schwab-Felisch, "Der groteske Weg ins Tragische", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.01.1984.
[1432] Kaiser, "Angst vor Shylocks radikaler Bosheit?", *Süddeutsche Zeitung*, 16.01.1984.
[1433] Allerdings wurde diese 'Vermeidungsstrategie' in der Presse zunehmend kritisiert. Neben der bereits erwähnten Kritik in der *Welt* an den "zahlreichen Fluchtversuche[n] vor den spezifisch deutschen Schwierigkeiten gerade mit diesem Stück" (Borngässer, "Was ihn so traurig macht", *Die Welt*, 17.01.1984) monierte auch die *Bayerische Staatszeitung*, in Kirchners Interpretation komme zu leicht "Balsam auf Wunden, die noch schmerzen müssen." (kr: "Balanceakt unter Shylocks Schatten", *Bayerische Staatszeitung*, 20.01.1984).

rung Beteiligten überhaupt keine Rolle gespielt hatte.[1434] Die Konturen der Zweigesichtigkeit, die vom Ansatz her eine deutliche Parallele zum Weimarer Dialektik-Anspruch darstellen, verschwammen genau wie jener, sodass die Münchner Inszenierung in der Charakterisierung der Figuren, der Konstellationen und der Motive anstatt eines 'sowohl - als auch' von allem ein bisschen präsentierte. Es wurde ein bisschen Kortner geboten, ein bisschen Homoerotik in der Beziehung Bassanio/Antonio, der Schlussakt war ein bisschen ernst, die Komödie auch ein bisschen tragisch und sogar der Schlegel-Text nur ein bisschen modifiziert.

Bemerkenswert auch, dass innerhalb von vier Jahren in Tel Aviv und München im Zuge einer Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* die Konflikte in Nahost thematisiert wurden. Während dieser Vergleich jedoch in Deutschland als (für Einige unzulässiges, weil die Shoah bagatellisierendes) Bild für die Position des Opfers Shylock angestellt wurde, war er in Israel zwar ähnlich angedacht, aber (angesichts der Shoah) zur Rechtfertigung der Härte und Unnachgiebigkeit des Täters Shylock verstanden worden. Im Cameri Theater sollten die Zuschauer beschwichtigt werden, indem Shylock nicht christlich zwangsgetauft wurde. Im Residenztheater (und auf zahlreichen anderen deutschen Bühnen) beschwichtigte man, indem man immer noch möglichst verhehlte, dass Shylock jüdisch getauft war.

Unterschiedliche Auffassungen und Interessen im Umgang mit der jüngsten Geschichte wurden auch im Januar 1984 beim Israel-Besuch Helmut Kohls deutlich, des seit gut einem Jahr regierenden Bundeskanzlers der 'geistig-moralischen Wende'. Kohl war nach Israel gereist, um dem jüdischen Staat eine Entschädigung dafür anzubieten, dass die Bundesrepublik Waffen an Saudi-Arabien geliefert hatte. Während er selbst, eingedenk der Tatsache, dass er während der nationalsozialistischen Diktatur noch ein Kind war, über die 'Gnade der späten Geburt' philosophierte, wurde in Bonn eine öffentliche Erklärung abgegeben, wonach Auschwitz aus den außenpolitischen Überlegungen herauszuhalten sei. Der Kommentator der israelischen Zeitung *Ma'ariv* resümierte damals:

> Er [Kanzler Kohl, Anm. d. Verf.] hat alte Wunden, die kaum zu vernarben begannen, wieder aufgerissen. Er hat uns an Dinge erinnert, die wir vielleicht zu schnell zu vergessen suchten. Und jetzt begreifen wir mit Schmerzen und Schrecken, daß dieser Kanzler etwas versucht, was sich kein deutscher Regierungschef nach dem Holocaust zu tun getraut hätte.[1435]

[1434] Anklänge an Enzensbergers Interpretation sah Kaiser in der Figur des Bassanio, den er als 'charmanten Abenteurer' charakterisierte: "Das war kein bloßer Mitgiftjäger mehr, sondern endlich auch ein Mensch." Vgl. Kaiser, "Angst vor Shylocks radikaler Bosheit?", *Süddeutsche Zeitung*, 16.01.1984. (Den Bassanio spielte in München Michael Rastl, der in Zingers Kölner Inszenierung den Launcelot gegeben hatte).

[1435] [anon.]: "Nach dem Besuch", in: *Ma'ariv*, 30.01.1984. Zitiert nach Wojak, Andreas (Hrsg.): *Schatten der Vergangenheit. Deutsche und Juden heute*, Gütersloh, 1985, S. 137-138. Zitat S. 138.

3.5.4 Alleingelassen auf der großen Treppe: Schwäbisch Hall, 1984

In der Bundesrepublik fanden 1984 neben Kirchners Versuch noch zwei weitere Interpretationen des *Kaufmann von Venedig* statt, die beide auf ihre Art außergewöhnlich und reizvoll waren.[1436] Die erste ereignete sich am 24. Juni und eröffnete die Freilichtspiele Schwäbisch Hall. Es handelte sich dabei wahrscheinlich um die erste Freilichtaufführung des Stücks in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg, die noch dazu vor grandioser Kulisse stattfand. Denn traditionellerweise diente bei den Freilichtspielen in Schwäbisch Hall als Bühne die mächtige Große Freitreppe, die zur gotischen Kirche St. Michael hinaufführt, auf dem von barocken Fachwerkhäusern gesäumten Marktplatz des Ortes. Als Regisseur wurde Kurt Hübner verpflichtet, der mittlerweile als Intendant an der Freien Volksbühne in Berlin arbeitete, nachdem sein Vertrag in Bremen 1973 überraschenderweise nicht verlängert worden und er im Unfrieden aus der Stadt seiner größten künstlerischen Erfolge geschieden war. Hübner, 1916 in Hamburg geboren, war von Günther Rühle einmal ein "Menschensammler" genannt worden[1437] in Anspielung an die Schauspieler, vor allem aber die Regisseure, die er entdeckt und gefördert hatte, darunter Bruno Ganz und Jutta Lampe, Peter Stein, Michael Grüber, Hans Kresnik, dazu Fassbinder, Palitzsch, Minks, Kirchner und Zadek. Seinen Beitrag dazu, dass in Bremen mehr als ein Jahrzehnt lang Theatergeschichte geschrieben und das moderne deutsche Theater mitbegründet wurde, sah Hübner in der Fähigkeit, immer die Leute zu finden, "von denen ich überzeugt war, dass sie Visionen vom Theater hatten, dass sie für die Zukunft etwas zu sagen haben".[1438] Er war sich durchaus bewusst, dass er selbst als Regisseur eher ein solider Handwerker war und dass die künstlerischen Dimensionen derjenigen, die er entdeckte, größer waren als seine eigenen: "Glücklicherweise habe ich nie auch nur eine Spur von Eitelkeit empfunden, wenn diese Leute eine große Könnerschaft entwickelten und ihre künstlerischen Erfolge größer waren als meine".[1439]

Der Mann, der als Bremer Generalintendant die Skandale seiner Schützlinge ausbadete und der bei der Verpflichtung von jungen Theaterleuten und der Zusammenstellung der Spielpläne kaum ein Risiko scheute, führte selbst eher vorsichtig und zurückhaltend Regie. Und der *Kaufmann von Venedig* war für ihn ein besonders sensibles Thema, weshalb es 1961 in Ulm zu lebhaften Diskussionen gekommen war, als Zadek das Stück inszenierte. Hübner sei als verant-

---

[1436] Zusätzlich noch eine Inszenierung am Stadttheater Bern (Premiere: 26.10.1984) durch Peter Borchard, der das Stück "als Geschichte von der korrumpierenden Macht des Geldes" auffasste. (Urs Dürmüller in der *Berner Zeitung* vom 29.10.1984). Uli Eichenberger spielte eine "wahrhaft tragische Figur, die ins Abseits gedrängt wird [...] und als ein Hiob von der Szene abgehen muß". (Beatrice Eichmann-Leutenegger in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 31.10.1984). Zu "erheblichen Widersprüchen" führte der Abdruck von "fremdenfeindliche[n] Äußerungen aus der Schweiz sowie sogenannte[n] Türkenwitze[n]" im Berner Programmheft. (Alle Zitate zu Bern 1984 nach Jauslin, Christian: "Bühnenbericht 1984/85", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1986*, Bochum, 1986, S. 155-176, hier S. 163).

[1437] Vgl. Rinke, "Der Menschensammler", *Der Tagesspiegel*, Berlin, 12.11.2000.

[1438] Hübner im Gespräch mit Frank Schümann, in Schümann, Frank: "Theater. Hübner im Interview", in: *Xzeit magazin*, Bremen, Nr. 5, September/Oktober 2000.

[1439] Schümann, "Hübner im Interview", *Xzeit magazin*, September/Oktober 2000.

wortlicher Intendant angesichts seiner Interpretation damals "sicher nervös" gewesen, mutmaßte Zadek später in seiner Autobiografie *My Way*.

> Außerdem ist er einer der Deutschen, der die Nazizeit als Erwachsener – nicht als Nazi – miterlebt hatte und sich trotzdem für den Holocaust mitverantwortlich fühlte. Er inszenierte später den *Kaufmann* auch selbst, immer auf der Suche nach Erklärung für den Horror von Auschwitz.[1440]

Auf den Versuch einer direkten Auseinandersetzung mit dem "Horror von Auschwitz" deutete in Hübners erster eigener *Kaufmann*-Inszenierung in Schwäbisch Hall allerdings nichts hin, weder auf der Bühne, noch im Programmheft, obwohl letzteres sehr 'shylock-lastig' war.[1441] Denn neben Alfred Polgars Plädoyer für die Figur des Juden und Canaris´ Essay über die Shylock-Interpretationen Deutschs, Kortners, Oliviers und Mahnkes ("Die ersten Juden, die ich kannte waren Nathan und Shylock") subsumierte man dort unter dem Titel "Jüdische Urteile über Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'" drei Aufsätze, von denen die Programmheft-Verantwortlichen annahmen, sie seien "als Stimmen ihres Stammesgenossen, des Juden Shylock, [...] von besonderem Interesse".[1442] Es handelte sich dabei um Beschreibungen der Shylock-Figur durch Heinrich Heine, Julius Bab und den Rabbiner der Berliner Jüdischen Gemeinde, Professor Cuno Chanan Lehrmann.[1443]

In allen drei Beiträgen kommt die Sichtweise zum Ausdruck, dass die ursprünglich als "verhaßtes Fabelgeschöpf" (Heine), als "Untier" (Bab) oder als "grauenerregendes Ungeheuer" (Lehrmann) gedachte jüdische Figur dem Dichter entglitten und deshalb unbeabsichtigt zur "Justifikation einer unglücklichen Sekte" (Heine) geworden sei, zum "Mensch[en] von tragischer, das heißt in einem tiefen Sinne als notwendig erkannter Bosheit" (Bab). Shakespeares "psychologische Kunst" habe "die Extreme gemildert und das *Menschliche, Allzumenschliche entdeckt*" (Lehrmann). Außerdem betonte Lehrmann in seinem ursprünglich 1969 in der *Zeit* erschienenen Essay – und damit einige Jahre vor Schlösser, Kuckhoff oder Enzensberger – den ökonomisch-sozialen Aspekt des Shylock-Antonio-Konflikts. Shakespeare habe "den heraufdämmernden Kapitalismus" geahnt und im Drama vorweggenommen:

> Der vornehme Kaufherr Antonio haßt den Juden, nicht weil er es verdient, sondern weil er verdient. *Der feudale Kaufmann kann seinem Unwillen Ausdruck verleihen, Shylock, in seiner sozial gedrückten Stellung, muß ihn hinunterwürgen.*

[1440] Zadek, *My Way*, S. 316.

[1441] Vgl. Freilichtspiele Schwäbisch Hall, Intendant Achim Plato (Hrsg.): *Shakespeare Der Kaufmann von Venedig. Materialien*. Programmheft zur Inszenierung durch Kurt Hübner, Premiere: 24.06.1984, Zusammenstellung: Willi Händler, Schwäbisch Hall, 1984, o. S.

[1442] Aus der Einleitung zu den Aufsätzen der jüdischen Autoren. Vgl Programmheft Schwäbisch Hall, o. S.

[1443] Bei Heine handelte es sich um die oft zitierte Passage aus *Shakespeares Mädchen und Frauen* (beginnend mit "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' muß ich zu den Tragödien rechnen"), bei Bab um einen Auszug aus der Einleitung zu Shakespeares "Der Kaufmann von Venedig" (in: ders., *Shakespeares Sämtliche Werke*. Band 5. Stuttgart, o. J.). Von Lehrmann schließlich wurde ein Artikel abgedruckt, den der Rabbiner im April 1969 anlässlich der Kortnerschen Fernsehinszenierung für die *Zeit* verfasst hatte. (Lehrmann, Cuno Chanan: "Die Bosheit des Juden – historisch gesehen", in: *Die Zeit*, Hamburg, 14.04.1969). Alle Beiträge im Folgenden zitiert nach dem Programmheft Schwäbisch Hall. Hervorhebungen wie dort.

Auf der Bühne setzte sich die Shylock-Dominanz fort, allerdings eher aufgrund eines Gefälles hinsichtlich der Ausdrucksstärke der einzelnen Schauspieler als aufgrund konzeptioneller Überlegungen. Nachdem Michael Degen abgesagt hatte, konnte für die Rolle des Shylock Wolf Kaiser gewonnen werden, ein Ost-Berliner Theater- und Fernsehschauspieler vom Berliner Ensemble, den Hübner in einem Pressegespräch als "eine Art Minetti der DDR"[1444] vorgestellt hatte und der die Rolle des Juden erstmalig verkörperte. Die Bewegungen des hünenhaften Kaiser, im langen Gewand mit Kaftan und Käppchen, wirkten schwerfällig und behäbig und er sprach den Shylock mit "satt-tönend ariose[m] Pathos", das ihm "viel alttestamentarische Monumentalitiät verlieh", an dem man sich leicht satthören konnte. "Um so stärker trifft die in leiderstickte Stille zurückgenommene Klage, mit der sich die Verachteten und Zertretenen aller Zeiten zu Wort melden: 'Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?'"[1445] Am Ende der Gerichtsverhandlung ließ Kaiser seinen Shylock "staunend und nahezu sprachlos [...] die Trümmer anschauen", die durch sein unerbittliches Beharren auf dem Schein entstanden waren. "Einsam schleicht er sich in die Ruinen seines Seins".[1446] Allerdings monierte die *Welt* "ein fatal falsche[s] Jiddish" bei Kaiser.[1447] Der Bühnenpräsenz Kaisers etwas entgegenzusetzen hatte nur Walther Reyer, Gast vom Wiener Burgtheater, als Antonio, während das restliche Ensemble "seine Rollen versiert abschnurren ließ, doch an persönlicher Ausstrahlung nicht übermäßig viel aufbot".[1448] Reyer spielte die Titelrolle "wohltuend introvertiert" und gewann ihr so "menschliche Züge" ab.[1449] Sein Antonio war neben Shylock der zweite einsame – wegen seiner homosexuellen Neigung in der Gesellschaft "nur formell" anerkannte[1450] – alternde Außenseiter. Ihn ließ Hübner am Schluss "von seinen Freunden verlassen auf der Treppe verharren".[1451] Wie Shylock sei auch er ein "vom Leben Betrogener", resümierte der *Mannheimer Morgen*, "und dennoch: wie unvergleichbar im Schatten des vernichteten Juden".[1452]

Die wohlwollenden Kritiker hielten Hübner zugute, dass er "einseitige Festlegungen und griffige Auslegungen" um der Vielschichtigkeit des Stücks willen offensichtlich habe vermeidenwollen. Er habe sich stattdessen "für eine behutsame Realisierung, für eine fast nackte Vor-

---

[1444] Zitiert nach Strodel, Otto: "Die Einsamkeit des Verachteten. Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig' in Schwäbisch Hall", in: *Main-Post*, Würzburg, 27.06.1984.

[1445] Schönfeldt, Heinz: "'Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?' Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' als Eröffnungs-Premiere der Freilichtspiele Schwäbisch-Hall", in: *Mannheimer Morgen*, 26.06.1984.

[1446] Ueckert, Jürgen Dieter: "Die Einsamkeit der alten Männer. 'Der Kaufmann von Venedig' bei den Haller Treppen-Spielen", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 11.07.1984.

[1447] Nerval, Reiner: "Theater im Freien: Hübners 'Kaufmann von Venedig' in Schwäbisch Hall. Die Turmfalken über Sankt Michael", in: *Die Welt*, Hamburg, 30.06.1984.

[1448] Marzluf, Arnulf: "Freilichtspiele Schwäbisch-Hall eröffnen mit 'Kaufmann von Venedig'. Rache und Jeremiaden einer geschundenen Seele", in: *Heilbronner Stimme*, 25.06.1984. Eine Ausnahme bildete noch Ilja Richter, der noch aus der Fernsehsendung 'Disco' bekannt war und dessen Mitwirkung große Resonanz in der Presse hervorrief. Seine Clownerien als Launcelot Gobbo und Prinz von Marokko wurden allenthalben als gestenreich und publikumswirksam, gleichzeitig aber als völlig losgelöst vom Rest der Inszenierung gesehen.

[1449] Strodel, "Die Einsamkeit des Verachteten", *Main-Post*, 27.06.1984.

[1450] Ueckert, "Die Einsamkeit der alten Männer", *Rhein-Neckar-Zeitung*, 11.07.1984.

[1451] Marzluf, "Rache und Jeremiaden einer geschundenen Seele", *Heilbronner Stimme*, 25.06.1984.

[1452] Schönfeldt, "'Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?'", *Mannheimer Morgen*, 26.06.1984.

stellung des Textes ohne üppig sprießende Regieeinfälle und mit nur allernotwendigsten Requisiten" entschieden. Doch auch die Wohlmeinenden schränkten ein: "Shakespeare pur, das oszilliert eben doch manchmal zwischen Vielschichtigkeit und Undurchdringlichkeit oder Beliebigkeit".[1453] Die weniger Wohlgesonnenen sahen gar kein ordnendes Prinzip in Hübners Inszenierung:

> Keiner wird begreifen, was die Kostümierung quer durch die Zeit, von Tennisschuh bis zum Brokat-Prinzen soll. Und unverbunden, wie die Figuren über die Treppe eilen, werden die komödiantisch kleinen Lacher erzeugt [...]. Kaum ein neuer Einfall, die 54 Stufen zur Herstellung von Gleichzeitigkeit zu nutzen, keine Benutzung von Licht außer zur Erzeugung von Helligkeit.[1454]

Wie Kirchner legte sich auch sein künstlerischer Ziehvater konzeptionell nicht so recht fest. Zwar war Hübners Shylock in Erscheinung und Sprechweise anders als in München eindeutig jüdisch, dennoch wurde auch in den Schwäbisch Haller Kritiken die Meinung geäußert, der Jude sei "schlicht ein Außenseiter wie viele in früheren und heutigen Gesellschaften, einer Minderheit angehörend wie Türken, Homosexuelle und andere".[1455] Diese Verallgemeinerung des Konflikts, für die es, anders als in München, keinen handfesten Grund gab, scheint vor allem von denjenigen getätigt und ausdrücklich begrüßt zu werden als "dem Vorurteil keinen Aufschub" leistend, die die Shylock-Figur als antisemitisch empfinden:

> Der Jude als Christenhasser, der vor der Tötung eines Menschen nicht zurückschreckt, um sein Recht zu erhalten. Ein von krankhafter Bosheit durchsetzter Mensch: der Shylok [sic] im Kaufmann von Venedig; das könnte leicht in einen Antisemitismus abgleiten.[1456]

Nachdem Nathan und Shylock als idealtypische jüdische Gestalten auf dem deutschen Theater der fünfziger Jahre fast ununterscheidbar geworden waren, hatte die zunehmende Negativierung von Shakespeares Juden im Laufe der nachfolgenden Jahrzehnte die Diskrepanz zwischen den Figuren stetig wachsen lassen. Durch die von Bayerdörfer beschriebene Tendenz zum "Normalmenschen" Nathan und die gleichzeitige Ausweitung des Shylock-Konflikts auf die Außenseiter-Problematik, war nun eine neuerliche Annäherung zu beobachten. Interessanterweise erwähnte genau der Kritiker, für den Shylock "ein von krankhafter Bosheit durchsetzter Mensch" und "Christenhasser" war, nicht nur als einziger Hübners *Nathan*-Inszenierung in Schwäbisch Hall von 1981, sondern er glaubte im aktuellen *Kaufmann*-Projekt Hübners gar die Fortsetzung des Themas einer Minderheit, die Menschlichkeit einklagt, zu erkennen.[1457] Die Tatsache, dass die Sichtweise von Shylock als nicht mehr in erster Linie jüdischem Charakter

---

[1453] Marzluf, "Rache und Jeremiaden einer geschundenen Seele", *Heilbronner Stimme*, 25.06.1984.
[1454] Nerval, "Die Turmfalken über Sankt Michael", *Die Welt*, 30.06.1984.
[1455] Ueckert, "Die Einsamkeit der alten Männer", *Rhein-Neckar-Zeitung*, 11.07.1984.
[1456] Ebd.
[1457] Vgl. ebd.

sondern als Vertreter einer x-beliebigen gesellschaftlichen Minderheit eine ausblendende, verdrängende und deshalb geschichtsbedingt eine typisch deutsche war, zeigte sich bei einem Gastspiel der Haller in der luxemburgischen Kleinstadt Wiltz, wo die Verbindung von verfolgter Minderheit zum Dritten Reich bei einer deutschen *Kaufmann*-Inszenierung wie selbstverständlich hergestellt wurde:

> [...] in einer vom Dritten Reich gepeinigten, gequälten, innerlich verletzten und fast zerstörten Stadt, deren Einwohner sich zu Recht als mißhandelte Minderheit empfanden und darunter zu leiden hatten (1942 wurden sechs Menschen standrechtlich erschossen, viele in KZs verschleppt), sollte die in der Inszenierung Kurt Hübners betonte Minderheitenproblematik von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' intensivere Empfindungen auslösen, die zumindest unterschwellig auch spürbar waren.[1458]

3.5.5 Shylock im Sturm und Drang: Münster, 1984

Offensichtlicher als Hübners Einflussnahme in Schwäbisch Hall war die Handschrift des Intendanten und Regisseurs Karl Wesseler in Münster zu erkennen. Gesprochen wurde dort die Übersetzung Johann Joachim Eschenburgs (1743-1820), zugleich die erste vollständige deutsche Shakespeare-Übersetzung. In den Vorankündigungen der Bühne hieß es dazu:

> Wir stellen das Stück bewußt in der vorromantischen und sehr klaren Übersetzung von Johann Joachim Eschenburg vor, die der Aufklärung verpflichtet ist: Erstmalig wurde damals Shylock, der Andersartige, nicht mehr nur als ScheuLsal [sic] und Bösewicht gesehen, so wie zur selben Zeit Lessing im 'Nathan' Toleranz predigte, in der 'Iphigenie' ein edler 'Barbar' und in der 'Entführung aus dem Serail' ein edler Türke erschienen.[1459]

Obwohl die Verantwortlichen in Münster in der Wahl des Eschenburg-Textes auch die Chance sahen, aus einer "Fülle komödiantischer Möglichkeiten" zu schöpfen, "vor deren lebensstrotzender Farbigkeit das ernste Shylock-Motiv um so klarer" hervortrete, wurde die Inszenierung zum Beispiel vom Berichterstatter des *Shakespeare Jahrbuchs* als Flucht vor dem Stück begriffen.[1460] Ähnlich äußerte sich die Rezensentin der *Münsterschen Zeitung*, deren Erleichterung über diese Flucht spürbar war:

> Wer insgeheim befürchtet hätte, das schicksalhafte Außenseitertum des unmenschlichen Juden Shylock [...] möchte unbedacht und unversehens einem alten Antisemitis-

---

[1458] Hofmann, Martin: "Freilichtspiele Schwäbisch Hall gastierten wieder in Luxemburg. Mit dem 'Kaufmann von Venedig' von Treppe zu Treppe auf Reisen. Zum 15. Mal bei den Festspielen in Wiltz / Orden für Intendant Achim Plato", in: *Heilbronner Stimme*, 25.07.1984.

[1459] [anon.]: "Seit fünfzig Jahren nicht in Münster auf der Bühne: Der Kaufmann von Venedig. Spielzeiteröffnung Schauspiel im Großen Haus am 1. September", Vorankündigung der Städtischen Bühnen Münster, Münster, 1984. Daraus auch die folgenden Zitate. Wesseler hatte Eschenburgs Übersetzung des *Kaufmann von Venedig* als erster Spielleiter nach dem Krieg bereits anderthalb Jahre zuvor bei seiner Inszenierung des Stücks in Neuss verwendet, als er noch Intendant am dortigen Rheinischen Landestheater war. Von dort hatte er auch Waldemar Stutzmann und Ines von Patow, die jeweils den Shylock bzw. den Launcelot spielten.

[1460] Jauslin, "Bühnenbericht 1984/85", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1986*, S. 162.

> mus das Wort reden und unvernarbte Wunden wieder bluten machen, der sah sich gleich zu Anfang der Aufführung in Münsters Großem Haus beruhigt.[1461]

Denn "gleich zu Anfang", in einer Art Prolog, erschien der Direktor einer Schauspieltruppe vor dem Vorhang, um dem Publikum mitzuteilen, dass die Darstellerin der Portia, seine eigene Frau, durchgebrannt sei und man die Rolle ersatzweise mit einem jungen Mann habe besetzen müssen. Mit diesen Worten öffnete sich der Vorhang und die Handlung des *Kaufmann von Venedig* begann, wobei sich der Schauspieldirektor in Antonio verwandelte. Es entwickelte sich eine kurzweilige Aufführung, "prall angefült [sic] mit Typen, deftigem Humor, tragischer und komischer Verstrickung",[1462] in der das Stilmittel des *play in the play* sich über die gesamte Aufführung hinweg fortsetzte. Und auch die Figur des Juden wurde nicht von den Improvisationstheater-Einlagen ausgenommen. Man nutzte sie stattdessen zu einer intelligenten Anspielung auf die frühe Rezeption des Shylock als Popanz: Als der Schauspieler des Tubal seinen Auftritt verpasst, überbrückt der Shylock-Darsteller die peinliche Pause, indem er zuerst den berühmten Hamlet-Monolog, danach die Arie des Papageno aus der *Zauberflöte* vorträgt. Er wird dabei vom Direktor zu Einhaltung "seriöser schauspielerischer Regeln" angehalten: "man habe den Hanswurst schließlich nicht umsonst von der Bühne verbannt".[1463]

Daneben jedoch wurde der christlich-jüdische Konflikt durchaus drastisch ausgespielt, wurde Shylock von seinen christlichen Widersachern bespuckt und getreten, sein Haus mit Eiern beworfen. Waldemar Stutzmanns Jude wirkte im Angesicht dieser Anfeindungen wie ein "Skorpion, der zusticht, als er zerquetscht wird":

> [...] ein Verfolgter, dem am Schluß des Dramas, wenn er geschlagen das Gericht verläßt, das Mitleid der Zuschauer sicher ist. Stutzmann verkörperte eine Rasse, ohne zu überzeichnen, rührte an in seinem Schmerz und heischte selbst noch als unmenschlich Handelnder Verständnis.[1464]

Eine besondere Spannung ergab sich aus der Situation, dass Portia sie (er) selbst ist, ihr wahres Gesicht zeigt, wenn sie im Prozess über Shylock Recht spricht.[1465] Auch die Gerichtsszene war jedoch zunächst komisch angelegt. Sie wurde vom Spielleiter angekündigt als grauenvolle Sequenz, in der schon Frauen in Ohnmacht gefallen oder niedergekommen seien. Zur Ablenkung der Zuschauerinnen ordnete er deshalb die Improvisation einer romantischen Verführungsszene

---

[1461] Warsinsky, Irmgard: "Eine klassische Komödie und absurde Unterhaltung. Städtische Bühnen Münster: William Shakespeare und Dario Fo", in: *Münstersche Zeitung*, 10.09.1984. (Warsinskys Artikel sowie die Vorankündigung der Städtischen Bühnen Münster wurden dem Verfasser freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Herrn Walter Kutsch und stammen aus dessen privater *Münster-Sammlung*).

[1462] Ebd.

[1463] Vgl. Gervink, Bernhard: "Portia war durchgebrannt. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' mit überragendem Shylock", in: *Westfälische Nachrichten*, Münster, 10.09.1984.

[1464] Warsinsky, "Eine klassische Komödie und absurde Unterhaltung", *Münstersche Zeitung*, 10.09.1984.

[1465] Während Gervink schreibt, Portia-Darsteller Helmut Mooshammer sei ansonsten ganz "schlaksiges Fräulein" gewesen, das manchmal an Charleys Tante erinnert habe, attestierte Warsinsky ihm "wirkliche[] Anmut und bemerkenswerte[n] Takt, ohne lachhafte Travestie". (Vgl. Gervink, *Westfälische Nachrichten* und Warsinsky, *Münstersche Zeitung*).

an, die schnell in einer wilden Balgerei endete. Der ähnlich komisch beginnende Prozess wurde mit zunehmender Dauer dann aber tatsächlich zur bedrückenden, beklemmende Szene inmitten des ansonsten heiteren Spiels. Denn nach dem Urteil der Portia erstarrten plötzlich alle Schauspieler in einer Pose und verharrten regungslos, während Shylock zerstört und klagend langsam die Szene verließ. Im Schlussakt dann lief der Jude ohne gehört zu werden murmelnd zwischen den Liebespaaren umher. Weil jedoch die Tragik der Handlung und der Shylock-Figur immer wieder durch den Improvisationstheater-Rahmen gebrochen wurde, blieb der Shylock insgesamt stets eine "Kunstfigur", die "nichts Agitatorisches und deshalb auch nichts Beleidigendes" hatte.[1466]

Die Idee Wesselers, das Stück so spielen zu lassen, wie man 200 Jahre zuvor Theater spielte, verblüffte und begeisterte die meisten Zuschauer genauso wie Wilhelm Hortmann, der für das *Shakespeare Quaterly* die Gründe für den Erfolg des Konzepts analysierte:

> This keen yet wistful identification worked because the production avoided parody and devoted all its energies to a zestful recreation of the atmosphere and ambience of German theatre in the 1780s. The director and his team had obviously done their homework. From set design and costumes to the manner of acting, the translation, and the historically accurate presentation of events, everything bespoke the period.[1467]

Bei aller berechtigten Begeisterung über den innovativen Charakter der Inszenierung und der Reaktivierung vom komischen Potential des Stücks, "which had proved so awkward to most post-war practioners",[1468] sollte nicht übersehen werden, dass das kuriose 'Spiel im Spiel', die geschlechter-verkehrte Besetzung der Portia und die ungewohnte Übersetzung in hohem Maße zu übertünchen vermochten, wie konservativ die Anlage der Figuren in Wesselers Inszenierung eigentlich war: Shylock – mit Bart, Käppchen, Kaftan – als tragische Verkörperung der "Rasse", Antonio ein gänzlich in die Gemeinschaft der Liebespaare integrierter "würdevoller Kaufmann", Bassanio als "elegante[r] Edelmann", Jessica als "flügges Töchterlein, unbeschwert ihre neue christliche Ehefreiheit genießend – schön anzusehen", sie alle im "romantisch gefärbte[n] Bühnenbild".[1469] Blendet man die kuriosen 'Begleitumstände' der Inszenierung Wesselers aus, wird deutlich, wie wenig sich gegenüber den fünfziger Jahren verändert hatte, wenn der *Kaufmann von Venedig* an einem Stadttheater erstaufgeführt wurde, und zwar sowohl, was die Vorbehalte gegenüber dem Werk anging, als auch in Bezug auf den Zugang zum Stück. Dazu passt der Stolz über eine gelungene Aufführung des problematischen Dramas und insbesondere über eine gelungene Shylock-Interpretation in der eigenen Stadt, der in zahlreichen Rezensionen

---

[1466] Gervink, "Portia war durchgebrannt", *Westfälische Nachrichten*, 10.09.1984.
[1467] Hortmann, Wilhelm: "Provincial Roses In West Germany", in: *Shakespeare Quaterly*, 36/1985, S. 344-347, Zitat S. 345.
[1468] Ebd.
[1469] Zitate aus Warsinsky, "Eine klassische Komödie und absurde Unterhaltung", *Münstersche Zeitung*, 10.09.1984, mit Ausnahme des Zitats über Antonio (in Gervink, *Westfälische Nachrichten*).

gerade der fünfziger Jahre vorherrschte und der auch in Münster spürbar war:

> Die herausragende Gestalt der Aufführung war Waldemar Stutzmann als Shylock. Nach Auschwitz war diese Rolle für die deutschen Theater mit so viel Problematik verbunden, daß die meisten die Finger von dem Stück ließen. Wo man es aufführte, zeichnete man Shylock als edlen Dulder oder als geprellten Teufel. Waldemar Stutzmann nahm keine Zuflucht zu solchen Verkürzungen.[1470]

3.5.6 Im Norden nichts Neues: Altona, Kiel, 1985

Während sich die Anklänge an konzeptionelle und inszenierungsbeschreibende Gewohnheiten der fünfziger Jahre in Münster erst auf den zweiten Blick erschließen, reibt man sich angesichts einer Rezension im *Hamburger Abendblatt* über die *Kaufmann*-Inszenierung des Altonaer Theaters vom März 1985 erstaunt die Augen.[1471] Anlass zur Verwunderung gibt zum Beispiel das den Artikel begleitende Foto, auf dem die drei Liebespaare des Stücks abgebildet sind, die sich strahlend lächelnd tief in die Augen schauen: Die Herren im romantischen Zigeuner-Look mit weitgeschnittenem weißen Hemd und Weste, die Damen an ihre Partner geschmiegt, dezent geschminkt, im puffärmeligen Kleid und mit Perlenschmuck im langen, gelockten Haar. Ähnlich kitschig ist auch die Diktion der Rezensentin Brigitte Ehrich. In Altona hatten "die Edlen und die Schönen leichtes Spiel":

> Bassanio (Manfred Wohlers) wirbt mit Eleganz um die geliebte Porzia; Antonio (Peter von Schultz) sieht in elegischer Größe dem Ende der Gerichtsverhandlung entgegen. Und zwei kapriziöse Damen wirbeln mit Vergnügen alles durcheinander [...]. Am Schluß formieren sich die Paare zum Preis der Gnade und zum seligen Happy-End. Der Doge von Venedig ist´s zufrieden – und das Publikum im Altonaer Theater auch.

Unter diesen Umständen ist schnell klar, dass die Frage, ob man denn "die Geschichte vom rachsüchtigen Juden Shylock nach Jahren der Judenverfolgung und -vernichtung" überhaupt spielen könne, rhetorischer Art war. Die "Scheu an deutschen Bühnen" in dieser Hinsicht sei groß, stellte Ehrich fest, wenn auch "nicht ganz berechtigt":

> Das Altonaer Theater jedenfalls setzte sich darüber hinweg, verzichtete (zumindest im Programmheft) auf jede Einordnung des Schauspiels und brachte mit Jöns Anderssons Inszenierung ein menschliches Drama mit übermütig heiteren Akzenten auf die Bühne.

Shylock-Darsteller Franz Josef Steffens, der die Figur des Juden "zum verbitterten, gedemütigten Kämpfer um sein Recht" machte, dem man "am Ende das Mitleid nicht versagen" konnte, wurde von Ehrich flugs in die Reihe der "größten Charakterdarsteller" gestellt, die sich bereits an Shylock versucht hatten. Angesichts der extrem konservativen Inszenierungs-Konzeption

---

[1470] Gervink, "Portia war durchgebrannt", *Westfälische Nachrichten*, 10.09.1984.

[1471] Ehrich, Brigitte: "Menschliches Drama mit heiterem Akzent. 'Kaufmann von Venedig' im Altonaer Theater", in: *Hamburger Abendblatt*, 18.03.1985. Daraus auch die folgenden Zitate.

Anderssons[1472] und der Belobigung derselben durch die Rezensentin ist es nicht verwunderlich, dass die angesprochene Reihe der Shylock-Größen von Bassermann über Deutsch führt und bei Kortner endet, das heißt, die letzten Jahrzehnte deutscher Shylock-Rezeption ausblendet. Regisseur Jöns Andersson hatte das Drama vorher bereits 1956 in Hannover und 1964 in Lübeck inszeniert und hatte schon damals eher Handwerk abgeliefert, als dass er durch Experimentierfreudigkeit aufgefallen wäre.[1473] Vielleicht glaubte er an die Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit seiner damaligen Interpretation.

Neben der anachronistischen Aufführung aus Altona brachte das Jahr 1985 in der Bundesrepublik nur noch eine *Kaufmann*-Inszenierung hervor, und zwar in Kiel durch den freien Gastregisseur Reinhard Hinzpeter, der erstmalig ein Shakespeare-Stück einstudierte. Hinzpeters Interesse galt nach eigener Aussage "der Psychologie der Personen" und er strebte eine "realistische Aufführung" an, bei der er sich "auf das Wesentliche" konzentrieren wollte. Nicht zuletzt deshalb entschied er sich für die Übersetzung Erich Frieds, die bis dahin nur 1979 in Bielefeld und Köln verwendet worden war und auf die erst ab Ende der achtziger Jahre häufiger zurückgegriffen wurde. Shylock war für Hinzpeter nicht "der Prototyp des Juden", sondern "ein Mensch, der durch die Verhältnisse, den Haß der Christen auf ihn, das geworden ist, was er ist: ein unerbittlicher Wucherer".[1474] Die Vermutung, dass mit "den Verhältnissen" in der Kieler Aufführung – wie in immer mehr Inszenierungen der Zeit – in erster Linie die ökonomischen Verhältnisse gemeint waren, wird genährt durch die Häufung von Programmheft-Texten zu diesem Thema.[1475] In der Berichterstattung der Presse jedoch fand dieser Aspekt keinen Niederschlag. Hier wurde vor allem hervorgehoben, dass der Schwerpunkt der Aufführung eindeutig auf den komödiantischen Elementen des Stücks gelegen habe, ohne dass der Jude in die Komödie hätte eingebunden werden können. Hermann-Joseph Geigers Shylock war, dem Trend zum 'Normalmenschen' folgend,

> weder rasend, noch verschlagen, auch nicht würdig, sondern vor allem schrecklich fremd in dieser unterhaltsamen Märchenwelt. Er leidet, wenn sie ihn verhöhnen und ihm Rotwein ins Gesicht schütten, aber er hat auch ein unbekanntes, doch selbstbewußtes Leben.[1476]

[1472] Auch in der Rezension der *Welt*, deren Schreiber die Altonaer Aufführung weit weniger enthusiastisch beurteilte, ist nicht von einer charakteristischen oder ungewöhnlichen konzeptionellen Idee die Rede. Vgl. Ahrends, Martin: "Premiere im Altonaer Theater: Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig'. Ein Jude kämpft um Gerechtigkeit", in: *Die Welt*, Hamburg, 18.03.1985.

[1473] Vgl. S. 167 und Fußnote 764. Anderssons Lübecker Inszenierung wurde beispielsweise seinerzeit als "ausgewogene Aufführung von Rang [...] ohne modernistische Anleihen" gelobt. (Herchenröder, Jan: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Eine ausgewogene Aufführung, würdig des Großen Hauses", in: *Lübecker Nachrichten*, 11.09.1964).

[1474] Kastner, Ruth: "Heute Shakespeare-Premiere in Kiel: Dukaten und Gefühle", in: *Kieler Nachrichten*, 13.04.1985.

[1475] Zum Beispiel "Der verfluchte Hunger nach Gold" von Werner Meissner, "Shakespeare schildert das Wesen des Geldes trefflich" von Karl Marx und "Kunst und Kommerz", Originalbeitrag von Gerald Mertens. Daneben auch Heine und Polgar, sowie Mitscherlich ("Zum Begriff Toleranz") und Ernst T. Sehrts "Das Problem Shylock", ursprünglich ein Beitrag zum Göttinger Programmheft von 1974 (Vgl. S. 305).

[1476] Zerull, Ludwig: "Kiel: Traurige Komödie", in: *Theater heute*, 8/1985, S. 54.

Obwohl die Inszenierungen in Altona und Kiel im Bereich der Bundesrepublik für 1985 die einzigen Einstudierungen des Stücks blieben, wurde das Jahr 1985 ein besonderes und besonders wichtiges für die Shylock-Rezeption in Deutschland. Dies lag einmal daran, dass der *Kaufmann von Venedig* nach gut zweijähriger Bühnenabstinenz erstmals wieder in der DDR aufgeführt wurde – und dann gleich an zwei der bedeutendsten Theater des Landes, dem Deutschen Theater in Berlin und dem Staatsschauspiel Dresden. Vor allem aber sorgten die deutsche Erstaufführung von Arnold Weskers *Shylock* (Originaltitel zuerst *The Merchant*, später geändert in *Shylock*) und nicht zuletzt die Turbulenzen um die geplante Aufführung von Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* für eine Beeinflussung des Shylock-Bildes auf dem deutschsprachigen Theater.

3.5.7 Im Zentrum der Jude: Dresden, Berlin, 1985

Auf dem Theater der DDR stand gut zwei Jahre, nachdem man sich in Meiningen dem Stück fast ausschließlich durch die Konzentration auf die Figur der Portia genähert hatte, plötzlich und überraschend der jüdische Geldverleiher im Blickpunkt des Interesses gleich zweier bedeutender Bühnen. Überraschend auch deshalb, weil das jüdische Thema in der DDR zunehmend in den Hintergrund geraten war. Denn nachdem Erich Honecker 1978 verkündet hatte, dass "Imperialismus und Militarismus, Rassismus und Antisemitismus" in der DDR "mit der Wurzel ausgerottet" seien,[1477] wurde eine intensive Beschäftigung mit den Opfern der Shoah, die ohnehin durch die politische Nähe zu den arabischen Staaten stets problematisch gewesen war, nun auch offiziell als nicht länger notwendig oder zumindest nicht dringlich erachtet. Da andererseits auch die propagandistische Verklärung des antifaschistischen Widerstandskampfs, der noch die Auseinandersetzung mit dem *Kaufmann von Venedig* 1976 in Weimar geprägt hatte, nach und nach abgeebbt war, war dieses Kapitel der Vergangenheitsbewältigung in der DDR quasi nicht länger existent.

In Dresden erfolgte die Auseinandersetzung mit dem Stück im Rahmen eines großen Shakespeare-Projekts. Hier feierte man die Wiedereröffnung der Semper-Oper, wodurch das Große Haus des Staatsschauspiels, in dem bis dato Musikstücke gezeigt worden waren, wieder der Sparte Schauspiel zur Verfügung stand. Die Dresdner Schauspielabteilung beging die Wiedereröffnung des Schauspielhauses mit einer Serie von Shakespeare-Premieren, bei der während einer Woche *Der Sturm*, eine szenische Umsetzung der Sonette und zuletzt *Der Kaufmann von Venedig* (Premiere: 11.01.1985) gezeigt wurden. Für Armin-Gerd Kuckhoff war das Projekt

[1477] Zitiert nach Westdeutscher Rundfunk Köln: *Auschwitz und kein Ende*, vierteilige Fernsehdokumentation, Teil 3: "70er und 80er Jahre: 'Holocaust' – ein Medienereignis". Ein Film von Tilman Jens, Redaktion: Martina Zöllner, Imke Wallefeld, Köln, 2000. (Vgl. http://www.wdr.de/tv/nachtkultur/dokumentation/20000412/auschwitz3.html).

Bekenntnis "zu Shakespeare und zum Erbe im weiteren Sinne" und gleichzeitig Deklaration des Bestrebens, "Neuerertum und Tradition, Experiment und gesicherte Leistung in dialektischer Einheit der Widersprüche"[1478] zu erfassen und im *Neuen Deutschland* wurde es als "bemerkenswerter Beitrag zur Rezeption des Dichters in der heiter-souveränen, humanistischen Sicht sozialistischer Theaterkünstler"[1479] gesehen.

Verantwortlich für die Inszenierung in der Stadt an der Elbe war der junge Meininger Klaus Dieter Kirst, der an der Leipziger Theaterhochschule 'Hans Otto' studiert hatte, an der Kuckhoff und Rolf Rohmer unterrichteten. Dort hatte auch Hans Teuscher seine Ausbildung genossen, der als Gast für die Rolle des Shylock verpflichtet wurde. Teuscher hatte zuerst zum Ensemble der Berliner Volksbühne, später des Deutschen Theaters Berlin gehört und war Mitte der achtziger Jahre einer der profiliertesten und durch zahlreiche Film- und Fernsehrollen auch einer der bekanntesten Schauspieler in der DDR.

Auch an der Inszenierung im Deutschen Theater in Berlin, wo der *Kaufmann* am 17.03.1985 vorgestellt wurde, waren Künstler mit klangvollen Namen beteiligt. Hier führte Thomas Langhoff Regie, der Sohn des legendären Schauspielers, Regisseurs und Theaterleiters Wolfgang Langhoff, der während des Dritten Reiches nach der Emigration am Zürcher Schauspielhaus gearbeitet und von 1946 bis 1963 die Intendanz des Deutschen Theaters innegehabt hatte. Sohn Thomas, 1938 in Zürich geboren und schon von Kindesbeinen an schauspielerisch tätig, gehörte 1985 sowohl als Schauspieler wie auch als Regisseur zur ersten Riege des DDR-Theaters und war begehrter Regie-Gast auf den Bühnen der Bundesrepublik, Österreichs und der Schweiz. Seine Popularität in der DDR lag auch darin begründet, dass er für Parteifunktionäre immer ein unbequemer Künstler geblieben war, der auf Missstände aufmerksam gemacht und Ungerechtigkeiten öffentlich angeprangert hatte. Beispielsweise war Langhoff im November 1976 einer der ersten Theaterkünstler gewesen, der die Protesterklärung gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns unterzeichnete.[1480]

Das Deutsche Theater, dem Thomas Langhoff Mitte der achtziger Jahre angehörte, war um diese Zeit auf dem besten Weg, sich wieder den Ruf zu erarbeiten, den das Haus unter Reinhardt, Hilpert oder Langhoff senior innegehabt hatte. Das Theater war erst im September 1983 zu seinem hundertsten Geburtstag wiedereröffnet worden, nachdem es für die meiste Zeit der zweijährigen Intendanz Rolf Rohmers wegen vollständiger Rekonstruktion geschlossen war. Ab

---

[1478] Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1984", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 122/1986, Weimar, 1986, S. 177-191, Zitat S. 183.

[1479] Ebert, Gerhard: "Die humanistische Aussage eines klassischen Werkes neu entdeckt. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Deutschen Theater Berlin", in: *Neues Deutschland*, Berlin, 23.03.1985.

[1480] Außer ihm unter anderem auch Regisseur Adolf Dreesen sowie die Schauspieler Katharina Thalbach, Hilmar Thate und Manfred Krug. Vgl. Staritz, Dietrich: *Geschichte der DDR*, (Reihe *Neue Historische Bibliothek*, Herausgegeben von Hans-Ulrich Wehler), Frankfurt/Main, erweiterte Neuausgabe, 1996. Siehe insbesondere "Die Partei und die Intellektuellen", S. 298 ff. Dort ausführlich zur Ausbürgerung Biermanns.

1984 dann hatte Dieter Mann eine Reihe von Regisseuren verpflichten können, deren Inszenierungen im In- und Ausland für Furore sorgten. Dazu gehörten neben Thomas Langhoff, der ab 1991 selbst für zehn Jahre als Leiter des ehemaligen Reinhardt-Theaters fungierte, unter anderem Friedo Solter, Frank Castorf und Heiner Müller.[1481] Vielleicht hing die Entscheidung Langhoffs, den *Kaufmann von Venedig* aufzuführen, also mit der Experimentierfreudigkeit und der Aufbruchstimmung zusammen, von der das Deutsche Theater in dieser Zeit erfasst war.

Als Shylock wählte Langhoff Fred Düren, der bereits zum Ensemble des Deutschen Theaters gehört hatte, als das Haus noch von Wolfgang Langhoff geleitet wurde. Die Tatsache, dass Düren kurz nach der Aufführung des *Kaufmann von Venedig* von Ost-Berlin nach Israel ging, um Rabbi zu werden,[1482] mag als Beleg dafür gelten, dass die Rolle des Shylock für ihn eine besondere war und dass er möglicherweise Sympathien für die Figur hegte.

Der gravierendste Unterschied, den ein Vergleich der Inszenierungen in Dresden und Berlin zutage fördert, bestand neben der unterschiedlichen Shylock-Auffassung weniger in inszenatorischen Divergenzen, als in dem deutlich höheren Grad der Politisierung des Themas, der in der Hauptstadt festzustellen war. Das belegt ein Blick in die Programmhefte und setzt sich in der Berichterstattung der Presse fort. Die unterschiedliche inhaltliche Gewichtung äußerte sich in den Programmheften darin, dass die Verantwortlichen in Dresden auf Texte zur Rezeptionsgeschichte oder Bezüge zur Vergangenheitsbewältigung verzichteten, während sie im Berliner Programmheft einen großen Raum einnahmen.[1483] Dies bedeutet jedoch nicht, das die Dresdner Dramaturgie deshalb automatisch Shylocks Judesein ignorierte. Im Gegenteil, sowohl Teuschers wie auch Dürens Anlage des Shylock waren weitaus deutlicher vom Judesein der Figur her entwickelt als bis dahin auf einer Bühne der DDR zu sehen gewesen war. An interpretatorischen Schriften dominierten im Dresdner Programmheft die Erläuterungen Heinrich Heines.[1484] Das jüdische Element wurde betont durch zwei kurze jüdische Sagen, von denen eine über das sich gegenseitige Bedingen von Bosheit und Gerechtigkeit und die andere von Barmherzigkeit, Sünde und der Härte des Gesetzes handelt. Außerdem fand sich im Dresdner Programmheft der Epilog zum *Kaufmann von Venedig* aus Zweigs Roman *Die Zeit ist reif*, gedichtet von Werner Bertin. Dieser Epilog ist eine bittere Anklage Shylocks gegen das Unrecht, das ihm – und

---

[1481] Alle Angaben zu Personalien und zur Geschichte des Deutschen Theaters nach der Homepage des Theaters unter "Historisches" (http://www.deutsches-theater.berlin.net/final/content/dt/histori/histor_r.htm).

[1482] Vgl. Schmidt, "Aus Betroffenheit Kunst: Nathan. Shylock", Welker, (Hrsg.): *George Tabori*, S. 105.

[1483] Vgl. Staatsschauspiel Dresden. Intendant Gerhard Wolfram (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft zur Aufführung am Staatsschauspiel Dresden, Schauspielhaus, Regie: Klaus Dieter Kirst, Premiere: 11.01.1985, Redaktion: Dr. Gerhard Piens, Dresden, 1985, o. S. und Deutsches Theater Berlin/Staatstheater der DDR/Intendant Dieter Mann (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft zur Aufführung am Deutschen Theater Berlin, Regie: Thomas Langhoff, Premiere: 17.03.1985, Redaktion: Eva Walch, (Zusammenstellung der Chronik: Siegfried Ebert), Berlin, 1985, o. S.

[1484] Daneben nur noch Gustav Landauers Vergleich von *Sommernachtstraum*, *Kaufmann* und *Sturm* ("Aus den Niederungen und dem abgründlich Dämonischen hinauf über die verschiedensten Grade ins freie Reich des Spieles, des Geistes, der Geister; ins Reich der Seele und der Musik". Zitiert nach Programmheft Dresden).

seinem Volk – durch den Urteilsspruch Portias widerfährt. Er endet mit der kämpferischen Ankündigung des Juden wieder aufzustehen und zurückzuschlagen.[1485]

Am besten verdeutlicht wird die Intention der Dresdner Inszenierung in der das Programmheft beschließenden Zusammenfassung des Plots durch den Produktionsdramaturgen Gerhard Piens:

> Antonio, ein adliger Kaufmann in Venedig, bürgt mit seiner Ehre und seinem Leben für seinen Freund Bassanio bei dem Geldverleiher Shylock, obwohl zwischen ihm und dem, aus ökonomischem Gegensatz entstanden und längst ideologisch untermauert, äußerste persönliche Feindschaft herrscht. Bassanio vertändelt in Belmont, ihrem Besitztum, bei Porzia die Zeit. Antonios Schiffe kehren nicht pünktlich von der Kauffahrt zurück. Er gerät in die Fänge des Wucherers. Shylock, von seiner Tochter verraten und bestohlen, sieht eine Gelegenheit, lange Zurücksetzung wettzumachen und alte Feindschaft auszutragen, und besteht auf seinem Schein und seinem Recht, bis er selbst im Unrecht ist. So gerät Antonio in die Not und in die erhabene Situation, seinem Leben im Tode noch einmal einen ritterlichen Sinn zu geben. Portia, eben selbst aus einem bedrohlichen Ritual durch die Heirat mit Bassanio zu schönstem Glück aufgestiegen, versucht das Unmachbare: in der Welt der Geschäfte und Gesetze dem Wucherer zu seinem Recht zu helfen und dem Bürgen dennoch das Leben zu retten. Das schafft sie, durch einen Trick. Nicht recht schafft sie, die Welt nach ihren Maßstäben in Ordnung zu bringen. Zur Komödie gehört noch: Drei Ehen werden geschlossen, alle sind Liebesheiraten, und in jeder stößt sich der Ehemann gesund. Der Wucherer wird seiner Welt entrissen, wird aber, wenn auch sehr gerupft, ein anderes Gewerbe anfangen und bestimmt erfolgreich sein, und seine späten Nachfahren werden, wenn kein Pogrom ihre Reihe abbricht und wenn sie nicht den von Werner Bertin erdichteten Weg gehen, vielleicht an der Wallstreet oder in der Knesset sitzen. Der Kaufmann endlich, dessen Opfer nicht angenommen wurde, wird das Leben in einer Welt weiterführen, in der Nichtstuer sein Umgang und alle, die einer Arbeit oder einem Geschäft nachgehen, ihm zuwider sind.

Welches Ausmaß die Dresdner Fokussierung auf die Figur des Shylock und die Betonung seines Judeseins gemessen an der bisherigen Aufführungspraxis in der DDR tatsächlich hatte, lässt sich erst im direkten Vergleich mit einer Inhaltsangabe des Stücks zu einer vorhergehenden DDR-Inszenierung ermessen. Anlässlich der letzten Aufführung einer ostdeutschen Bühne hatte es 1982 in Meiningen noch geheißen:

> Porzia, die reiche Erbin von Belmont, soll ihre Freier nach einem von ihrem Vater ersonnenen Rätsel wählen. Bassanio, ein verarmter Adliger, sieht in der Erringung Porzias die einzige Möglichkeit, wieder zu gesellschaftlicher Stellung zu gelangen. Das für die Umwerbung der schönen Frau notwendige Kapital leiht sich Bassanios Freund Antonio für ihn von dem Kaufmann Shylock, den beide verachten. Porzia läßt Bassanio das Rätsel lösen, sie wählt ihn zu ihrem Gatten. Doch inzwischen ist die Frist für die Einlösung der Schuld bei Shylock abgelaufen, der Kaufmann besteht nach bitteren persönlichen Erfahrung auf dem rechtlich zugesicherten Pfund Fleisch aus Antonios Leib. Der als Rechtsgelehrte verkleideten Porzia gelingt es jedoch, den Prozeß zu gewinnen. Doch zugleich muß sie erkennen, daß weder Bassanio noch Antonio über moralische Kraft verfügen. Sie resigniert und bleibt allein.[1486]

[1485] Der Epilog beginnt: "Tanzt nur, Betrüger, und begattet euch / Und gebt dem Mondlicht schuld und seiner Bleiche – / Toll von Musik und trunken von Begierde! / Ich bleibe doch ein Nachtmahr hinter euch...". Und endet: "Grüß dich Venezia, schüttel mir die Hand! / Denn antritt zum Gefecht mit deinen Ständen / Der hingeschlagne, wiederaufgestandne, / Mit Zukunftsmut bewehrte Jude Shylock." (Zitiert nach Programmheft Dresden).

[1486] [anon.]: "Zum Inhalt des Stückes 'Kaufmann von Venedig'", (Teil eines Vorberichts zur Aufführung in Meiningen inklusive eines Interviews mit Regisseur Albert R. Pasch. Inhaltsangabe wahrscheinlich von der Dramaturgie verfasst (Regina Kette). Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe, nach Auskunft der Dramaturgie des Meininger Theaters wahrscheinlich *Freies Wort*, Suhl.

Auch in Berlin stand die Figur des Juden als Jude im Zentrum des Interesses. Allerdings bemühte man sich hier wie erwähnt im Gegensatz zu Dresden stärker um einen Gegenwartsbezug. Das Berliner Programmheft bestand aus drei Teilen. Unter der Überschrift "Zu den Figuren" fanden sich einzelne Statements zur Charakterisierung fast aller Figuren des Stücks aus drei Jahrhunderten.[1487] Die Tatsache, dass sich die zeitgenössischen Interpretationen auf Auszüge aus Anselm Schlössers *Shakespeare. Analysen und Interpretationen* sowie Armin-Gerd Kuckhoffs *Das Drama William Shakespeares* beschränkten, verdeutlicht noch einmal den Stellenwert, den diese Autoren in der Shakespeare-Forschung der DDR hatten und lässt darüber hinaus eine größere dramaturgische Nähe zu der Weimarer Inszenierung erkennen, als sie in Dresden gegeben war.

Daneben war im Berliner Programmheft eine Chronik über "Die Juden in Berlin" zusammengestellt, die mit 1295, dem Jahr der "Ersterwähnung von Juden in Berlin" begann und eine detaillierte Aufstellung sowohl von Zeugnissen der Judendiskriminierung und –verfolgung, als auch von Versuchen der Integration der Juden in Deutschland beinhaltete. Wie wenig präsent Juden und jüdische Belange im öffentlichen Leben der DDR (wie auch der Bundesrepublik) waren, zeigt sich an der Tatsache, dass die vierzig Jahre, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs vergangen waren, in nur zwei dürftigen Einträgen wiedergegeben werden konnten: "1946 – Wiederanerkennung der Jüdischen Gemeinde als einer Körperschaft des öffentlichen Rechts" und "1953 – Organisatorische Trennung in die Jüdische Gemeinde Berlin Hauptstadt der DDR und Berlin (West)".[1488]

Das Herzstück des Berliner Programmhefts bildete jedoch ein Essay von der Produktionsdramaturgin Eva Walch zu Shakespeares Quellen und der Rezeptionsgeschichte Shylocks. Dort wurden unter der Überschrift "Shylock auf der deutschen Bühne" die Interpretationen Ifflands, Devrients, Schildkrauts und Bassermanns kurz vorgestellt. Zu Werner Krauß' Darstellung hieß es in diesem Kapitel lediglich, er habe 1921 unter Reinhardt den "bösen, gefährlichen Clown" gegeben und "in einer späteren Interpretation der Rolle 1943 einen eher drolligen, dümmlichen Rüpel" gespielt. Unter der Rubrik "Umgang mit dem Stück im Dritten Reich" fand Krauß' Vorstellung im Burgtheater dagegen keine Erwähnung. Hier beschränkte man sich auf die Ausführungen des Schriftstellers und NSDAP-Angehörigen Hermann Kroepelin, der im Zuge einer eigenen Bearbeitung des Stücks darüber sinnierte, wie mit dem Problem der 'Rassenschande' in der Verbindung zwischen Jessica und Lorenzo zu verfahren sei.

[1487] Die frühesten Kommentare davon stammen von Ulrich Bräker (1735-1798), der in seinem Buch *Etwas über William Shakespeares Schauspiele von einem armen ungelehrten weltbürger, der das glück genoß, denselben zu lesen* sämtliche Shakespeare-Dramen besprach. (Bräkers teilweise naiv anmutende und doch sehr scharfsinnige Einschätzungen waren nach dem Krieg erstmals Mitte der siebziger Jahre in den Programmheften aus Göttingen und Bern (beide 1974) zitiert worden. Nachdem sie danach ein Jahrzehnt lang von den Dramaturgien unberücksichtigt blieben, erschienen sie 1985 neben dem Programmheft des DT Berlin auch in dem des Schauspielhaus Zürich). Zusätzlich wurden im Berliner Programmheft Einschätzungen von Heine, Tieck, Freud und anderen präsentiert.

[1488] Zitiert nach dem Berliner Programmheft. Daraus auch die folgenden Zitate.

Unter dem Titel "Unser Zugang zum Stück nach 1945" wird dann die Tatsache, dass der *Kaufmann* "bis 1976 in der DDR nicht gespielt wurde und die Inszenierung des Deutschen Theaters erst die vierte in der DDR überhaupt ist", zur Verdeutlichung der These herangezogen,

> wie schwer, ja unmöglich es war, nach Beendigung dieses wahrhaftig nicht nur auf kulturellem Gebiet dunkelsten Kapitels der deutschen Geschichte, das die Ermordung von fast sechs Millionen Juden einschloß, Zugang zu einem Stück zu finden, in dem Figuren mit durchaus antisemitisch auslegbaren Haltungen auftreten.

"Es gab und gibt vielleicht heute noch Stimmen, die meinen, unser Volk habe das Recht auf dieses Stück historisch verwirkt", fuhr Walch fort, um den Skeptikern sogleich entgegenzuhalten:

> Wenn es jedoch einerseits stimmt, daß wir uns dem 'Kaufmann von Venedig' nicht mit der früheren relativen Unbefangenheit nähern können und dürfen, so hilft uns andererseits die Tabuisierung eines Themas, dessen Aufarbeitung noch immer notwendig und drängend ist, ebensowenig weiter wie eine einseitig philosemitische Deutung, wie sie 1963 noch verständlicherweise Ernst Deutsch seinem Shylock gab.

Walchs Einschätzung von der drängenden Notwendigkeit der Aufarbeitung des Themas 'Juden in Deutschland' war, wie schon dargelegt, durchaus gegenläufig zu der Handhabung des Problems durch offizielle Stellen. Die weiteren Ausführungen der Dramaturgin klingen dann auch wie eine Relativierung der zuvor getätigten Einschätzung, denn mit ihnen verwarf Walch plötzlich das jüdische Thema und schwenkte stattdessen ganz auf die interpretatorische Linie Kuckhoffs und Schlössers um. Von der Notwendigkeit einer Interpretation im "produktiv widersprüchlichen Sinne" war nun die Rede, aus der die Zuschauer "für die Beantwortung [ihrer] drängenden Fragen ein wenig Kraft und Einsicht" mitnehmen sollten. Weiter schrieb Walch von dem Stück als 'Gesellschaftsdrama', in dem es "lediglich *auch* um die Konfrontierung Shylock – Antonio" ginge,[1489] von den Welten Venedig und Belmont als Kehrseiten einer Medaille und von der gefährdeten Harmonie des Schlussakts, an dessen Ende es trotz "aller aufgeklärten Mißverständnisse und trotz aller scheinbar gelösten Probleme und glücklichen Heiraten erst 'beinahe Morgen' ist".[1490]

Die Erwähnung des für die Weimarer Aufführung entwickelten und quasi als Richtschnur für den Umgang des sozialistischen Theaters mit dem Drama gedachten Ansatzes wirkt im Gesamtzusammenhang des Berliner Programmhefts seltsam isoliert und in den Ausführungen Walchs wie der Vollständigkeit halber hinten angehängt. Ein ähnliches Bild ergibt sich beim Blick auf die Spielbarkeitsdebatte, die anlässlich von Langhoffs Stückwahl in der Presse geführt wurde. Hier wurde nur in drei Publikationen der Versuch unternommen, die Frage nach

---

[1489] Hervorhebung im Original.

[1490] Wie in Weimar wurde nicht etwa das immer noch nachwirkende Schicksal des Juden als Grund für die Beeinträchtigung der Harmonie gesehen, sondern die offensichtlichen Dissonanzen innerhalb der einzelnen Liebespaare.

der Spielbarkeit des Stücks dahingehend zu beantworten, dass man die religiösen Gründe für den Antonio-Shylock-Konflikt möglichst ausblendete und stattdessen gesellschaftlich-ökonomische Ursachen vorbrachte. Auffällig ist, dass es sich bei diesen Publikationen mit dem *Neuen Deutschland* und der *Norddeutschen Zeitung*, der Tageszeitung der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands, ausgerechnet um zwei Zeitungen handelt, die einer politischen Partei besonders nahe standen. Daneben war nur noch Jochen Gleiß' Beitrag für die Fachzeitschrift *Theater der Zeit* von ähnlicher Diktion, wobei Gleiß bereits in seiner Besprechung der Weimarer Aufführung hatte erkennen lassen, dass er, wenn nicht mit der Umsetzung, so doch mit der Konzeption von Bennewitz' Inszenierung grundlegend übereinstimmte.[1491]

In allen drei Artikeln wird deutlich, dass die jeweiligen Rezensenten 'ihren' Schlösser und 'ihren' Kuckhoff gelesen hatten. Gerhard Ebert schrieb im *Neuen Deutschland* von der "Epoche der ursprünglichen Akkumulation des Kapitals" und von den Vertretern "neu aufkommender ökonomischer Interessen, die die politischen Kräfteverhältnisse im feudalabsolutistischen Staat störten".[1492] Manfred Zelt erkannte "das 'doppelte Selbst'" als das hervorstechende Charakteristikum des Werkes und beschrieb die "frühkapitalistische Konkurrenz bis auf Shylocks Messer", die im "rabiaten" Venedig herrsche.[1493] Gleiß schließlich lobte, wie "üppig und janusköpfig" die Berliner Aufführung den "Reichtum des Werkes zur Geltung" bringe: "feudale Moral reibt sich an frühkapitalistischer Notwendigkeit, ökonomisierte Praktiken kollidieren mit idealisch humanen Auffassungen von Persönlichkeit und Recht".[1494] Der Kritiker von *Theater der Zeit* war anscheinend der Einzige, der mehrere Inszenierungen des Stücks in der DDR gesehen hatte, weshalb sich nur bei ihm ein Resümee über die Rezeptionsgeschichte des Stücks in der DDR fand. Dieses Resümee war einerseits Verteidigung der sozialistischen Interpretation des Werkes, es kann jedoch auch als Eingeständnis gelesen werden, dass die Verengung der Perspektive auf den rein ökonomischen Aspekt des Dramas zur Rechtfertigung seiner Spielbarkeit nur bedingt erfolgreich war:

> Thomas Langhoff, Realist im Psychologischen, bietet hier die immanenten mannigfaltigen Widersprüche sozialen Verhaltens in voller Härte an. Und präsentiert sie heutigen Zuschauern zu Recht als lösbare Aufgaben: selbständiges Erkennen als absolute Notwendigkeit. Theater soll da aktivierend beim Durchschauen von Lebensprozessen wirken. Und so klingen auch Motivationen der Figuren in all ihrer Fülle an. Solches Verfahren, Basis einer kommunikativen Dialektik, macht, wo es als ungewohnt empfunden wird, die Aufführung womöglich anfechtbarer als nötig. Die Interpreten bauen nicht unbedingt auf die vorangegangenen vier Inszenierungen dieses bis 1976 in der DDR

[1491] Vgl. Gleiß, "Ein Kaufmann für Belmont", *Theater der Zeit*, 7/1976.

[1492] Ebert, "Die humanistische Aussage eines klassischen Werkes neu entdeckt", *Neues Deutschland*, Berlin, 23.03.1985.

[1493] Zelt, Manfred: "Diese Beunruhigung schafft ein neues Wachsein. Thomas Langhoff inszenierte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Deutschen Theater Berlin", in: *Norddeutsche Zeitung*, Tageszeitung der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands, 10.05.1985.

[1494] Gleiß, Jochen: "'Masken' des Realen. Thomas Langhoff inszenierte Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' am DT", in: *Theater der Zeit*, 6/1985, S. 14-15, hier S. 14.

> nicht gespielten Stücks. Bis zur 'Erstaufführung' waren immerhin geziemende Vorbehalte und die Hypothek eines verheerenden Antisemitismus im nazistischen Deutschland abzutragen. Noch immer lasten die Erinnerungen an faschistische 'Endlösungen der Judenfrage' fürchterlich auf diesem tiefen, schönen Drama. Schon in Weimar und in anderen Aufführungen, fand ich, hatte sich erwiesen, daß Befangenheit vor inhaltlichen Konsequenzen der Shakespeareschen Werkstruktur die Dialektik ästhetischer und gesellschaftlicher Wirkung störte.[1495]

In allen anderen Rezensionen, gleichgültig ob zur Berliner oder zur Dresdner Aufführung, spielte die für Weimar entwickelte Konzeption keine Rolle. Dies hatte zur Folge, dass die Belastung, der das Stück in Deutschland nach 1945 ausgesetzt war, nicht mehr länger nur festgestellt und die Frage: "Hat deutsches Theater nach Auschwitz das Recht auf dieses Stück verwirkt?"[1496] nicht mehr mit der Bemerkung abgetan werden konnte, dass sozialistische Rezeption ja nun "das humanistische Antlitz des Werkes" neu entdeckt hätte.[1497] Folgerichtig wurde die Spielbarkeitsdebatte mit der Fokussierung auf Shylock und seiner Situation als Jude und als Mensch im Vergleich zu den vorangegangenen DDR-Inszenierungen ernsthafter und nachdenklicher geführt. Der Kritiker der Zeitschrift *Eulenspiegel* beispielsweise fand den Missbrauch des Stücks durch die Nationalsozialisten "eine Ungeheuerlichkeit", die daraus resultierende "Vorsicht deutscher Bühnen gegenüber diesem Shakespeare-Stück" nach 1945 begründet und Langhoffs Entscheidung für den *Kaufmann von Venedig* deshalb "mutig zu nennen".[1498] Rolf-Dieter Eichler titelte in der *National-Zeitung*: "Shylock im Blickpunkt – aber nicht er allein" und verwies darauf, dass im *Kaufmann*

> eine Figur außerordentlich aus allen anderen herausragt und für uns überdies ganz unausweichlich in problemreiche Beziehung tritt zur schlimmsten, Wachheit gebietenden geschichtlichen Erfahrung der faschistischen Verbrechen an Menschen seinesgleichen: der Jude Shylock.[1499]

Auch in der Berliner *Neuen Zeit* spiegelte sich die Fokussierung auf die Figur des Juden bereits in der Überschrift wider: "Da ist ein Mensch in seinem Widerspruch" hieß es dort und im Folgenden wurde Shylock als dramatische Gestalt charakterisiert, "die antisemitischem Vorurteil kräftigen Vorschub zu leisten vermag". Shylock nach Auschwitz auf eine deutsche Bühne zu stellen sei deshalb "unerlaubt", "unzulässig" und "unmöglich":

> So hat es denn auch seine Zeit gedauert, bis man sich an dieses Shakespeare-Drama wieder wagte, und ein problematisches Unternehmen ist geblieben, es zu spielen. Daran führt nichts vorbei, wie sehr man auch schon versucht hat, des Shylock schwarzen Charakter aufzuhellen und ihn als tragische Figur zu verstehen, als Opfer bösen Hasses

---

[1495] Ebd., S. 15.
[1496] Zelt, "Diese Beunruhigung schafft ein neues Wachsein", *Norddeutsche Zeitung*, 10.05.1985.
[1497] Ebert, "Die humanistische Aussage eines klassischen Werkes neu entdeckt", *Neues Deutschland*, 23.03.1985.
[1498] Andrießen, Carl: "Theater-Eule. Der Kaufmann von Venedig", in: *Eulenspiegel*, Nr. 17/1985, in der dem Verfasser vorliegenden Kopie ohne Seitenzahl.
[1499] Eichler, Rolf-Dieter: "Shylock im Blickpunkt – aber nicht er allein. 'Der Kaufmann von Venedig' im Deutschen Theater", in: *National-Zeitung*, Nr. 69, 22.03.1985.

> gegen sein Volk, als einen Menschen, der viel Unbill hat erdulden und erleiden müssen, und der sich nun, da er sich endlich einmal als der Überlegene fühlen kann, in einem Wahnwitz von Vergeltung verrennt und darin wiederum scheitert.[1500]

Mit dem Theaterkritiker Ernst Schumacher fand sich gar erstmalig ein bekennender grundsätzlicher Gegner einer Aufführung. Trotz der "ästhetischen Qualitäten" von Langhoffs Inszenierung, trotz "Schau-Spiel in gutem, gelegentlich bestem Sinn" fand er es unangemessen "dieses Shakespeare-Stück auf eine Bühne dieses Landes zu bringen". Schließlich bestehe Shylock "auf Recht ohne Gnade", während die Christen

> zuschlechterletzt immerhin Gnade walten lassen, wenn auch mit Unrecht verbunden. Es ist das Stück selbst, das nichts anderes hergibt. Nein, hier nützen alle historischen Verweise darauf nicht, daß Shakespeare selbst gar nicht so sehr die Juden, als vielmehr die Wucherer gemeint habe: die Schatten der jüngsten deutschen Geschichte liegen zu mächtig über diesem Stück, als daß es kein Unbehagen bereiten müßte, es hier und heute gespielt zu sehen.[1501]

Auch in Dresden konstatierte man, dass das Stück "mit der Figur des jüdischen Wucherers schwer belastet" sei und dass die deutsche Geschichte Unbefangenheit verbiete.[1502] "Heutige Interpretationsabsichten" sollten deshalb weniger, wie noch von Heine gefordert, "den äußerlichen Unterschied des 'Kleinhaders zweier Glaubensparteien'" betonen, sondern vielmehr "den Ursachen für sich auftuende Abgründe im Zwischenmenschlichen" nachgehen.[1503] Die bisherigen Versuche in der DDR (und auch in der Bundesrepublik?) waren dem Großteil der Kritiker in Dresden und Berlin entweder nicht genügend bekannt oder sie wurden in Bezug auf die Erklärung der Shylock-Figur als unzureichend empfunden. Aus diesem Grund gibt eine Beschreibung in den *Sächsischen Neuesten Nachrichten* den Nachholbedarf, der in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Figur des Juden in der DDR Mitte der Achtziger augenscheinlich herrschte, vielleicht am besten wieder:

> Da ist der Shylock, eine große Figur, die in den Jahren des Faschismus und auch davor mancher Fehldeutung ausgesetzt und durch die nazistische Ausrottungspolitik suspekt geworden war für unsere Bühnen. Heute ist es durchaus an der Zeit, sich wieder mit diesem wichtigen Shakespeare-Stück und damit mit Shylock auseinanderzusetzen.[1504]

Während in Bezug auf die Gewichtung und die Interpretation der Shylock-Figur also nicht von einer erkennbaren Linie in der ostdeutschen Rezeption des Dramas gesprochen werden kann, fällt auf, dass im Gegensatz dazu durchgängig an der Dialektik der Schauplätze festgehalten

---

[1500] Ullrich, Helmut: "Da ist ein Mensch in seinem Widerspruch. Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Zeit*, Berlin, Nr. 67, 20.03.1985.

[1501] Schumacher, Ernst: "Gewagt, doch nicht gewonnen. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im DT", in: *Berliner Zeitung*, Ost-Berlin, 22.03.1985.

[1502] Gersch, Wolfgang: "Härte in einem märchenhaften Spiel. 'Der Kaufmann von Venedig' in der Aufführung des Dresdner Schauspielhauses", in: *Tribüne*, 02.05.1985.

[1503] Zumpe, Dieter: "Die Dialektik ausgekostet. Zur Inszenierung 'Der Kaufmann von Venedig' im Schauspielhaus", in: *Sächsisches Tageblatt*, 23.01.1985.

[1504] Ulischberger, E.: "Zwischen Ernst und Heiterkeit. 'Der Kaufmann von Venedig' hatte im Schauspielhaus erfolgreiche Premiere", in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, 19.01.1985.

wurde, die schon im Nationaltheater durch die ständige Präsenz beider Spielorte visualisiert worden war. In Dresden war die Spielfläche eine runde, schräge Scheibe, die zur Seite und nach hinten begrenzt war von gerundeten, in kräftigem Rot gestrichenen Wänden. Unterbrochen wurden die Wände rechts und links von je zwei Ein- und Aufgängen, die zu einem oberen Umgang, einer Art Empore, führten. In der Mitte der Rückwand befand sich ein großer weißer Vorhang, der sich bei Bedarf öffnete und den Blick freigab auf Belmont, einen nach vorne offenen gläsernen Kasten, der an einen Wintergarten erinnerte. Auf diese Weise hätte man in Dresden die Einheit der gegensätzlichen Welten deutlich gemacht "zwischen dem humanistisch-heiteren und merkantilen, das sich gegenseitig bedingt und mit vielerlei Fäden verbunden ist".[1505]

Auch in Berlin wurde von der Presse lobend aufgenommen, dass Thomas Langhoff und sein Bühnenbildner Pieter Hein Belmont Venedig "nicht simpel gegenübergestellt, sondern beide Spielorte durch eine in dunklem Rot gehaltene, das englische Globe-Theater assoziierende, stilisierte Logen-Bühne ineinandergefügt" hätten.[1506] Tatsächlich umrahmten zwei Logenränge aus rotem Samt mit vielen kleinen Logen, die hier und da als Auftrittsorte dienten, die Bühne im Deutschen Theater. Darüber befand sich ein Deckengemälde mit Stadtsilhouette, dem einzigen Hinweis auf den Spielort Venedig. Shylocks Heim war auf einer Wand unterhalb des ersten Logenrangs stilisiert durch graue, kahle Gassenwände. Ein "schwarzverhängter Kubus (ähnlich der Kaaba in Mekka)" markierte zentral im hinteren Bühnenbereich "das Ziel der pilgernden Freier, die es zu Portia zieht: das Heiligtum der Kästchenwahl – Belmont".[1507]

Kirst und Langhoff setzten also wie Kirchner ein Jahr zuvor in München auf die Wirkung der Signalfarbe Rot und die Assoziationen, die mit dieser Farbe verbunden sind. Was Kirchner damals zusätzlich mithilfe des samtenen Vorhangs symbolisiert hatte, dass nämlich der fast tödlich endende Zwist zwischen dem Christen und dem Juden eben nur Theater, Erfindung eines Theatermanns ist, das drückte Langhoff mit den Logenrängen aus. Ein Kritiker merkte an, dass sich der gesamte Logen-Aufbau im Deutschen Theater "rückwärts zu Durchblicken öffnen [konnte] auf einen leuchtend hellen Hintergrund, in dem Welt zu ahnen ist – aber wir sind nicht in ihr, so signalisiert diese Bühnenbildidee, wir sind im Theater".[1508] "Theater auf dem Theater" schrieb Gleiß, "ganz Venedig eine Bühne".[1509] Dazu passte, dass in Berlin das Pantomimen-Ensemble des Deutschen Theaters stark in die Inszenierung mit eingebunden waren, mit Maskeraden, die farbenfroh, mit ihren Vogel- und Totenmasken jedoch gleichzeitig auch bedrohlich waren.

[1505] Ebd.
[1506] Ebert, "Die humanistische Aussage eines klassischen Werkes neu entdeckt", *Neues Deutschland*, 23.03.1985.
[1507] Gleiß, "'Masken' des Realen", *Theater der Zeit*, 6/1985, S. 14.
[1508] Eichler, "Shylock im Blickpunkt – aber nicht er allein", *National-Zeitung*, 22.03.1985.
[1509] Gleiß, "'Masken' des Realen", *Theater der Zeit*, 6/1985, S. 14.

Das Motiv der Maskerade spiegelte sich auch zu einem gewissen Grad in den Kostümen der Sprechrollen wider, die "nicht historische Konkretheit" meinten, "sondern ganz verschiedenen Zeiten entlehnen, was kennzeichnend sein mag für die handelnden Personen".[1510] Vor allem die Venezianer erinnerten mit auffälligen Hüten, Sonnenbrillen, mit Federboa und Pelzstola entfernt an die überzeichneten Figuren in Zadeks Bochumer Inszenierung. Im Kontrast dazu waren Antonio und Shylock schlicht gekleidet. Antonio im dunklen Anzug mit Weste und weißem Hemd, Shylock im kaftanartigen langen schwarzen Mantel mit Käppchen auf dem Kopf. Damit waren sich die Shylocks in Berlin und Dresden (und mit ihnen die Shylocks auf den allermeisten deutschsprachigen Nachkriegsbühnen) im Erscheinungsbild sehr ähnlich, wenngleich Teuschers Shylock das Käppchen die meiste Zeit unter einer modernen schwarzen Melone verbarg. In Dresden war eine *modern-dress*-Aufführung zu sehen, in der sich Antonio im langen weißen Mantel im Gegensatz zu Berlin äußerlich nicht von den übrigen Venezianern abhob. Hier zielte man also nicht darauf ab, die Verwandtschaft im Ausgestoßensein zwischen den beiden Kontrahenten herauszustellen, sondern zu visualisieren, dass Shylock – wie auch seine zu Beginn im schlichten schwarzen Kittel gewandete Tochter – schon "äußerlich gebrandmarkt [waren] als das schwarze Schaf inmitten der weiß gekleideten Meute".[1511]

Entsprechend war Rudolph Donaths Antonio "ein starker Antipode Teuschers, elegisch-gutmütig, lässig-selbstverständlich menschlich zu seinesgleichen, zielend arrogant gegen Shylock".[1512] Auch Dietrich Körners Kaufmann in Berlin wurde als gelassen und souverän beschrieben, ohne dass er die melancholische Facette außer Acht ließ. In beiden Aufführungen wurde Antonios Handeln als selbstloser Akt dargestellt, unternommen um Bassanio, dem er ein väterlicher Freund war, zu seinem Glück zu verhelfen. Homoerotische Motive als Antriebsfeder spielten, im Gegensatz zum bundesrepublikanischen Trend der Zeit, weder an der Elbe noch an der Spree eine Rolle. Mit der Einordnung des jungen Liebhabers selbst oder seiner venezianischen Freunde taten sich die Rezensenten vor allem in Dresden schwer. Dazu hatte Kirst mit den "teilweise recht unerfahrenen Darstellern der jungen Edelleute [...] wenig Charaktersubstanzen profilieren" können.[1513] Der Darsteller des Bassanio war "offensichtlich überfordert" und blieb "blaß", der des Gratiano "reduzierte seine Rolle auf undifferenziertes Halbstarken-Gehabe" und der Schauspieler in der Rolle des Lorenzo kehrte "vor allem den stürmisch Liebenden heraus, weniger den berechnenden Liedrian".[1514] Konzeptionell wurde bemängelt, dass

---

[1510] Eichler, "Shylock im Blickpunkt – aber nicht er allein", *National-Zeitung*, 22.03.1985.
[1511] Zumpe, "Die Dialektik ausgekostet", *Sächsisches Tageblatt*, 23.01.1985.
[1512] Heitzenröther, Horst: "Menschliche Nuancen in bitterem Gegenspiel. 'Der Kaufmann von Venedig' in Dresden", in: *National-Zeitung*, 21.02.1985.
[1513] Ebd.
[1514] Ulischberger, "Zwischen Ernst und Heiterkeit", *Sächsische Neueste Nachrichten*, 19.01.1985.

die *jeunesse dorée* von Kirst zu positiv und als Gegenspieler des Juden als zu wenig bedrohlich inszeniert worden sei:

> Ihr verspielt-komischer Zuschnitt schönt immer wieder ihr wahres Gesicht, macht sie possierlich, anstatt auch Distanz zu schaffen. [...] Die böse Attacke dieser Herrschaften gegen den Juden, der sich zum Christen bekehren lassen oder sterben soll, erscheint als bübische Laune, ist aber doch schamlose Erpressung.[1515]

Dagegen waren es in Berlin gerade die jungen Venezianer, die Shylocks zunehmenden Hass und auch sein Bekenntnis zum Judesein motivierten, indem sie seine Reaktionen des Schmerzes und der Wut, über den Verlust der Tochter beispielsweise, übertrieben 'jüdelnd' nachäfften und so eine pogromartige Stimmung erzeugten. Dadurch war Shylock in der Inszenierung Langhoffs weit mehr als nur typischer Vertreter des Finanzkapitals in frühkapitalistischer Epoche. Er war in Dürens "eindringlich-verhaltener Darstellung" zuvorderst ein "von tragischen Widersprüchen zerrissener Mensch" und "die einzig lebenswahre Gestalt inmitten von Spielfiguren eines venezianischen Traums".[1516] Die Vorstellung, dass Shylock "das einzige Antlitz inmitten von lauter Masken und Karnevalsfiguren" sei, war in der Literaturwissenschaft von Heine über Polgar immer wieder geäußert worden und hatte ihren anschaulichsten und klarsten Ausdruck auf dem deutschen Nachkriegstheater im Spiel Ernst Deutschs gefunden. Doch immer wenn man versuchte, den Menschen, den Deutsch verkörperte, zu beschreiben, so beschrieb man den fast idealtypischen 'guten' Menschen: würdevoll, nobel, tragisch. In einem zweiten Schritt wurde dann häufig der Idealtyp des Menschen zum Archetypen des Juden erklärt.

Zumindest den ersten Schritt vollzogen auffällig viele Kritiker bei der Charakterisierung von Dürens Shylock. "Ernst und Würde zeichnen ihn aus, leidvolle Erfahrung hat ihn geprägt, begründet ist dadurch sein starrer Sinn"[1517] erklärte Helmut Ullrich in der *Neuen Zeit* und Manfred Zelt konstatierte in der *Norddeutschen Zeitung*, dass der Jude bei Düren selbst "Erniedrigung [...] mit Würde" ertrage. Carl Andrießen vom *Eulenspiegel* vollzog sogar den nächsten Schritt: "Fred Düren spielt den Shylock so nobel, als wollte er den Nathan Lessings oder beispielsweise Moses Mendelssohn vorwegnehmen". Wie häufig bei der Charakterisierung Deutschs bleibt in einer solchen Sichtweise nur schlecht Platz für Shylocks Hass, obwohl Düren diesen auch spielte. "Erbitterung" und "alttestamentarische[r] Zorn" des Juden gehörten deshalb für Andrießen "in die Abgründe der Tiefenpsychologie. Das schafft auch Düren nicht. 'Du nanntest Hund mich, eh' du Grund gehabt: / Bin ich ein Hund, so meide meine Zähne.' Das wird nur gesagt".[1518]

[1515] Ebert, Gerhard: "Shylock – tragischer Held in stilvoller Komödie. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dresden", in: *Neues Deutschland*, Berlin, 29.01.1985.
[1516] Ullrich, "Da ist ein Mensch in seinem Widerspruch", *Neue Zeit*, 20.03.1985.
[1517] Ebd.
[1518] Andrießen, "Theater-Eule", *Eulenspiegel*, 17/1985.

Auslöser für des Juden Unbarmherzigkeit war in Berlin die Flucht der Tochter, die im Rahmen eines zwischen Ausgelassenheit und Bedrohlichkeit ambigen Maskenzuges stattfand. Gemäß der Figurencharakterisierung durch Düren wurde Jessicas Schritt im Gegensatz zur bisherigen Aufführungspraxis in der DDR hier jedoch nicht als nachvollziehbarer emanzipatorischer Akt der Loslösung vom zwar liebenden aber auch bevormundenden Vater gesehen, sondern als "Ausbruch in alles andere vergessenen Liebeswahn".[1519]

Der Linie, die Güte und Würde des Juden über die Maßlosigkeit seines Hasses zu stellen, blieb Düren auch in der Gerichtsszene treu. Zwar wetzt auch sein Shylock zunächst genießerisch sein Messer, doch als er es gegen Antonios Brust richtet, beginnt seine Hand zu zittern:

> Düren denunziert die Figur nie, gibt keinen auf menschliche Rache Versessenen, sondern einen in der eigenen, sich abgerungenen Hartnäckigkeit gefangenen, zutiefst erniedrigten und doch aufrechten Menschen. Diesem Shylock zittert die Hand, er würde nicht zustoßen.[1520]

Spätestens an dieser Stelle spielten Düren und Teuscher den Shylock diametral entgegengesetzt. Denn in Dresden folgte auf das Messerwetzen das genüssliche Auskosten des Triumphes, welches darin gipfelte, dass der Jude vollzugsbereit, "kaum einem Menschen ähnlich, auf der Einlösung seines Rechtes beharrend"[1521] auf den christlichen Kaufmann zugekrochen kam, der opferbereit auf einem roten Tuch stand, das er selber ausgebreitet hatte. Dies entsprach nun ebenso wenig dem Weimarer Ansatz von der Doppelbödigkeit der Figuren wie Dürens tragischer Shylock und war deshalb beispielsweise Jochen Gleiß zu eindeutig:

> Während fast alle Figuren ihre Widersprüchlichkeit aufdecken (auch Shylock tut das bis dahin), artikuliert sich der Wucherer nun allzu grell. Ich finde, der Jude setzt sich in dieser Szene frühzeitig ins Unrecht, macht es Portia *zu* leicht.[1522]

Dabei sollte die Inszenierung an dieser Stelle ja gerade zeigen, dass Shylock im Prozess unabhängig von seinem Gebaren Unrecht geschieht. Dies zu zeigen ließ Kirst die Venezianer während der Gerichtsszene aggressiv antisemitisch agieren. "Selbst die Gefahr faschistischer Entartung wird [...] angedeutet", bemerkte Sabine Neubert in der *Neuen Zeit*.[1523] Doch während beispielsweise Peter Zadek den Zuschauer in Bochum mit der Frage nach Recht und Gerechtigkeit im Angesicht eines abstoßenden Juden noch allein gelassen hatte, vollzog in Dresden Portia den gewünschten Erkenntnisprozess quasi exemplarisch für das Publikum. Denn sie realisiert während des Prozesses nicht nur, dass sie gezwungen ist, das Recht zu beugen, um eine

---

[1519] Ullrich, "Da ist ein Mensch in seinem Widerspruch", *Neue Zeit*, 20.03.1985.
[1520] Ebert, "Die humanistische Aussage eines klassischen Werkes neu entdeckt", *Neues Deutschland*, 23.03.1985.
[1521] Zumpe, "Die Dialektik ausgekostet", *Sächsisches Tageblatt*, 23.01.1985.
[1522] Gleiß, Jochen: "Shakespeare – Tripel-Versuche. Zu Dresdner Aufführungen von 'Der Sturm', 'Sonette', 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Theater der Zeit*, 4/1985, S. 31-34. Hier: S. 34. Hervorhebung im Original.
[1523] Neubert, Sabine: "Theater im realen Raum der Welt. Anmerkungen zu den Shakespeare-Tagen", in: *Neue Zeit*, Berlin, 03.05.1985, S. 4.

einigermaßen stabile Ordnung wiederherzustellen, sondern auch

> daß die 'Christen' ebensowenig Menschlichkeit und Gnade walten lassen wie Shylock, ja geradezu in eine Pogromstimmung verfallen. Die Traurigkeit Portias führt direkt zum übergreifenden humanistischen Grundanliegen der Inszenierung.[1524]

Durch den regielichen Kniff, den Prozessausgang als Niederlage Portias kenntlich zu machen, konnte sichergestellt werden, dass der Sieg über den maßlosen Shylock "nichts Triumphales, sondern eher das beklemmende eines höhnischen Halsabschneidens" hatte.[1525]

Antonios übersteigerte Opferbereitschaft, Shylocks Versessenheit auf die Einlösung seines Scheins, die Weigerung der Regie, Portias Rolle vor Gericht als die des rettenden Engels zu begreifen: Dies alles erinnerte schon sehr an Zadeks Bochumer Entwurf. Deutlicher als Zadek aber hatten Kirst und Teuscher versucht, den Juden als Produkt seiner feindselig gesonnenen Umwelt darzustellen, als Opfer mithin, weshalb der Dresdner Shylock zu Beginn eine durchaus sympathische Erscheinung war. Hier spielte Teuscher einen "bedachten, aber etwas geschwätzigen Geldhändler, der jedoch stets kommunikationsbereit ist".[1526] Außerdem zeigte er den Juden als liebenden und besorgten Vater, ohne dass Kirst Jessicas Fluchtmotive als illegitim kennzeichnete. Schon früh wurde stattdessen die Komplexität der Vater-Tochter-Beziehung angedeutet, als nämlich Shylock vor dem Verlassen des Hauses schützend seinen Mantel um Jessica breitete und sie ihm durch Zurückweichen ihre "entschlossene Distanz zur väterlichen bevormundenden Liebe spüren" ließ. Ihre Loslösung vom Vater war also ein selbstbestimmter Akt, wenngleich sich die eigentliche Flucht auch in Dresden inmitten eines lärmenden Maskentreibens weniger selbstbestimmt als "regelrecht albtraumhaft" vollzog.[1527]

Die Wandlung Shylocks zum maßlos Hassenden, der sich auch durch Antonios Flehen – der königliche Kaufmann küsst ihm bei seiner Verhaftung gar die Hand – nicht milde stimmen lässt, vollzog sich in Dresden also nicht direkt mit dem Verlust der Tochter, sondern mit den höhnischen Reaktionen der Christen darauf, die aber, wie gesagt, zu blass blieben, als dass sie des Juden Maßlosigkeit hätten schlüssig begründen können. Trotzdem war Shylock auch am Staatsschauspiel in den Augen der Kritiker weitaus mehr als ein gemiedener und betrogener Wucherer. Teuscher spiele den Shylock als "Ausgestoßenen, der die Zahlungsunfähigkeit Antonios als Gelegenheit begreift, sich und sein Volk zu rächen. Der Haß verzerrt die Züge"[1528], hieß es in der *Tribüne*. Der Rezensent der *Sächsischen Neuesten Nachrichten* ging sogar noch

---

[1524] Ehrlich, Lothar: "Das Recht kann nur auf der Seite des Menschlichen sein. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Dresdener Schauspielhaus – eine gelungene Inszenierung", in: *Sächsische Zeitung*, 17.01.1985.
[1525] Ulischberger, "Zwischen Ernst und Heiterkeit", *Sächsische Neueste Nachrichten*, 19.01.1985.
[1526] Gleiß, "Shakespeare – Tripel-Versuche", *Theater der Zeit*, 4/1985, S. 33.
[1527] Ebd., S. 34.
[1528] Gersch, "Härte in einem märchenhaften Spiel", *Tribüne*, 02.05.1985.

weiter. Er vertrat die Ansicht, in der Gestaltung des Schauspielers schwinge

> viel mit von den bitteren Erfahrungen des jüdischen Volkes, wenn er seinen großen Monolog spricht, das jahrhundertealte Leiden seiner Glaubensbrüder, die Haß und Pogromen ausgesetzt waren. Er ist stolz und demütig zugleich, fordernd und bedenkend, und er weiß genau, daß man ihn nur duldet, nicht liebt in der Kaufmannschaft Venedigs.[1529]

Und Dieter Zumpe vom *Sächsischen Tageblatt* sah in dem unversöhnlichen Hass des Juden deshalb einen "Gegenentwurf zum weisen Juden Nathan".[1530] Am Ende des Prozesses allerdings brach der Teuscher-Shylock unter dem Urteilsspruch der Portia förmlich zusammen, hierin Mahnke ähnlicher als Kortner, während die tragische Figur Dürens, die, folgt man der bundesdeutschen Rezeptionsgeschichte der Figur, eigentlich für einen Zusammenbruch prädestiniert schien, eher beiläufig und scheinbar ungebrochen abging.

Der Schlussakt wurde in Dresden dann sozusagen 'vom Blatt' gespielt, zwar nicht mit überschäumender Fröhlichkeit, sondern eher "melancholisch [...], gleichsam als Traumspiel der Liebenden"[1531], aber auch ohne die Harmonie des Schlusses in irgendeiner Form zu brechen. Allerdings ereilte ihn das gleiche Schicksal, das ihn bereits in vielen bundesrepublikanischen Inszenierungen ereilt, und das man in der DDR bis dahin durch den Verzicht auf die Hervorhebung der Shylock-Handlung zu umgehen versucht hatte. Es wurde nämlich allgemein empfunden, dass die Gerichtsverhandlung eigentlich der legitime Schlusspunkt des Stücks gewesen sei. Hans Teuscher hätte dem Shylock dort derart starke Aussagekraft verliehen, "daß der nachfolgende Schluß nur als Nachklang erscheinen muß".[1532]

In Berlin lag der Fokus des Schlusses auf der scheiternden Integration Jessicas, die sich ihrem Liebhaber verschließt und von ihm ihrerseits nicht in die übermütige Feier des guten Prozessausgangs einbezogen wird.

Die Resümees der Kritiker fielen für beide Inszenierungen positiv aus. Vor allem in Dresden kehrte man dazu häufig zu dem Jargon zurück, der seit der Weimarer Erstaufführung im Zusammenhang mit dem *Kaufmann von Venedig* benutzt wurde. Jetzt, aber auch erst jetzt, trat der Jude wieder in den Hintergrund. Gelobt wurden nun die Darstellung der "Doppelbödigkeit humanen Wollens und nackter, brutaler Realität"[1533] sowie allgemein die stimmige und sensible Inszenierung durch Kirst, "klug wägend zwischen Heiterkeit und Ernst, jede Vergröberung bei den Figuren vermeidend und die Doppelgesichtigkeit bei den Figuren hervorkehrend".[1534] Dadurch sei "bei aller konventionellen Spielweise" der Reichtum des Werkes und seiner Protago-

---

[1529] Ulischberger, "Zwischen Ernst und Heiterkeit", *Sächsische Neueste Nachrichten*, 19.01.1985.
[1530] Zumpe, "Die Dialektik ausgekostet", *Sächsisches Tageblatt*, 23.01.1985.
[1531] Ulischberger, "Zwischen Ernst und Heiterkeit", *Sächsische Neueste Nachrichten*, 19.01.1985.
[1532] Neubert, "Theater im realen Raum der Welt", *Neue Zeit*, 03.05.1985.
[1533] Zumpe, "Die Dialektik ausgekostet", *Sächsisches Tageblatt*, 23.01.1985.
[1534] Ulischberger, "Zwischen Ernst und Heiterkeit", *Sächsische Neueste Nachrichten*, 19.01.1985.

nisten deutlich geworden.[1535] Die Vermutung, dass Kirst das Stück tatsächlich eher konservativ und 'werktreu' inszenierte, wird genährt durch seine Entscheidung für die Schlegelsche Übersetzung, die eine für die DDR ungewöhnliche war, da sich dort die in Weimar verwendete Fassung B. K. Tragelehns durchgesetzt hatte.[1536]

Im Unterschied zu Dresden behielt Shylock in der Berliner Presse seinen zentralen Platz auch in den Resümees. Das lag zum einen daran, dass man sich der (Shylock-)Tradition des Hauses erinnerte und Langhoffs Inszenierung als souveräne Wiederaufnahme der "theatralische[n] Opulenz der Ära Reinhardt" wertete.[1537] Dies war aber vielleicht auch das Bestreben Langhoffs gewesen: den Shylock als tragische Figur fast unmerklich ins Zentrum eines kurzweiligen, sinnlich-opulenten Theaterabends mit pracht- und glanzvollen Bildern zu rücken, ohne die DDR-Rezeptionsgeschichte des Stücks zu verleugnen. So scheint es kein Zufall zu sein, dass ein Kritiker, der seine Rezension mit der Einschätzung: "Christ und Jude verbindet Geld. Da spielt Rasse und Religion die geringste Rolle" begann, selbige folgendermaßen enden ließ: "Noch einen Satz zum Stück. Neulich las ich bei J.-P. Sartre dem Sinne nach, es gibt keine 'Judenfrage', es gibt nur eine 'Antisemitismusfrage' – dies legitimiert Langhoffs Inszenierung".[1538] Dazu passt die Bewertung, das Stück sei durch Langhoffs Inszenierung "für uns wieder geboren, nicht als Befriedung, sondern als Beunruhigung im Sinne von neuem Wachsein"[1539] genauso wie die Feststellung, Hauptgegenstand der Aufführung sei dagegen "das Problematische des Stückes selbst" gewesen, inwieweit es nämlich "mit Gewinn aufzunehmen sei in unser klassisches Repertoire".[1540] In all diesen Bereichen gab es offensichtlich Nachholbedarf, hatte die Weimarer Inszenierung und ihre Nachfolger Fragen nicht befriedigend zu beantworten vermocht.

Auch bei den Shakespeare-Tagen in Weimar, die 1985 unter dem Motto "Shakespeare für unser Publikum" standen und in deren Rahmen Kirsts Dresdner Inszenierung vorgestellt wurde, traten generelle Fragen auf. Zwar wurde die Aufführung von offizieller Seite als besonders bedeutsame Bereicherung der Veranstaltung deklariert, weil hier "ein selten gespieltes Stück" ein "Beispiel gab für die Überwindung von Einstellungen und Mißbrauch durch Theaterpraktiken des Faschismus".[1541] Trotzdem wurde bei der abschließenden Aussprache über die Theatereindrücke der Shakespeare-Tage diskutiert, "ob denn das Stück überhaupt geeignet sei, etwas über das Schicksal der Juden nach Shakespeares Zeit auszusagen". Die Berliner Inszenierung habe

---

[1535] Gleiß, "Shakespeare – Tripel-Versuche", *Theater der Zeit*, 4/1985, S. 34.
[1536] Auch in Meiningen und Berlin wurde Tragelehn gespielt, genauso wie später in Nordhausen und Leipzig.
[1537] Ebert, "Die humanistische Aussage eines klassischen Werkes neu entdeckt", *Neues Deutschland*, 23.03.1985.
[1538] Andrießen, "Theater-Eule", *Eulenspiegel*, 17/1985.
[1539] Zelt, "Diese Beunruhigung schafft ein neues Wachsein", *Norddeutsche Zeitung*, 10.05.1985.
[1540] Eichler, "Shylock im Blickpunkt – aber nicht er allein", *National-Zeitung*, 22.03.1985.
[1541] Chl.: "Der Dresdner Kaufmann von Venedig. Vorurteilsfreie Sicht auf Figuren und Stück in der Inszenierung von Klaus Dieter Kirst", in: *Thüringer Tageblatt*, 04.05.1985.

schließlich gezeigt, dass vor allem jüngere Zuschauer in dem Stück nicht nur den Gegensatz zwischen Juden und Christen, sondern "das Verhalten gegenüber Minderheiten oder Außenseitern" allgemein sähen.[1542] Außerdem fiel in der Diskussion der bemerkenswerte Satz: "Man könne heute Shylock nicht mehr völlig in Schutz nehmen, sondern müsse immer Israel mitdenken".[1543] Die Formulierung "heute [...] nicht mehr völlig in Schutz nehmen" beweist, dass Shylock – auch wenn man in Weimar alles daran gesetzt hatte, dies glauben zu machen – in der DDR eben nie nur eine dialektische Figur unter vielen in diesem Shakespeare-Drama war, sondern immer schon 'schützenswerter' Jude. Der zweite Teilsatz wiederum zeigt an, dass das Ende der philosemitischen Befangenheit durch die Negativierung des Juden nicht Resultat einer 'Normalisierung' des Verhältnisses zwischen deutschen Christen und deutschen Juden war, die durch die zunehmende Distanz zum Dritten Reich möglich geworden war, sondern dass Philosemitismus nur durch Antizionismus ersetzt wurde, bzw. dass es offensichtlich Bestrebungen gab, die aktuelle Shylock-Rezeption in diesen Kontext zu stellen.

Armin-Gerd Kuckhoff versuchte demgegenüber der Betonung des Jüdischen überhaupt entgegenzuwirken und die Gestaltung des Shylock stattdessen "als die eines 'Außenseiters', mit all seinen Schatten und allem Licht, menschlich in ihren Widersprüchen, Motivationen, Antrieben verständlich und mitvollziehbar zu machen".[1544] Diese Forderung mutet wie der Versuch an, die Inszenierungen in Dresden und Berlin als in den von ihm und seinen Kollegen in Weimar 1976 vorgegebenen Rahmen gehörig zu beschreiben. Das Hauptaugenmerk seiner Betrachtungen, die sich fast ausschließlich auf den Diskurs über das Stück anstatt auf die Besonderheiten der Inszenierung bezog, lag zu diesem Zweck auf der Berücksichtigung der Dialektik der Spielorte Venedig und Belmont sowie auf der berechtigten Niederlage eines ungerecht behandelten Shylocks. Beide Aspekte sah er in Berlin und Dresden umgesetzt, weshalb der Zuschauer "die kommunikativen Vorgänge zwischen den Figuren auf der Bühne erkennen und mitvollziehen" könne.[1545] Aus diesem Grund sah er sich weiterhin in der Lage, beim Blick auf die bisherigen Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* in der DDR von "grundlegenden Übereinstimmungen" zu sprechen, die er "als methodisch begründet" empfand, "als Auswirkungen unserer gesamten geistigen Entwicklung, auf der letztlich auch die künstlerische beruht".[1546]

Mit der Aufführung am Deutschen Theater gelangte auch erstmals eine DDR-Inszenierung des *Kaufmann* in das Blickfeld der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit. Dass dem wohl ausschließlich so war, weil die Aufführung in Berlin stattfand und überdies von einem auch 'im

---

[1542] Klotz, Günther: "Die Shakespeare-Tage 1985 in Weimar", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 122/1986, Weimar, 1986, S. 232-240, Zitate S. 239.
[1543] Ebd. Leider geht aus Klotz' Bericht nicht hervor, wer diese Einschätzung geäußert hatte.
[1544] Kuckhoff, "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1985", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 123/1987, S. 159.
[1545] Ebd., S. 158.
[1546] Ebd., S. 160.

Westen' bekannten Regisseur einstudiert wurde, lässt sich daran ablesen, dass die Dresdner Inszenierung gänzlich unberücksichtigt blieb von der Presse der Bundesrepublik.[1547] Im *Shakespeare Jahrbuch West* von 1986 leitete Christian Jauslin in seinem jährlichen "Bühnenbericht" das Thema mit der Feststellung ein, die Aufführung in der Hauptstadt der DDR habe zum Bewusstsein gebracht, "daß auch in der DDR das Stück nicht ohne Bedenken gespielt wurde, war dies doch erst die vierte Inszenierung in diesem Staat; die erste fand 1976 statt".[1548]

Diese Basis-Informationen, die aus dem Berliner Programmheft entnommen werden konnten, wurden in fast allen westdeutschen Rezensionen übernommen ohne mit zusätzlichen Inhalten über Intention oder Umsetzung der Aufführungen angereichert zu werden. Das offensichtliche Desinteresse an der Aufführungsgeschichte des Stücks in der DDR, das man hieraus ableiten könnte, zeigte sich auch darin, dass in der Berliner Stadtzeitung *Zitty* Leipzig als Ort der DDR-Erstaufführung angegeben wurde.[1549] Es ist deshalb davon auszugehen, dass die unkritische Übernahme der – überdies noch falschen[1550] – Zahlen zur Rezeption des *Kaufmann* in der DDR vornehmlich aus politischen Gründen erfolgte, möglicherweise um die mangelnde Aufgeklärtheit des sozialistischen Staates im Umgang mit dem Stück im Speziellen und dem jüdischen Thema im Allgemeinen bloßzustellen. Diese Vermutung erhärtet sich angesichts der Tatsache, dass im Großteil der westdeutschen Rezensionen politisiert wurde in dem Sinne, dass künstlerische Eigenheiten der Aufführung als systemimmanente Notwendigkeiten dargestellt wurden. So griffen also nun die gleichen Schemata, die bei den bisherigen Beschreibungen westdeutscher Inszenierungen des *Kaufmann* in Publikationen der DDR gegriffen hatten: Eine Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* im anderen Staat als Mittel zum Zweck zu benutzen, die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse dieses Staates zu diffamieren und gleichzeitig das eigene System als Hort humanistischer Werte darzustellen.

Am einfachsten machte es sich Peter Hans Göpfert in der *Welt*, einer der Publikationen, in denen auch 1985 der Begriff 'DDR' noch ausschließlich in Anführungszeichen verwendet wurde. Er überschrieb seinen Beitrag "Symbolisch über das Mäuerchen" und stellte den Launcelot-Monolog, dessen Umsetzung in der Berliner Inszenierung in keiner der DDR-Publikationen erwähnt wurde, in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen: "Und die Frage des Juden-Dieners Lanzelot, ob er nicht seinen Dienst quittieren, also 'abhauen' sollte, wird zur umjubelten 'aktu-

---

[1547] Lediglich im *Shakespeare Jahrbuch West* von 1986 wurde sie erwähnt und mit einem kurzen Ausschnitt über Teuschers Shylock aus Gleiß' Rezension in *Theater der Zeit* belegt. (Vgl. Jauslin, "Bühnenbericht 1984/85", *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1986*, S. 161).

[1548] Ebd., S. 160.

[1549] Vgl. Krug, Hartmut: "Konflikte im Weichzeichner. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Ost-Berlin", in: *Zitty*, Berlin, 12/1985, 07.06.1985, S. 80.

[1550] Bei der Aufführung am DT handelte es sich eigentlich um die nach Weimar, Greifswald, Meiningen und Dresden fünfte DDR-Inszenierung des Stücks. Die Zahl vier war nur deshalb im Berliner Programmheft genannt worden, weil das Heft offensichtlich vor der Dresdner Premiere in Druck gegangen war.

ellen' Nummer: der Knabe baut ein winziges Mäuerchen, über das er symbolisch-akrobatisch hinwegjumpt. Der Beifall ist enorm".[1551] Schließlich stellte Göpfert noch einen Vergleich an mit dem letzten Berliner Shylock, gerade so, als sei dieser immer noch das Maß aller Dinge in der Verkörperung des Juden und als sei die Quintessenz seiner Darstellung gleichzeitig Errungenschaft und Kredo bundesdeutscher Kultur: "Die Fähigkeit verzeihender Barmherzigkeit, die Ernst Deutsch das deutsche Nachkriegstheater gelehrt hat, kennt dieser Shylock nicht".

Andere machten ihre Einwände an Eva Walchs Artikel für das Berliner Programmheft fest. Michael Stone, der sich als genereller Gegner von Shakespeares Stück zu erkennen gab, weil er es für antisemitisch hielt, erhob im *Tagesspiegel* den Vorwurf, am Deutschen Theater habe man "aus der Angelegenheit marxistisches Kapital schlagen" wollen und schalt Langhoff persönlich, "die Unbefangenheit diesem Thema gegenüber doch etwas zu weit getrieben" zu haben.[1552] Jürgen Beckelmann erregte sich in der *Frankfurter Rundschau* über Walchs Behauptungen, dass es in dem Stück "lediglich *auch* um die Konfrontierung Shylock – Antonio" ginge und dass "der jüdische Geldverleiher und der adlige Kaufmann wie seine herrschaftlichen Freunde einer Geschäftswelt [angehörten], deren so oder so auf den eigenen Vorteil gerichtetes Umgehen miteinander selbstzerstörerischen Charakter" trage:[1553] "Stimmt das denn? Die Prämisse dieser Gleichsetzung ('gehören einer Geschäftswelt an') nimmt sich 'irgendwie hübsch marxistisch' aus, trifft aufs Stück jedoch nicht zu – somit auch nicht die Folgerung".[1554] Langhoff habe sich deshalb eine Fülle von Gags ausgedacht, um "das Publikum ja nicht zum Nachdenken kommen" zu lassen. Dagegen habe er die "lange Zeit virulente Brisanz", die Frage, ob das Stück "denn *für* 'die' Juden oder *gegen* 'die' Juden sei, [...] als für abgetan zu erklären versucht: als überholt, als: für die Deutsche Demokratische Republik nicht länger aktuell".[1555] Ähnlich äußerte sich Gerhard Stadelmaier in *Theater heute*.[1556] Bei seinen Inszenierungen im Westen habe er Langhoff als einen Regisseur kennen gelernt, der "den Bühnenfiguren Masken abgenommen, ihnen liebevoll die Häute geschält" hätte, während er in Ost-Berlin nun "virtuos [...] die um-

---

[1551] Göpfert, Peter Hans: "Langhoff inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Ost-Berlin. Symbolisch über das Mäuerchen", in: *Die Welt*, Hamburg, 12.04.1985. Daraus auch das folgende Zitat. Sein Gewissen, das ihm rät zu bleiben, sprach dabei sächsisch, der 'fiend', der zur Flucht riet "Hochwestdeutsch". Klaus Peter Steiger schreibt im *Shakespeare Jahrbuch West* darüber, wie nahe diese Szene an der Tabuverletzung lag und wie sie in den Gesamtkontext der Inszenierung einzuordnen ist (Vgl. Steiger, Klaus Peter: "Kriegfriedenliebe. Shakespeare-Inszenierungen in Ost-Berlin", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1988*, S. 209-216, hier S. 215).

[1552] Stone, Michael: "Nicht zu rechtfertigen. Premiere in Ost-Berlin: 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 24.03.1985.

[1553] Walch, "Zu William Shakespeares *Kaufmann von Venedig*", Programmheft zur Aufführung am Deutschen Theater Berlin, Premiere: 17.03.1985, o. S. Hervorhebung im Original.

[1554] Beckelmann, Jürgen: "Nachrichten aus der Geschäftswelt. Thomas Langhoffs 'Kaufmann von Venedig'-Deutung", in: *Frankfurter Rundschau*, 20.04.1985.

[1555] Beckelmann, Jürgen: "Auf Teufel komm raus. Die Gewitztheit der Liebe: Thomas Langhoff inszenierte in Ostberlin Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Nürnberger Nachrichten*, 25.03.1985. Hervorhebungen im Original. (Inhaltlich ähnlich, aber in anderem Wortlaut als in Beckelmann Artikel in der *Frankfurter Rundschau* vom 20.04.1985).

[1556] Stadelmaier, Gerhard: "Kein Visum für Shylock. Thomas Langhoff hält Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Ost-Berlin auf Distanz", in: *Theater heute*, 5/1985, S. 20-22. Daraus auch die folgenden Zitate.

gekehrte Bewegung" vollzogen habe. Aus diesem Grund vermutete Stadelmeier hinter der Typisierung der Figuren politische Motive:

> Es ist, als wolle er sie der DDR vom Leibe halten durch Aufklärung über das, worüber in der DDR nicht anders geredet – und gehandelt – werden darf als aufgeklärt, und das heißt allemal überwunden. Die DDR hat, meint die DDR, den Faschismus überwunden, welcher zum Beispiel, wie das damals hieß, die 'Judenfrage erledigt' hat. Insofern hat die DDR zusammen mit dem Faschismus auch die Judenfrage mit überwunden. Da die DDR, freut sich die DDR, auch den Kapitalismus überwunden hat, ist ihr ein kapitalistischer Jude, der alles, was er tut, auch um des Profites willen tut, gleichsam doppelt fern. Und doppelt unwirklich.

Dass Dürens Shylock, in ein solches Konzept eingezwängt, blass bliebe, geschah nach Meinung Stadelmaiers zwangsläufig. Der Kritiker vermisste die Dimensionen des Theatermachers Shakespeare, sah die "große[] venezianische[] Schlacht" zur "Wechselstuben-Komödie" reduziert. Die zwischenzeitlich recht neutrale Analyse einzelner Inszenierungsmerkmale wurde immer wieder unterbrochen von zynischen Polit-Kommentaren. Sogar den "schnippisch-emanzipiert[en]" Frauen aus Belmont konnte Stadelmaier etwas 'typisch Realsozialistisches' abringen: "Die positiv-optimistischen DDR-Frauen, lebenspraktisch und unverzagt, trippeln nun auch durch Shakespeares Katastrophen-Komödienlandschaft und machen – Kuß um Kuß – alles gut".

In seinem Resümee dann kehrte Stadelmaier zwar nicht zu dem triefenden Sarkasmus vom Anfang seiner Ausführungen zurück, doch klang seine Schlussbemerkung eher wie das überhebliche Statement eines vermeintlich politisch-ideologischen Siegers als wie der Schlusssatz einer Inszenierungskritik:

> Der Regisseur hält seinen Landsleuten nicht nur den Shakespeare vom Leibe, verschont sie nicht nur mit dessen Abgründen und Leidenschaften, führt ihnen nicht nur eine ferne, pfiffig in Theater-Nähe geholte Kapitalisten-Gesellschaftsanekdote vor. Er versüßt ihnen den Verlust auch noch mit Errungenschaften des verschwenderischen West-Theaters. Die bringt er mit: West-Effekte, die im Zwangsumtausch dann zu Ost-Erkenntnissen werden.
> Hinterm Bahnhof Friedrichstraße, in der grauen Stadt Berlin (DDR), beginnt kein (ganz) anderes Theater – sondern eine ganz andere Geschichte. Mit ganz anderen Geschichten auch.

So kam es 1985 zu dem Kuriosum, dass in der DDR fast zehn Jahre nach der Erstaufführung des Stücks quasi erstmals ein Shylock auf der Bühne zu sehen war, der mehr war als ein wuchernder Vertreter der frühkapitalistischen Epoche, der sein Judesein behauptete. Und ausgerechnet die Inszenierung, die das ermöglicht hatte, bei der Kuckhoff nur mit Mühe die "grundlegenden Übereinstimmungen" mit der DDR-Aufführungsgeschichte finden konnte, wurde in den westdeutschen Medien dem Leser als typisch sozialistische Interpretation verkauft. Und das, nachdem man 'im Westen' diejenigen Inszenierungen, auf die eine Beschreibung wie "irgendwie hübsch marxistisch" viel eher zugetroffen hätte, schlichtweg ignoriert hatte.

Mittlerweile jedoch hatten sich die Inszenierungskonzeptionen in den beiden deutschen Staaten grundlegend angenähert. Und in der Bundesrepublik sollte der Trend zum Ende der achtziger Jahre noch verstärkt dahin gehen, den Shylock-Antonio-Konflikt als einen ökonomischen zu begreifen.

Kuckhoffs erneuter Diskurs über die gesellschaftspolitischen Notwendigkeiten von bestimmten Inszenierungsmerkmalen, der Einheits-Jargon in vielen DDR-Kritiken und die politisch gefärbten, teilweise arrogant-polemischen westdeutschen Kritiken zur Langhoff-Inszenierung weisen darauf hin, wie sehr die Themen des *Kaufmann von Venedig* kurz vor der Ära Gorbatschow – und immerhin 40 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges – noch durch Ideologien besetzt waren und wie weit das Drama dementsprechend noch davon entfernt war, in den deutschen Staaten als nur eines unter vielen Werken der Weltliteratur angesehen zu werden.

Die nächste Inszenierung des *Kaufmann* in der DDR fand noch in der Spielzeit 1985/86 an den Bühnen der Stadt Nordhausen in Thüringen statt. Sie wurde aber anscheinend als so belanglos eingestuft, dass sie selbst im *Shakespeare Jahrbuch* nur erwähnt, nicht aber rezensiert wurde.[1557] Folgt man Jürgen Ronthalers Ausführungen in *Theater der Zeit*, dann war diese Einstufung nicht ganz unbegründet. "Ist es schon ein Wagnis, den 'Kaufmann von Venedig' ohne geeigneten Kaufmann-Darsteller zu spielen, so ist es nachgerade unverzeihlich, daß [sic] Stück mit unzureichender Shylock-Besetzung zu versuchen", schrieb Ronthaler angesichts eines "statisch-blaß" auf der Bühne stehenden Antonio und eines "hektisch-überspannt, in Gesten, Stimm- und Sprachbehandlung ungeführt" sich auf ihr hin und her bewegenden Shylock, dessen "innere[] Widersprüche, tiefe[] Brüche und Konflikte [...], wenn überhaupt, nur übertrieben veräußerlicht", das hieß durch "unverständlich gebrüllten Text", dargestellt wurden.[1558] Da zusätzlich inszenatorische Schwächen offenkundig waren – Ronthaler bemängelte ein "problemlos-heiteres Belmont, dem die dissonanten Untertöne fehlten" – konnte die Frage nach "'Schein und Sein' in unserer Wirklichkeit", die das Stück laut Programmheft "auf dialektische Weise" stellt, in Nordhausen nicht beantwortet werden. Stattdessen tat sich "ein Loch an jener Stelle [auf], wo bei Shakespeare die tragischen Konflikte ausgetragen und zur Lösung geführt werden".

[1557] Vgl. *Shakespeare Jahrbücher* (Ost), 123/1987 (S. 209) und 124/1988 (S. 249).

[1558] Ronthaler, Jürgen: "Shakespeare zwischen Schein und Sein. 'Der Kaufmann von Venedig' in Nordhausen, 'Was ihr wollt' in Altenburg, 'König Lear' in Meiningen", in: *Theater der Zeit*, 1/1986, S. 38-40, Zitate S. 39. Daraus auch die folgenden Zitate.

3.5.8 Der *Kaufmann* von A bis Z: Zürich, 1985

Wie sehr sich das Verständnis vom *Kaufmann von Venedig* an den großen Bühnen in Ost und West – zumindest bezüglich der dramaturgischen Überlegungen – mittlerweile angenähert hatte, zeigte sich in den Vorbemerkungen des Zürcher Produktionsdramaturgen Joachim Johannsen im Programmheft zur Inszenierung des Schauspielhauses Zürich vom 14.09.1985.[1559] Johannsen machte darin sozusagen die in Weimar erstmals nachdrücklich thematisierte Dialektik bzw. die Janusköpfigkeit der Figuren zum Hauptmerkmal des Dramas, indem er von einer "doppelgesichtigen Welt" voller "widersprüchliche[r] Charaktere" sprach, die jedoch keinesfalls "auf eine logisch-psychologische Entwicklung" schließen lasse:

> Es ist erstaunlicherweise so, dass die einzelnen Personen verschiedene Möglichkeiten in sich tragen. Die Einheit der unversöhnten Widersprüche ist ihre Persönlichkeit zu nennen. Diese dramatische Technik ist in sich auch widersprüchlich. Einerseits ist sie so engagiert, dass die Figuren den Zuschauer hinreissen, andererseits so detachiert, dass die Eigenschaften ohne Wertung nebeneinander zu bestehen scheinen. Es ist nicht so, dass eine Tugend den Lasterhaften adelt, auch nicht so, dass eine Untat den Gutwilligen denunziert. So wirft dieses Stück seinen Innendruck nach aussen.

Der *Kaufmann von Venedig* eröffnete die Spielzeit 1985/86 am Zürcher Schauspielhaus. Damit wurde innerhalb von vier Jahren bereits die dritte Spielzeit mit einem Shakespeare-Stück begonnen. Schauspieldirektor Gerd Heinz, der selbst inszenierte, nannte die Entscheidung für den englischen Dichter in einem Interview zur Zürcher Premiere "ganz programmatisch".[1560] Ihm sei daran gelegen, "Stücke wie den 'Kaufmann von Venedig' zu spielen, die wieder einmal einen Weltentwurf riskieren, die nicht im Privaten bleiben".[1561] Sein Interesse galt dabei zuvorderst der "'Parabel der Aussenseiter' [...], in welcher der Jude Shylock mit seinen blinden Rachegelüsten auch durch Vertreter anderer benachteiligter Minderheiten oder Randgruppen ersetzt werden könnte ".[1562] Wie sein Dramaturg war auch Heinz gewillt, die Widersprüche des Stücks hart nebeneinander zu stellen. "Man dürfe da nichts zukleistern", hatte er im Vorfeld gefordert.[1563] Gespielt wurde in Zürich auf einer Einheitsbühne, die Ezio Toffolutti mit einfachen Mitteln und nach Meinung fast aller Kritiker mit beeindruckender Wirkung geschaffen hatte. Toffolutti, Architekt, Bühnen- und Kostümbildner und Plakatkünstler aus Venedig, war im deutschsprachigen Raum hauptsächlich durch seine Bühnenbilder für Inszenierungen des

---

[1559] Johannsen, Joachim: "Vorbemerkung", in: Neue Schauspiel AG, Direktion: Gerd Heinz (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare, Ein Wörterbuch mit zahlreichen Illustrationen*, Schauspielhaus-Programmbuch Nr. 1, 14.09.1985, Redaktion: Joachim Johannsen, Zürich, 1985, S. 4. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1560] Piwecki, Kristina: "'Was gibt´s Neues auf dem Rialto?'", in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 16.09.1985. Die Spielzeit 1985/86 hatte eigentlich mit *Richard III.* beginnen sollen. Erst als das dafür vorgesehene Regie-Duo Fitz und Sanders absagte, hatte sich Heinz kurzfristig für den *Kaufmann* in eigener Regie entschieden. (Vgl. Obermüller, Klara: "Eine Komödie – so grausam ist keine. 'Der Kaufmann von Venedig' eröffnet die Spielzeit am Schauspielhaus Zürich", in: *Die Weltwoche*, Zürich, 19.09.1985).

[1561] Piwecki, "'Was gibt´s Neues auf dem Rialto?'", *Tagblatt der Stadt Zürich*, 16.09.1985.

[1562] Regisseur Gerd Heinz zitiert nach Augustin, Sonja: "Saisoneröffnung am Schauspielhaus mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Hübsch verharmloste Märchenkomödie", in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 16.09.1985.

[1563] Obermüller, "Eine Komödie – so grausam ist keine", *Weltwoche*, 19.09.1985.

Brecht-Schülers Benno Besson an der Berliner Volksbühne bekannt geworden.[1564] Sein Bühnenraum für den Zürcher *Kaufmann* bestand nur aus einem marmornen Fußboden mit Stufen rechts und links und einem eingelassenen Swimmingpool, in dem sich zu Beginn Portia und Nerissa rekelten. Begrenzt wurde die leere und weitläufige Spielfläche durch purpurrote Stoffwände, die "immer neu gerafft, heruntergelassen und an verschiedenen Orten geöffnet"[1565] wurden und so für die unterschiedlichen szenischen Gegebenheiten immer neue Türen, Fenster und Balustraden schufen. Mit dem Beginn des vierten Akts dann wurde der Boden um 90 Grad gekippt, um fortan die gewaltige, bühnenhohe, marmorne Rückwand für einen deutlich verengten Bühnenraum zu bilden, in deren Nischen sich der Doge während der Gerichtsverhandlung verschanzte.

Toffolutti zeichnete sich auch für die Kostüme verantwortlich. Die Venezianer waren kostbar gewandet "in einer überwältigenden Vielfalt an herrlichen Stoffen"[1566], trugen Anzüge und Mäntel aus dem 19. Jahrhundert. Die Farben von Antonios Kleidung waren gedeckter als die der *jeunesse dorée*, aber nicht weniger kostbar, während die Stoffe von Shylocks kaftanähnlichem schwarzen Gewand deutlich einfacher und schlichter wirkten. Auch ansonsten entsprach Shylock-Darsteller Hubert Kronlachner mit Bart und Käppchen dem klassischen Erscheinungsbild der Figur. Im mondänen Belmont trug man bei Toffolutti hollywoodhaft Luxuriöses im Stil der 'wilden' Zwanziger Jahre. Auch in Zürich setzte man also auf das Dramatische und gleichzeitig Theaterhaft-Künstliche der Farbe Rot sowie auf das Nebeneinander verschiedener Stilepochen.

Das abstrakte, Distanz schaffende Bühnenbild, das jedwede Interpretation zuließ, genauso wie die Kostümwahl, die sich nicht auf eine Epoche beschränkte, passten insofern zu den Ausführungen des Produktionsdramaturgen, als sie Schauspieler und Regisseur nicht einschränkten, sondern ihnen alle Möglichkeiten offen hielten, die Widersprüchlichkeiten des Stücks und seiner Rezeption darzustellen. Diese Ambition wurde noch deutlicher in dem von den Verantwortlichen nicht zu Unrecht so genannten 'Programmbuch' zur Inszenierung illustriert. Es beinhaltete ein Wörterbuch, in dem auf fast hundert Seiten von 'A' wie 'Antisemitismus' bis 'Z' wie 'Zins' historische, theater- und literaturwissenschaftliche Beiträge zu den verschiedensten Aspekten des Dramas zusammengetragen worden waren. Die Liste der Autoren reichte von Luther, Bräker und Heine über Kerr, Landauer, Einstein und Kortner bis hin zu Sinsheimer, Tabori oder Enzensberger. Das Studium des Programmbuchs lieferte quasi einen recht umfassenden Überblick über den wissenschaftlichen Diskurs zum Stück im deutschsprachigen Raum seit

---

[1564] Vgl. die Kurzbiografie Toffoluttis im Zürcher Programmbuch, S. 99.

[1565] Kraft, Martin: "Angenehme Unterhaltung mit Shakespeare. 'Der Kaufmann von Venedig' als Eröffnungspremiere am Zürcher Schauspielhaus", in: *Zürichsee Zeitung/Landbote*, 16.09.1985.

[1566] m.v.: "Schauspielhaus Zürich. Ungelöste Konflikte. Saisonbeginn mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.09.1985.

dem 18. Jahrhundert. Und anhand der Rezensionen kann man den Eindruck gewinnen, als hatte Regisseur Gerd Heinz möglichst viele Stand- und Gesichtspunkte dieses Diskurses auf der Bühne sichtbar machen wollen. Am klarsten sah man in der Figurenzeichnung der Zürcher Aufführung den zweiten Teil von Kerrs berühmter Gegenüberstellung 'hier Jude, hier Lude' umgesetzt. Denn die venezianischen Freunde waren in Zürich "gedankenlose Playboys, gelangweilte Nichtstuer",[1567] Bassanio ein "blasse[r] Erbschleicher", selbst die Frauen aus Belmont "keine Lichtgestalten, sondern leichtfertige junge Damen, Angehörige jener schmarotzenden Oberschicht", alle zusammen ein "so oberflächlich mieser Haufen [...], dass alle Sympathie von vornherein dem Juden Shylock gehört".[1568]

Shylock selbst war so zwangsläufig das 'einzige Antlitz' unter 'menschenähnlich gemachten Masken' im Sinne Polgars. Er war auch der 'schmerzlich aufjauchzende Unterdrückte' nach Heine. Mit den Maßstäben Landauers gemessen, war er mehr 'Produkt der Verhältnisse' als selbst 'Produktiver'; Teil und Opfer auch der 'antithetisch gedeuteten Wirtschaftsformen' von 'Wucher und Handel', die Enzensberger beschrieb, zu keiner Zeit dagegen die Sinsheimersche 'Verkörperung eines mittelalterlichen Mythos'. Er war Mayers 'Jedermann', ohne jedoch je zum 'Monstrum' zu werden. Beim Zürcher Shylock wurde "nicht 'gejüdelt': er verkörpert einfach den getretenen Menschen, der hasserfüllt auf sein Recht pocht".[1569]

> *Hubert Kronlachner* spielt keinen Rasenden, keinen wütenden Tiger, keinen Racheheldden. sein Shylock ist ein Jedermann. Die Sparsamkeit, mit der Kronlachner stereotyp Jüdisches einsetzt, macht das Judentum des Wucherers zufällig. Ein kleiner schmächtiger Mann ist zu sehen, dem unfasslich Schweres zustösst.[1570]

Nur an einer Stelle der Inszenierung wurde herausgestellt, dass die Verhöhnung Shylocks mehr war als ein Angriff auf ein Individuum. Als Shylock nämlich, während er die Gleichheit von Christen und Juden anmahnte, von Salerio und Solanio das Käppchen vom Kopf gerissen und stattdessen ein Strohhut aufgesetzt wurde, wurde der zuvor beliebig austauschbare Außenseiter zum 'König der Juden': "Shylocks verdrehter Körper erstarrt. Wie der verhöhnte Christus mit der Dornenkrone sieht er jetzt aus".[1571]

Antonio war in der Zürcher Aufführung Gegenspieler Shylocks und ebenfalls Außenseiter, der zweite 'Spielverderber des Jedermannglücks'. Grund für die mangelnde Integration des königlichen Kaufmanns war 'jene abwegige Zärtlichkeit' für Bassanio, die Auden schilderte. Antonios Homophilie wurde vom Regisseur im Vorfeld hervorgehoben und entsprechend in den meisten

---

[1567] Müller, Peter: "Schauspielhaus: Der Wucherer Shylock als Jedermann", in: *Tages-Anzeiger*, Zürich, 16.09.1985.
[1568] Obermüller, "Eine Komödie – so grausam ist keine", *Weltwoche*, 19.09.1985.
[1569] Piwecki, "'Was gibt´s Neues auf dem Rialto?'", *Tagblatt der Stadt Zürich*, 16.09.1985.
[1570] Müller, "Schauspielhaus: Der Wucherer Shylock als Jedermann", *Tages-Anzeiger*, 16.09.1985. Hervorhebung im Original.
[1571] Ebd.

Rezensionen erwähnt, wurde aber mit großer "Diskretion" gespielt, wofür einige Kritiker sichtlich "dankbar" waren.[1572] Im Gegensatz zu Shylock vollzog Antonio jedoch den Wandel vom 'Jedermann' zum 'Monstrum', den Mayer illustrierte, als er nämlich während des Prozesses den bereits "hoffnungslos erledigten Shylock" mit Fußtritten traktierte und bespuckte. "Wer sich selbst derart Zwang antun muss, [i.e. um seine Homosexualität vor der Gesellschaft zu verbergen, Anm. d. Verf.] verschafft sich Luft beim Quälen des noch Schwächeren. [...] Ein Aussenseiter macht den anderen fertig".[1573] Unterbunden wurden solcherlei pogromartige Exzesse, an denen sich die übrigen Venezianer ebenfalls beteiligten, auch vom verkleideten Richter nicht. Denn Portia war in Heinz´ Inszenierung weder die 'Göttin', die Heine beschrieb, noch war ihre Weisheit 'wohl viel vor ein so kleines junges jüngferchen' (Bräker). Die junge reiche Frau aus Belmont erschien vor Gericht eher als das 'rabulistische Mädchen', als das Polgar sie bezeichnet hatte. Ihr charakteristisches Attribut war nicht 'Liebe' oder 'Weisheit', sondern 'Kälte', weshalb sie, die selbst für Bassanio "nicht mehr als routinierte Zärtlichkeiten" übrig hatte, nun ihre Gnaden-Rede "wie aus dem Lehrbuch" dozierte.

> Mit Shylock springt sie noch grausamer um als Antonio. Und auch diesen demütigt sie zum Schluss: Ausgerechnet Antonio muss Bassanio den Ehering anstecken. Nicht Shylock, nicht Antonio ist in dieser Aufführung das Monstrum, sondern Porzia.[1574]

Auch während des Prozesses wird Shylock niemals Täter, geschweige denn maßloses Monstrum: "Nicht blutrünstig fordert er Antonios Fleisch, sondern mit starrem Blick, bornierter Kälte. Reflexartig schlägt er sich immer wieder auf die Brusttasche, wo der Schuldschein verwahrt ist. Ein Opfer, kein Täter".[1575]

Da auch die anderen Venezianer nach Portias Urteilsspruch "die Masken fallen" lassen und den Juden "treten, höhnen und peinigen", [1576]war Shylock jetzt das, was Tabori 'entblößt, ein Nichts' genannt hatte, wodurch die 'gewaltige Banalität' seines Abgangs um so mehr erschütterte: "als ein zu Tode gedemütigter Shylock die Bühne verlässt und der Dichter ihm nichts mehr zu sagen gibt als ein dünnes 'Lasst mich gehen mir ist nicht gut ... '. Da war wohl niemand, Jude oder Nichtjude, in dem nicht Bilder lebendig wurden aus allerjüngster Vergangenheit".[1577] Am Ende von Heinz´ Inszenierung blieben Verlierer zurück. Antonio, von Portia wie beschrieben bloßgestellt und damit zu dem 'überflüssigen, insgeheim lächerlichen Brautführer' gemacht, als den ihn Hans Mayer charakterisiert hatte, war nicht Teil der "fröhlichen Hochzeitsgesellschaft",

---

[1572] m.v., "Ungelöste Konflikte", *Neue Zürcher Zeitung*, 16.09.1985.
[1573] Müller, "Schauspielhaus: Der Wucherer Shylock als Jedermann", *Tages-Anzeiger*, 16.09.1985.
[1574] Ebd.
[1575] Ebd.
[1576] Ueding, Cornelia: "Aufweichung der Widersprüche. Gerd Heinz´ mißglückte 'Kaufmann von Venedig'-Inszenierung", in: *Frankfurter Rundschau*, 24.09.1985.
[1577] Obermüller, "Eine Komödie – so grausam ist keine", *Weltwoche*, 19.09.1985.

sondern ging "nachdenklich-bedrückt im Garten" umher.[1578] "Aussenseiterin, Nichtzugehörige" und deshalb "ins Tragische ausgreifende Figur" war jetzt auch Jessica,[1579] bei der sich vorher die Rezensenten nicht einig gewesen waren, ob sie denn bloß ein "flatterhaft oberflächliches Geschöpf"[1580] war, das eine Verwandschaft mit der 'schändlichen Verräterin' aufwies, die Heine so missbilligte, oder ob sie – "anmutig und herb zugleich"[1581] – doch eher der prototypisch sinnlichen 'schönen Jüdin' entsprochen hatte, an deren literaturhistorische Existenz Hans Mayer erinnert hatte. Sie sang am Schluss – wie die Rezensentin der *Weltwoche* vermutete, als Buße für den Verrat am Vater – allein auf der leeren Bühne "ein unendlich trauriges, unendlich rührendes jiddisches Wiegenlied: Klage ihres Volkes, die dem Vater versagt geblieben ist".[1582]

Zweiundfünfzig Jahre nach Alexander Moissis Shylock und fünfunddreißig Jahre, nachdem die Zürcher als erstes großes Theater den Versuch unternommen hatten, das Stück für die deutschsprachige Bühne zu retten, bestimmte in Zürich weiterhin die Frage nach der Spielbarkeit des Stücks die Rezensionen, ohne dass eine der oben genannten Inszenierungen als Anhaltspunkt oder vergleichendes Element eine Rolle gespielt hätte. Überschriften wie "Aufweichung der Widersprüche"[1583], "Angenehme Unterhaltung mit Shakespeare"[1584] oder "Hübsch verharmloste Märchenkomödie"[1585] zeugen davon, dass Heinz´ Interpretation nicht geeignet war, die Spielbarkeitsfrage zu beantworten. Stattdessen fielen häufig Begriffe wie "Zurückhaltung und Unentschlossenheit"[1586] zur Charakterisierung des Geschehens auf der Zürcher Bühne. "Allen programmatisch-theoretischen Äusserungen zum Trotz", so lautete der Tenor in der Presse, sei Heinz´ Inszenierung "mit geradezu erstaunlicher Unverbindlichkeit als hübsch dahinplänkelnde, zwar melodramatische, aber im Grunde doch recht harmlose Märchenkomödie" vorbeigezogen.[1587]

Am meisten hatte die Figur des Shylock nach Meinung vieler Kritiker durch die Unentschlossenheit der Aufführung eingebüßt – trotz der zwei beeindruckenden pogromartigen Szenen, die als nicht in das Gesamtkonzept integriert empfunden wurden.

> Der geschmähte Außenseiter wurde dazu verdammt, Opfer zu sein, lange bevor er es dem Gang der Geschichte nach wird. [...] Er wird zurückverwandelt in einen jüdischen Jedermann, einen von vornherein benachteiligten Gegenspieler der Allerweltstypen.[1588]

[1578] Stumm, Reinhard: "Shakespeare in Zürich. Shylocks Schicksal", in: *Basler Zeitung*, 16.09.1985.
[1579] m.v., "Ungelöste Konflikte", *Neue Zürcher Zeitung*, 16.09.1985.
[1580] Ebd.
[1581] Kraft, "Angenehme Unterhaltung mit Shakespeare", *Zürichsee Zeitung/Landbote*, 16.09.1985.
[1582] Obermüller, "Eine Komödie – so grausam ist keine", *Weltwoche*, 19.09.1985. In einer Rezension wurde neben Antonio und Shylock auch Launcelot als Außenseiter und damit Verlierer gesehen. Allerdings wurde nicht beschrieben, wie dieser Status szenisch verdeutlicht wurde. Vgl. m.v., "Ungelöste Konflikte", *Neue Zürcher Zeitung*, 16.09.1985.
[1583] Ueding, "Aufweichung der Widersprüche", *Frankfurter Rundschau*, 24.09.1985.
[1584] Kraft, "Angenehme Unterhaltung mit Shakespeare", *Zürichsee Zeitung/Landbote*, 16.09.1985.
[1585] Augustin, "Hübsch verharmloste Märchenkomödie", *Neue Zürcher Nachrichten*, 16.09.1985.
[1586] Obermüller, "Eine Komödie – so grausam ist keine", *Weltwoche*, 19.09.1985.
[1587] Augustin, "Hübsch verharmloste Märchenkomödie", *Neue Zürcher Nachrichten*, 16.09.1985.
[1588] Ueding, "Aufweichung der Widersprüche", *Frankfurter Rundschau*, 24.09.1985.

Ein Vergleich der Rezensionen der Zürcher Aufführungen von 1950 und 1985 vermag den Wandel in der Spielbarkeitsdebatte innerhalb von 35 Jahren sehr schön zu illustrieren. Zumal die Bühnenwirkung Shylocks – unabhängig von dramaturgischen oder inszenatorischen Absichtsbekundungen – sich so fundamental gar nicht unterschied. Zwar wurde die Tatsache, dass in der jeweiligen Inszenierung "Shakespeares Klauen [...] abgefeilt"[1589] waren, damals als Taktgefühl der Regie, als Beweis der humanistischen Gesinnung und als Notwendigkeit betrachtet, während man nun bemängelte, dass dadurch die "aberwitzige Destruktivität von Shylocks Hass auf die Christen"[1590] verlorenging und eine Figur übrigblieb, die "nichts Dämonisches, nichts Erregendes, nichts Bedrohliches"[1591] mehr hatte. Doch immer noch wurden vereinzelte Stimmen laut, die Verständnis für die Inkaufnahme eines solchen künstlerischen Defizits aus ethischen Erwägungen zeigten. Sie verteidigten die Unentschlossenheit der Regie als "ehrenwert[]", die Festlegung auf das Opfer Shylock als "schön und grundanständig".[1592] Denn als Grund für die "Befangenheit" und "Verkrampftheit" der Inszenierung vermuteten sie "die Angst vor den sechs Millionen ermordeten Juden, deren einer hier noch einmal im Namen eines anmassenden Christentums vernichtet wird".[1593]

Auf jeden Fall war der *Kaufmann von Venedig* auch 1985 noch ein Demokratietest á la Joachim Kaiser.[1594] Und immer noch wurde in dessen Sinne Shakespeare verraten durch die Zähmung Shylocks. Klara Obermüller schrieb in der *Weltwoche* in Anspielung auf Adorno, den *Kaufmann von Venedig* zu spielen "nach Auschwitz, nach dem Holocaust, [sei] womöglich schwieriger noch als Gedichte zu schreiben". Für sie hing die Frage nach der Überwindung dieser Schwierigkeit hauptsächlich von der Verfügbarkeit eines geeigneten (tragischen) Shylock-Darstellers ab:

> Dass es gleichwohl machbar ist, haben nach dem Krieg Inszenierungen mit Ernst Deutsch oder Laurence Olivier in der Rolle des Shylock bewiesen. Aber wo, bitte, gibt es in Zürich einen Ernst Deutsch oder einen Laurence Olivier?[1595]

Zu einem völlig anderen Ergebnis kam Rolf Hochhuth in seinem Leitartikel zur Zürcher *Kaufmann*-Inszenierung, der in der gleichen Ausgabe der *Weltwoche* erschien. "Spielt es nicht

---

[1589] Müller, "Schauspielhaus: Der Wucherer Shylock als Jedermann", *Tages-Anzeiger*, 16.09.1985.
[1590] Obermüller, "Eine Komödie – so grausam ist keine", *Weltwoche*, 19.09.1985.
[1591] Riess, Curt: "Zürich: 'Kaufmann von Venedig' eröffnet die Saison. Lanzelot in Unterhosen", in: *Die Welt*, Hamburg, 18.09.1985.
[1592] Obermüller, "Eine Komödie – so grausam ist keine", *Weltwoche*, 19.09.1985.
[1593] Ebd.
[1594] Kaiser hatte in seinem 1965 erschienenen *Kleinen Theatertagebuch* geschrieben: "Kann man den Shylock retten? Oder muss man seine Seele in die Hölle fahren lassen und Shakespeares vielleicht brillantestes Schauspiel dazu? Ich bin der Ansicht, dass der 'Kaufmann von Venedig' ein Demokratie-Test ist. Solange Theater- und Fernsehanstalten an diesem Schauspiel christlicher Ungerechtigkeit und jüdischer Rachsucht vorbeigehen, solange ein Hilpert republikanisch-taktvoll sagen muss: 'Den Kaufmann von Venedig spiele ich erst, wenn vierzig Juden im Parkett sitzen und lachen', solange wir uns vor den Abgründen genieren, die Shakespeares dialektisch abgefeimtes, ungerechtes und viellecht wider Willen tiefsinniges Drama enthält [...], solange sind wir noch nicht reif, nicht einmal für ein Stück, das gute dreihundertfünfzig Jahre alt ist." (Zitiert nach Programmheft Zürich, 1985, S. 16).
[1595] Obermüller, "Eine Komödie – so grausam ist keine", *Weltwoche*, 19.09.1985.

mehr!" überschrieb er seinen Beitrag, der nachhaltiger in Erinnerung bleiben sollte als die Inszenierung, auf die er sich bezog.[1596] Hochhuth räumte ein, dass Kaisers Reflexion über den *Kaufmann von Venedig* als 'Demokratietest' stimmig sei, "wie so mancher geistsprühende Gedanke", den man im Zürcher Programmbuch vorfand – "theoretisch", wie er ergänzte, "doch sie hält nicht stand, wenn man sie an der drastisch anschaulichen Realität einer konkreten Inszenierung testet". Als Indikator für seinen Test wählte Hochhuth die "Reaktion betroffener Zuschauer", wobei er festhielt, dass "Betroffensein [...] glücklicherweise keineswegs auf Juden begrenzt blieb". Ihn interessierten jedoch vornehmlich die jüdischen Zuschauer, deren "Mienen-*Mit*spiel" er während der Aufführung studierte.

> So viel – wenn auch schmerzlich, wenn auch gezwungen – lächelnde Toleranz auf jüdischen Gesichtern, während auf der Bühne immer nur von diesem Hund, diesem Teufel, diesem Ungeheuer die Rede ist, so viel Menschlichkeit sollte uns Nichtjuden *verwehren*, dieses wahrhaft infame, unentschuldbar niederträchtige Stück noch zu inszenieren oder gar anzusehen!
> Spielt es, wenn euch nichts anderes einfällt von Shakespeare, dort, wo die beiden Denunzierten, der Jude und seine Tochter, nicht einer Minderheit angehören, spielt es in Israel!

Zum Vergleich nannte Hochhuth Hölderlin und Nietzsche. Obwohl sich die Nationalsozialisten einiger ihrer Texte bemächtigt hätten, seien beide "geistige Erscheinungen höchsten Ranges *geblieben*". Trotzdem würden heute "nur Böswillige oder Idioten" ausgerechnet die Texte Nietzsches

> in Schullesebüchern abdrucken, die von den Hittler-Banditen [sic] in jeder Feierstunde genotzüchtigt worden sind – deshalb, ja deshalb, das muss gesagt werden, weil diese Texte sich so hervorragend dazu geeignet haben.[1597]

Den nationalsozialistischen Missbrauch des Shakespeare-Stücks illustrierte Hochhuth nicht an der Berliner Rose-Aufführung oder anhand des Krauß-Shylock in der Müthel-Inszenierung, sondern an einer Einstudierung am 'Fronttheater' in Minsk auf Geheiß von Hitlers dortigem Generalkommissar, "der wenige Wochen zuvor nach Berlin gemeldet hatte, nunmehr sei Minsk 'judenrein', da man – Gaskammern gab es noch nicht – 55.000 Juden erschossen habe".
Weil das Stück nach Meinung Hochhuths sowieso nicht zu Shakespeares Meisterwerken gehöre und weil neben Shylock auch dessen Tochter im Vergleich zu den Christinnen zu negativ gezeichnet sei, lautete seine abschließende Forderung: "Setzt es ab, spielt es nicht mehr – nicht obwohl, sondern *weil* Hubert Kronlachner den Shylock so einfühlsam spielt!

[1596] Hochhuth, Rolf: "Spielt es nicht mehr!", in: *Die Weltwoche*, Zürich, 19.09.1985. Daraus auch die folgenden Zitate. Hervorhebungen im Original.

[1597] Das letzte Teilsatz an dieser Stelle und die weiter unten im Text getätigte Aussage, Shakespeare habe den *Kaufmann* "als eingefleischter Antisemit" geschrieben, lassen darauf schließen, dass es Hochhuth hier offensichtlich weniger darauf ankam, den englischen Dichter in die Reihe der missbrauchten 'geistigen Erscheinungen höchsten Ranges' einzuordnen, als umgekehrt Hölderlin und Nietzsche in die Reihe der 'eingefleischten Antisemiten'.

3.5.9 Was soll, was kann, was darf (nicht) sein? Wesker, Fassbinder, 1985

Der Beitrag Hochhuths war nur der Anfang einer neuerlichen hitzigen Debatte in den Feuilletons, in der es um die Frage nach der Judendarstellung auf dem deutschen Theater im Allgemeinen und der Spielbarkeit des Shylock im Besonderen ging. Auslöser dafür waren zwei Premieren, die Ende Oktober 1985 innerhalb weniger Tage in Augsburg und Frankfurt stattfanden bzw. stattfinden sollten. Im schwäbischen Teil Bayerns stellte man am 20.10.1985 in deutschsprachiger Erstaufführung Arnold Weskers Drama *Shylock* vor, das am 8.10.1976 am Königlichen Dramatentheater in Stockholm uraufgeführt worden war.[1598] In Frankfurt sollte am 31.10.1985 Rainer Werner Fassbinders Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* uraufgeführt werden.

Wie Hochhuth reagierte auch der 1932 in London geborener Dramatiker Arnold Wesker mit Empörung auf eine Inszenierung des *Kaufmann von Venedig*, der er als Zuschauer beiwohnte. Den Sohn eines nach England emigrierten russisch-jüdischen Vaters und einer ungarisch-jüdischen Mutter[1599] inspirierte das Gesehene – Millers berühmte Londoner Inszenierung mit Olivier als Shylock – nicht zu einem Leitartikel, sondern zu einem Gegendrama. Er empfand die Zeichnung des Shylock in Shakespeares Stück generell als "in ihrer Lüge über den jüdischen Charakter beleidigend", das Stück selbst als Beitrag "zu dem verzerrten Bild, das sich die Welt vom Juden macht, und zu dem tödlichen Haß, mit dem die Welt die Juden verfolgt".[1600] Genau wie Hochhuth war Wesker der Meinung, unabhängig von inszenatorischen Bemühungen trete in jeder Aufführung zwangsläufig das Bild zutage, dass der Jude "geldgierig und rachsüchtig, sadistisch und mitleidlos" sei. Bei Miller sah er gar "die alte Mär vom blutsaugerischen Juden" wiedergekäut:

> Schlimmer noch, die sogenannte Verteidigung Shylocks – 'Wenn Ihr uns stecht, bluten wir nicht?' – war so kraftvoll, daß sie dem Antisemitismus noch Würde verlieh. An jenem Abend schien mir, daß das Publikum in seinen judenfeindlichen Vorurteilen bestärkt heimgehen konnte, und dabei mit einem guten Gewissen, denn es hatte ja so ein nobles Plädoyer auf mildernde Umstände vernommen.

Weskers Ärger über Shakespeare, Miller und Olivier führte schließlich zu der Überlegung, dass die Erfahrung des Holocaust möglicherweise gänzlich verhindere, "einen klaren Gedanken über das Stück zu fassen". Deshalb entschloss er sich, in einem eigenen Theaterstück "einfach nur neues Beweismaterial [anzubieten], das das geneigte Publikum zur Urteilsfindung heranziehen

---

[1598] Der Originaltitel des Stücks lautete zuerst *The Merchant*, wurde später in *Shylock* abgeändert. Eine 'Dramatische Lesung' von Weskers Stück hatte bereits 1984 in Münster als Ergänzung zur dortigen *Kaufmann von Venedig*-Inszenierung stattgefunden. (Vgl. Jauslin, "Bühnenbericht 1984/85", *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1986*, S. 162).

[1599] Angaben nach der Kurzbiographie unter der Überschrift "Arnold Wesker" auf dem Programmzettel zur Augsburger Premiere, der dem Programmheft beilag.

[1600] Zitiert nach Wesker, "Zu meinem Stück 'Shylock'", in: Städtische Bühnen Augsburg (Hrsg.): *Shylock*. Programmheft zur deutschsprachigen Erstaufführung von Arnold Weskers *Shylock*, Premiere 20.10.1985, Heft 4 der Spielzeit 1985/86, Redaktion und Gestaltung: Helmar von Hanstein, Augsburg, 1985, o. S. Daraus auch die folgenden Zitate.

möge". Er beließ das Stück in seinem historischen Kontext. Bei ihm sind Shylock Kolner, ein venezianischer Jude, der im venezianischen *Ghetto nuovo* des 16. Jahrhunderts lebt, und der Kaufmann Antonio Querini gute Freunde. Der Jude wird, wie auch die anderen Hauptfiguren, häufig und ausgedehnt auch in Szenen gezeigt, die weniger für den Fortgang der Geschichte von Bedeutung sind, als das sie ein Bild von den charakterlichen Eigenschaften der Figuren und ihrer gesellschaftlichen Situation entwerfen helfen. Shylock ist bei Wesker ein freundlicher, hilfsbereiter und vor allem bibliophiler Mensch, ein guter Freund und liebevoller aber strenger, bisweilen zu kritischer Vater. Das Geld, das sein Freund Antonio für dessen Patensohn Bassanio Visconti[1601] benötigt, will er zuerst als selbstverständlichen Freundschaftsdienst ohne Vertrag leihen, schlägt dann aber, weil die venezianischen Gesetze einen schriftlichen Kontrakt verlangen, aus Witz das Abkommen mit dem Pfund Fleisch vor, ein Vorschlag, über den Antonio und Shylock gleichermaßen und gemeinsam lachen können.

Im zweiten Akt des Zweiakters ist Shylock dann plötzlich weitaus verbiesterter als zu Beginn. Das liegt hauptsächlich daran, dass er in der Zwischenzeit seine sich emanzipierende, nach Freiheit drängende Tochter verloren hat, ändert aber nichts Grundlegendes an seiner Freundschaft zu Antonio. Als später aus dem Vertragsspaß bitterer Ernst zu werden droht, weil der Kaufmann die geliehene Summe nicht zurückzahlen kann, sieht sich Shylock dennoch außerstande, von dem Vertrag zurückzutreten – um seines Volkes willen und weil für ihn als Juden in der venezianischen Gesellschaft Rechtssicherheit und Vertragserfüllung lebensnotwendig sind. Deshalb rät er seinem gefährdeten Freund, der Shylocks Haltung in Sachen Vertragserfüllung durchaus nachvollziehen kann, im Prozess die Aussage zu verweigern. Auch er selbst werde schweigen, um ihn nicht weiter zu belasten. Als schließlich – dank des Urteilsspruchs durch Portia, die bei Wesker unverkleidet vor Gericht erscheint – Antonios Leben verschont werden kann, reagiert Weskers Shylock mit Erleichterung und aufrichtiger Freude. Als Strafe für den indirekten Anschlag auf des Venezianers Leben nimmt man ihm allerdings seine Bücher. Shylock wandert nach Jerusalem aus.[1602]

Als Regisseur wurde in Augsburg Wolfram Krempel vom Maxim-Gorki-Theater in Ost-Berlin verpflichtet. Den faszinierte an Weskers Stück, dass der Autor nicht "Vergangenes modisch in die Gegenwart" zerre, sondern Historisches "verschärf[e]" und "mit peinlicher Genauigkeit jedes Detail" konkretisiere.[1603] Deshalb könne man mithilfe des Stücks Grundsätzliches illustrieren. Seine nachfolgende Aufzählung las sich, wie sich die Zielsetzung der meisten (ostdeut-

---

[1601] Bassanio wie auch seine venezianischen Freunde Lorenzo und Gratiano (Salerio und Solanio kommen nicht vor) sind bei Wesker durchweg negativ – als anmaßend, dumm und/oder berechnend – gezeichnet. Dagegen entwickelte der Autor offensichtlich viele Sympathien für die Frauengestalten seines Stücks, die freundlich, gerecht, freiheitsliebend und emanzipiert erscheinen.

[1602] Wie auch seine Tochter Jessica, die sich bei Wesker, nachdem sie sich vom autoritären Vater befreit hat, nicht in den Anpassungsdruck einer Ehe mit Lorenzo begeben will.

[1603] Krempel, Wolfram: "Notate zu 'Shylock'", Programmheft Augsburg, o. S. (Beitrag verfasst im September 1985). Daraus auch die folgenden Zitate.

schen) Regien und Dramaturgien gelesen hatte, die sich in den vorhergehenden Jahren an Shakespeares Original versucht hatten: "die Ursachen der Unmenschlichkeit des Menschen für seine Mitmenschen" zu zeigen, "das Wechselspiel zwischen Mensch und Umwelt" zu verdeutlichen, "gesellschaftliche Verhältnisse" durchschaubar zu machen und schließlich "die Aktivität im Menschen" anzuregen, diese Verhältnisse "ständig im Sinne einer tätigen Humanität zu verändern". Quasi als Legitimation für Weskers Drama und gleichzeitig als Beweis für seine Notwendigkeit war im Programmheft der Artikel Hochhuths in Auszügen abgedruckt.[1604]

In diesem Programmheft, das vom Augsburger Chefdramaturgen Helmar von Hanstein gestaltet wurde, versuchte man die Geschichte der Judendiskriminierung in Europa von der Einrichtung des jüdischen Ghettos in Venedig bis zur Gegenwart darzustellen. Da die Texte weitgehend chronologisch angeordnet waren, bildeten die Berichte über die Situation der Juden im Nationalsozialismus den Mittelpunkt des Heftes, was wiederum mit ihrem Umfang korrespondierte, der wesentlich größer war als der Anteil der Texte zur Illustration anderer Epochen. Während alle Beiträge des Programmhefts vom Mittelalter bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs jeweils ausschließlich die spezifisch jüdische Diskriminierung thematisierten, beschäftigten sich die Beiträge zur aktuellen Situation in der Bundesrepublik hauptsächlich mit dem Problem der Ausländerfeindlichkeit.[1605]

So zeigte der Aufbau des Augsburger Programmhefts sehr deutlich, worin man die Notwendigkeit für die Adaption des Shakespeare-Stücks sah. Im Zentrum stand die Shoah als das Ereignis, das den *Kaufmann von Venedig* unmöglich machte. Nach der systematischen Massenvernichtung der Juden waren antisemitische Vorgänge auf der Bühne, wie man sie in Shakespeares Stück zu erkennen glaubte, intolerabel. Man sah sich aus diesem Grund gezwungen, das Bild des Juden zu veredeln, wobei die Berichte über aktuelle ausländerfeindliche Auswüchse signalisierten, dass eine Veredelung der Figur auch eine Verallgemeinerung auf den 'Außenseiter an sich', eine Verwässerung ihres Judeseins mithin, zur Folge haben würde. Es hat also den Anschein, als waren diejenigen, die in Weskers Stück eine gelungene Repräsentation 'des Juden' und eine Notwendigkeit sahen, auch Verfechter einer 'Nathanisierung' des Shylock, die ein Stroux, ein Schalla, ein Piscator und ein Deutsch in den fünfziger und sechziger Jahren unternommen hatten. Demnach lieferte Weskers Stück einfach das bessere Werkzeug für einen 'Wiedergutmachungs-Shylock'.

Anstatt mit inszenatorischen Kniffen den Shylock zum Nathan veredeln zu müssen, hatte man jetzt ein eigenes Nathan-Shylock-Stück, in dem die Shakespeare-Figur einerseits endlich zu ihrem vermeintlichen Recht kam, und das andererseits womöglich eine Ersetzung des Shylock

---

[1604] Der im Programmheft abgedruckte Auszug aus Hochhuths Artikel unterscheidet sich in einzelnen Wörtern von dem in der *Weltwoche*. Als Quelle ist im Programmheft die Münchner *Abendzeitung* vom 17.09.1985 genannt.

[1605] Vgl. Programmheft Augsburg.

durch Nathan verhindern half. In Weskers Stück gibt es gute und schlechte Christen neben guten Juden.[1606] An der Misere des edlen Juden waren allgemein-menschliche Schwächen oder gesellschaftliche Verhältnisse schuld, nicht aber 'die Christen'. Weskers Shylock war deshalb nicht nur ein Nathan, sondern auch ein Korczak oder eine Anne Frank, die die Schuldfrage nicht – oder zumindest nicht ans Publikum – stellten. Dazu passt, dass Dieter Schnabel, der einzige Rezensent, der Weskers Stück vorbehaltlos lobte, gleichzeitig auch der Einzige war, der ein Interview mit dem Autor erwähnte, in dem Wesker gesagt hatte, er identifiziere sich mit der von ihm geschaffenen Shylock-Figur. Als Begründung hatte er hinzugefügt: "Dieser würde neue deutsche Generationen nicht für immer für den Holocaust verantwortlich machen. Shakespeares Shylock hingegen würde es tun".[1607] Ein solches, für deutsche Ohren sehr tröstliches Bekenntnis war für Schnabel Anlass genug, das Wesker-Drama als "nicht nur interessante[s], sondern auch notwendige[s] und gerade bei uns nachspielenswerte[s] Stück" zu beurteilen.[1608] Dem etwas distanzierteren Kollegen Klaus Colberg, der die Augsburger Inszenierung "redlich, aber etwas zu überdeutlich in der Moral" fand, gefiel immerhin die Betonung der christlich-jüdischen Harmonie:

> Nach vielen ausschließlich deprimierenden Stücken zur Konfrontation Juden und Nichtjuden ist diese abgewandelte Shylock-Parabel einmal der Versuch, auch die Wirkenskraft von Freundschaft, Güte und Toleranz zwischen den Rassen und Konfessionen auf der Bühne schaubar zu machen.[1609]

Für diejenigen jedoch, die nach einem anderen Weg der Judendarstellung suchten als dem der Veredelung Shylocks, war Weskers Drama inakzeptabel und überflüssig. Die meisten Rezensenten, die der Adaption kritisch gegenüberstanden, fragten sich, was man gewinne, "wenn man ein antisemitisches Vorurteil (und natürlich kann man Shakespeares 'Kaufmann' so lesen) durch ein philosemitisches Klischee ersetzt".[1610] Sie sahen in dem Stück nicht mehr als ein "von Bildung, gutem Willen, interessanten Einzelszenen und klugem Gerede erfülltes Wiedergutmachungsstück",[1611] fanden die Intention des Autors "gewiß achtenswert"[1612], kritisierten aber, dass Wesker "mehr ein Porträt seiner selbst als Shylocks"[1613] geschaffen habe. Herausgekom-

---

[1606] Außer Shylock, Tubal und Jessica auch Shylocks Schwester Rivka und Rebecca, eine Bankierstochter.

[1607] Schnabel, Dietmar: "Ein Gegenentwurf zum 'Kaufmann von Venedig'. Deutschsprachige Erstaufführung von Arnold Weskers Shakespeare-Umdichtung 'Shylock' in Augsburg", in: *Heilbronner Stimme*, 25.10.1985. (Schnabels Rezension, teilweise gekürzt, in verschiedenen Zeitungen. Vgl. Anhang).

[1608] Ebd.

[1609] Colberg, Klaus: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in neuer Sehweise. Fleisch aus dem Leib des Schuldners. Deutschsprachige Premiere von Arnold Weskers 'Shylock' im Stadttheater Augsburg", in: *Nürnberger Zeitung*, 24.10.1985. (Colbergs Rezension, teilweise gekürzt, in verschiedenen Zeitungen. Vgl. Anhang).

[1610] Schmitz-Burckhardt, Barbara: "Auf den Kopf gestellt. Arnold Weskers 'Shylock' zum ersten Mal auf deutsch", in: *Frankfurter Rundschau*, 25.10.1985.

[1611] Kaiser, Joachim: "Guter Jude, böser Jude – und das Publikum. Arnold Weskers 'Shylock'-Drama in Augsburg und Frankfurts Fassbinder-Probleme", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 22.10.1985.

[1612] Hepp, Fred: "Shylock gegen Shylock. Arnold Weskers neues Stück als deutsche Erstaufführung in der Augsburger Komödie", in: *Augsburger Allgemeine*, 22.10.1985.

[1613] Hübner, Ursula: "Ein neuer Shylock. Deutschsprachige Wesker-Erstaufführung in Augsburg", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.10.1985.

men sei dabei "eine lebensvolle Mischung aus dem weisen Nathan und dem Milchmann Tevje".[1614] Der Umstand, dass viele, die das Wesker-Stück für weniger gelungen hielten, zur Charakterisierung des Shylock den Vergleich mit der *Anatevka*-Figur suchten,[1615] zeigt, dass die Ablehnung auch eine Weigerung war, eine neue Welle der Verkitschung von Bühnenjuden im Allgemeinen hinzunehmen. Ein edler Shylock wurde als unzulässige Verkleinerung der Figur begriffen, egal ob in Shakespeares Stück oder einer Adaption davon.

> Weskers Stück ist gutgemeint, aber weder dem Theater noch der Sache der Juden wirklich dienlich. Der Holocaust war ja nicht deshalb eine das Vorstellungsvermögen überschreitende Entsetzlichkeit, weil ihm sechs Millionen besonders edle Menschen zum Opfer fielen, sondern weil in ihm sechs Millionen Menschen umkamen, wie immer gut, mittelmäßig oder schlecht sie gewesen sein mögen – nur weil sie Juden waren.[1616]

Dass auch die große Mehrheit der Verantwortlichen an den deutschen Bühnen offenbar eine Veredelung der Shylock-Figur als keine adäquate Lösung begriff, legt die Tatsache nahe, dass von der Ur- bis zur deutschsprachigen Erstaufführung von Weskers Stück neun Jahre vergingen, obwohl eine deutsche Übersetzung bereits seit 1978 vorlag. Doch nicht Wenige befürchteten jetzt offenbar ein 'philosemitisches Revival' auf deutschen Bühnen, eine Wiederbelebung des unschuldigen und wehrlosen jüdischen Opfers als wohlmeinende humanistische Antwort auf die Fassbinder-Debatte, die zur gleichen Zeit zuerst Frankfurt und schnell auch den Rest des Landes erfasst hatte. So schrieb beispielweise die Rezensentin der *Bayerischen Staatszeitung/Bayerischer Staatsanzeiger*, die Aufführung des "philosemitischen Wesker-Dramas" in Augsburg habe durch die heftigen Auseinandersetzungen um das Fassbinder-Stück "brisante Aktualität" gewonnen.[1617] *Der Müll, die Stadt und der Tod* hatte bereits für Aufsehen und Diskussionen gesorgt, als es 1976 in Buchfassung erschien. Joachim Fest hatte damals Fassbinder in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* "Linksfaschismus" und "linken Antisemitismus" vorgeworfen. Es sei gewiss inzwischen denkbar, ein Stück mit einer jüdischen Negativfigur zu schreiben, hatte Fest damals klarzustellen versucht, bei Fassbinder allerdings geschehe das ohne literarischen Wert und sei "nur noch billige, von ordinären Klischees inspirierte Hetze".[1618] Im Zuge der Auseinandersetzungen, die daraufhin geführt wurden, zog der Verlag das Buch nach wenigen Tagen zurück. Nach Fassbinders Tod 1982 hieß es, der Autor habe testamentarisch bestimmt, dass das Stück nur in Frankfurt, Paris oder New York uraufgeführt wer-

---

[1614] Schmitz-Burckhardt, "Auf den Kopf gestellt", *Frankfurter Rundschau*, 25.10.1985.
[1615] Außer Schmitz-Burckhardt auch Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung* und Fred Hepp in der *Augsburger Allgemeinen* (s.o.).
[1616] Schmitz-Burckhardt, "Auf den Kopf gestellt", *Frankfurter Rundschau*, 25.10.1985.
[1617] Lethmair, Thea: "Shylock, der Menschenfreund. Weskers philosemitische Shakespeare-Variation in Augsburg", in: *Bayerische Staatszeitung/Bayerischer Staatsanzeiger*, München, 22.11.1985.
[1618] Zitiert nach Rüdiger Dingemanns Rezension von Rainer Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* in *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, München, 2000. (Als Buchbesprechung im Internet unter http://www.amazon.de/exec/obidos tg/stores/ detail/-/books/3886612066/kindler–reviews/).

den durfte,[1619] ohne dass allerdings jemals Interesse von einem Pariser oder New Yorker Theater signalisiert worden wäre. Das liegt vor allem daran, dass *Der Müll, die Stadt und der Tod* als ein Stück von "dramaturgische[r] Durchschnittlichkeit und theatrale[r] Belanglosigkeit" gilt.[1620] Fassbinder hatte das Stück, eine "krude, obszöne, nachexpressionistische"[1621] Folge von elf Szenen, 1975 nach der Vorlage des Romans *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* von Gerhard Zwerenz verfasst. Es handelt von einem typisierten, namenlosen 'Reichen Juden', einem skrupellosen Grundstücksspekulanten, der seine guten Beziehungen zu den Entscheidungsträgern der Stadt stets zum eigenen Vorteil zu nutzen weiß. Er wird für seine schmutzigen Geschäfte nicht belangt, weil er als Jude Immunität genießt und sowieso im Interesse der Stadt handelt. Er besucht regelmäßig die lungenkranke Prostituierte Roma B., nicht zuletzt, um ihren Vater zu demütigen, einen unbelehrbaren Nazi und Judenmörder, der auch des 'Reichen Juden' Eltern getötet hat und der jetzt in einer heruntergekommenen Transvestitenbar singt. Das Motiv der Rache tritt allerdings zunehmend in den Hintergrund und wird abgelöst durch das Bedürfnis des Juden zu sprechen – über seine illegalen Machenschaften, über die Kollaboration mit den Mächtigen der Stadt und die Drecksarbeit, die er für sie verrichtet. Ein zweiter Kunde der Roma B. ist Hans von Gluck, ebenfalls ein Spekulant, der bei der Prostituierten in ausgedehnten Tiraden seinem Judenhass freien Lauf lässt. Romas Ehemann ist der Zuhälter Franz B., der sich im Verlauf des Dramas von seiner Frau trennt und in die sadomasochistische Schwulen-Szene abtaucht. Er wird am Schluss des Dramas für den Mord an seiner Frau verhaftet, den in Wirklichkeit der Jude auf Bitten der zunehmend todessehnsüchtigen Prostituierten hin begangen hat. Die Verhaftung ist kein Irrtum, sondern ein Bauernopfer, inszeniert vom Polizeipräsidenten der Stadt, um den einflussreichen Juden zu decken.

Die Ankündigung des neuen Frankfurter Intendanten Günther Rühle, das Stück zu Beginn der Spielzeit 1985/86 uraufführen zu wollen, löste monatelange, heftige Diskussionen aus. Massive Proteste kamen unter anderem aus der Jüdischen Gemeinde Frankfurts, die sich nicht zuletzt deshalb diffamiert sah, weil kolportiert wurde, ihr Vorsitzender Ignaz Bubis habe Fassbinder als Vorbild für die Figur des 'Reichen Juden' gedient. Der Sprecher der Gemeinde, Michel Friedmann erklärte, der Widerstand richte sich nicht gegen den Umstand, dass

> antisemitisches Gedankengut auf einer deutschen Bühne vorgetragen wird. [...] es gibt gute und schlechte Juden, so wie es gute und schlechte Christen und Moslems gibt. Und es gibt Antisemiten in diesem Land. Es muß Aufgabe der Kunst sein, dieses Phä-

---

[1619] Vgl. Hensel, Georg: "Der Täter als Opfer. Rainer Werner Fassbinder 'Der Müll, die Stadt und der Tod'. Eine verhinderte Uraufführung 4.11.1985 Frankfurt. Regie: Dietrich Hilsdorf", in: ders.: *Spiel´s noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre*, Frankfurt/M., 1991², S. 39-44, hier S. 42.

[1620] Dingemann, *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (http://www.amazon.de/exec/obidos/tg/stores/detail/-/books/3886612066/ kindler-reviews/).

[1621] Sucher, C. Bernd: "Von Schuld und Angst und Traurigkeit. Rainer Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* als Probe am Frankfurter Schauspiel", in: ders.: *Das Theater der achtziger und neunziger Jahre*, Frankfurt/M., 1995, S. 60-66, Zitat S. 65.

> nomen zu be- und verarbeiten. Daß aber in diesem konkreten Stück den antisemitischen Positionen nichts wirklich entgegengesetzt wird, [...] das ist das Perfide an ihm.[1622]

Die Auseinandersetzungen gipfelten darin, dass die Aufführungsgegner am 31.10.1985, dem geplanten und gerichtlich genehmigten Premierentermin, die Bühne des Frankfurter Schauspielhauses besetzten. Verschiedene Aspekte des Stücks führten bei Protestierenden zu den allerschlimmsten Befürchtungen bezüglich antisemitischer Exzesse auf einer deutschen Bühne. Zuallererst erschreckte die Figur des 'Reichen Juden' selbst, der von sich sagt: "Ich bin kein Jud – wie Juden Juden sind"[1623], der rigoros die eigenen Interessen und die Interessen der Mächtigen vertritt, Menschen aus ihren Wohnungen vertreibt, illegale Geschäfte abwickelt. Unabhängig davon, dass die Prostituierte Roma B. um ihren Tod bittet, könnte ihre Tötung durch den Juden, so fürchtete man, "das uralte Bild vom jüdischen Ritualmörder" beschwören.[1624] Weitere Steine des Anstoßes waren die wüsten Beschimpfungen des Juden durch Romas Ehemann, die faschistischen Äußerungen ihres Vaters, der, gefragt wie es sich mit der Last lebe, des 'Reichen Juden' Eltern getötet zu haben, antwortet: "Es ist keine Last, der Mörder der Juden zu sein, wenn man die Überzeugungen hat, die ich habe".[1625] Vor allem aber sorgten die Hasstiraden des Hans von Gluck für Empörung, von denen eine Passage von den Gegnern der Aufführung regelmäßig zitiert wurde:

> Er saugt uns aus, der Jud. Trinkt unser Blut und setzt uns ins Unrecht, weil er Jud ist und wir die Schuld tragen. [...] Und Schuld hat der Jud, weil er uns schuldig macht, denn er ist da. Wäre er geblieben, wo er herkam, oder hätten sie ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen. Das ist kein Witz, so denkt es in mir. Und ich reib mir die Hände, wenn ich mir vorstelle, wie ihm die Luft ausgeht in der Gaskammer.[1626]

Aufgrund der anhaltenden Proteste wurde das Stück nur ein einziges Mal vorgeführt, und zwar, als 'Wiederholungsprobe' apostrophiert, als geschlossene Aufführung mit etwa 150 geladenen Kritikern, die sich strengsten Sicherheitsmaßnahmen und zahlreichen Kontrollen unterziehen mussten. Unabhängig davon, ob sie Fassbinders Stück für antisemitisch hielten, urteilten so gut wie alle Kritiker, die der Aufführung beigewohnt hatten, dass die Inszenierung von Dietrich Hilsdorf es nicht war. So sei die Figur des Hans von Gluck derart "widerlich grotesk"[1627] gestaltet worden, dass durch sie die Rolle des Rassisten nicht verteidigt, sondern entblößt würde. Sie bedeute deshalb "für keinen Unverführten eine Verführung – nur Abschreckung", urteilte

---

[1622] Friedmann zitiert nach Rüdiger Dingemann in *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (http://www.amazon.de/exec/obidos/tg/stores/detail/-/books/3886612066/kindler-reviews/).
[1623] Zitiert nach Fassbinder, Rainer Werner: *Der Müll, die Stadt und der Tod*, in: *Sämtliche Stücke*, Frankfurt/M., 1991, S. 665-713, Zitat S. 677.
[1624] Hensel, "Der Täter als Opfer", *Spiel´s noch einmal*, S. 41.
[1625] Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, *Sämtliche Stücke*, S. 704.
[1626] Ebd., S. 696.
[1627] Hensel, "Der Täter als Opfer", *Spiel´s noch einmal*, S. 42.

Peter von Becker in *Theater heute*.[1628] Auch Romas Vater fehlte "viel zum Rattenfänger und alles zum Anführer der Wanzenschar".[1629] Im Unterschied dazu wurde der Jude in Edgar Böhlkes "überaus dezenter Darstellung eines soignierten älteren Herrn"[1630] zur neben der Prostituierten menschlichsten Figur des Dramas, "ein liebendes und leidendes Opfer am Rande eines Bordell-Melodrams".[1631] Entsprechend wurde der Tötungsakt unzweideutig als Akt der Gnade und der Erlösung gespielt – Roma löst des Juden Krawatte und legt sie sich um den Hals; sie blicken sich lange tief in die Augen, bevor er, zärtlich fast, beginnt zuzuziehen.

Am 11.11.1985 setzte Intendant Rühle das Stück endgültig ab. Er begründete diesen Schritt mit dem "Irrationalismus der Debatte, der sich aus den Verbrechen der Deutschen an den jüdischen Bürgern und daraus entstandenen, unaufhebbaren Ängsten" ebenso herleite wie "aus Verdrängungen, verspätetem Widerstandsbegehren und Interessenskämpfen der Gegenwart". Für die Austragung dieser Konflikte, fügte Rühle an, sei jedoch "das Theater der falsche Ort".[1632]

Von den Befürwortern der Aufführung, unter denen sich viele junge deutsche Nicht-Juden befanden, stritten viele für die Freiheit der Kunst. Bei anderen stand der Gedanke im Vordergrund, die Juden so zu behandeln, wie jedes andere Volk. Philosemitismus war in ihren Augen eine Form des Antisemitismus, der aus schlechtem Gewissen oder Angst resultierte. Ironischerweise wurde gerade die Normalität im Umgang mit Juden, die sie mit dem Beharren auf der Aufführung des Fassbinder-Stücks einfordern wollten, genau durch selbiges unterbunden. Mehr als fünfzehn Jahre nach dem sogenannten 'Fassbinder-Streit' sah der Schriftsteller Richard Chaim Schneider in der Bühnenbesetzung durch die Frankfurter Jüdische Gemeinde rückblickend das Ereignis, das "die Leere, die die vernichteten jüdischen Gemeinden in Städten und Dörfern hinterlassen" hatten, wahrnehmbar machte.

> Juden standen buchstäblich im Rampenlicht der Republik und bezogen als Gemeinschaft erstmals in der Geschichte Nachkriegsdeutschlands öffentlich Position. Im Grunde kämpften sie auf der Kammerspiel-Bühne um ihre Unsichtbarkeit. Sie wollten in Ruhe gelassen werden, in Deutschland ohne große Probleme leben. Doch mit der

---

[1628] Becker, Peter von: "Fast verspielt. Das Theater als unmoralische Anstalt? – Beobachtungen und Fragen zum Frankfurter Fassbinder-Streit", in: *Theater heute*, 12/1985, S. 3-9, Zitat S. 4.

[1629] Sucher, "Von Schuld und Angst und Traurigkeit", *Das Theater der achtziger und neunziger Jahre*, S. 64.

[1630] Becker, "Fast verspielt", *Theater heute*, 12/1985, S. 9.

[1631] Hensel, "Der Täter als Opfer", *Spiel´s noch einmal*, S. 43.

[1632] Rühle zitiert nach Dingemann, *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (http://www.amazon.de/exec/obidos/tg/stores/detail//books/3886612066/ kindler-reviews/). Die 'Wiederholungsprobe' blieb die bis heute einzige Aufführung des Stücks in Deutschland. Die Uraufführung fand 1987 in einem kleinen Theater in New York statt, danach wurde das Stück mehrfach in Schweden, Dänemark und Italien gezeigt. In den Niederlanden dagegen wurde zweimal seine Absetzung erzwungen. In Deutschland gab es Lesungen in verschiedenen Städten, ein Aufführungsbestreben am Berliner Maxim Gorki Theater scheiterte aber – begleitet von inhaltlich ähnlichen, aber weniger heftigen Diskussionen – im September 1998. Als Ersatz lud der Intendant des Maxim Gorki Theaters eine Theatergruppe aus Tel Aviv zu einem Gastspiel nach Berlin ein, die das Stück im April 1999 erstmals in Israel aufgeführt hatten. (Die Theatergruppe bestand aus Studenten einer privaten Schauspielschule und war überregional wenig bekannt. Wohl deshalb wurde das Stück in Israel öffentlich kaum wahrgenommen). Um sich nicht in den Streit einzumischen, der in Deutschland wegen des Stücks geführt wurde, sagte die israelische Schauspieltruppe ab. (Vgl. Albath, Maike: "Als wär´s ein Stück von Pasolini", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 20.11.1998 und [anon.]: "Verwicklungen. Fassbinder-Stück hat in Israel Premiere, kommt aber nicht nach Berlin", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 20.04.1999. Zur Berliner Diskussion um die Spielbarkeit siehe "Spielen oder nicht spielen? Cohn-Bendit, Biller, Schitthelm, Schneider zum Fassbinder-Streit", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 02.09.1998).

> Bühnenbesetzung war ihre restaurative Ruhe vorbei. Durch ihre Präsenz, die schlagartig ins deutsche Bewußtsein eindrang, wurde das Fehlen derer, die nicht mehr da waren, offensichtlicher, die kulturellen, die geistigen, vor allem geographischen 'Leerstellen' in den Städten wurden mit einem Mal präsent.[1633]

Und durch die Polarisierung, die der Streit um Fassbinders Stück heraufbeschwor, war auf einmal Herkunft oder Abstammung wieder das entscheidende Kriterium, um die an der Diskussion Beteiligten zu positionieren oder zumindest ihre Positionen einzuordnen, wie Sigrid Löffler in *Theater heute* erschreckt zur Kenntnis nahm:

> Richtig mulmig aber wird mir beim Bericht der 'Frankfurter Rundschau'. Da muß ich erfahren, was 'der Frankfurter Jude Cohn-Bendit' und 'der Jude Aaron Epstein' gesagt haben, muß lesen, daß sich 'Cohn-Bendit ungeachtet seiner jüdischen Abstammung ebenso wie der Jude und Theatermacher Zadek' für die Aufführung ausgesprochen hätten, hingegen 'der Literaturpapst und Jude Reich-Ranicki' schwer deutbar gelächelt habe. Welches dumpfe Denkklima muß da in Frankfurt entstanden sein, daß sich in einer linksliberalen Zeitung solche fatalen Aussonderungsformeln offenbar unbemerkt einschleichen können?[1634]

Das "dumpfe Denkklima", das Sigrid Löffler zurecht bei den Kollegen der *Frankfurter Rundschau* anprangerte, war aber durchaus kein auf diese Publikation begrenztes Phänomen, sondern war, wenn auch subtiler und ohne die "fatalen Aussonderungsformeln", in der gleichen Ausgabe von *Theater heute* festzustellen, in der auch Löfflers Kolumne erschien. Hier berichtete Peter von Becker unter der Überschrift "Fast verspielt" von den Ereignissen in Frankfurt. Abschließend bemerkte er dabei, dass wenn das Stück überhaupt inszeniert werden sollte, dann

> von einem Regisseur mit mehr Lebens- und Theatererfahrung, mit größerer Autorität, als sie Hilsdorf in Frankfurt bisher hat. Falls Peter Zadek also das Stück nicht selbst in Hamburg herausbringt, was eine Erlösung bedeuten könnte, dann bleiben nur George Tabori, [...], und die Regisseursintendanten wie Claus Peymann oder Jürgen Flimm, mit dem Rückhalt ihrer Ensemble, ihrer Dramaturgien und ihrer Autoren.[1635]

Von Becker fielen also nur vier Regisseure mit genügend "Lebens- und Theatererfahrung" ein. Für zwei von ihnen sprach zusätzlich zur Erfahrung der besondere Rückhalt, der anscheinend als für die Inszenierung des Stücks notwendig erachtet wurde. Die anderen zwei, die nicht gleichzeitig auch Intendanten waren, waren Juden. Das Judesein scheint demnach das vornehmliche Legitimations-Kriterium für Zadek und Tabori zu sein. Bei einem jüdischen Regisseur, so kann man von Beckers Aussage deuten, wäre eine breite Unterstützung dann auch eher verzichtbar, da ein Jude bei einem solchen Thema Immunität, Narrenfreiheit genießt. Dies ist die andere Seite der Immunität, die Fassbinders 'Reichen Juden' im Mordfall Roma B.

[1633] Schneider, Richard Chaim: "Jüdische Museen in Deutschland. Die vorgetäuschte Rückkehr", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 16.03.2001.
[1634] Löffler, Sigrid: "Keine 'Müll'-Kolumne", in: *Theater heute*, 12/1985, S. 55.
[1635] Becker, "Fast verspielt", *Theater heute*, 12/1985, S. 9.

schützt.[1636] Tabori und Zadek wären in dieser Sichtweise 'die guten Juden', eine Seite einer Medaille, auf deren Kehrseite Fassbinders namenloser Jude zu finden ist – und Shylock, der in der Frankfurter Diskussion nicht nur erstaunlich präsent war, sondern auch erstaunlich ausnahmslos als legitimer Verwandter des Fassbinder-Juden gesehen wurde. Deutlich wurde das zum Beispiel in der etwas gönnerhaft-herablassenden Bemerkung Georg Hensels: "Wie kommt es, daß Theaterleute dieses Stück aufführen wollen? Auch die Juden haben das Recht auf Verbrecher, Feiglinge und Philosophen, auf Schurken. [sic] Opportunisten und Helden, auf Shylock, Schmock und Nathan"[1637], die durch die strenge Dreiteilung Shylock zum Synonym für 'Verbrecher' und 'Schurken' machte. Wenig Interpretationsspielraum bezüglich der Einschätzung Shylocks ließ auch die Beschreibung des Fassbinder-Dramas in *Kindlers Neues Literatur Lexikon*: "Das Stück, [...], ein teilweise schwülstiges Melodram mit Huren als Todesengeln und einem grotesken jüdischen Kapitalisten als modernem Shylock, bleibt bewußt fragmentarisch".[1638]

Am häufigsten jedoch machte von Becker selbst Gebrauch von dem Vergleich zwischen Shylock und Fassbinders Reichem Juden. Er ordnete beide gleich neben "Wilhelm Hauffs 'Jud Süß'" in die Kategorie der 'dubiosen mythischen Juden' ein, von denen Fassbinder so "fasziniert" gewesen sei.[1639] In dem Vorhaben, eine solche "Verdichtung von Mensch und Monstrum" in die Kunst zu integrieren, sei Peter Zadek Fassbinders Lehrmeister gewesen, den bei seiner Bochumer Inszenierung nur der gute Name des Autors vor einem ähnlichen Skandal wie dem in Frankfurt bewahrt habe: "Als bei Zadek 1974 in Bochum Hans Mahnke den Shylock als wüsten Schacherer darstellte, in der Gesellschaft seiner Schächer, da war das Stück allerdings noch immer – von Shakespeare".[1640] Dass es sich nach Meinung von Beckers bei Shylock und dem 'Reichen Juden' um ein und denselben Figurentypus handelt, kommt an anderer Stelle noch klarer zum Ausdruck:

> Fassbinder [...] rührt an kollektive Verdrängungen, an latente Aggressionen und Ängste. Wie jede wahre Tragödie. Auch der große Shakespeare bedurfte des reichen Juden Shylock, welcher mit seinem individuellen Namen darum nicht mehr oder weniger einen Typus verkörpert, – um aus dem im übrigen völlig unerheblichen Stück vom christlichen 'Kaufmann von Venedig' ein Meisterwerk zu machen.[1641]

Aus diesem Grund wurde auch selbstverständlich darauf geschlossen, in einer gelungenen Inszenierung der einen Figur Antworten auf Fragen zur anderen zu erhalten, was aber in Frankfurt

---

[1636] Hinter der Tatsache, dass Zadeks Eingreifen eher als Taboris "eine Erlösung bedeuten könnte" (für wen eigentlich), steckt wahrscheinlich der Wunsch, die Erlösung möge mehr spielerisch als schmerzhaft vonstatten gehen.
[1637] Hensel, "Der Täter als Opfer", *Spiel´s noch einmal*, S. 43.
[1638] Rüdiger Dingemann, *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (http://www.amazon.de/exec/obidos/tg/stores/detail/-/books/3886612066/kindler-reviews/).
[1639] Becker, "Fast verspielt", *Theater heute*, 12/1985, S. 4.
[1640] Ebd., S. 6.
[1641] Ebd., S. 7.

zur Enttäuschung von Beckers nicht gelang:

> Ich habe auch in Edgar Böhlkes überaus dezenter Darstellung eines soignierten älteren Herrn, der irgendwie fein und fies, edel und schofel in einem erscheinen sollte, das Schicksal des nach 400 Jahren und sechs Millionen Morden endlich arrivierten Shylock nicht so recht verstanden.[1642]

In diesem Rahmen erscheint von Beckers Ruf nach Tabori und Zadek wie die Bitte, die 'guten Juden', die ja mit Shylock-Inszenierungen schon bewiesen hatten, dass sie die jüdischen Monster in den Griff bekamen, mögen sich auch dieses Monstrums annehmen. Eine solch schwierige Frage sollten die Juden für die Christen klären, und zwar wenn möglich 'unter sich'.

Auch Joachim Kaiser wollte jüdische Meinung in dieser Frage zur entscheidenden Instanz machen, damit gleichzeitig darauf hindeutend, dass auch er die Parallelen zwischen den beiden Theaterfiguren (an)erkannte. Er, der bei Reflexionen über Shylock so gern und häufig an das Zitat des Regisseurs Heinz Hilpert erinnerte, "Den 'Kaufmann von Venedig' spiele ich erst wieder, wenn 40 Juden im Parkett sitzen und darüber lachen", ließ seine Betrachtungen zum Fassbinder-Stück fast identisch ausklingen: "Wir brauchten auch hier die vom klugen Hilpert beschworenen 40 Juden, die darüber lachen – oder diskutieren".[1643]

Wie so oft waren die Ereignisse auf dem und rund ums Theater wieder nur getreuer Spiegel eines allgemein-gesellschaftlichen Phänomens. Wie groß die Unsicherheiten im Zusammenleben zwischen deutschen Nicht-Juden und ihren jüdischen Mitbürgern noch waren und welch entscheidende Rolle für die Disharmonien im Miteinander das Erinnern bzw. das Vergessen spielte, wurde selten deutlicher als bei dem makabren deutsch-amerikanischen Versöhnungsgipfel, den Bundeskanzler Kohl und der amerikanische Präsident Ronald Reagan auf dem Soldatenfriedhof von Bitburg 1985 inszenierten. Nachdem die internationale Presse die Nachricht verbreitet hatte, dass auf dem Friedhof auch Angehörige der Waffen-SS begraben lägen und das Treffen deshalb allerorten Befremden auslöste, nahm man hastig den Besuch des Konzentrationslagers Bergen-Belsen zusätzlich in das Programm auf. So kam es, dass man sich am 5. Mai 1985 zuerst zum "selbstgefällig inszenierte[n] Annäherungsspektakel vor den Gräbern amerikanischer Soldaten und Angehöriger der Waffen-SS"[1644] traf und noch am selben Tag das Konzentrationslager besichtigte, wo "protestierende[] Angehörige[] ehemaliger Lagerinsassen aus der Gedenkstätte herausgetragen werden mussten, bevor die offiziellen Reden gehalten werden konnten".[1645] Elie Wiesel sagte dazu im amerikanischen Fernsehen, er hatte nicht geglaubt, dass

---

[1642] Ebd., S. 9.
[1643] Kaiser, "Guter Jude, böser Jude – und das Publikum", *Süddeutsche Zeitung*, 22.10.1985.
[1644] Westdeutscher Rundfunk, *Auschwitz und kein Ende*, Teil 3, (http://www.wdr.de/tv/nachtkultur/dokumentation/20000412/auschwitz3.html).
[1645] Niclauß, Karlheinz: *Kanzlerdemokratie. Bonner Regierungspraxis von Konrad Adenauer bis Helmut Kohl*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1988, S. 235.

man versuchen könne, "in einer Viertelstunde zu schaffen, was Jahrhunderte braucht".[1646] Nur drei Tage später allerdings, am 40. Jahrestag der bedingungslosen Kapitulation, bekannte sich Bundespräsident Richard von Weizsäcker in einer weltweit beachteten Rede vor dem deutschen Bundestag eindringlicher und klarer zur besonderen Verantwortung der Deutschen für die nationalsozialistische Vergangenheit, als je ein hoher politischer Repräsentant der Bundesrepublik vor ihm. Es habe keine 'Stunde Null' gegeben, sagte Weizsäcker,

> 'aber wir hatten die Chance zu einem Neubeginn'. Es gehe nicht darum, Vergangenheit zu bewältigen, da sie sich nicht nachträglich ändern oder ungeschehen machen lasse. 'Aber wer vor der Vergangenheit die Augen verschließt, wird blind für die Gegenwart'.[1647]

3.5.10 "Die Vernünftigen in ihrem Wissen bestärken": Hannover, 1986

Natürlich hatte Hochhuths leidenschaftlich vorgetragene Ablehnung des *Kaufmann von Venedig* wie auch die Diskussion in Frankfurt, bei der nicht nur alte Wunden wieder aufgerissen waren, sondern die auch die (Un-)Möglichkeiten und Grenzen der Typisierung 'des Juden' auf deutschen Bühnen neu ausgelotet hatte, Auswirkungen auf die Rezeption des Shakespeare-Stücks im Allgemeinen und des 'endlich arrivierten Shylock' im Besonderen. Dies wurde mehr als deutlich, als Anfang Januar 1986 Intendant und Regisseur Reinhold Rüdiger an der Landesbühne Hannover als erster Regisseur in der Bundesrepublik nach den oben genannten Ereignissen den *Kaufmann von Venedig* auf den Spielplan setzte.

> Shakespeare Antisemitismus vorzuwerfen und mit Hochhuth einen Shakespeare-Boykott zu fordern, weil das Stück in den '1.000 Jahren' mißbraucht worden ist und auch weiterhin die Gefahr besteht, daß es den Unbelehrbaren Wasser auf ihre alten Mühlen bringt, ist keine Lösung: um unsere Haltung geht es. Das Stück nicht aufzuführen heißt doch, das Problem zu verdrängen, statt es sich bewußt zu machen.[1648]

So stand es fast trotzig im Programmheft der Landesbühne. Der Rezensent der Hannoverschen *Neuen Presse* hielt Rüdiger jedoch entgegen, auch er trage nicht viel zur Bewusstmachung bei, er liefere "keinen Beitrag zur Auseinandersetzung [...], weil es ihm bei aller Bemühtheit an Courage gefehlt" habe.[1649]

[1646] Zitiert nach Sucher, "Von Schuld und Angst und Traurigkeit", *Das Theater der achtziger und neunziger Jahre*, S. 65-66. Die Ereignisse dieses 5. Mai lösten vor allem in der jüdischen Gemeinde in den USA große Empörung aus und bescherten Reagan seine bis dahin schwerste innenpolitische Krise.

[1647] Zitiert nach Lehmann, Hans Georg: *Deutschland Chronik 1945-1995*. Bonn, 1995, S. 311.

[1648] "Zum Stück und zur Inszenierung", in: Landesbühne Hannover, Intendant Reinhold Rüdiger (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*. Programmheft zur Inszenierung an der Landesbühne Hannover, Premiere: 08.01.1986, Heft 6, Spielzeit 1985/86, Redaktion und Gestaltung: Achim Köweker, Hannover, 1986. Der Beitrag ist der Einzige im Programmheft ohne Quellenangabe und offensichtlich ein Originalbeitrag des Dramaturgen und/oder des Regisseurs.

[1649] Hollmann, Reimar: "Entschärfter 'Kaufmann von Venedig' der Landesbühne im Aegi-Theater. Zuwenig Courage zur Entlarvung privilegierten Schmarotzertums", in: *Neue Presse*, Hannover, 13.01.1986.

Und in der Tat ist es fast greifbar, wie Rüdiger, der in und um die Niedersächsische Landeshauptstadt als 'Shakespeare-Experte' galt, gleichsam den Kopf einzog und allen, aber auch wirklich allen eventuell möglichen Missverständnissen vorzubeugen versuchte. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass die Landesbühne ein Tournee-Theater war, das in den Sälen und Aulen niedersächsischer und westfälischer Städte gastierte und man offensichtlich nicht wusste, ob und wie die Frankfurter Debatte die Stimmung im Land (und auf dem Land) bezüglich eines Stücks mit einer streitbaren jüdischen Figur beeinflusst hatte.

Rüdigers Strategie der Risiko- und Fehlervermeidung basierte zunächst einmal darauf, möglichst viel von seinen dramaturgischen und inszenatorischen Absichten vorab zu erläutern. Deshalb nahm ein Originalbeitrag, in dem die Intentionen der Verantwortlichen bis hin zu Kostüm-, Musik- und Bühnenbildwahl präzise dargestellt wurden, den größten Raum im Hannoveraner Programmheft ein.[1650] Hier wurde Shylock als Außenseiter vorgestellt, "aus dessen gesellschaftlicher Stellung die Dimension seines Hasses verständlich" würde, wobei man mit der 'gesellschaftlichen Stellung' des Juden in Hannover weniger auf den sozio-ökonomischen Aspekt abzielte. 'Liebe und Hass' hieß vielmehr der Motor des Dramas, der Shylock sowohl zum Gegenspieler Portias als auch zum Antipoden Antonios machte. Shylock verkörpere den alttestamentarischen Hass in dem Maße, in dem Portia die Personifizierung neutestamentarischer Liebe sei. Der Hass sei es auch, der Shylock im Bestehen auf den Rechtsanspruch die Vorsicht vergessen lasse, so wie die Liebe zu Bassanio den königlichen Kaufmann blind mache für die Gefahren des Vertrags.[1651] Aus dem so entstehenden Dilemma errette Portia den Kaufmann "durch jene typisch jüdische Klugheit der Argumentation [...], die der Stolz der Juden ist". Rache und Gnade aber, als Synonyme für Hass und Liebe, seien in Venedig, der realen Welt des Geldes, "nicht auf einen Nenner zu bringen". In Belmont dagegen, der irrealen Welt der Liebe, sei Harmonie möglich. So gebe es bei Stückschluss "drei Paare [...]; nur die Titelfigur Antonio bleibt als Gast allein außerhalb des Glücks zurück". Distanz schuf man in Hannover durch Historisierung: Gespielt wurde auf einer Art Shakespeare-Bühne, mit Podest, Stellwänden und Vorhängen, in Renaissance-Kostümen, bei original vorgetragener Musik. Die Übersetzung hatte Rüdiger selbst bearbeitet.

Da man aber offensichtlich der eigenen Konzeption nicht vertraute oder der Fähigkeit, sie auf der Bühne eindeutig umzusetzen, hatte der Regisseur gleich noch einen Prolog geschrieben, der vom Darsteller des Shylock gesprochen wurde und der, wie man dem Programmheft entnehmen

---

[1650] "Zum Stück und zur Inszenierung", Programmheft der Landesbühne Hannover, Spielzeit 1985/86. Der Beitrag ist der einzige im Programmheft ohne Quellenangabe und offensichtlich ein Originalbeitrag des Dramaturgen und/oder des Regisseurs. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1651] In Hannover deutete nichts darauf hin, dass der Freundschafts-/Liebesdienst des Antonio aus homophiler Neigung geschieht, obwohl eine Passage aus Hans Mayers *Außenseiter*, in der diese These vertreten wird, den zweiten Hauptbestandteil des Hannoveraner Programmhefts bildete. (Dort unter dem Titel "Shylock, der Mann ohne Vornamen, der Jude von Venedig (Marlowe und Shakespeare)").

konnte, "die Vernünftigen in ihrem Wissen bestärken und die Ahnungslosen vor einem falschen Denkansatz bewahren" sollte. "Verehrtes Publikum, nehmt es nicht krumm, daß wir den Shylock so zeigen, wie Shakespear [sic] ihn schrieb", begann dieser Prolog.[1652] In seinem Verlauf wurde das Publikum gebeten, "das Theaterspiel nicht als einen Beitrag zur eigenen unbewältigten Vergangenheit aufzunehmen, sondern sich an den dargestellten Typen zu ergötzen".[1653] Ein anderer Rezensent empfand die einleitenden Worte als Mahnung, "Person nicht gleich Rasse zu setzen und das Ganze als Theater zu begreifen".[1654] Der Prolog endete mit den Worten: "Nun liebes Publikum genießt nur ohne Vorurteil dies Spiel: / der Menschen Leichtsinn, Haß und Liebe Euch zu zeigen, ist sein Ziel".[1655] Ein derartiges Vorspiel hielten die meisten Rezensenten schlicht für "gut"[1656] und angebracht "angesichts des Frankfurter Dilemmas bei der verhinderten Uraufführung [...], bei der es um die strittige Frage der Judendarstellung ging".[1657] Der Shylock, 'wie Shakespeare ihn schrieb', war nach Auffassung der Landesbühne eine Figur mit "Tragödienformat".[1658] Zwar ließ Darsteller Gerd Peiser auch zeitweise

> mit seinen überschäumenden Wutausbrüchen, eiskalt dargebotenen Gedankengängen und in der Gerichtsverhandlung mit seinem mitreißenden Zusammenbruch die Besucher in der Aula des Gymnasiums erschaudern [...]. Aber auch ein Gefühl des Mitleids kam beim Anblick des am Boden zerstörten Shylocks auf.[1659]

Nicht Shylocks "Zinswucher, seine Geldgier" standen in der Inszenierung der Landesbühne zur Anklage, sondern "auf die Intoleranz seiner christlichen Mitmenschen [wurde] mit dem Finger gezeigt".[1660] So war es nicht verwunderlich, dass einige Szenen "an die Aufführung vor Jahren mit dem großen jüdischen Schauspieler Ernst Deutsch" erinnerten.[1661]

Rüdigers Konzept ging voll auf. In allen Städten, in denen er mit seinem Ensemble gastierte, waren die Zuschauer angetan und die Kritiker des Lobes voll. So, wie es die Landesbühne auf die Bühne brachte, konnte das Stück "nicht mehr zu antisemitischer Hetze mißbraucht werden", da blieb "für die bewußte Fehlinterpretation – wie zur Nazi-Zeit – kein Raum".[1662] Die tragische

---

[1652] Zitiert nach het: "Tragische Elemente bestimmten Sinn der Komödie. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in der Aula", in: *Neustädter Zeitung*, 22.01.1986, zu einem Gastspiel in Königslutter.

[1653] Lewe, Otto: "Landesbühne Hannover mit Shakespeare: 'Der Kaufmann von Venedig'. Der Ernstfall in die Komödie hineingerettet", in: *Neue Westfälische Zeitung*, 10.02.1986, zu einem Gastspiel in Herford.

[1654] Hollmann, Reimar: "Entschärfter 'Kaufmann von Venedig' der Landesbühne im Aegi-Theater. Zuwenig Courage zur Entlarvung privilegierten Schmarotzertums", in: *Neue Presse*, Hannover, 13.01.1986.

[1655] Zitiert nach [anon.]: "Landesbühne Hannover in Königslutter. 'Der Kaufmann von Venedig' – ein Schauspiel in Vers und Prosa", in: *Helmstedter Blitz*, 12.02.1986, zu einem Gastspiel in Königslutter.

[1656] um: "'Der Kaufmann von Venedig' in Herzberg. Märchenwelt und harte Wirklichkeit", in: *Harz Kurier*, Herzberg, 30.01.1986.

[1657] [anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig' – ein Schauspiel in Vers und Prosa", *Helmstedter Blitz*, 12.02.1986.

[1658] tsch: "Eindrucksvoller 'Shylock'. Landesbühne spielt in Bad den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Salzgitter Zeitung*, 29.01.1986, zu einem Gastspiel in Salzgitter-Bad.

[1659] het: "Tragische Elemente bestimmten Sinn der Komödie", *Neustädter Zeitung*, 22.01.1986.

[1660] Disc-: "Landesbühne in Königslutter. Die Vernünftigen in ihrem Wissen bestärkt. Reinhold Rüdiger zeigte einen retuschierten 'Kaufmann'", in: *Helmstedter Nachrichten*, 19.02.1986, zu einem Gastspiel in Königslutter.

[1661] Lewe, "Der Ernstfall in die Komödie hineingerettet", *Neue Westfälische Zeitung*, 10.02.1986. Die Rede ist hier von der Tubal-Szene.

[1662] ri, "Rüdigers Shylock kann nicht mehr mißbraucht werden", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung / Regionalausgabe Leine-Zeitung*, 22.01.1986.

Deutung der Shylock-Figur liege "unserer Zeit nahe", schrieb der Berichterstatter der *Goslarschen Zeitung*[1663] und der Kollege von den *Helmstedter Nachrichten* fand es angebracht, dass er einen "leicht retuschierten 'Kaufmann von Venedig'" gezeigt bekam: "Geschadet hat es ihm nicht. Im Gegenteil".[1664] Nur selten wurde der Fassbinder-Streit in den Beiträgen explizit erwähnt, aber umso mehr Kritiker schrieben jetzt von der 'unbewältigten Vergangenheit' der Deutschen als einer Gefahr für das richtige Verständnis von Shakespeares Drama,[1665] und sahen wohl die konservativ-tragische Inszenierungsvariante des Stücks als die geeignetste an – bis zur Bewältigung der Vergangenheit oder zumindest, bis das Thema wieder aus der öffentlichen Diskussion verschwunden war.

Nur Wenige äußerten ihr Bedauern, dass sich die Inszenierung um den Preis der Harmonie "von der Auffassung (Reinhold Rüdiger) her jedoch auf ausgefahrenen Gleisen" bewegte[1666] und dem Ensemble das Stück "so ganz geheuer [...] anscheinend nicht" war.[1667] Warum die venezianische Gesellschaft "nicht unsympathischer gezeichnet" wurde, oder ob es nicht zu wenig sei, wenn Jessica und Lorenzo "als zwei junge Liebende, romantisch verklärt agieren",[1668] solche Fragen wurden so gut wie gar nicht gestellt.

Als 1956 der *Kaufmann von Venedig* erstmals von der Landesbühne auf den Spielplan gesetzt worden war, hatte der junge Reinhold Rüdiger das Programmheft gestaltet.[1669] Damals hatte man versucht, den Shylock – im Rahmen des Üblichen und Machbaren – bei aller Tragik von vornherein nicht zu gut und edel darzustellen. Darsteller Werner Leonhard habe "die Härte und Bosheit Shylocks" vorangestellt und sich auch versagt "die scharfe Kontur des Unmenschen durch andere Wesenszüge aufzuweichen" schrieb seinerzeit die *Hannoversche Presse*.[1670] Man spürte schon damals, dass man der Figur mit reinem Edelmut nicht gerecht wurde. Trotzdem dauerte es noch viele Jahre und bedurfte jüdischer Protagonisten, bis man Shylock so böse zeichnen durfte, wie man wollte. Doch auch noch dreißig Jahre später genügte ein einziges Ereignis vom Ausmaß der Frankfurter Debatte, um die psychologischen Barrieren der frühen fünfziger Jahre, die anscheinend nie verschwunden waren, wieder sichtbar und für die Rezeption der Figur maßgeblich zu machen. Zum Glück blieb dieses Zurückschrecken vor dem Stück nicht die einzige, nicht einmal die dominierende Reaktion des deutschen Theaters auf den Fassbinder-Streit. Die nachfolgenden Inszenierungen sollten besser werden, politisch, wagemutig

---

[1663] GFM: "Gerd Peiser als Shylock bot glänzende Leistung. Landesbühne Hannover gastierte mit dem 'Kaufmann von Venedig' im Odeon", in: *Goslarsche Zeitung*, 11.01.1986, zu einem Gastspiel in Goslar.
[1664] Disc-, "Die Vernünftigen in ihrem Wissen bestärkt", *Helmstedter Nachrichten*, 19.02.1986.
[1665] Zum Beispiel *Neue Westfälische Zeitung, Neustädter Zeitung, Deister- und Weserzeitung*. Vgl. Anhang.
[1666] tsch, "Eindrucksvoller 'Shylock'", *Salzgitter Zeitung*, 29.01.1986.
[1667] os: "Eine problematische Figur. Gerd Peiser spielt den Shylock – Landesbühne Hannover inszenierte Shakespeare", in: *Herforder Kreisblatt*, 10.02.1986, zu einem Gastspiel in Herford.
[1668] Ebd.
[1669] Vgl. S. 167 und Landesbühne Niedersachsen-Süd, Intendant Walter Heidrich (Hrsg.): *Landesbühne. Der Kaufmann von Venedig*, Programmhefte der Landesbühne Niedersachsen-Süd, Spielzeit 1955/56, Heft 11, Schriftleiter: Reinhold Rüdiger, Hannover, 1956.
[1670] J. F., "'Der Kaufmann von Venedig'", *Hannoversche Presse*, 09.04.1956.

und aussagekräftig. Sie wurden nicht, wie Rüdiger an der Landesbühne, während der Vorbeitung des *Kaufmann von Venedig* von den Geschehnissen in Frankfurt überrascht und überrannt, sondern nahmen inszenatorisch wie dramaturgisch dezidiert Stellung dazu.

3.5.11 Kein Vergleich zu Fassbinder: Darmstadt, 1986

In Darmstadt inszenierte Oberspielleiter Jens Pesel mit dem *Kaufmann von Venedig* zum ersten Mal ein Shakespeare-Stück. Parallel zur Probenphase hielt er ein Seminar an der Technischen Hochschule Darmstadt über die Darstellung von Juden und Judentum in der dramatischen Literatur von Marlowe bis Fassbinder.[1671] Nach eigenem Bekunden hatte er jedoch den Plan bereits gefasst, das Shakespeare-Stück zu inszenieren, bevor sich der Skandal in Frankfurt ausweitete. Die Fassbinder-Affäre habe ihn, so Pesel, in diesem Plan zusätzlich bestärkt. Allerdings konnte er keine Parallelen erkennen zwischen Fassbinders namenlosem Juden und der Figur des Shylock, die der Autor "mit großen Sympathien" mehr als alle anderen Charaktere im Stück "psychologisch begründet" und in ihrer Widersprüchlichkeit gezeigt habe. Die Behauptung, dass es sich beim *Kaufmann von Venedig* um ein antisemitisches Stück handle, hielt Pesel nicht nur für "Quatsch", sondern für "eine Diffamierung dieses Autors". Er erinnerte stattdessen an das starke Engagement jüdischer Künstler für das Stück und an Taboris Beschreibung der "Pietät" gegenüber der deutschen Vergangenheit als der "trostlosesten", weil "verlogensten" und "trauerfaulsten" Haltung. Pesels Forderung lautete deshalb: "Man sollte nicht einen zweiten Sieg des Faschismus zulassen, indem man uns dieses Stückes beraubt, eines der wichtigsten Stücke von Shakespeare". Ganz so unbefangen, wie der Regisseur sie hier darzustellen versuchte, war die Situation in Darmstadt allerdings nicht und das wusste auch Pesel.

Ferdinand Beck erinnerte im *Darmstädter Tagblatt* daran, dass die Kritiker "Zu früh!" gerufen hatten, als Gustav Rudolf Sellner im Mai 1955 den *Kaufmann von Venedig* auf die Bühne brachte. Zu früh, weil dem Shylock Max Noahs

> die ein Dutzend Jahre zuvor ermordeten sechs Millionen Landslaute zusähen. 'Vielleicht später', hatte es in einer damaligen Kritik geheißen, werde man an das Stück unbefangener herangehen können.
> Das war ein Irrtum. Auch 31 Jahre nach der Sellner-Inszenierung, auch 41 Jahre nach Kriegsende sind wir nicht in der Lage, unbefangen ein Theaterstück zu erleben, in dem ein Jude auch Negativfigur ist.
> Geht also auf der Bühne als Jude nur noch der weise Toleranzprediger Nathan? Ist der tragisch in Haß und Ausweglosigkeit verstrickte Shylock zu verbannen wie Fassbinders reicher Westendspekulant?[1672]

[1671] Vgl. Interview mit Pesel in: cid: "'Shylock ist in erster Linie Kaufmann'. Jens Pesel in einem Gespräch zu seiner Inszenierung von Shakespeares Stück 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Darmstädter Echo*, 28.05.1986. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1672] Beck, Ferdinand: "Wechselbäder von Schalk und Schauer. Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' im Kleinen Haus des Staatstheaters / Flüs als Shylock", in: *Darmstädter Tagblatt*, 16.06.1986. Auch das *Darmstädter Echo* erinnerte in einem ausführlichen Bericht an die Sellner-Inszenierung (und zwei weitere Aufführungen des *Kaufmann von Venedig* in Darmstadt von 1924 und 1933). Vgl. cid: "Die Shylocks von Darmstadt. In den zwanziger, dreißiger und fünfziger Jahren", in: *Darmstädter Echo*, 12.06.1986. (Zur Darmstädter Inszenierung von 1933 siehe auch Kapitel 2.1.6).

Die Befangenheit Pesels äußerte sich darin, dass er sich eine Legitimation des Shylock von der Persönlichkeit des Schauspielers Wolf Flüs erhoffte, der kurz zuvor in der Rolle des Nathan brilliert hatte.[1673] Mit dieser Strategie der persönlichen Beglaubigung einer heiklen Rolle war Pesel nicht sonderlich weit von den Denkmustern der fünfziger und sechziger Jahren entfernt, als man bei Deutsch oder Ponto ähnlich argumentierte. Er glaubte, sie zu benötigen, um die Rolle nicht zu positiv inszenieren zu müssen:

> Wolf Flüs ist ja in gewisser Weise ein Sympathieträger für das Publikum. Wenn diese Basis da ist, so meine ich, dann darf man Shylock auch in seinem ganzen Haß zeigen, weil der Haß verstehtbar wird, verständlich gemacht wird.[1674]

Als weiterer Schritt in Richtung Gewährleistung der Spielbarkeit könnte auch die Entscheidung für den Enzensberger-Essay als Grundlage der Shylock-Interpretation gesehen werden. Denn dadurch konnte man das Judesein der Figur quasi 'aus der Schusslinie' der Skeptiker nehmen und das Stück als "Auseinandersetzung von Frühkapitalismus mit einer alten, überlebten Ordnung" und als mahnendes Beispiel für "den Fremdenhaß" spielen.[1675] Konsequenterweise entschied sich Pesel deshalb für die Übersetzung Klaus Reicherts, die bei ihrer Uraufführung 1981 in Düsseldorf bereits dadurch aufgefallen war, dass sie Enzensbergers Ansatz am besten unterstützte.[1676] Auch in Darmstadt stellte man fest, dass der Begriff 'Profit' "überhaupt das magische Wort in Reicherts Übersetzung" war.[1677] Der große Raum, der auch Reicherts interpretatorischen Texten im Darmstädter Programmheft eingeräumt wurde,[1678] ließ demnach auf eine Inszenierung schließen, die stark an Palitzschs Düsseldorfer Aufführung erinnern würde. Doch Pesel betonte im Gegensatz zu Palitzsch die komödiantischen Aspekte des Dramas und zwar so stark, dass "manche der Gags und Slapsticks nahe an die Klamotte gerieten".[1679]

Viele Versatzstücke der Darmstädter Inszenierung entsprachen den Konventionen ihrer Zeit. Die offene Bühne beispielsweise, auf der die unterschiedlichen Spielorte nur kenntlich gemacht wurden durch das Verschieben einiger Wände oder das Herablassen von Tüchern. Belmont erstrahlte dabei durch einen goldenen Vorhang in funkelndem Licht, während Venedig in düsteren Farben gezeigt wurde. Reflektiert wurden die Farben von dem schrägen, marmornen Boden, der an Toffoluttis Zürcher Entwurf erinnerte. Auch die "gebrochen historische[n] Kostüme",[1680] deren Buntheit und Pracht im Vergleich zu Shylocks schlichtem Schwarz – mit Mantel

---

[1673] Flüs hatte außerdem in der Heidelberger Inszenierung von 1962 den Antonio gespielt.
[1674] Pesel zitiert nach cid: "'Shylock ist in erster Linie Kaufmann'", *Darmstädter Echo*, 28.05.1986.
[1675] Ebd.
[1676] Vgl. S. 371.
[1677] Diesner, Jürgen: "Wenn Shylock lacht, vergeht uns das Lachen. Jens Pesel inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Staatstheater Darmstadt", in: *Darmstädter Echo*, 16.06.1986.
[1678] Reicherts Beiträge machen etwa die Hälfte des sehr ausführlichen Programmhefts aus. Daneben u. a. auch Beiträge von Sinsheimer, Mayer, Auden und Enzensberger. Vgl.: Staatstheater Darmstadt. Intendant: Dr. Peter Brenner (Hrsg.): *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*. Programmbuch Nr. 40 des Staatstheaters Darmstadt, Premiere: 13.06.1986, Redaktion und Gestaltung: Carin Marquardt, Darmstadt, 1986.
[1679] Beck, "Wechselbäder von Schalk und Schauer", *Darmstädter Tagblatt*, 16.06.1986.
[1680] Pesel zitiert nach cid: "'Shylock ist in erster Linie Kaufmann'", *Darmstädter Echo*, 28.05.1986.

und Hut statt Kaftan und Käppchen – den Außenseiterstatus des Juden unterstrichen. Die Venezianer waren in Darmstadt eine nicht extrem negativ gezeichnete "Clique von Lebemännern, Stutzern, Spielern [...]. Eine Gesellschaft von Glücksrittern, geldgierig, dreist, futterneidisch".[1681] Flüs, der unverhohlen im Zentrum der Aufführung stand, gab demgegenüber den 'Menschen' Shylock: "bewegt und bewegend seine Anklage, grandios sein Monolog, bei dem er (und parallel dazu das Publikum) immer leiser wird, immer eindringlicher und immer mehr Verständnis weckend für seine Gnadenlosigkeit".[1682]

Innovation erst am Schluss des Dramas: Hier machte Pesel auf recht subtile Weise klar, dass Shylock eben doch mehr als nur ein Kaufmann ist, indem er vor Gericht

> zum Zeugen von Shylocks Fall und Erniedrigung eine Gruppe Juden macht, die auf der Seitenbühne so schnell auftreten, wie sie wieder abgehen. Shylock geht nicht mit ihnen: Er ist verdammt, Christ zu werden. Außenseiter künftig auch seines Volkes. Und damit total allein.[1683]

Durch Verkitschung ironisiert gestaltete Pesel das Happy End des Schlussakts, wo sich trotz Mondlicht, Kerzenschein und Meeresrauschen die Disharmonie zwischen Lorenzo und Jessica nicht übertünchen ließ.

Mit viel Komik, einem integren Shylock-Darsteller und der Schwerpunktsetzung auf Reichert/Enzensberger gelang es Pesel in Darmstadt eine umjubelte *Kaufmann*-Inszenierung auf die Bühne zu stellen, in der sich nun wirklich keine Vergleiche zu Fassbinders 'Reichem Juden' aufdrängten. Es sei denn, jüdische Klischees haben sich ganz tief ins Bewusstsein gegraben:

> Und Shylock, so mag sich der Zuschauer sagen, Shylock hat nur auf der Bühne das Nachsehen. Der professionelle Geldverleiher, der hier auf der ganzen Linie verliert, hat in Wahrheit ja auf der ganzen Welt gesiegt. Geld regiert die Welt, und Banken regieren das Geld. Die waghalsigen Antonios sitzen in keinem Aufsichtsrat, jedenfalls nicht lange: die risikobewußten Shylocks setzen sich immer durch. Nur nennt man sie heute nicht mehr Wucherer, sondern Banker. Auch wenn sie mehr als zehn Prozent Zinsen nehmen.[1684]

3.5.12 Auschwitz inklusive: Tübingen, Moers, 1986

"Das dürfte der erste Shylock sein, der die Frankfurter Faßbinder-Affäre um die Stadt, den Müll und den Tod mitreflektiert"[1685] schrieb Christoph Müller in *Theater heute* über die Darstellung des Juden in der Inszenierung am Landestheater Württemberg-Hohenzollern in Tübingen, die Oberspielleiter Johannes Klaus vorgenommen hatte. Wie in Darmstadt wurde auch in Tübingen auf offener Bühne gespielt, hier wie da hatte man Reicherts Übersetzung gewählt. Beide Male

---

[1681] Diesner, "Wenn Shylock lacht, vergeht uns das Lachen", *Darmstädter Echo*, 16.06.1986.
[1682] Beck, "Wechselbäder von Schalk und Schauer", *Darmstädter Tagblatt*, 16.06.1986.
[1683] Diesner, "Wenn Shylock lacht, vergeht uns das Lachen", *Darmstädter Echo*, 16.06.1986.
[1684] Ebd.
[1685] Müller, Christoph: "Tübingen: Vom Rialto direkt nach Auschwitz", in: *Theater heute*, 11/1986, S. 53-54, Zitat S. 53.

stand der Jude im Mittelpunkt der Aufführung und man setzte jeweils auf die Komik des Stücks – und doch war das Resultat in Tübingen ein gänzlich anderes als drei Monate zuvor in Hessen. In der württembergischen Universitätsstadt hatte man die Handlung des Stücks in die Nachkriegszeit gelegt, "in die Bundesrepublik",[1686] wie ein Kritiker ergänzte. Auf der ansonsten leeren, von gelben – "(judenstern-)gelben"[1687] – Wänden begrenzten Bühne des Tübinger Landestheaters markierten nur zwei runde Bistrotische mit gepolsterten Stühlen auf einem etwas erhöhten Podest in der Bühnenmitte den Schauplatz Venedig. Kaffeehaus-Atmosphäre wie seinerzeit in Köln, als Arie Zinger dort inszenierte. Wie in Köln auch die Berieselung der hier gelangweilt sitzenden Venezianer durch Musik aus der Juke-Box: "When a man loves a woman" hieß ein beziehungsreicher, wiederkehrender Titel. Shylocks Heim war irgendwo jenseits der Bühne angesiedelt. Er und Jessica mussten sich jedesmal von ganz unten, aus dem Zuschauerraum hierhin vorkämpfen.[1688] Belmont, in der Mitte des Bühnenhintergrunds gelegen, war zu Beginn und immer, wenn es nicht als Schauplatz diente, durch ein heruntergelassenes Rollo verdeckt. Wenn sich das Rollo öffnete, erschien eine "Gartenlaubenidylle"[1689] mit steilen weißen Stufen vor einer grünen Wand, in der als Kontrast zu Venedig auf Originalinstrumenten der Renaissance dargebrachte höfische Musik erklang – der Landsitz Portias als (noch) heile Märchenwelt oder die 'gute alte Zeit'. Auch in Tübingen spielte man mithilfe der Kostüme optisch den Kontrast aus zwischen Shylock – im leicht abgenutzten schwarzen Anzug mit steifem Hut und Vollbart – und seiner modischen, venezianischen Umgebung:

> Seine Umgebung, das ist die leichtlebige, gedankenlose, jeder Modelaune nachrennende 'Jeunesse dorée', [sic] der Nachkriegszeit, die Pepita- und Glencheck-Generation der Fünfziger, die sich Gefühle über die Schnulzen der Musikbox einsaugt: Antonio und Solani [sic] gehören dazu. Geradezu seriös wirken sie jedoch gegenüber der nachdrängenden Beatle- und Jeansgeneration der sechziger Jahre, die als 'Halbseidene', als provokativ-aggressiv Gelangweilte das Mittelmaß stumpfer Gedankenlosigkeit ausdrücken.[1690]

Die negative (Über-)Zeichnung der jungen Venezianer erinnerte wieder an Köln, aber auch an Zadeks Bochumer *Kaufmann*. Wie in diesen beiden Aufführungen erhielt die Rolle des Launcelot Gobbo in Tübingen großes Gewicht. Allerdings war Hannes Schäfer nicht nur der scharfzüngige Clown oder der gewitzte Narr wie Rastl bei Zinger oder Wildgruber bei Zadek, sondern auch der Spießer, die 'Stimme des Volkes'. Er ließ sich im Publikum, vom Publikum, die Bierflasche öffnen, kommentierte das Geschehen mit "anzügliche[n] Wortspiele[n] und benutzt[e]

[1686] garai: "Dieser Shylock ging unter die Haut! Inszenierung des Tübinger Landestheaters machte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' brandaktuell", in: *Neckarquelle*, Villingen-Schwenningen, 25.10.1986, zu einem Gastspiel in Schwenningen.
[1687] Ebd.
[1688] Vgl. ebd.
[1689] Wetzel, Wolfgang: "Zwischen Gartenlaube und Tragödie. Gelungene LTT-Aufführung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Nürtinger Zeitung*, 02.10.1986, zu einem Gastspiel in Nürtingen.
[1690] garai, "Dieser Shylock ging unter die Haut!", *Neckarquelle*, 25.10.1986.

dazu streckenweise Originalzitate aus der Frankfurter Diskussion"[1691]. Er sprach von der "Gnade der späten Geburt", hatte "im Grunde nichts gegen Juden" und sogar "einige gute Freunde unter ihnen", wollte trotzdem so schnell wie möglich in den Dienst eines Christen treten.[1692] Den Prozess verfolgte er vom bequemen Klappsessel aus per Fernglass, in Cordhosen mit Hosenträgern und einer Karnevalskappe auf dem Kopf, "schwarz-rot-goldene Maschen strickend"[1693] und zum guten Schluss wie die 'siegreichen' Christen in schallendes Gelächter über das Urteil des Richters ausbrechend, das Shylock alles nimmt.

Shylock, das war in der Tübinger Inszenierung der für die Rolle noch verhältnismäßig junge Michael Wittenborn. Auf ihn war die Aufführung quasi zugeschnitten, und er überragte auch den Abend. Er spielte den Juden nicht als das von der Gesellschaft deformierte Klischee, das Mahnke und Lause vorgeführt hatten, sondern den stolzen, später rasenden, vor Rache fast wahnsinnigen jüdischen Außenseiter Kortnerscher Prägung:

> Kortnersche Züge nimmt Wittenborns unerbittlicher Shylock an, wenn er mit fragend geweiteten Augen und schneidend von unten hochgezogenem Singsang sein 'Na?!' (bei Kortner war es ein 'Nu') in den Zuschauerraum schleudert.
> Dieser Shylock winselt nicht um Anerkennung, er lebt seine Außenseiterrolle stolz, biedert sich nicht an, geht auf Distanz, isoliert sich durch seine jüdische Eigenart und weiß nur zu gut, was ihm die leichtlebige Gesellschaft der Schuldner schuldig ist: die ihn ausgrenzen, von denen grenzt er sich noch mehr ab, lauernd gebeugt in verspannter Körperstarre, sich wegduckend und dann bei Gericht hochaufgerichtet, wie abwesend in sich gekehrt und im nächsten Moment mit einem wahnsinnsnah flackernden Blick das Publikum gleichsam als Kumpel oder Schiedsrichter einbeziehend.[1694]

Im *Schwäbischen Tagblatt* wies man auf die besonderen Fähigkeiten des Außenseiters hin, der

> nur mit den subtileren Techniken überleben kann: es ist nicht das Handeln, sondern das Verhandeln, das Taktieren und Interpretieren, in dem er seine Meisterschaft entwickelt. [...], er beschwichtigt, trägt Gleichnisse vor, stellt Fallen, wägt ab, argumentiert und instrumentiert seine Rede mit den vielfältigsten gestischen Seitenstimmen; er ist ein Talmudist und Rabulistiker, er entfaltet jiddischen Witz und eine hohe, singende Emphase, wenn er das Publikum auf seine Seite zieht.[1695]

Die Gerichtsszene bildete den Höhepunkt der Tübinger Aufführung, in der Shylock seine venezianischen Widersacher zunächst durch seine unbeirrbare Entschlossenheit beeindruckte. Folglich herrschte absolute Stille, als der Jude seine Sache vorbrachte und voller Gier und Hochmut im Angesicht des bervorstehenden Triumphs das Messer an der Schuhsohle wetzte. Wittenborn war an dieser Stelle, in seiner schon wahnsinnigen Besessenheit, Lause oder Mahnke näher als Kortner, und es bestand kein Zweifel, dass sein Shylock sich ohne zu zögern nehmen würde, was ihm laut Schein zustand. Als er dann von Portias Trick daran gehindert wurde – als das

---

[1691] Müller, "Vom Rialto direkt nach Auschwitz", *Theater heute*, 11/1986, S. 53.
[1692] Aussprüche Launcelots aus der Tübinger Inszenierung. Zitiert nach garai, "Dieser Shylock ging unter die Haut!", *Neckarquelle*, 25.10.1986.
[1693] garai, "Dieser Shylock ging unter die Haut!", *Neckarquelle*, 25.10.1986.
[1694] Müller, "Vom Rialto direkt nach Auschwitz", *Theater heute*, 11/1986, S. 53-54.
[1695] [anon.]: "Shylock", in: *Schwäbisches Tagblatt*, Tübingen, 03.10.1986.

"'Monster' Shylock" erkennen musste, "daß es im Spiel der Macht doch immer nur die Rolle des Opfers wird übernehmen können" (Dramaturg Ulrich Zaum)[1696] – riss er sich mit den Worten "Nehmt mein Herz!" die Jacke auf und darunter kam das gestreifte KZ-Häftlingshemd mit dem Judenstern zum Vorschein.

> Nun könnte gerade dies eine bloß äußerliche Zutat, eine peinliche Effekthascherei sein. Das Gegenteil ist der Fall, und das ist der ganz und gar außergewöhnlichen Darstellungskunst des Shylock-Spielers Michael Wittenborn zu danken.[1697]

In die folgende Stille brach dann das Gelächter der Christen ein, in das auch der Doge mit einstimmte, zuerst zögerlich, dann lauthals. Nur Portia und Nerissa nahm Regisseur Klaus von diesem Lachen aus. Den Abgang des Juden, der bis jetzt in sich zusammengesackt am Rand des Podiums gestanden hatte, bezeichnete Müller in *Theater heute* als den "kürzeste[n] Weg vom Rialto nach Auschwitz".[1698]

Konsequenterweise verzichtete Klaus auf die vermeintliche Schlussakt-Harmonie. "Bei der Rückkehr nach Belmont wird die Idylle erneut herbeizitiert", hatte Dramaturg Ulrich Zaum in einem Beitrag für das *Schwäbische Tagblatt* angemerkt, "zu spüren ist jedoch nurmehr ihr mechanischer Reflex".[1699] Jessica, zu Beginn des Stücks "reizvoll in ihrer jüdischen Eigenart", hatte jetzt ihre Identität endgültig verloren, war zur "angepaßten, grellen Dutzendware in Minirock und Pulli" geworden, und musste trotzdem "ihre Einsamkeit doch ständig erfahren".[1700] Aber auch die beiden Frauen aus Belmont waren ernüchtert von den Szenen, die sich bei Gericht abgespielt hatten, und von dem anschließenden Treuebruch aus Venedig zurückgekehrt: "'Wie kurz ist das Licht einer guten Tat', spricht Portia und löscht die Kerzen aus. Kein Happy End, kein Schwelgen in (scheinbar) versöhnten Sphärenharmonien wie im Originaltext".[1701]

Die meisten Rezensenten sahen in der Tübinger Inszenierung eine gelungene Antwort auf die (kultur-) politischen Ereignisse der letzten Zeit und lobten eine "mutige, eindringliche, großartig umgesetzte Aufführung":

> Sie klagt die Befangenheit an, die durch Hochmut, Machtgefühl, Rachegelüst, Gedankenlosigkeit nicht überwunden werden kann. Sie plaziert die Problematik in den historischen Kontext, der viele Deutsche am wunden Punkt trifft. Ist die Vergangenheit bewältigt? Läßt sie sich überhaupt bewältigen?[1702]

Doch es gab auch (immer noch) Ängstliche, die erschraken, wenn der Shylock in einer Aufführung weder "'der einzig vollgütige Mensch in der Komödie'" noch "nur der Außenseiter", son-

---

[1696] Zaum, Ulrich: "Ein Pfund von Eurem Fleisch. Heute hat am LTT Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' Premiere", in: *Schwäbisches Tagblatt*, Tübingen, 12.09.1986.
[1697] Müller, "Vom Rialto direkt nach Auschwitz", *Theater heute*, 11/1986, S. 53.
[1698] Ebd., S. 54.
[1699] Zaum, "Ein Pfund von Eurem Fleisch", *Schwäbisches Tagblatt*, 12.09.1986.
[1700] garai, "Dieser Shylock ging unter die Haut!", *Neckarquelle*, 25.10.1986.
[1701] Ebd.
[1702] Ebd.

dern "vielmehr eine unsympathische Figur" war. In einem solchen Fall wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass "eine 'Fehldeutung' nicht auszuschließen" sei.[1703]

Am 21.11.1986, also gut zwei Monate nach der Tübinger Inszenierung, feierte der *Kaufmann von Venedig* auf der Bühne des Schlosstheaters Moers Premiere, dem kleinsten und jüngsten Stadttheater der Bundesrepublik. Erst 1975 "aus der Initiative eines Theaterenthusiasten" gegründet und kurze Zeit später von der Stadt übernommen, orientierte sich das Theater mit seinen nur geringen finanziellen Möglichkeiten von Anfang an

> eher am Prinzip freier Gruppen. Unermüdlich auf der Suche nach neuen Formen theatralischer Vermittlung und Stücken außerhalb des geläufigen Repertoires, erwarb sich das Theater überregionalen Ruf als eine Art kleine Schaubühne am Niederrhein.[1704]

Hauptverantwortlicher für diesen Kurs war Holk Freytag, Intendant seit Gründung des Theaters und ein Regisseur, der den Ruf hatte, sich gerne an schwierige Texte zu wagen, "denen er zumeist in ungewöhnlicher, aber einleuchtender Weise über die Distanz zum Zuschauer hinweghilft, ohne sie an Effekte zu verraten".[1705] Freytag fungierte auch beim *Kaufmann von Venedig* als verantwortlicher Regisseur.

Knapp zwei Wochen vor der Premiere, genau an dem für die Deutschen so geschichtsträchtigen 9. November, veranstaltete das Moerser Theater eine Matinee, um unter der Leitung von Freytag und Dramaturg Gerold Theobalt einen "ausführlichen Einblick in die laufenden Arbeiten" am *Kaufmann von Venedig* zu geben.[1706] Die Vorankündigung der Matinee, die in verschiedenen Zeitungen abgedruckt wurde, enthielt eine Erklärung des Shylock-Darstellers Hans-Christian Seeger zur Stückwahl, die folgendermaßen lautete:

> Nach den Auseinandersetzungen um das R. W. Fassbinder-Stück 'Der Müll, Die [sic] Stadt, der Tod' am Frankfurter Schauspielhaus haben wir uns entschlossen, dem Phänomen des Antisemitismus anhand eines Dramas auf die Spur zu kommen, das seit Jahrhunderten zum festen Kanon des deutschen Theaters gehört. Th. W. Adornos berühmter Satz, nach Auschwitz könne man keine Gedichte mehr schreiben, hat das deutsche Nachkriegstheater nicht daran gehindert, eine Komödie zu spielen, die für ihr Happy-End die Liquidierung des Juden Shylock braucht.[1707]

Die Prämisse der Moerser Inszenierung sei "eben diese moralische Ungeheuerlichkeit". Deshalb, so Seeger weiter, könne es nicht darum gehen, die "denunziatorischen Elemente in der Shylock-Figur halbherzig umzudeuten", sondern die "Figur des Juden in ihrer ganzen Boshaf-

---

[1703] Schnabel, Dieter: "In der Stadthalle: Shakespeare im Pop-Milieu. Das Landestheater Tübingen präsentierte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Kreiszeitung Böblingen*, 05.02.1987, zu einem Gastspiel in Leonberg. Die gleiche Kritik auch in der *Schwäbischen Zeitung* vom 17.09.1986.

[1704] Schulze-Reimpell, Werner: "Im Schloßtheater Moers inszenierte Holk Freytag Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Das Tabu, die Ironie und der Tor", in: *Rheinischer Merkur*, Bonn, 28.11.1986.

[1705] Schulze-Reimpell, "Das Tabu, die Ironie und der Tor", *Rheinischer Merkur*, 28.11.1986.

[1706] [anon.]: "STM-Matinee. 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 08.11.1986.

[1707] [anon.]: "Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig'. Auseinandersetzung mit einer antisemitischen Projektion", in: *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), Essen, 08.11.1986. Daraus auch die folgenden Zitate.

tigkeit und archaischen Rachgier als das auszustellen, das sie bereits zu Shakespeares Zeit war: Eine antisemitische Projektion".

Die Matinee begann mit einer szenischen Lesung des *Eichmann-Protokolls* von Jochen von Lang, das in der Spielzeit 1983/84 auf dem Programm des Schlosstheaters gestanden hatte. Hans-Christian Seeger trug zuerst als Eichmann eine Textpassage vor, in der der Leiter des Judenreferats seine moralische Unschuld an der Judenvernichtung beteuert. Nach einem "krassen Szenenwechsel [...] dann sitzt derselbe Schauspieler als Shylock jiddelnd am Tisch und verhandelt abstoßend gierig über einen Kredit, den er gewähren soll. Ein Rollenwechsel, der an Absurdität kaum zu überbieten ist".[1708]

In der anschließenden dramaturgischen Einführung in das Shakespeare-Stück brachte Regisseur Freytag die Meinung zum Ausdruck, dass Shakespeares Stück in Deutschland eigentlich nicht mehr gezeigt werden dürfe, da der Jude Shylock "exakt das Klischee vom raffgierigen, egoistischen, unmenschlichen Kaufmanns-Schlitzohr" verkörpere, das "den Nazis als Legitimation ihrer Verbrechen" diente.[1709] Bei einer abschließenden Diskussion wurde laut Karen Giese von der *Rheinischen Post* deutlich, dass die Inszenierung zusätzliche Brisanz durch das aktuelle politische Geschehen erhalte: "der Gorbatschow-Goebbels-Vergleich hat ja nicht nur den Nationalsozialismus erneut in die Diskussion gebracht, sondern untermauernd die Prämisse der Moerser Inszenierung: 'Es ist schwer, Sprache verbindlich zu machen'".[1710]

Der dramaturgische Weg, der schon in der Matinee sehr klar und kompromisslos gezeichnet worden war, wurde in der Gestaltung des Programmhefts konsequent weiterverfolgt. Hier wurde auf jegliche Art von Texten zum *Kaufmann von Venedig*, rezeptionshistorisch wie literaturwissenschaftlich, verzichtet. Gegliedert in die Kapitel "Der Text", "Geschichte" und "Gegenwart" wurden stattdessen neben der Textfassung der Inszenierung – Friedrich Gundolfs Bearbeitung der Schlegel-Übersetzung, die auf knappe zwei Stunden Spielzeit heruntergestrichen war – Zeugnisse jüdischen Lebens und im Besonderen deutsch-jüdischen Zusammenlebens vorgestellt.[1711]

[1708] Giese, Karin: "STM-Matinee zu 'Der Kaufmann von Venedig'. Shylock als Projektion", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 11.11.1986.

[1709] Ebd.

[1710] Ebd. In einem Interview mit dem amerikanischen Magazin *Newsweek* hatte Bundeskanzler Kohl einen Vergleich über die rhetorischen Fähigkeiten zwischen Goebbels und Gorbatschow gezogen. Das Interview erregte international Aufsehen und Unverständnis. In der Bundestagsdebatte vom 6. November 1986 war sie außerplanmäßig bestimmendes Thema. Hier betonte Kohl, er sei in dem Interview nicht korrekt wiedergegeben worden. (Vgl.: Weinlein, Alexander: "Das missglückte Newsweek-Interview. Parlamentarisches Kalenderblatt: 6. November 1986", in: *Das Parlament*, Bonn, Nr. 45, 02.11.2001).

[1711] Unter der Rubrik "Geschichte" sind dies zwei Beiträge von Léon Poliakov zum "Antisemitismus in der heidnischen Antike" und zum "Antisemitismus während der ersten Jahrhunderte des Christentums", dazu Luthers Bericht "Von den Juden und ihren Lügen" und Richard Wagners Erkenntnisse über "Das Judentum in der Musik". Im Kapitel "Gegenwart" unter anderem eine Szene aus *Der Müll, die Stadt und der Tod* sowie Fassbinders Rechtfertigung in seinem "Offenen Brief", Henryk M. Broders Essay "Über jüdische Distanzierung und deutsche Betroffenheit" und "Argumente für den Stammtischfaschisten" von Hans Uske, mit zynischen Kommentaren zu fremdenfeindlichen Äußerungen von Franz-Josef Strauß, Alfred Dregger und dem damaligen Berliner Innensenator Heinrich Lummer (1981-1986). Vgl. Schloßtheater Moers, Träger: Stadt Moers, Intendant: Holk Freytag (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Materialien*, Heft 2, Spielzeit 1986/87, Redaktion: Gerold Theobalt, Moers, 1986.

Gespielt wurde in Moers auf einer traditionellen, allerdings vollkommen leeren Guckkastenbühne. Die Bühne wurde verdeckt von einem braunen Samtvorhang, der für die unterschiedlichen Szenen nur stückweise geöffnet wurde, sodass immer nur Ausschnitte von der Bühne zu sehen waren. Winzige Ausschnitte zu Beginn, wenn der Fokus noch auf den Einzelkonflikten liegt. Stetig größer werdend, je länger das Stück dauerte, je mehr sich die Konflikte zu Angelegenheiten von öffentlichem Belang ausweiten. Am Schluss wurde dann der Blick freigegeben auf "ein umfassendes Bild, das alle vereinigt und den Juden ausstößt".[1712] Da der Bühnenraum zusätzlich die meiste Zeit im Dunkeln lag und die einzelnen Szenen in verschiedenen Farben punktgenau ausgeleuchtet wurden – mal ein Lichtkegel auf ein verzerrtes Gesicht, mal auf eine Figur, die vorher nicht zu sehen war – hatte die Aufführung gerade zu Beginn eher den Charakter eines Video-Clips in einer für das Publikum sehr spannungsgeladenen Atmosphäre. Die faschistoide Anmutung der einheitlich schwarzen Anzüge der Venezianer, die es ihnen erlaubte "auf bedrohliche Weise nahezu unsichtbar zu bleiben"[1713], verlieh der Aufführung zusätzlich etwas Beklemmendes und Dumpf-Albtraumhaftes. Die Entscheidung, beispielsweise die Freier Portias mit nur einem Schauspieler zu besetzen, der die Werbungen schlicht aneinanderreihte ohne dabei die Kleidung oder den Platz zu wechseln, unterstrich, dass Freytag mehr daran gelegen war, Atmosphärisches und Stimmungen zu vermitteln als die individuellen Züge der Figuren herauszuarbeiten. Die Langeweile als vorherrschende Stimmung in der venezianischen Gesellschaft ist an dieser Stelle sicherlich zu nennen, die immer auch etwas Bedrohliches hatte, weil sie jederzeit in Aggression umschlagen konnte. Auch Portia und Nerissa waren in der Moerser Aufführung Teil dieser "gelangweilt dekadente[n] Gesellschaft [...] – alles Leute, die sich längst 'zu Tode amüsiert' haben".[1714] Selbst Antonio und Bassanio wurden hier bewusst typisiert: der eine "rational berechnender Machtmensch", der andere "weichlicher Genußmensch".[1715] Der Betrug an Shylock begann in der Moerser Inszenierung schon vor der Entführung der Tochter, mit dem Wechsel seines Dieners Launcelot zu Bassanio, wo er, von Eicke Gerken als "Goebbels-Figur"[1716] angelegt, gegen den Juden hetzte.

Im Gegensatz zur gängigen Theaterpraxis waren es in Moers Shylock und Jessica, deren Kostüme für die bunten Farbtupfer sorgten: Er in violetter Hose und Jacke, seine Tochter im farbigen Hauskleid. Der Jude war also durch seine Kleidung, durch das Judenkäppchen und auch durch die wirren, langen, lockigen Haare als Außenseiter kenntlich gemacht, die an den Seiten

---

[1712] Bernrieder, Irmgard: "Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Moers. Die Ratlosigkeit nicht übertuscht", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 24.11.1986.

[1713] Leibenguth, Rolf: "Bericht über 'Der Kaufmann von Venedig' von William Shakespeare. Aufführung im Schloßtheater Moers". Mitschrift eines Radio-Berichts auf NDR 3, gesendet am 30.11.1986.

[1714] WoB: "Der Jude wird vernichtet, ausgelöscht. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Schloßtheater Moers", in: *Mannheimer Morgen*, 27.11.1986.

[1715] Ebd.

[1716] Linnemeier, Ulrich: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Moers. Bösewichter – wohin man auch sehen mag", in: *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), Essen, 24.11.1986.

aus seinem Käppchen hervorzuquellen schienen, dabei in merkwürdigem Kontrast zu der hohen Stirn standen und das Bild des jüdischen Popanz evozierten, der zu Shakespeares Zeiten auf dem Theater die Zuschauer gleichzeitig erschreckt und belustigt hatte. Vor allem jedoch wies ihn seine Sprache als Fremden aus. Seegers Shylock jiddelte,

> allerdings nicht authentisch-naturalistisch, sondern in einem bizarren Kunstjiddisch. Es ruft komische Wirkungen hervor und nimmt der Figur ihren Schrecken, distanziert sie, übrigens auch von gängigen Judenklischees.[1717]

Schon bei seinem ersten Auftritt wurde dieses Klischee "ironisch denunziert".[1718] Genauer gesagt trat der Jude gar nicht im konventionellen Sinne auf, sondern wurde unvermittelt von grellem Scheinwerferlicht erfasst, wie er am Rand der Bühne dasaß, seinen gesamten Besitz gierig umklammert – im rechten Arm die zusammengekauerte Tochter, links einen prall gefüllten Geldsack – und in den Augen "die Angst des brütenden Vogels, der Nesträuber um sich weiß".[1719] Gleichzeitig aber auch das "grell herausgeleuchtete exotische Produkt christlicher Verfolgungsphantasien", mit einer nicht nur Hab und Gut, sondern "auch den Körper umfassende[n] Besitzgier".[1720]

Den größten Teil der Handlung über blieb Seegers Shylock eine solche Projektion christlicher Vorurteile, war monstös, eine Kreatur, die mit jeder Geste bewies, dass der Jude seine Ankündigung wahr gemacht und seine christlichen Lehrmeister in puncto Unmenschlichkeit übertroffen hatte. Dabei agierte er stets als "abstoßende Verkörperung aller 'typisch jüdischen' Eigenschaften. Er windet sich, kriecht devot, fuchtelt beschwörend mit den Händen, rafft Geld an sich, [...] – ein Anti-Christ". Selbst sein Appell an Toleranz und Menschlichkeit war in Moers "nichts als verlogenes Gerede".[1721] Durch die Darstellung der Christen, die bei Freytag ebenfalls "bis zur Entlarvung verzerrt"[1722] waren, wurde sein Verlangen nach Rache dann trotzdem "zu einem sehr menschlichen Aufbäumen gegen unmenschliche Zustände".[1723] Mit dem Urteil der Portia musste der verhöhnte Jude dann "in immer fürchterlichere Demütigungen einwilligen",[1724] bis er schließlich nach einem gezielten Fußtritt die Rampe hinunterstürzte und durch den Zuschauerraum das Theater verließ, "vernichtet, ausgelöscht ...".[1725]

Shylock sei nicht Nathan, hatte Hans Christian Seegers bei der Matinee vor der Premiere des Stücks gesagt, daran ändere auch die Tatsache nichts, dass es sich beim *Kaufmann* "um einen

---

[1717] Schulze-Reimpell, "Das Tabu, die Ironie und der Tor", *Rheinischer Merkur*, 28.11.1986.
[1718] Ebd.
[1719] WoB, "Der Jude wird vernichtet, ausgelöscht", *Mannheimer Morgen*, 27.11.1986.
[1720] Leibenguth, "Bericht über 'Der Kaufmann von Venedig' von William Shakespeare", Mitschrift eines Radio-Berichts auf NDR 3, 30.11.1986.
[1721] Platzeck, Wolfgang: "Blick durchs Teleobjektiv. H. Freytag inszeniert Shakespeares 'Kaufmann' in Moers", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 25.11.1986.
[1722] Ebd..
[1723] WoB, "Der Jude wird vernichtet, ausgelöscht", *Mannheimer Morgen*, 27.11.1986.
[1724] Linnemeier, "Bösewichter – wohin man auch sehen mag", *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), 24.11.1986.
[1725] WoB, "Der Jude wird vernichtet, ausgelöscht", *Mannheimer Morgen*, 27.11.1986.

der sprachlich schönsten Texte der Weltliteratur" handle.[1726] Wie sehr Freytag und sein Ensemble den schönen Worten Shakespeares misstrauten, zeigte sich an den rigorosen Streichungen, die sie an der Liebeslyrik des Schlussakts vornahmen, der in Moers ganz im Zeichen von Jessicas Scheitern stand. Folgerichtig hatte sich die Tochter des Juden bei Freytag der Sprache der Christen in dem Maße verweigert, in dem sie die Vergeblichkeit ihrer Assimilationsbemühungen hatte erkennen müssen. Sie, die am Anfang "noch frech und quicklebendig" über ihren Vater gespöttelt hatte,[1727] war in der christlichen Gesellschaft immer stiller geworden, hatte sich vorübergehend, in Erinnerung an ihre (bereits verlorene) jüdische Identität, auf das Singen jiddischer Lieder beschränkt und war schließlich völlig verstummt.

Sie wurde bei der Rückkehr nach Belmont von Lorenzo in ein Ritual gezwungen, das einer Kreuzigung entsprach und von den Kritikern wahlweise als "gespenstische 'weiße Messe'"[1728], "naturmagische[s] Zeremoniell"[1729] oder "Ritual zwischen Opferung und Exorzismus"[1730] beschrieben wurde. Egal ob von "Initiation", "Hochzeit" oder "Christianisierung" geschrieben wurde, weitgehend einig war man sich darin, dass der Akt exorzistischen Charakter hatte, "durch den das Jüdische zugunsten des Christentums ausgetrieben"[1731] werden sollte und der deshalb Sinnbild für die "Vereinnahmung der jüdischen Kultur" war.[1732] Jessica musste sich dazu zwischen kreuzförmig aufgestellten Leuchtern und Grablichtern rücklings auf den Boden legen und ihre Arme wie zur Kreuzigung ausbreiten. Die Unterlegung der Szene mit den Klängen von Richard Wagners *Parsival*-Ouvertüre machte deutlich, dass sich Freytags Skepsis gegenüber "bestechender, aber inhaltsleerer Ästhetik"[1733] nicht allein auf Sprache beschränkte. Das Stück endete mit dem gleichen Satz des Kaufmann, mit dem es begonnen hatte: "Fürwahr, ich weiß nicht, was mich traurig macht".

Während die Aufführungen in Tübingen und Moers liefen, war die Bundesrepublik von einer Debatte erfasst worden, die als 'Historikerstreit' Einlass in die Geschichtsbücher finden sollte. Auslöser dafür war die Veröffentlichung eines Artikels des Sozialphilosophen Jürgen Habermas in der *Zeit* im Sommer 1986, in dem er "apologetische Tendenzen in der Zeitgeschichtsschreibung" konstatiert und den Historikern Ernst Nolte, Michael Stürmer, Klaus Hildebrandt und Andreas Hillgruber vorgeworfen hatte, sie wollten die nationalsozialistischen Verbrechen

---

[1726] [anon.], "Auseinandersetzung mit einer antisemitischen Projektion", *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), 08.11.1986.
[1727] Linnemeier, "Bösewichter – wohin man auch sehen mag", *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), 24.11.1986.
[1728] Platzeck, "Blick durchs Teleobjektiv", *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 25.11.1986.
[1729] WoB, "Der Jude wird vernichtet, ausgelöscht", *Mannheimer Morgen*, 27.11.1986.
[1730] Bernrieder, "Die Ratlosigkeit nicht übertuscht", *Rheinische Post*, 24.11.1986.
[1731] Platzeck, "Blick durchs Teleobjektiv", *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 25.11.1986.
[1732] Bernrieder, "Die Ratlosigkeit nicht übertuscht", *Rheinische Post*, 24.11.1986.
[1733] Ebd. Vgl. auch Wagners Essay über "Das Judentum in der Musik" im Moerser Programmheft, der den Komponisten als antisemitischen Hetzer ausweist. (Programmheft Moers, S. 53-56).

relativieren, um eine neue, positive "nationale Identität" Deutschlands zu stiften.[1734] Über diese These wurde anschließend monatelang teilweise erbittert gestritten.

Der Versuch, die systematische Judenvernichtung im Dritten Reich zu relativieren, oder der Vorwurf, eine Relativierung anzustreben, hatte sich auch wie ein roter Faden durch die außenpolitischen Pannen in der Mitte der achtziger Jahre gezogen. Dieser Vorwurf wurde beim Staatsbesuch des Bundeskanzlers in Israel Anfang 1984 erhoben und er wurde erneuert, als Kohl und Reagan auf dem Bitburger Soldatenfriedhof standen. Diesem Vorwurf hatte Richard von Weizsäcker in seiner eindrucksvollen Rede vor dem Bundestag etwas entgegenzusetzen versucht und ihn hatte der Bundeskanzler durch seinen unsäglichen Gorbatschow-Goebbels-Vergleich erneut heraufbeschworen.

Als Günther Rühle im Oktober 1985, aus welchen Gründen auch immer, einen 'fiesen' Juden auf die Bühne seines Theaters stellen wollte, reagierten der verantwortliche Regisseur und sein Ensemble instinktiv ähnlich. Auch sie versuchten zu relativieren, den 'bösen' Juden in ein besseres, humanistischeres Licht zu rücken. Genauso verhielt sich der Intendant der Hannoveraner Landesbühne, dessen Inszenierung des *Kaufmann* zufällig in den Sog der Fassbinder-Affäre geriet. Er tat so, als hätten Fassbinders und Shakespeares Stücke und die Juden, die darin vorkommen, überhaupt nichts miteinander zu tun. Reflexartig inszenierte Reinhold Rüdiger den bewährten guten und edlen Juden der frühen Nachkriegszeit, schrieb, um ganz sicher zu gehen, noch einen Prolog, war auf der sicheren Seite – und steckte dafür, das war neu, erste offene Kritik ein. Mit einer ähnlichen Linie hatte Jens Pesel ein knappes halbes Jahr später in Darmstadt mehr Erfolg. Vielleicht, weil er den Prozess und den Ausklang in Belmont kritischer inszenierte als Rüdiger. Doch auch er setzte im Großen und Ganzen auf ein Möglichstes an Unbefangenheit und sicherte sich mithilfe eines integren, Nathan-erprobten Shylock-Darstellers zusätzlich ab.

Bei den ersten Bühnen, die den *Kaufmann von Venedig* bewusst als Reaktion auf den Fassbinder-Skandal und vielleicht auch auf die oben genannten politischen Ereignisse wählten, erfolgte eine dramaturgische und inszenatorische Kehrtwende. Sie spielten das jüdische Klischee, das von der Gesellschaft deformierte Monster. Sie spielten den *Kaufmann* nicht <u>obwohl</u>, sondern <u>weil</u> sie in ihm so viele Berührungspunkte zum Fassbinder-Stück sahen und weil er zusätzlich das bessere Drama ist. Sie spielten den Shylock so, wie der 'Reiche Jude' nie gespielt worden war. Und das Erstaunlichste dabei war, dass sowohl die Zuschauer wie auch die Kritiker die Kehrtwende mit Begeisterung nachvollzogen. Wolfgang Platzeck von der *WAZ* sah die Moerser Aufführung als konsequente Weiterführung von Zadeks Bochumer Interpretationsansatz "vor

[1734] Zitiert nach Kellerhoff, Sven Felix: "Der Historikerstreit polarisierte die Bundesrepublik", in: *Berliner Morgenpost*, 08.06.1999.

dem Hintergrund der durch die Fassbinder-Kontroverse ausgelösten Diskussion". Der *Kaufmann* spiegele heute "allein den dialektischen Zusammenhang von eigenem Bewußtsein und jahrhundertelanger Projektion".[1735] "Dieser Alptraum", hieß es dazu im *Mannheimer Morgen*, "getaucht in 'krankes Tageslicht', getränkt mit den Schmerzen der deutschen Vergangenheit, ist auch ein Stück Theater über 'den Müll, die Stadt und den Tod'".[1736]

Schon in Tübingen hatten die Befürworter einer solch konsequenten wie radikalen Sichtweise auf das Stück überwogen. In Moers war die Zustimmung nun gar ungeteilt. Sogar die früher so gern geführte Diskussion, ob denn eine besonders eigene Inszenierung noch dem 'Willen des Autors' gerecht werde, unterblieb in beiden Städten.[1737] Es hat den Anschein, als sei Ende 1986 für viele Theaterleute, Theaterkritiker, aber auch Theaterfreunde das Maß voll gewesen. Als habe das Theater sich seiner Möglichkeiten erinnert, sich zu seiner Verantwortung bekannt und mit seinen Mitteln Stellung bezogen – auch gegen die 'geistig moralische Wende'. Darauf jedenfalls deutet der Tenor der Moerser Rezensionen hin. In einer Zeit, in der "in unserem Land immer öfter der Wunsch laut wird, die NS-Zeit und ihre Ungeheuerlichkeit zu relativieren", greife die Moerser Inszenierung die Frage auf "nach Verantwortung und Haftung auch der Nachgeborenen für die NS-Verbrechen der Vergangenheit" und lenke die Aufmerksamkeit "auf antisemitische Strömungen unserer Zeit" schrieb beispielsweise Irmgard Bernrieder voller Anerkennung in der *Rheinischen Post*.[1738] Am treffendsten und prägnantesten aber las sich die neue Qualität der *Kaufmann*-Rezeption in der *NRZ*: "Ein 'Kaufmann von Venedig', der kein Auschwitz ausklammert und auch nichts von der Gnade der späten Geburt weiß. Eine Inszenierung, die neue Maßstäbe setzt".[1739]

3.5.13 Festspiele der Gediegenheit: Ettlingen, Bad Hersfeld, 1987/88

Um so bedauerlicher war es, dass sich in den nächsten zwei Jahren nur noch vereinzelt Theater an den *Kaufmann von Venedig* wagten und die überzeugenden Interpretationen aus Tübingen und Moers deshalb lediglich Episode blieben. Und wenn das Stück jetzt auf einem Spielplan erschien, dann meist im Rahmen irgendwelcher Festspiele, wo man traditionell mehr Wert auf betörende Spielorte und bekannte Gesichter in den wichtigen Rollen legt als auf eine experimentelle Regie. Hier war Shakespeare noch 'der Klassiker' und Synonym für anspruchsvolles

---

[1735] Platzeck, "Blick durchs Teleobjektiv", *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 25.11.1986.
[1736] WoB, "Der Jude wird vernichtet, ausgelöscht", *Mannheimer Morgen*, 27.11.1986.
[1737] Im einzigen Fall, wo das noch geschieht – durch Wolfgang Platzeck in der *WAZ*, der die Moerser Inszenierung deshalb zwar "anfechtbar" aber nichtsdestotrotz "irritierend schlüssig" fand – hatte sich die Ansicht von der Intention des Autors interessanterweise umgekehrt. Während man vor allem in den frühen sechziger Jahren oft monierte, der Jude werde entgegen Shakespeares Absicht zu positiv, die Christen entsprechend übertrieben negativ, dargestellt, wunderte sich Platzeck jetzt über den abstoßenden Juden in Moers, wo doch Shakespeare dem Shylock "eine Menge Sympathie" habe zukommen lassen. (Vgl. Platzeck, "Blick durchs Teleobjektiv", *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 25.11.1986).
[1738] Bernrieder, "Die Ratlosigkeit nicht übertuscht", *Rheinische Post*, 24.11.1986.
[1739] Linnemeier, "Bösewichter – wohin man auch sehen mag", *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), 24.11.1986.

Theater. Wenn es dann *Der Kaufmann von Venedig* anstelle von *Hamlet*, *Romeo und Julia* oder *Othello* wurde, war das schon Wagnis genug und alles andere als eine gediegene Inszenierung hätte hier den feierlichen Rahmen gesprengt. So war es Ende Juni 1987 bei den Schloss-Festspielen in Ettlingen und so war es auch ein Jahr später bei den Bad Hersfelder Festspielen.[1740] Im Badischen war der *Kaufmann* im neunten Jahr des Bestehens der Festspiele die neunte Shakespeare-Inszenierung und auch in Hessen gehörten die Dramen des Engländers "zum Standardrepertoire"[1741].

Der Schweizer Regisseur Jörg Cossardt, der schon unter Barlog, Schalla und Buckwitz gespielt und teilweise auch inszeniert hatte, hatte im Ettlinger Programmheft klargestellt, dass Shylock nach seinem Verständnis den christlichen Kaufmann nicht habe wirklich töten, sondern nur erschrecken wollen, um dem "eingefleischten Judenhasser [...] einen Denkzettel" zu verpassen.[1742] Durch den Verlust seines Hab und Guts und die erzwungene Konversion werde er dann selbst zum Opfer. "Warum sollte uns die Tragik Shylocks nicht auch heute noch erschüttern?" fragten sich die Verantwortlichen in Ettlingen und versprachen, dass ihre Aufführung genau dies tun werde: "Und das ist auch eine Aufgabe des Theaters".[1743] Heraus kam jedoch eine "unverbindliche Klassiker-Inszenierung"[1744] und "Geduldsprobe für die Zuschauer"[1745], was nicht zuletzt am Züricher Schauspieler Pinkas Braun lag, dessen Shylock zwischen "moderne[r] Sachlichkeit" und Pathos "im Hoftheater-Stil" aufgesetzt blieb.[1746]

In Bad Hersfeld hatte der damalige Bundesratspräsident und rheinland-pfälzische Ministerpräsident Bernhard Vogel in seiner Eröffnungsrede zu den Festspielen ausgerufen: "Das deutsche Theater lebt!",[1747] doch gelang es Tom Toelle mit seiner Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* offenbar nicht, diese These nachhaltig zu untermauern. Dabei hatte der Regisseur versucht den spektakulären Aufführungsort, die Ruine der romanischen Stiftskirche, möglichst intensiv zu nutzen. Zum Einstieg beispielsweise führten Schauspieler in venezianischen Masken zwei zehn Meter hohe Stabpuppen des venezianischen Karnevals spektakulär durch einen Torbogen in den Innenhof der Ruine und zur Kästchenwahl tauchten "drei Atlas-Gestalten mit jeweils einer gold-, silber-, und bleifarbenen Kugel in den Rundbogenfenstern der Apsis" auf.[1748]

[1740] Premiere Ettlingen: 26.06.1987, Bad Hersfeld: 21.06.1988. Zuvor hatte es noch eine Inszenierung des *Kaufmann* im niederösterreichischen St. Pölten gegeben (Premiere: 20.12.1986). Zu Besetzungen usw. siehe Anhang.

[1741] Rohde, Gerhard: "Shylock-Solo. Hersfelder Festspiele eröffnen mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.06.1988.

[1742] Zitiert nach Lehnhardt, Rolf: "Shylocks Rache lediglich Theaterdonner? Wie man in Ettlingen den 'Kaufmann von Venedig' sieht – Auch Brechts 'Galilei' im Programm", in: *Schwäbische Zeitung*, Leutkirch, 08.07.1987.

[1743] Aus einer Pressemitteilung der Schloss-Festspiele Ettlingen.

[1744] Schnabel, Dieter: "'Der Kaufmann von Venedig' in Ettlingen. Die Schloß-Festspiele präsentieren eine unverbindliche Klassiker-Inszenierung", in: *Heilbronner Stimme*, 07.07.1988. (Auch in *Hohenloher Zeitung*, Künzelsau/Öhringen, vom gleichen Tag).

[1745] Titel der Rezension von Claus Donath im *Mannheimer Morgen* (Donath, Claus: "Geduldsprobe für die Zuschauer. Problematischer 'Kaufmann von Venedig' bei den Ettlinger Schloßfestspielen", in: *Mannheimer Morgen*, 01.07.1987).

[1746] Schnabel, "'Der Kaufmann von Venedig' in Ettlingen", *Heilbronner Stimme*, 07.07.1988.

[1747] Frederiksen, Jens: "Hersfelder Festspiele: Eröffnung mit Shakespeare. 'Das Theater lebt!'", in: *Die Welt*, Hamburg, 23.06.1988.

[1748] Ebd.

Auch der Shylock-Darsteller, Karl-Heinz Martell, überzeugte hier offenbar mehr als in Ettlingen. Er zeigte einen "starke[n], aus der Demütigung zu heftig klagendem, anklagendem Haß sich hebende[n] Shylock".[1749] Der huschte, nachdem sich die drei Paare zum glücklichen Happy End gefunden hatten, am Schluss des Stücks "tief geduckt und stumm wie ein Gespenst seiner selbst, wie der ewige Jude" noch einmal über die Bühne.[1750] Dass Toelles Inszenierung dennoch die meisten Rezensenten wenig beeindruckte, lag an den auffällig großen schauspielerischen Mängeln der meisten Darsteller: "Keiner der jungen Liebenden gewinnt hier Profil, die Damenriege erhebt sich kaum über Statisten-Niveau".[1751] Der reiche Beifall der Zuschauer an beiden Aufführungsorten beweist jedoch, dass der *Kaufmann von Venedig* durchaus für einen gediegenen Festspielrahmen taugte, weil das Publikum mit seiner Hilfe nicht nur die tragische Größe des beliebten Stars, sondern gleichzeitig auch immer die eigene moralische Reife feierte, die nach allgemeiner Ansicht notwendig war, um ein so gewagtes Stück angemessen würdigen zu können.

Obwohl keine der beiden Festspiel-Inszenierungen dies in irgendeiner Form herausgefordert hätte, verwendeten nicht wenige Rezensenten beim Versuch, den Plot des *Kaufmann* zusammenzufassen, Termini, die Christian Enzensberger knapp zehn Jahre zuvor in die literaturwissenschaftliche Diskussion zu diesem Stück eingebracht hatte. Die Beiläufigkeit, mit der über die "frisch etablierte frühkapitalistische Welt von Venedig"[1752] oder den "Verdrängungswettbewerb: Warenkapital gegen Geldkapital"[1753] geschrieben wurde, mag dabei als Indiz dafür dienen, dass es mittlerweile eine Selbstverständlichkeit war, das Stück aus ökonomisch-gesellschaftlicher Sicht zu begreifen. Erstaunlich war, wie wenig solcherlei dramaturgische Überlegungen andererseits die Bühnenpraxis verändert hatten. Oder anders herum, wie schwierig es war, Vorgänge im *Kaufmann von Venedig* als ökonomisch motiviert auf der Bühne kenntlich zu machen. Dies war überzeugend bis dahin weder in der DDR noch in der Bundesrepublik oder den deutschsprachigen Nachbarländern gelungen, sollte aber ein halbes Jahr nach den Hersfelder Festspielen in Wien zu sehen sein.

[1749] Schönfeldt, Heinz: "Die Jury übersah den Shylock ... zugunsten von Kate – Notizen über die Hersfelder Festspiele", in: *Saarbrücker Zeitung*, 06.07.1988.

[1750] Schmitz, Helmut: "Dem Jud´ sein ganzes Recht. Hersfeld riskiert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Rundschau*, 23.06.1988.

[1751] Frederiksen, "'Das Theater lebt!'", *Die Welt*, 23.06.1988.

[1752] Süddeutscher Rundfunk, Studio Karlsruhe, Kulturredaktion: "'Kaufmann von Venedig' bei den Ettlinger Schloßfestspielen", Reporter: Jan Knopf, Redakteur: Hans Peter Kensy, in: *Kulturreport regional*, Sendedatum: 03.07.1987, 17:00 – 17:30 Uhr.

[1753] Schmitz, "Dem Jud´ sein ganzes Recht", *Frankfurter Rundschau*, 23.06.1988.

3.5.14 Der Kreis schließt sich: Leipzig, 1988

Die nächste große Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* fand jedoch schon Anfang September 1988 in Leipzig statt. In der Stadt, in der sich ziemlich genau ein Jahr später die Massendemonstrationen ereigneten, die maßgeblich zum Sturz des SED-Regimes beitrugen, schloss sich auch für die Shylock-Rezeption in der DDR in vielerlei Hinsicht ein Kreis, denn die Aufführung sollte die letzte des Shakespeare-Dramas in dem deutschen Teilstaat bleiben.[1754] Zudem verpflichtete die Leipziger Generalintendanz mit Fritz Bennewitz ausgerechnet jenen Regisseur, der zwölf Jahre zuvor die Leitung der ersten DDR-*Kaufmann*-Inszenierung innegehabt hatte. Und Bennewitz wiederum baute seine Neuinterpretation auf den Errungenschaften der bisherigen deutschen sozialistischen Shylock-Rezeption auf, die nach allgemeiner Ansicht am anschaulichsten in der Weimarer Erstaufführung und in der Langhoff-Inszenierung am Berliner Deutschen Theater von 1985 umgesetzt worden waren. Auf diese Aufführungen wurde deshalb nicht nur in zahlreichen Rezensionen Bezug genommen, wichtige dramaturgische Aspekte aus Bennewitz´ und Langhoffs Konzeptionen nahmen auch großen Raum im Leipziger Programmheft ein.[1755]

Von Bennewitz und seinem Weimarer Produktionsdramaturgen Dieter Görne stammten die Figurencharakterisierungen Shylocks und Antonios im Leipziger Programmheft. Es handelte sich dabei um Auszüge aus dem Essay "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", der anlässlich der DDR-Erstaufführung des Stücks im *Shakespeare Jahrbuch* von 1977 erschienen war. Dieser Essay hatte die grundlegenden dramaturgischen Erkenntnisse und inszenatorischen Maßnahmen der dortigen Aufführung beschrieben.[1756]

Die Passage über Shylock, die die Dramaturgin Hanne Röpke daraus für das Leipziger Programmheft auswählte, beschrieb den Juden als Angehörigen einer "seit Jahrhunderten verfolgten Minderheit", der trotz der herrschenden "unversönliche[n] Feindschaft" zu Antonio die Vertragskonditionen scherzhaft meinte. Allerdings verwiesen Bennewitz/Görne darauf, dass, "wem *solche* Scherze einfallen, der ist in Gefahr, die Grenze zur Unmenschlichkeit tatsächlich zu überschreiten". Auslöser für die spätere Grenzüberschreitung Shylocks war dann nach Bennewitz/Görne die in ihren Augen legitime Flucht Jessicas sowie Tubals Bericht über die Verschwendungssucht des Mädchens, das, abgestoßen von der Geldgier ihres Vaters, im Geldaus-

---

[1754] Die vorletzte war eine englischsprachige Produktion der Sektion Sprachwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena. "Angeleitet und unterstützt" von drei englischen Gastlektoren, von denen einer auch den Shylock spielte, gastierten die Studenten mit ihrer 90-Minuten-Fassung des Stücks im April 1988 bei den Weimarer Shakespeare-Tagen. (Klotz, Günther: "Kontroverse und Dialog mit Shakespeare. Die Shakespeare-Tage 1988 in Weimar", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 125/1989, Weimar, 1989, S. 213-224, Zitat S. 219) Während Klotz David McQueen die Leitung der Inszenierung zuschreibt, wird bei der Auflistung der Aufführungen zu den Shakespeare-Tagen Nigel Price als Regisseur genannt. (Ebd., S. 170).

[1755] Leipziger Theater, Generalintendant Prof. Dr. h.c. Karl Kayser (Hrsg.): *Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 1, Spielzeit 1988/89, Inhalt: Hanne Röpke, Leipzig, 1988. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1756] Die dramaturgischen Überlegungen Kuckhoffs, Schlössers und Aniksts waren in diesem Essay bereits berücksichtigt. Vgl. S. 312.

geben selbst jedes Maß verlor. Aus den Weimarer Überlegungen zu Antonio wählte Röpke den Abschnitt, in dem die Ursachen für die Schwermut der Titelfigur hinterfragt wurden. Antonios Melancholie stütze sich auf die Beantwortung der Frage, welchen Wert er als Mensch für seine Freunde besitze. Die Dringlichkeit dieser Frage verstärke sich, als er, der Einsame, "ohne Familie, ohne Nachkommen" von Bassanio verlassen wird. Doch bleibe Antonios Grundproblem sogar am Schluss ungelöst, wenn alle anderen "die Chance eines schöpferischen Neubeginns in der endlich gewonnenen Partnerschaft" erhielten.

Neben den beiden ursprünglich Weimarer Beiträgen fand sich im Leipziger Programmheft wie gesagt auch der Auszug eines Essays zur Ost-Berliner Aufführung von 1985. Verfasserin war die dortige Dramaturgin Eva Walch. Allerdings beschreibt die aus dem Walch-Essay gewählte Passage mit der Dialektik der Spielorte und der Fragilität der Schlussharmonie genau jene Themenkomplexe, die über die zwölf Jahre der DDR-Shylock-Rezeption hinweg am konstantesten waren, das heißt, von der Berliner Inszenierung wurden in Leipzig genau die dramaturgischen Aspekt gewählt, in denen sich die Berliner Aufführung am wenigsten von der Weimarer unterschied.

Was sich aus der Wahl der Artikel im Leipziger Programmheft herauslesen lässt, ist deshalb das grundlegende Bekenntnis zur Weimarer Konzeption bei gleichzeitiger Berücksichtigung der aus ihr erwachsenen Shylock-Rezeption. Aber auch der Wille zur Verschiebung der Prioritäten ist unübersehbar. Er lässt sich nicht nur daran ablesen, dass die Textpassagen über die ökonomischen Aspekte des Dramas und über die Doppelgesichtigkeit aller Figuren ausgespart blieben, sondern auch daran, dass im Leipziger Programmheft überhaupt nur Figuren <u>eines</u> Handlungsstrangs charakterisiert wurden. Offenbar hatte man sich jetzt endgültig von dem ursprünglichen Weimarer Vorhaben distanziert, die Vielschichtigkeit <u>aller</u> Figuren gleich zu gewichten und die Dialektik <u>aller</u> Handlungsstränge gleichberechtigt nebeneinander zu stellen. Dem Trend folgend, der in Dresden und Berlin schon deutlich sichtbar gesetzt worden war, hatte sich umgekehrt auch Bennewitz jetzt offenbar entschlossen, nicht mehr um jeden Preis die <u>ganze</u> Geschichte dieses Dramas erzählen zu wollen, sondern sich auf wesentliche Aspekte zu konzentrieren und Shylock in den Mittelpunkt der Betrachtungen zu stellen. Weitere Beiträge des Leipziger Programmhefts[1757] deuteten darauf hin, dass dabei wie in Dresden und Berlin der Jude und nicht der Wucherer oder der beliebige Andere gezeigt werden sollte.

Am klarsten fasste der Rezensent der *Leipziger Volkszeitung* die Unterschiede zwischen den beiden Bennewitz-Inszenierungen zusammen. Er war der Einzige, der sich noch an das Leipziger *Kaufmann*-Gastspiel des Weimarer Nationaltheaters von 1977 erinnern und folglich einen

[1757] Ein Auszug aus Landauers *Shakespeare, dargestellt in Vorträgen* und ein Prolog zum *Kaufmann von Venedig* von 1788.

Vergleich anstellen konnte. Allerdings räumte er ein, dass seine Erinnerung an die damalige Aufführung sehr blass sei:

> Vielleicht auch deshalb, weil die gesellschaftlichen und sozialen und mithin auch die menschheitlichen Dimensionen des Werkes seinerzeit auf der Bühne so scharf und konkret und präzise nicht erkennbar waren. Diesmal ist das ganz anders.[1758]

Diesmal sei die Einstudierung des Stücks von einer Konkretheit, in der "auch die furchtbaren Konsequenzen von Rassismus und Völkerhaß in den folgenden Jahrhunderten und bis in unsere Tage viel deutlicher" erschienen. Und an Konkretheit mangelte es in der Leipziger Inszenierung in der Tat nicht.

Davon zeugte schon das Bühnenbild, das mit seiner Zweigeschossigkeit auf identische Weise wie seinerzeit die Weimarer Konstruktion die Dialektik der Spielorte zu visualisieren versuchte. In Leipzig wurde der Bühnenraum rechts und links durch die Fassaden zweier Bürgerhäuser begrenzt. Eines davon war Shylocks Heim, das andere blieb ungenutzt. Die beiden Häuser dienten als Stützpfeiler für den Landsitz Portias, einer runden, schrägen Spielfläche mit pastellfarbenem Bodenbelag aus Plüsch, über der wiederum ein kreisrundes, violettes 'Dach' mit "freundliche[n] Schäfchenwolken"[1759] thronte. Der Raum zwischen den beiden Häusern war im Bühnenvordergrund leer gelassen. Hier war der Rialto, hier spielten sich die meisten Venedig-Szenen ab.

Für die größte Aufmerksamkeit jedoch sorgte der Bühnenhintergrund, wo sich ein jüdischer Friedhof befand, mit schiefen und umgestürzten Grabsteinen inmitten verfallener Säulenreste, welche von den Palästen kündeten, die hier einst gestanden haben mussten. Die Szenerie dort war "dunkel, düster, drohend, unheilvoll"[1760]. "Nichts gegen schneidende Kontraste", schrieb ein Kritiker, "dieser aber schmerzt nicht, er verletzt".[1761] Allenthalben wurde gerätselt, ob der Friedhof nur verfallen oder gar geschändet worden war. Der Umstand, dass alle Rezensenten die Möglichkeit einer Schändung erwogen, obwohl nirgends beispielsweise von Schmierereien an den Grabsteinen die Rede ist, resultierte wohl aus der Inszenierung der Christen durch Bennewitz. Gert Gütschow gab den Antonio von Beginn an "verkniffen, böse und aggressiv". Sein königlicher Kaufmann konnte "seine Wut auf den (die) Juden nicht oder nur mühsam zügeln".[1762] Die jungen Venezianer, die zu Beginn gelangweilt im "edlen Italo-Western-Dreß" auf

---

[1758] Hofmann, Günter: "'Der Kaufmann von Venedig' als erste Spielzeitpremiere. Shakespeares Werk im Leipziger Schauspielhaus", in: *Leipziger Volkszeitung*, 06.09.1988. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1759] Antosch, Georg: "Ein bündiger Theaterabend. Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig' hatte in der Regie von Fritz Bennewitz Premiere", in: *Die Union*, Leipzig, 08.09.1988.

[1760] Hofmann, "'Der Kaufmann von Venedig' als erste Spielzeitpremiere", *Leipziger Volkszeitung*, 06.09.1988.

[1761] E. P.: "Zu sehen: Geschichte von Shylock, dem Außenseiter. 'Der Kaufmann von Venedig' in Leipzigs Schauspielhaus", in: *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten*, 14.09.1988.

[1762] Hofmann, "'Der Kaufmann von Venedig' als erste Spielzeitpremiere", *Leipziger Volkszeitung*, 06.09.1988.

dem Rialto herumlungerten,[1763] waren in Leipzig gar "aus gröbstem Faden gestrickt: dumm, frech, faul, gewalttätig – aus diesem Milieu kommt Judenhaß und Judenausrottung". Damit ihr Gewaltpotential auch wirklich niemandem entging, ließ Bennewitz die Venezianer zusätzlich

> über ihren Text hinaus durch stummes Spiel das Bühnengeschehen immerfort kommentieren, und zwar so plump und eindeutig, daß dem Zuschauer für ein Selbstbegreifen kein Platz bleibt und er sich manipuliert fühlen darf.[1764]

Im Unterschied dazu spielte Günter Grabbert, der sich zuvor auch schon in der Rolle des Nathan bewährt hatte, den jüdischen Geldverleiher "vital, geschäftig, zielgerichtet, fleißgebeugt", ein Mensch, der die Verunglimpfungen der Christen mit Geduld und Humor zu ertragen versucht. Dazu passte die dezent vornehme Kleidung, bei der nur das Käppchen die Figur als Juden auswies. "Dieser ausgeglichene Shylock könnte ein Bruder von Nathan dem Weisen sein", befand Maik Hamburger im *Shakespeare Jahrbuch*.[1765] Grabberts Shylock war so vom ersten Auftritt an nicht nur im Polgarschen Sinne 'das einzige Antlitz' zwischen lauter Masken, sondern auch auf schier übermächtige Weise der Mittelpunkt der Aufführung.[1766]

Zutiefst erschüttert, aber weiter ungebrochenen war der Jude nach der Entführung der Tochter, die in Leipzig "an die faschistische Pogromnacht vor 50 Jahren" gemahnte.[1767] Mit Strumpfmasken über den Köpfen erschienen die Venezianer vor dem Haus des Juden, raubten das Mädchen und die Juwelen und schmierten beim Abgang, "ganz aus dem Geist verhetzter SA-Männer heraus",[1768] einen Davidsstern und das Wort 'Judensau' auf Shylocks Tür. Im Zentrum 'christlicher' Aufmerksamkeit stand bei dem Raub eindeutig das Vermögen des Juden. Jessica war da eher eine Art 'Zugabe'. Sogar Lorenzo wühlte "mit seinen Kumpanen gierig im Schmuck", während seine Verlobte "ohne seine Hilfe vom Altan" sprang.[1769]

Angesichts dieser Tat war es vor Gericht "fast eine Charakterfrage, vor dieser Meute, jetzt angeführt von dem Supernazi Gratiano, *nicht* nachzugeben".[1770] Zuvor jedoch, in der Szene mit Tubal, erlebten die Zuschauer einen anderen, jiddelnden und tanzenden Shylock. "Völlig verfehlt" fand das nicht nur Maik Hamburger vom *Shakespeare Jahrbuch (Ost)*, "als wollte man zeigen: hier sind die Juden unter sich!"[1771] Während des Prozesses herrschte dann wieder Pogromstimmung, in der Shylock auch nach dem Urteilsspruch weiter verhöhnt, beschimpft und

---

[1763] Hamburger, Maik: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR in der Spielzeit 1988/89", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 126/1990, Weimar, 1990, S., 180-193, Zitat S. 181.
[1764] Schulte, Volker: "'Der Kaufmann von Venedig'. Eine Inszenierung von Fritz Bennewitz im Schauspielhaus", in: *Sächsisches Tageblatt*, 07.09.1988.
[1765] Hamburger, "Theaterschau", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 126/1990, S. 181.
[1766] Vgl. Antosch, "Ein bündiger Theaterabend", *Die Union*, 08.09.1988.
[1767] Irmer, Thomas: "'Kaufmann von Venedig' jetzt am Schauspielhaus", in: *Universitätszeitung*, Leipzig, Nr. 35, 30.09.1988.
[1768] Schulte, "'Der Kaufmann von Venedig'", *Sächsisches Tageblatt*, 07.09.1988.
[1769] Hofmann, "'Der Kaufmann von Venedig' als erste Spielzeitpremiere", *Leipziger Volkszeitung*, 06.09.1988.
[1770] Hamburger, "Theaterschau", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 126/1990, S. 181. Hervorhebung im Original.
[1771] Ebd., S. 182. Auch von Bernhard Scheller in *Theater der Zeit* als 'mißglückt' bezeichnet (Vgl. Scheller, Bernhard: "Düstere Komödie – Römerdrama – Trauerspiel: Welttheater? Shakespeare-Inszenierungen in Erfurt, Leipzig und Weimar", in: *Theater der Zeit*, 12/1988, 19-21, hier S. 19).

bespuckt wurde. Grabberts Jude war an dieser Stelle "ein nicht zerbrochener, aber gebrochener, tief gedemütigter Mann, unter den Schlägen wie geduckt, mit hängenden Armen; sich trotz alledem zu behaupten, wird wie immer bisher ungeheuer mühselig sein".[1772] Ungeheuer mühselig, so hat es den Anschein, war es angesichts des zur Schau getragenen unbedingten christlichen Vernichtungswillens für die Rezensenten, bei der Beschreibung von Shylocks Abgang den feinen Unterschied zwischen 'gebrochen' und 'zerbrochen' herauszuarbeiten oder den Juden als "geschlagen, aber nicht gebeugt"[1773] darzustellen. Dies war wiederum unerlässlich, um auch dem Juden die "Chance zur menschlichen Bewährung"[1774] zu ermöglichen, die Bennewitz/Görne schon 1976 als essenzielles Charakteristikum für das Prozessende postuliert hatten.

Sie bestimmte auch das Schlussbild: Antonio zerknüllte den Brief, in dem ihm die Rettung seiner Schiffe mitgeteilt wurde, und warf ihn achtlos zu Boden. Dann stand er kurz Auge in Auge mit Bassanio, bis dieser seiner Frau ins Schlafzimmer folgte. Anschließend wandte er sich zum Gehen. Dabei fiel sein Blick auf den Juden, der sich mühte, die Pogromparolen von seiner Haustür abzuwischen. Beide hielten einen Moment inne, bevor der königliche Kaufmann wortlos am Juden vorbei von der Bühne abging. Auf diese Weise sicherte Bennewitz, wie in Weimar, einen offenen Schluss, der die Zuschauer zum selbstständigen Weiterdenken anregen sollte. Allerdings wurde in Leipzig ein Schlussakt durch die obligatorische finale Dialektik beendet, der selbst wenig gebrochen war. Im Gegenteil, Ringparabel, Versöhnung und romantische Liebeslyrik waren hier so konventionell dargebracht worden, dass der Eindruck entstand, die Regie sei froh, "den Störenfried Shylock losgeworden zu sein und sich nun mit vollen Zügen in die idyllische Scheinwelt von Belmont versenken" zu können.[1775] Während sich die Betrachter vorher fragten, "was die gescheiten Frauen an diesen oberflächlichen Machos finden"[1776], präsentierten sich Bassanio, Gratiano und Lorenzo im Schlussakt als wahrhaft liebende Romantiker, ohne dass ihre Wandlung auch nur im Ansatz erklärt worden wäre. Dass den Venezianern auf diese Weise nachträglich die Absolution erteilt wurde, ist um so bedauerlicher, als zuvor der Eindruck entstanden war, es sei ein Anliegen der Inszenierung zu zeigen, dass die "Schuldenlast" dieser "Mit- und Schrittmacher der Massenhysterie" größer sei als die der Hauptakteure.[1777]

Das Enttäuschendste an der Leipziger Inszenierung aber war, dass Bennewitz diesmal in seiner legitimen Absicht, die 'Judenfrage' ins Zentrum der Aufführung zu rücken, ins andere Extrem

---

[1772] Hofmann, "'Der Kaufmann von Venedig' als erste Spielzeitpremiere", *Leipziger Volkszeitung*, 06.09.1988.
[1773] Antosch, "Ein bündiger Theaterabend", *Die Union*, 08.09.1988.
[1774] Bennewitz/Görne, "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, S. 62.
[1775] Schulte, "'Der Kaufmann von Venedig'", *Sächsisches Tageblatt*, 07.09.1988.
[1776] Hamburger, "Theaterschau", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 126/1990, S. 181.
[1777] Antosch, Georg: "Nachsinnen über Schuld und Sühne. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Leipzig", in: *Neue Zeit*, 08.09.1988.

verfallen war als seinerzeit in Weimar. Diesmal verzichtete er bei der Zeichnung der *jeunesse dorée* gänzlich auf eine dialektische Sichtweise, bei Antonio, Portia und Shylock war sie lediglich zu erahnen. Daraus resultierte eine Schwarz-Weiß-Zeichnung wie man sie zuletzt 1963 an der Berliner Volksbühne gesehen hatte. Allerdings hatte Piscator eine solche Inszenierung vor dem Hintergrund entworfen, dass Antisemitismus ein aktuelles gesellschaftliches und damit auch für das Publikum relevantes Thema sei, ja, dass sich möglicherweise Antisemiten unter den Zuschauern befänden. Als Bennewitz aber das Drama einige Wochen vor dem 50sten Jahrestag der Reichspogromnacht so eindeutig auf antisemitische 'Judenhetze' inszenierte, wusste er ein Publikum vor sich, dem seit Jahrzehnten versichert worden war, dass Antisemitismus ausschließlich ein Problem anderer, westlicher Gesellschaften sei. Selbst wenn es von ihm nicht so intendiert sein mochte, so würde also eine Inszenierung, die als Quintessenz eine Warnung im Sinne von 'Nie wieder Faschismus' oder 'Wehret den Anfängen' aussendete, immer in der Selbstzufriedenheit der Zuschauer münden – sei es in dem selbstzufriedenen Blick in die Vergangenheit, die im Sozialismus 'bewältigt' war, oder sei es in dem nicht weniger selbstzufriedenen Blick über die Mauer, auf die faschistoiden, antisemitistische Umtriebe nährenden Tendenzen beim kapitalistischen Nachbarn. Insofern scheint auf Bennewitz´ Leipziger Inszenierung vielmehr zuzutreffen, was westdeutsche Kritiker seinerzeit Langhoff vorwarfen, nämlich der DDR das Stück vom Leib zu halten.

Hätte Bennewitz mit dem Stück aber mehr wecken wollen als die "Assoziation an die Nazibarbarei"[1778], eine kritische Auseinandersetzung mit Intoleranz oder Fremdenhass in der eigenen Gesellschaft beispielsweise, dann hätte er die Inszenierung wahrscheinlich anders gestaltet. Dass ihm daran weniger gelegen war, mag die kleine, nichtsdestoweniger Ende der achtziger Jahre peinliche Randnotiz verdeutlichen, dass der Prinz von Marokko in Leipzig geschminkt auftrat, die zur Wahl stehenden Kästchen dagegen "von echten Negern gehalten" wurden.[1779]

Die beginnenden politischen Umwälzungen in der DDR durch Glasnost und Perestroika zeigten sich in Bezug auf die *Kaufmann*-Rezeption aus den genannten Gründen 1988 weniger auf der Bühne als vielmehr in den Rezensionen, wo die Beschränkung auf die Nazizeit von Volker Schulte im *Sächsischen Tageblatt* als unangemessen, weil den kritischen Umgang mit der eigenen Gesellschaft beschneidend beurteilt wurde:

> Möglicherweise fruchtbarer wäre es gewesen, statt des fertigen Anwendungsbeispiels, statt der mahnenden, bestätigenden Erinnerung an geschichtliche Erfahrungen menschliche Grundsituationen in den Mittelpunkt zu stellen, die Zuschauer wie Schauspieler selbst in Frage stellen. Zu zeigen wäre dann gewesen, wohin – auf beiden Seiten – Vorurteile, Intoleranz und auch die Unfähigkeit, sich in andere Denkweisen und

[1778] Schulte, "'Der Kaufmann von Venedig'", *Sächsisches Tageblatt*, 07.09.1988.
[1779] Hamburger, "Theaterschau", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 126/1990, S. 181.

> Lebensprinzipien hineinzuversetzen und eigene Ansichten und Gewohnheiten in ein kritisches Licht zu stellen, führen können. Es hätte eine Geburtsstunde des Neuen Denkens werden können.[1780]

Im *Shakespeare Jahrbuch* von 1990 – veröffentlicht also nach der Deutschen Wiedervereinigung – zog der Theaterkritiker Maik Hamburger eine Bilanz der DDR-*Kaufmann*-Rezeption. Er sah eine eindeutige Gegenüberstellung von Gut und Böse als verbindendes Charakteristikum aller DDR-Inszenierungen des Dramas und stellte dazu Überlegungen an, die an jene erinnerten, die Zadek schon früh dazu bewogen hatten, der westdeutschen Shylock-Rezeption eine eigene Auffassung von der Figur entgegenzustellen:

> Das Schema, diese Komödie für unsere Bühnen zu retten, ist nicht neu und hat nach meiner Ansicht seine Schuldigkeit getan: Preisgabe der Venezianer zum Zwecke einer Aufwertung Shylocks und dessen Motivierung ganz aus dem Stück heraus. Notwendigerweise auch eine Reduzierung des Juden auf den Re-Agierenden. (In Berlin und Weimar ging das so weit, daß Shylock zu einem stillen, untadeligen Gentleman umfunktioniert wurde; in Berlin holt er gar vor Gericht ein Seziermesser hervor!) Ist das nicht auch eine Beschneidung seiner Statur? Wird da nicht der andere, der Außenseiter assimiliert? Um darzutun, daß er doch so schlecht gar nicht ist? Muß der Jude, den man zum anständigen Bürger nach *unserm* Verständnis macht, nicht seine historische, religiöse, moralische Identität opfern, die er bei Shakespeare doch mit allen Fasern seines Wesens behauptet?[1781]

Auch Hamburger, der inzwischen Armin-Gerd Kuckhoff als "Theaterschau"-Berichterstatter abgelöst hatte, wandte sich gegen die nur vorgebliche 'Aktualisierung' der neuesten Bennewitz-Inszenierung und offenbarte dabei ein gänzlich anderes Dialektik-Verständnis als sein Vorgänger.

> Die Hervorkehrung faschistoider Züge an den Venezianern rückt diese Figuren in eine ('bewältigte') historische oder in eine sozialgeographische Ferne, die bewirkt, daß man die Geschichte als einen Fall mit längst bekannten Parametern ansieht. Gibt es bei uns gar keine Probleme mit der Akzeptanz des Fremden? Ich glaube, wir haben heute die gesellschaftliche Reife, die Dialektik der Komödie wieder zu erschließen und damit ihre Balance wiederherzustellen. Das hieße, den *Kaufmann von Venedig* wirklich historisch aufzufassen, natürlich mit dem, was danach kommt, im Bewußtsein. Es hieße, die in der *Romanze* enthaltenen Werte – Liebe, Freundschaft, Kultur, Musik – zu behaupten und erst in der Kollision mit dem verachteten, aber benötigten Außenseiter die Beschränktheit dieser Werte in einer Gesellschaft zu zeigen, die von Diskriminierung zerrüttet ist. [...] Nicht die Utopie der Romanze sollte angezweifelt werden, sondern ihre Realisierbarkeit, solange Intoleranz herrscht.[1782]

[1780] Schulte, "'Der Kaufmann von Venedig'", *Sächsisches Tageblatt*, 07.09.1988.
[1781] Hamburger, "Theaterschau", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 126/1990, S. 182.
[1782] Ebd.

3.5.15 Zadek zum Dritten: Shylock an der Börse, Wien, 1988

Von der "Utopie der Romanze" schien sich Peter Zadek endgültig verabschiedet zu haben, als er den *Kaufmann von Venedig* im Dezember 1988 zum dritten Mal auf einer deutschsprachigen Bühne inszenierte. In der Aufführung am Wiener Burgtheater nahm er erneut in Angriff, das zu visualisieren, was Fritz Kortner die 'Entmenschung' von Shylock und der Gesellschaft, in der er lebt, genannt hatte.[1783] Die hatte Zadek schon Ende 1972 in Bochum zu zeigen versucht, indem er den Juden als monströs Deformierten dargestellt hatte, der an dem Vernichtungswillen der 'christlichen' Karikaturen zerbricht. Jetzt ließ er quasi das Gegenteil spielen.

Wie fast immer, wenn er inszenierte, legte Zadek sehr subjektive Kriterien bei der Stückwahl an. Diesmal nannte er als Hauptgründe für seine Entscheidung zu Gunsten des *Kaufmann von Venedig* "die Tatsache, daß Kurt Waldheim österreichischer Bundespräsident war",[1784] sowie seine eigene Verfassung, die er am Ende seiner vierjährigen Intendanz amHamburger Schauspielhaus dahingehend beschrieb, dass er bereit gewesen sei, "gewissen Leuten jederzeit die Kehle aufzuschlitzen".[1785] Zusätzlich führte er sein damaliges Israel-Bild als relevant für seine neueste Shylock-Konzeption an. Die Juden seien eben auch "ganz böse, mörderische Verteidiger ihrer Angelegenheiten" und nicht mehr länger nur

> Leute, die man in irgendwelche Züge verlädt und nach Auschwitz fährt, ohne daß sie sich wehren. Es ist eben nicht mehr das Bild, das die Deutschen über so viele Jahre von den Juden mochten – die Juden als Opfer. Mit Opfern kann man besser umgehen, man kann auch viel netter zu Opfern sein.[1786]

Da Zadek selbst lieber "als Täter und Zyniker"[1787] gesehen werden wollte denn als Opfer, sollte auch sein neuester Shylock Täter sein und gleichzeitig Zynischster in einer Gesellschaft von Zynikern. Deshalb machte er nicht den kleinen, immer etwas geduckt gehenden Ignaz Kirchner

---

[1783] Vgl. S. 266.

[1784] Zadek, *My Way*, S. 320. Der frühere Generalsekretär der Vereinten Nationen, Kurt Waldheim, war 1986 österreichischer Bundespräsident geworden. Mit seiner Kandidatur für dieses Amt hatte eine Debatte über seine Kriegsvergangenheit eingesetzt, nachdem Dokumente an die Öffentlichkeit gelangt waren, die belegten, dass er während des Zweiten Weltkriegs als Nachrichtenoffizier und Übersetzer in einer Einheit der deutschen Armee in Griechenland und Jugoslawien stationiert war, der Gräueltaten an jugoslawischen Partisanen und die Beteiligung an der Massendeportation von Juden aus Salonika in die Konzentrationslager nachgewiesen werden konnten. Waldheim gab zu, dass er versucht hatte, seine Rolle während des Krieges zu verschleiern, bestritt aber jegliche Kenntnis solcher Taten. Trotzdem setzte ihn das Justizministerium der Vereinigten Staaten im April 1987 als mutmaßlichen NS-Verbrecher auf die Überwachungsliste. Eine Historikerkommission kam zu dem Schluss, dass er für Mordtaten oder Mordbefehle persönlich nicht verantwortlich war, von solchen ungesetzlichen Handlungen aufgrund seiner Stellung aber gewusst haben musste. Trotz der Kommissionsergebnisse weigerte sich Waldheim zurückzutreten. Die Affäre hatte jedoch seine außenpolitische Isolierung zur Folge, sodass er 1992 auf eine zweite Präsidentschaftskandidatur verzichtete. Eine Affäre anderer Art hatte kurz vor der Wiener Premiere die Bundesrepublik polarisiert. Im November 1988 nämlich hatte Bundestagspräsident Phillip Jenninger eine Rede zum 50. Jahrestag der Reichspogromnacht gehalten, in der er – so lautete zumindest der Vorwurf – missverständlich und ohne rhetorisch erkennbare Distanz vom 'Faszinosum' Hitler gesprochen hatte. Jenninger musste daraufhin sein Amt aufgeben.

[1785] Zadek, *My Way*, S. 320. Zadek war vor allem zermürbt von den "jahrelangen, permanenten Diskussionen über Geld" und der *Kaufmann von Venedig* war für ihn auch ein Stück über die Veränderung einer Gesellschaft durch die Macht des Geldes. (Zitat aus Löffler, "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'", *profil*, 19.12.1988, S. 103).

[1786] Zadek, *My Way*, S. 321. Zadek war auch abgestoßen von dem jüdischen "Sich-als-Opfer-Wohlfühlen". Die Erfolge der Israelis in den Nahost-Kriegen, in denen Juden zu Tätern geworden seien, hätten ihn als Pazifisten gleichzeitig beeindruckt und verstört. (Siehe Löffler, "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'", *profil*, 19.12.1988, S. 102).

[1787] Zadek, *My Way*, S. 322.

zum Shylock, sondern "den äußerst christlich-deutsch aussehenden Gert Voss mit seinen blauen Äuglein". Der war sein "Terminator", ihn schickte er als "Feind und Killer in die Welt".[1788] Der feine, feingliedrige Gert Voss wirkte im Gegensatz zu Mahnke, den er sehr bewunderte, wie ein Intellektueller und er verkörperte auch häufig Figuren, die Macht ausübten, nicht durch rohe Gewalt, sondern mit den subtilen Mitteln des Intellekts. Sogar sein Richard III., den er ab Februar 1987 mit großem Erfolg am Burgtheater gespielt hatte, war "nicht widerlich, schon gar nicht monströs" gewesen, sondern ein "Menschen-Dompteur ohne Peitsche", der mit seiner Stimme Freunde und Feinde bändigte und dessen Charme die körperliche Deformierung vergessen ließ.[1789]

Auch die Tatsache, dass Voss in Zadeks Augen überdies ein 'Peymann-Schauspieler' war, an denen er die "ungeheure, pingelige Genauigkeit im Formulieren" schätzte,[1790] die seinen Mimen häufig abging, ließ eine sprachbetontere, mehr intellektuelle als sinnliche Inszenierung erwarten. Zudem hatte Zadek kundgetan, dass er die Rezeptionsgeschichte der Figur in dieser Inszenierung zu ignorieren gedachte. In seinen Worten hieß das: "Ich hatte Lust, dieses ganze Ghetto-Zeugs, das sich über die Jahrhunderte rund um die Shylock-Figur akkumuliert hatte, wegzuschmeißen". Den Ghettogedanken habe man "historisch zu dem Stück hinzuerfunden". Bei Shakespeare habe Shylock weder etwas Jiddisches, er spreche "dasselbe feine, unbesudelte Englisch wie Antonio", noch sei er als Gestalt eines Ghettos kenntlich gemacht. Er trage keinen gelben Hut, jedermann habe freien Zugang zu ihm und auch er selbst könne sich in Venedig frei bewegen. Aus diesem Grund wollte er einen vollkommen assimilierten Juden zeigen, einen Banker, "der über antisemitische Bemerkungen selber witzelt und der doch im Hinterkopf 3.000 Jahre Leiden und Verfolgung hat, nur zeigt er das nicht andauernd".

Auch Zadek zeigte sie nicht mehr, weder die Leiden, noch die Verfolgung. Auf der Bühne nicht und auch nicht im Programmheft, wo er sich auf eine Gegenüberstellung des *First Folio* Textes und der Spielfassung von Elisabeth Plessen, sowie auf den Abdruck zahlreicher Probenfotos beschränkte.[1791] Das heimliche Motto der Inszenierung war klein und unscheinbar auf der Rückseite des Programmhefts abgedruckt, ein Ausspruch von Jane Austen: "I write about love and money – what else is there to write about?" Zadek erzählte den *Kaufmann von Venedig* in Wien, wie Sigrid Löffler treffend anmerkte,

> unter der Voraussetzung, daß wir über die jüdische Problematik – im Stück und im Leben – im Bilde sind.
> Er kennt sie.
> Wir kennen sie.

[1788] Ebd., S. 320.

[1789] Sucher, C. Bernd: "Gert Voss: Der Spieler", in: ders.: *Theaterzauberer. Schauspieler. 40 Porträts*, München, 1988, S. 286-295, Zitat S. 294-295.

[1790] Löffler, "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'", *profil*, 19.12.1988, S. 102. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1791] Vgl. Burgtheater Wien (Hrsg.): "*William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Programmbuch Nr. 39, Spielzeit 1988/89, Premiere: 10.12.1988, Redaktion: Dramaturgie (Corinna Brocher, Jutta Ferbers) und Johannes Grützke, Wien, 1988.

> Er muß sie uns kein weiteres Mal vor Augen führen, die antisemitischen Stereotypien vom Juden als dem Fremdartigen [sic], bedrohlichen Außenseiter, stigmatisiert durch Kleidung, Sitten und Ritus, vom Juden als dem Kapitalisten, als dem alttestamentarischen Heilsverdammten, ausgeschlossen von der christlichen Gnade des neuen Testaments.[1792]

Als "äußere Vorlage" für den Wiener *Kaufmann* diente der Oliver-Stone-Film *Wall Street*, denn schließlich, so Zadek, sei auch Shakespeares Drama "ein Stück über Gier und die Auswüchse des Kapitalismus".[1793] Das war es in Wien in erster Linie. Zu diesem Zweck schuf Wilfried Minks, Zadeks langjähriger Weggefährte in Sachen Bühnenbild, einen riesigen leeren Bühnenraum, der nach hinten begrenzt war durch die gläserne Fassade eines Wolkenkratzers, wie sie in den Bankenvierteln der Metropolen dieser Welt zu finden sind. In der Mitte dominierte ein übergroßer Fahrstuhl die Fassade, umrahmt von einem protzigen Goldportal, mit mächtigen, dunkelgrauen vollautomatischen Schiebetüren. Der spuckte die Figuren wechselweise aus und sog sie wieder ein. Auf den Fahrstuhltüren prangten, quasi als letzte Reminiszenz an Venedig, die Markus-Löwen. Der Platz vor der Fassade aus Glas und Stahl, der Rialto, die Börse, war austauschbar, konnte Mailand genauso gut sein wie Tokio, Frankfurt oder New York. Austauschbar auch die Broker, die hier im Einheits-Look der Börsianer umherhasteten: im maßgeschneiderten Anzug, mit Mantel, schwarzem Aktenkoffer mit Zahlenschloss, Mobiltelefon, Taschenrechner und Diktiergerät, den *Corriere della sera* mit aufgeschlagenem Wirtschaftsteil oder das *Wall Street Journal* unterm Arm.

Zadek zeichnete das, was bei Shakespeare Venedig ist, als Männerwelt der erfolgsverwöhnten Geschäftsleute. Hier ist Lässigkeit oberstes Gebot, werden Gefühlsregungen, Verletzlichkeit gar, als Schwäche ausgelegt. Hier ist jedes Mittel recht, den Konkurrenten auszutricksen, weil Siegen das Maß aller Dinge ist. Gert Voss' Shylock war nicht nur integrierter Bestandteil dieser Welt, er war eine ihrer herausragendsten Persönlichkeiten, der Erfolgreichste, der Coolste, der Abgebrühteste. Obwohl auch er seine Statussymbole wie die goldene Rolex oder die edle Krawattennadel durchaus vorzuzeigen wusste, war er etwas hemdsärmeliger als der Rest, legte das Jackett seines seidenmatten grauen Anzugs schnell beiseite, wodurch die breiten roten Hosenträger zum Vorschein kamen, die seit dem Oliver-Stone-Film das Emblem des ebenso erfolgreichen wie skrupellosen Wall Street Brokers waren. Wie sein streng nach hinten gegeltes Haar, war Shylock immer aufgeräumt, verlor er äußerlich nie die Fassung. Sogar seine berühmte Verteidigungsrede hält dieser Shylock mit einer Hand in der Hosentasche, eine Zeitung in der anderen, "und seine Stimme klagt nicht, doziert nicht, – bedächtig argumentiert sie mit einem Rest Glauben an die Vernunft".[1794] Seine Religionszugehörigkeit spielte in dieser Gesellschaft

---

[1792] Löffler, Sigrid: "Am Burgtheater zeigt Peter Zadek, was im 'Kaufmann von Venedig' alles noch steckt. Die Schatten des Rialto", in: *profil*, Nr. 51/52, 19.12.1988, S. 104-105, Zitat S. 104.
[1793] Zadek, *My Way*, S. 322.
[1794] Hensel, Georg: "Ein Jude wie du und ich. Großer Jubel über Zadeks 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.12.1988.

eine untergeordnete Rolle. Sie bot lediglich eine weitere, willkommene Angriffsfläche, wie beispielsweise ein körperliches Defizit oder ein Sprachfehler. Antisemitische Äußerungen gegen Shylock waren hier "meist nur Würze der branchenüblichen Mißgunst, der geschäftsfördernden Lust an Verleumdung und Schadenfreude"[1795] und er steckte sie lächelnd weg.

Die Faszination des Wiener Shylock lag darin begründet, dass Voss nur andeutete, was sich hinter der lächelnden Fassade befand, dass er der Figur mehr Geheimnisse ließ, als er von ihr preisgab. Er gestattete auch dem Zuschauer nicht den Blick hinter den Panzer des Unverwundbaren, den sich Shylock im Umgang mit den Christen zugelegt hatte. Dadurch "hielt er die Figur, mit scheinbar winzigen Mitteln, so straff, daß eine Sekunde der Fassungslosigkeit – ein Brechen der Stimme, Wegwischen einer Träne – genügt, um einen Abgrund an Schmerz aufzureißen und wieder zu schließen".[1796]

Faszinierend war, dass durch den Zynismus, der diese spätkapitalistische Welt regierte, selbst der Vorschlag für ein Pfund Menschenfleisch als Vertragspfand funktionierte. Diese mittelalterlich anmutende Forderung hatte bisher in jeder Inszenierung, die das Stück zu aktualisieren versucht hatte, zu Kritik geführt – nicht zuletzt in Jonathan Millers ansonsten vielgerühmtem Spiel im viktorianischen England. In der Gesellschaft, wie Zadek sie in seiner Wiener Aufführung charakterisierte, erschien die Idee mit dem Pfund Fleisch eine durchaus mögliche Erscheinungsform des täglichen Wahnsinns, "Ausdruck einer perversen Marotte, fast ein Scherz, die ganze Branche wird später darüber lachen".[1797]

Diese Idee ist bekanntermaßen der Ausgangspunkt für den Shylock-Antonio-Plot, den Handlungsstrang, dem Zadek, wie schon in Bochum, augenscheinlich die größte Aufmerksamkeit widmete und den er mit der größten Lust und Sorgfalt beleuchtete. Ignaz Kirchners Kaufmann war wie alle anderen integrierter Bestandteil der dargestellten Börsenwelt, aber ihm fehlte die obligatorische, stets zur Schau gestellte gute Laune seiner Konkurrenten. Der Antonio Kirchners war stattdessen

> ein kühl kalkulierender Technokrat unserer Tage, zugleich puritanischer Christ mit jenem Kaufmannsethos, das Besitzvermehrung und -bewahrung mit tätiger Nächstenliebe [...] in Einklang bringt und ganz offenkundig vor lauter Zahlenakrobatik und Selbstgerechtigkeit bindungsunfähig und daher frustriert im ausgestellt altruistischen Handeln nur das eigene Ego hätschelt.[1798]

Interessanterweise deutete dabei Ignaz Kirchner als königlicher Kaufmann hier und da jüdische Klischees an. Immer etwas geduckt in der Haltung, "hoffnungslos kurzbeinig und plump neben

---

[1795] Jenny, Urs: "Die ganze Welt ist eine Börse", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 51/1988, S. 162-163, Zitat S. 162.
[1796] Ebd., S. 163.
[1797] Iden, Peter: "Nicht weiter tragisch. Shylock hat Pech an der Börse – 'Der Kaufmann von Venedig' am Burgtheater", in: *Frankfurter Rundschau*, 13.12.1988.
[1798] Haider-Pregler, Hilde: "'Kaufmann von Venedig' am Burgtheater in P. Zadeks Regie. Die Schule der Spekulanten", in: *Wiener Zeitung*, 13.12.1988.

diesem Strahler" Shylock,[1799] häufig unruhig hinter der runden randlosen Brille umherblickend, manchmal "jammernd und bellend".[1800] Da auch Kirchners Kleidung dem traditionellen Shylock-Outfit näher kam als die jeder anderen Figur der Inszenierung, war es weniger Regie-Gag als notwendige Folge, dass sich Portia zu Beginn der Gerichtsverhandlung mit der Frage "Ist ihr Name Shylock?" prompt an den Falschen wandte.

Auf dem Landsitz der 'reichen Erbin' regierten dagegen zunächst heitere Beschwingtheit und Müßiggang, womit Belmont einen harten Kontrast zu der hektischen Geschäftigkeit der Börse bildete. Jedesmal, wenn die Handlung hierhin wechselte, fielen bunt bemalte Tücher von der Bühnendecke herab, die mal abstrakt gehalten waren, mal das Spiel auf der Bühne ironisch kommentierten.[1801] So, wie diese Tücher die Hochhausfassade aber nur kurzzeitig verdeckten, wie umgekehrt der Börsenschauplatz hinter dem heiteren Belmont weiter Bestand hatte, so verdüsterten bei Zadek von Anfang an die "Schatten des Rialto" die vorgebliche Märchenwelt der Portia, die angesteckt war vom "Rassen- und Klassenhochmut" Venedigs.[1802] Eva Mattes betonte deshalb von Anfang an die etwas kalte und arrogante Distanziertheit der Figur.

Die Rolle des Launcelot, die von Uwe Bohm in Jeans, T-Shirt und Turnschuhen mit Hamburger Dialekt gespielt wurde, hatte für die Wiener Inszenierung bei weitem nicht die Bedeutung, die Wildgruber seinerzeit in Bochum gehabt hatte. Doch auch in Wien ließ Zadek die Clownsnummern "dreist bis zur Unverschämtheit"[1803] ausspielen, mit vulgären Bemerkungen und platten Witzen. Eine überraschende Bedeutung erhielt die Szene zwischen Vater und Sohn Gobbo, da Urs Heftis alter Gobbo, der "im ersten Augenblick an den alten kranken Erich Fried" erinnerte, die einzige Figur des Stücks war, die noch in "alter Menschenwürde" leuchtete, noch nicht "aufgefressen von der rasenden Ökonomie".[1804] Folgerichtig kam der Vater mit einem Gabenkorb statt dem obligatorischen Aktenkoffer daher. Doch Zadek zeigte gleichzeitig, dass der alte Blinde längst ein Anachronismus war in einer Welt, in der sogar der Diener Launcelot, sein Sohn, das Lederköfferchen als unvermeintliches Utensil mit sich herumtrug.

Julia Stemberger spielte die Jessica als ein Mädchen, das "mit kindlicher Naivität das große Abenteuer sucht und von einer Abhängigkeit in die andere gerät".[1805] Die Entführung der zu Beginn durchaus selbstbewussten Shylock-Tochter inszenierte Zadek als monströsen Auswuchs der unterdrückten Triebe des Spießers, denn plötzlich war rheinischer Karneval angesagt, oder besser, das Klischee davon: Angetrunken, mit bunten Hütchen auf dem Kopf, der Pappnase im

---

[1799] Jenny, "Die ganze Welt ist eine Börse", *Der Spiegel*, 51/1988, S. 163.
[1800] Sichrovsky, Peter: "Von gläubigen Gläubigern, die an die Rache glauben. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' unter der Regie Peter Zadeks am Wiener Burgtheater", in: *Der Standard*, Wien, 12.12.1988.
[1801] Gemalt von Johannes Grützke, der auch das Programmheft illustrierte und für die Kostüme verantwortlich war.
[1802] Löffler, "Die Schatten des Rialto", *profil*, 19.12.1988, S. 105.
[1803] Jenny, "Die ganze Welt ist eine Börse", *Der Spiegel*, 51/1988, S. 163.
[1804] Haider, Hans: "Herzblutschulden mit Scheck bezahlt. Peter Zadek schuf im Burgtheater einen 'Kaufmann von Venedig' unserer Tage", in: *Die Presse*, Wien, 12.12.1988.
[1805] Sichrovsky, "Von gläubigen Gläubigern, die an die Rache glauben", *Der Standard*, 12.12.1988.

Gesicht und 'Rucki Zucki' auf den Lippen kamen die venezianischen Freunde grölend und schunkelnd auf die Bühne gewankt. Nachdem sie den Schmuck des Juden in Empfang genommen hatten, wollten die Karnevalisten im närrischen Überschwang überprüfen, ob der verkleidete Judenjunge denn auch beschnitten war. So fielen sie alle über die bald schon halbnackte Jessica her und Lorenzo konnte eine Vergewaltigung nur mit Mühe verhindern. Es sei die einzige Szene der Inszenierung gewesen, bemerkte Klara Obermüller in der *Weltwoche*, die so "unendlich deutsch und roh angelegt" wurde, dass "*so* deutlich [...] böse Erinnerungen" wach würden.[1806]

Als Shylock kurz darauf die Nachricht von dem Verschwinden seiner Tochter und seines Geldes erhielt, zeigte er sich gegenüber den Verhöhnungen Salerios und Solanios zunächst äußerlich unbeeindruckt, musste sich dann aber kurz hinsetzen. Es war dies "der erste Moment von Dunkelheit und Stille in einem schnellen, grellen Spektakel. Gleich danach lächelt und plaudert Shylock wieder – doch unter seinem Lächeln wächst nun der Haß".[1807] In der anschließenden Tubal-Szene drohte die Verletztheit des Juden in "ein paar Schmerzensaugenblicke[n] schluchzender Fassungslosigkeit"[1808] kurzzeitig gleichsam eruptiv aufzubrechen. Zwar gewann der Voss-Shylock auch jetzt schnell wieder die Fassung, doch reichte die kurze Andeutung, um den Ausruf "Ich wollt, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und die Juwelen in ihren Ohren" auch für diesen Shylock plausibel zu machen.[1809] Hier geschah es auch, dass mit dem Ausruf "Der Fluch ist jetzt erst über unser Volk gekommen, ich habe ihn niemals gespürt bis jetzt" und einem kurzen Blick zum Himmel "aus Shylock der Jude Shylock wurde".[1810]

Zu Beginn des Prozesses war Shylock dann wieder 'ganz der Alte', der das Geschehen vor dem Auftritt Portias souverän und lässig kontrollierte. Ganz im Gegensatz zu Rosel Zech in Zadeks Bochumer Inszenierung ging der Portia der Eva Mattes jeglicher Spaß an der Hosenrolle ab. Für die komischen Elemente vor Gericht sorgte stattdessen Wiebke Frosts Nerissa in ihrer Verkleidung als gebeugter Greis. Portias anfängliche Verwechslung von Kläger und Beklagtem brachte die junge Frau nicht nur eine ganze Zeit lang sichtlich aus dem Konzept, sondern offenbarte zusätzlich auf peinliche Weise, dass sich auch der Richter von Vorurteilen bezüglich bestimmter Äußerlichkeiten leiten ließ (und deshalb wahrscheinlich Gefahr gelaufen wäre, die eigene Kästchenprobe nicht zu bestehen). Danach jedoch war sie

> die Vernunft in Person, besonnen und selbstbewußt und immer mit dem Ernst, den ihr großes Thema der maßvollen Gerechtigkeit erfordert. Sie überlistet nicht den starr-

---

[1806] Obermüller, Klara: "Diese schmierigen Typen, das sind wir. Peter Zadeks 'Kaufmann von Venedig' in Wien – kein Shakespeare für Philosemiten", in: *Die Weltwoche*, Zürich, Nr. 50, 15.12.1988.

[1807] Henrichs, Benjamin: "Das Messer im Koffer. 'Der Kaufmann von Venedig': Peter Zadeks verblüffende Shakespeare-Inszenierung", in: *Die Zeit*, Hamburg, 16.12.1988.

[1808] Löffler, "Die Schatten des Rialto", *profil*, 19.12.1988, S. 105.

[1809] Wie alle Textzitate in diesem Abschnitt zitiert nach der im Wiener Programmheft abgedruckten Übersetzung durch Elisabeth Plessen.

[1810] Henrichs, "Das Messer im Koffer", *Die Zeit*, 16.12.1988.

> sinnigen Juden, [...] sie belehrt ihn in äußester Notwehr über die Gnade. Weitab von niedriger Schlauheit, scheint sie verhangen und traurig über den unguten Lauf des Gewissens und der Welt.[1811]

Als sie den enscheidenden Einwand vorbrachte, der Shylocks Racheplan so jäh zerstört, so tat sie das schon rein physisch mit einiger Distanz zum Geschehen, gefasst, mit erhobener, aber nicht lautestmöglicher, geschweige denn sich überschlagender Stimme, den Schein des Juden dabei unbeweglich und schlicht in Schulterhöhe neben sich haltend. Gert Voss´ Shylock, der vorher minutenlang – auf einem Bein stehend – ein riesiges Schlachtermesser an seinem eleganten Lederschuh gewetzt hatte, kniete zu diesem Zeitpunkt vor dem im Bühnenvordergrund mit freiem Oberkörper und gefalteten Händen rücklings auf dem Boden liegenden Kaufmann. Ruhe und Gefasstheit bestimmten auch hier das Bild, gerade so, als würden die beiden Hauptbeteiligten den folgenden Mord als unvermeidlichen und logischen Schlusspunkt ihrer zwischenzeitlichen Bande verstehen. Antonio lag einfach da, zum Sterben bereit, und Shylock kniete davor, den modischen Zweireiher immer noch zugeknöpft, das Messer ohne Pathos und ohne Zittern auf die Brust seines Widersachers gerichtet. Als Portia an dieser Stelle die Unantastbarkeit von Christenblut beschwor, spielte Voss weder "ohnmächtige Wut", noch "ungläubiges Entsetzen" oder "tobsüchtigen Haß":

> Ein grenzenloses Staunen nur macht sein Gesicht ganz hell und weit und offen. Fast könnte man meinen, er lächle – wie ein Spieler, der seine Bewunderung für einen überraschenden Spielzug auch dann nicht verhehlen kann, wenn der ihn selber den Sieg kostet.[1812]

Voss´ Shylock hielt kurz inne, so, als würde er abwägen, ob es sich dennoch lohne zuzustechen. Dann packte er das Messer und die Waage fein säuberlich zurück in den Aktenkoffer, setzte sich den Bowler-Hut auf und wandte sich zum Gehen. Währenddessen eröffnete ihm Portia, bestimmt und mit fester Stimme, doch ohne hörbare Aggression, das vollständige Ausmaß seiner Strafe.

> Wiederum spielt Gert Voss Shylocks Desaster wie keiner zuvor. Stolz, mit einem ganz dezenten Hohn, kniet er vor seinen Verfolgern nieder, lächelnd unterschreibt er (nach einem kurzen Blick auf die Armbanduhr) die Papiere, die sein Vermögen den Christen ausliefern. Steht auf, klopft sich lässig den Staub aus den Hosenbeinen und händigt, in aller Heiterkeit und Impertinenz, seine Kapitulationsurkunde aus. [...] Shylock geht – doch diesmal trägt er nicht die Tragödie seines Volkes auf den Schultern. Er geht nicht (wie andere Shylocks), düster seinem Untergang entgegen, er geht auch nicht in Richtung Auschwitz. Diesen Juden (das wissen die Christen, und deshalb sind sie peinlich berührt) wird man so schnell nicht los. Dieser Jude wird ihnen noch viele Feste (und manche Geschäfte) verderben. Shylock geht – und immer kehrt er wieder.[1813]

[1811] Hensel, "Ein Jude wie du und ich", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.12.1988.
[1812] Henrichs, "Das Messer im Koffer", *Die Zeit*, 16.12.1988.
[1813] Ebd.

Der Schlussakt plätscherte anschließend "bar großen Seelendrangs [...] zum Finale hin – zum Happy End mit drei Paaren in einer kalten Welt".[1814] Einige Kritiker sahen darin ein Scheitern der Inszenierung "an den lyrischen Passagen, an den Liebesszenen".[1815] Andere meinten, Zadek habe "die Szenen lauwarmer Liebe [...] zutreffend lauwarm inszeniert".[1816] Die Rezensentin der *Wiener Zeitung* fragte gar, ob das nach dem Shylock-Drama "nur noch schal und überflüssig" erscheinende Liebesgeplänkel vielleicht "gerade wegen seiner aufgebauschten Belanglosigkeit vom Eigentlichen ablenkend und daher decouvrierend" wirken solle.[1817] Das Schlussbild der sich auf dem Boden wälzenden, "gierig aneinanderklebenden"[1818] Pärchen signalisierte, dass in der Welt des Geldes die Liebe zur bloßen Sexualität verkommen war. Diese These hatte sich schon durch das ganze Stück gezogen, weshalb sich bei Zadek die Nerissa den roten Slip auszog, "um die uniformierten Gefährten des Prinzen von Arragon anzumachen", weshalb sich Gratiano jedesmal an den Hosenschlitz griff, wenn er vom Herzen sprach, und weshalb schließlich Bassanio wie ein läufiger Hund "mit raushängender Zunge zum ersten Kuß von Portia" losrannte.[1819]

Am drastischsten jedoch war die Korrumpierung der Liebe in der Beziehung zwischen Jessica und Lorenzo zum Ausdruck gekommen, die von Dukaten-Diebstahl und Beinahe-Vergewaltigung überschattet worden war. Gleichzeitig erklärte Zadek den Versuch der Jüdin, sich in eine neue Gesellschaft 'einzukaufen', für gescheitert und erzählte am Beispiel Jessicas von der "Tragödie eines Identitätsverlusts durch Überassimilation"[1820]. Doch auch bei den anderen Paaren war von vornherein jede Romantik auf der Strecke geblieben, denn auch die übrigen Frauen waren sich bewusst, dass "sie sich die Liebesbeteuerungen ihrer Gatten letztendlich erkaufen", fügten sich aber bei Zadek "mit emanzipatorischem Durchblick subtil-aufmüpfig in dieses Spiel".[1821] Verlierer waren in Wien also irgendwie alle, am sichtbarsten aber der königliche Kaufmann, der von dem finalen Treiben ausgeschlossen blieb. Doch ging er ebenso "klaglos und ungebeugten Hauptes"[1822] von der Bühne ab wie zuvor Shylock.

Eine "sich allen Schmerz verbeißende Aufführung", die durch eine "schneidende Kälte" grundiert wurde,[1823] ging zu Ende, wie sie begonnen hatte: schnell, leicht, beiläufig und ohne Pathos. Mit ihr gelang es Peter Zadek, auch bei seiner dritten Auseinandersetzung mit dem *Kaufmann von Venedig* auf einer deutschsprachigen Bühne das Stück in neuem Licht zu präsentie-

---

[1814] Haider, "Herzblutschulden mit Scheck bezahlt", *Die Presse*, 12.12.1988.
[1815] Kathrein, Karin: "Geschäftemacher vom Trump Tower", in: *Die Welt*, Hamburg, 12.12.1988.
[1816] Henrichs, "Das Messer im Koffer", *Die Zeit*, 16.12.1988.
[1817] Haider-Pregler, "Die Schule der Spekulanten", *Wiener Zeitung*, 13.12.1988.
[1818] Obermüller, "Diese schmierigen Typen, das sind wir", *Die Weltwoche*, 15.12.1988.
[1819] Sucher, C. Bernd: "Shylock Jude fehlen die Worte. Peter Zadek inszeniert am Burgtheater Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 12.12.1988.
[1820] Löffler, "Die Schatten des Rialto", *profil*, 19.12.1988, S. 105.
[1821] Haider-Pregler, "Die Schule der Spekulanten", *Wiener Zeitung*, 13.12.1988.
[1822] Hensel, "Ein Jude wie du und ich", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.12.1988.
[1823] Löffler, "Die Schatten des Rialto", *profil*, 19.12.1988, S. 105.

ren, ohne dabei Bezug auf dessen Aufführungsgeschichte zu nehmen oder gar sich selbst zu zitieren. Er zog sozusagen die Wurzel aus seinen früheren Versuchen mit dem Drama und machte dabei wieder neue Entdeckungen. Erstaunlich war das nicht nur, weil an diesem Stück schon alles entdeckt zu sein schien. Erstaunlich waren auch die der typischen Zadek-Manier widersprechende Leichtigkeit und Beiläufigkeit, mit der er das schaffte. Die Wiener Aufführung hatte nicht "den großen, historischen Aplomb" und war auch "nicht versessen auf den unvergeßlichen Skandal". In der *Zeit* hieß es, sie komme stattdessen "eher unauffällig daher – wie ein Nebenwerk, wie eine Rand- und Nachbemerkung zu den früheren großen Shakespeare-Insznierungen".[1824] Und auch beim *Spiegel* stellte man mit Verwunderung fest:

> Anarchischer Furor, Schweißbäche, Schmutz und entfesselte Spiellust früherer Zadek-Shakespeare-Kollisionen sind sehr fern. Über diesem 'Kaufmann von Venedig' liegt eine seidige Melancholie. Sieh an, Zadek ist weise geworden, daran muß man sich erst gewöhnen.[1825]

Die Aufführung wurde als so anders und so einzigartig angesehen, dass in den Rezensionen kaum Vergleiche zu früheren *Kaufmann*-Inszenierungen gezogen wurden. Lediglich der Kritikerin der *Weltwoche* kam der Gedanke, ob so, wie Voss den Shylock gab, "nicht Fassbinders 'reicher Jude' in seinem nie aufgeführten Stück 'Der Müll, die Stadt und der Tod' ausgesehen haben könnte".[1826] Dieser Gedanke ist insofern interessant, als Shakespeares Jude im Wiener Programmheft in der Übersicht der Rollen und ihrer Darsteller, vielleicht als bewusster Anklang an Fassbinder, als "Shylock, der reiche Jude und Vater von Jessica" aufgeführt ist.

Der einzige Vergleich mit einer anderen *Kaufmann*-Inszenierung stammte von C. Bernd Sucher[1827] und betraf die Interpretation, die der italienische Regisseur Luca Ronconi im November 1987 im Pariser Théâtre National de l'Odéon vorgestellt hatte. Auch bei Ronconi ging es um Liebe und Geld, dargestellt anhand einer frühkapitalistischen Gesellschaft, in der Venedig als "Handels- und Manufakturen-Imperium, mit Glasbläserei und Weberei"[1828] dargestellt wurde. Allerdings stellte er die Portia-Episoden in den Vordergrund, zu deren Gunsten das Schicksal des Juden Shylock dann fast zur Nebensache geriet. Dennoch war ein rückblickender Vergleich mit Zadeks Wiener *Kaufmann* gerechtfertigt, denn der Pariser Shylock antizipierte den Voss´schen Juden in gewisser Weise. In Paris war der verhältnismäßig jung besetzte Shylock, gespielt von dem hoch aufgeschossenen, aristokratisch wirkenden Jean-Luc Boutté, "ein Herr, selbstbewußt und klug. Ein reicher Intellektueller". Ein stolzer Mann, der stets die Form wahrte und frei von Selbstmitleid war. Das Erstaunlichste am Boutté-Shylock aber war, dass er nach

---

[1824] Henrichs, "Das Messer im Koffer", *Die Zeit*, 16.12.1988.
[1825] Jenny, "Die ganze Welt ist eine Börse", *Der Spiegel*, 51/1988, S. 163.
[1826] Obermüller, "Diese schmierigen Typen, das sind wir", *Die Weltwoche*, 15.12.1988.
[1827] Vgl. Sucher, "Shylock Jude fehlen die Worte", *Süddeutsche Zeitung*, 12.12.1988.
[1828] Sucher, C. Bernd: "Den Juden trifft´s zuerst. Luca Ronconi inszeniert in Paris Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 19.11.1987. Daraus auch die folgenden Zitate.

dem Spruch der Portia nicht zusammenbrach, sondern sein Los hinnahm, "denn das über ihn gefällte Urteil scheint ihm – so grausam es auch ist – in *dieser* Welt gerecht".[1829]

Damals hatte C. Bernd Sucher für die *Süddeutsche Zeitung* resümiert, Shylock sei der Verlierer des Stücks, weil das dem gezeigten System immanente Unrecht zwar alle treffen könne – "aber es trifft zuerst (und am härtesten) den gesellschaftlich Schwachen: den Juden". Dort knüpfte er jetzt an, denn dort sah er den entscheidenden Unterschied zu Zadeks Interpretation, wo der Jude allein deshalb unterliege, "weil er nicht ganz so clever und spitzfindig ist wie seine Gegner. Der Regisseur läßt ihm also sein Geheimnis, denn Shakespeare wollte diesen *Juden* nicht klüger, hing ihm im entscheidenden Moment ein Schloß vor den Mund".[1830]

Diejenigen, die die Einzigartigkeit der Zadekschen Inszenierung am Burgtheater feierten, taten das mit gutem Grund. Schließlich hatte es in der europäischen Nachkriegstheatergeschichte noch keine Aufführung gegeben, die erfolgreich und stimmig versucht hatte, das Geschehen des *Kaufmann von Venedig* in die Jetzt-Zeit zu transportieren und den Shylock als vollkommen assimiliertes Mitglied einer degenerierten Gesellschaft zu zeigen. Wer andererseits Verwandtschaften mit vorhergehenden Inszenierungen suchte, der brauchte nicht, wie Bernd Sucher, ins Ausland zu schauen, wenngleich die Parallelen zu Ronconi natürlich auffällig waren. Der wurde auch auf dem deutschsprachigen Theater fündig. Denn rückblickend kann Zadeks Wiener *Kaufmann* auch als konsequente Weiterführung eines Trends gesehen werden, bei dem Shylocks Judesein in den Hintergrund geriet und stattdessen die widerstreitenden gesellschaftlichen Kräfte der Geldvermehrung und ihre soziologischen Auswirkungen beleuchtet wurden. Dieser Trend wurde in der DDR von Anfang der *Kaufmann*-Rezeption an verfolgt. In der Bundesrepublik dauerte es bis 1979, bevor vor allem Enzensbergers Ausführungen zu dem Thema ihren Weg in die Programmhefte und auf die Bühne gefunden hatten.[1831] Palitzschs Düsseldorfer Inszenierung von 1981 muss an dieser Stelle genannt werden, wenngleich man dort, ohne ersichtlichen Grund, die Einflüsse Enzensbergers noch zu verheimlichen versuchte.

Die 'ökonomische' Sicht auf den *Kaufmann von Venedig* ist als Trend in der Bundesrepublik allerdings deshalb schwierig zu verfolgen, weil immer wieder eine Reihe von Bühnen auf konventionellere Konzeptionen zurückgriffen, und weil der Fassbinder-Skandal das Interesse vorübergehend wieder massiv auf Shylocks Judesein gelenkt hatte, was in den radikal 'jüdischen' Inszenierungen in Tübingen und Moers seinen klarsten Ausdruck fand. Zadeks Wiener Interpretation war nun maßgeblich daran beteiligt, dass sozusagen der Scheinwerfer wieder gedreht wurde und auch an anderen Bühnen 'die Börse', 'der Kapitalismus' und damit auch wieder Enzensbergers Theorien vermehrt beleuchtet wurden.

[1829] Hervorhebung im Original.
[1830] Sucher, "Shylock Jude fehlen die Worte", *Süddeutsche Zeitung*, 12.12.1988. Hervorhebung im Original.
[1831] 1979 erstmals in Bielefeld, vgl. Fußnote 1343.

Denn der Wiener *Kaufmann von Venedig*, der pikanterweise nie eine Einladung zum Berliner Theatertreffen erhielt, wurde schon bald, gemessen an den Aufführungszahlen, die erfolgreichste Inszenierung dieses Stücks im deutschen Sprachraum, "triumphal gefeiert" auch bei ausländischen Gastspielen, wie Anfang 1991 in Paris.[1832] Im Frühling 1993, als Zadek gerade Mitglied des Fünferdirektoriums des Berliner Ensembles geworden war und ein *Kaufmann*-Gastspiel quasi als Visitenkarte mit in die Hauptstadt brachte, sprachen die Zeitungen bereits von einer "legendäre[n] Aufführung" und einem "Triumph der Schauspielkunst".[1833] Als dann im Januar 1994 am Berliner Ensemble eine eigene 'Berliner Fassung' der Inszenierung herauskam und auch hier begeistert gefeiert wurde, hatte es Zadeks Interpretation bald auf über 150 Aufführungen gebracht.[1834] Anlässlich der Premiere dieser 'Berliner Fassung' meldete sich noch einmal Rolf Hochhuth zu Wort, dessen Meinung zum *Kaufmann von Venedig* auf einer deutschen Bühne sich unabhängig von Inszenierungskonzeptionen oder Shylock-Darstellungen gebildet hatte, und deshalb auch nach Voss´ Spiel weiter Bestand hatte:

> Bedrückend, daß der schier uneingeschränkte Beifall, ja der zuletzt frenetische Jubel, sehr berechtigt anläßlich des Charmes der Hauptfiguren: [...] –, daß die Zustimmung zu deren Spiel offensichtlich nicht eine Sekunde 'von des Gedanken Blässe angekränkelt' war, eine Aufführung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' sei dort, wo der Holocaust beschlossen wurde, nicht nur eine Geschmacklosigkeit, sondern eine infame Barbarei![1835]

3.5.16 Shylock und die Jugend von heute: Bremen, Dortmund, 1989

Innerhalb von nur zwei Monaten nach der Wiener Premiere des *Kaufmann von Venedig* wurde Shakespeares Komödie an zwei großen deutschen Bühnen aufgeführt, nämlich am 20.01.1989 in Bremen und am 11.02.1989 in Dortmund, wobei die Regisseure und die Situation, die sie am jeweiligen Theater vorfanden, unterschiedlicher nicht sein konnten.

In Bremen inszenierte der mittlerweile 72-jährige Kurt Hübner, der Altmeister, der damit erstmals an das Theater zurückkehrte, an dem er seine größten Erfolge gefeiert und das ihn nach zwölfjähriger Tätigkeit nicht einmal verabschiedet hatte. Bei seiner Gastinszenierung musste er feststellen, dass sich (auch) in Bremen das Verhältnis zwischen Schauspielern und Regie, das

---

[1832] Karasek, "'Sechs Stühle, sonst nichts'", *Der Spiegel*, 5/1991, S. 200.

[1833] Geleng, Ingvelde: "Ein Shylock, groß als Besiegter", in: *Die Welt am Sonntag*, Hamburg, 07.03.1993.

[1834] Angabe nach Zadek, *My Way*, S. 321. Diese 'Berliner Fassung' war inszenatorisch und bezüglich des Bühnenbilds und der Kostüme gegenüber dem 'Wiener Original' unverändert. Auch die Hauptrollen waren mit Gert Voss (der sich mit dem Shylock als neues Mitglied des BE vorstellte), Ignaz Kirchner, Uwe Bohm, Urs Hefti und Eva Mattes unverändert. Wiebke Frost, die bald nach der Wiener Premiere durch Therese Affolter abgelöst worden war, kehrte als Nerissa zurück. Paulus Manker spielte den Bassanio. Er hatte Friedrich Karl Praetorius schon vor Jahren abgelöst. (Praetorius, der Bassanio der Wiener Premiere, hatte in Zadeks Bochumer Inszenierung 1972 bereits den Lorenzo gespielt). Dazu kamen elf Neubesetzungen mit Berliner Schauspielern, was sich auf die Homogenität der Ensembleleistung im Vergleich zu den Wiener Aufführungen nach Meinung nicht weniger Kritiker negativ auswirkte. "Es liegt nicht an den 'Ostschauspielern'", stellte Gerhard Ebert im *Neuen Deutschland* heraus, ein Kommentar, der die neuen Gegebenheiten im Land und die sich daraus ergebenen Schwierigkeiten skizziert. (Vgl. Ebert, Gerhard: "Peter Zadeks 'Kaufmann von Venedig' am Berliner Ensemble", in: *Neues Deutschland*, Berlin. 10.01.1994).

[1835] Hochhuth, Rolf: "Verlassen von jeglicher Phantasie. 'Der Kaufmann von Venedig', inszeniert von Peter Zadek, am Berliner Ensemble", in: *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 10.01.1994.

zu seiner Zeit noch von partnerschaftlicher Mitbestimmung geprägt war, inzwischen verändert hatte. Infolgedessen war die Arbeit am *Kaufmann* von großen Spannungen zwischen Hübner und dem Ensemble geprägt.[1836]

Dagegen fand Annegret Ritzel an 'ihrem' Theater in Dortmund ein junges, hochmotiviertes Ensemble vor. Ritzel selbst wurde als neuer Star unter den deutschen Regisseuren gefeiert, nachdem ihre Dortmunder Inszenierung von Tschechows *Platonow* gerade zum Theatertreffen der besten deutschsprachigen Inszenierungen nach Berlin geladen worden war. Zudem war sie die erste Frau, die den *Kaufmann von Venedig* in Deutschland nach dem Krieg inszenierte.[1837] Angesichts solch unterschiedlicher Voraussetzungen überraschten die vielen Parallelen bei den Inszenierungen in der Hansestadt und an der Ruhr.

"Wie sich die Bilder gleichen", schrieb Werner Schulze-Reimpell in einer vergleichenden Rezension für *Theater heute*:

> Haben plötzlich alle Regisseure, die Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' inszenieren, dieselben (gar nicht mehr neuen) Bücher gelesen und die gleichen Einsichten in das Stück gewonnen? Wie auf Verabredung zeigen jetzt alle Aufführungen die Handlung, die doch bisher stets historisch distanziert wurde, hier und heute in der Gegenwart. Und auf einmal entfällt die Frage, ob und wie dieser alttestamentarisch rachsüchtige Jude nach Auschwitz noch gespielt werden kann, wie weit er böse sein darf oder philosemitisch verteidigt, erklärt und gerechtfertigt werden muß. [...] Nicht mehr der Jude ist das Thema und Antisemitismus christlicher Kaufleute nicht das Problem, sondern ein konträres ökonomisches Konzept, ein Widerstreit von Wirtschaftsrezepten: Anlegen oder investieren, sparen oder spekulieren, Handelskapitalismus oder Finanzkapitalismus?[1838]

Zumindest die Frage nach denselben gelesenen Büchern ließ sich mit einem Blick in die Programmhefte eingeschränkt bejahen.[1839] Allerdings bezogen sich die Gemeinsamkeiten nicht auf

---

[1836] Rückblickend sagte Hübner in einem Interview zu dieser Inszenierung: "... da war ich Gast bei Krämer [Günter Krämer, damaliger Leiter des Schauspiels am Bremer Theater, Anm. d. Verf.], und das war eine große Schwierigkeit. Das waren fast alles falsche Besetzungen, die er mir da gab. Ich hab ihm erzählt, wie ich das sehe, und er sagte, genau die und die gebe ich ihnen, aber es passte nicht. Dann habe ich das schließlich auf ständiges Bitten hin gemacht und war sehr unglücklich. Das ist sogar eine hochgelobte Inszenierung geworden – aber, na ja. Ich habe auch zu Krämer gesagt, ich komme mit ihren Schauspielern nicht zurecht. Das sind so ganz andere Erscheinungen, die auch ganz anders arbeiten. Ich hab mal bei Krämer auf einer Probe zugeschaut und war gewissermaßen erschrocken über die Gewalttätigkeit, mit der gearbeitet wurde. Wie er auf diese Weise aus Leuten, die gewissermaßen masochistisch behandelt werden wollten, auch noch Qualität herauskriegte ... Nur: Das ist nicht meine Anschauung gewesen, das hat mit mir nichts zu tun gehabt. Obgleich dieser Krämer ein hochschätzbarer Mann ist". (Schümann, "Hübner im Interview", *Xzeit magazin*, September/Oktober 2000).

[1837] 1979 hatte die bekannte deutsch-schweizerische Schauspielerin Maria Becker Regie geführt in einer Inszenierung, mit der die 'Schauspieltruppe Zürich' durch die Bundesrepublik getourt war. Allerdings hatte diese Inszenierung keine Aufschlüsse über eine neue oder gar frauenspezifische Sichtweise des Stücks gegeben, da die Regisseurin, wie sie damals im Programmheft erläuterte, nur "die Geschichte erzählen" und dem Zuschauer die Interpretation überlassen wollte: "Wir werden versuchen, das Stück [...] mit Mitteln zu gestalten, die nicht die Interpretation vor das Thema stellen". (Zitiert nach Brandner, Christoph A.: "Schauspiel in Fulda. Die verweigerte Verantwortung. Zur Aufführung von Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig' mit Robert Freitag als Shylock", in: *Fuldaer Zeitung*, 20.10.1979). Die Kritiken sprachen damals davon, dass die tragischen Elemente der Shylock-Figur ihren übersteigerten Hass überwogen hätten. Nach dem Urteil verließ Robert Freitags Shylock zwar geschlagen, aber nicht vernichtet, sondern "ungebeugt" den Gerichtssaal. Jessica war hier liebende Frau, die Schmerz empfand über den Betrug am Vater. (Grellmann, Hans-Jürgen: "Shakespeare im Krimi-Stil. Schauspieltruppe Zürich mit 'Kaufmann von Venedig' in Schweinfurt", in: *Main Post*, Würzburg, 31.10.1979).

[1838] Schulze-Reimpell, Werner: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dortmund und Bremen: Konkurrenzkampf bis aufs Messer", in: *Theater heute*, 4/1989, S. 34-36, Zitat S. 34.

[1839] Vgl. Theater der Freien Hansestadt Bremen GmbH, Künstlerische Leitung: Generalintendant Tobias Richter (Hrsg.): *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 12, 20.01.1989, Redaktion und Gestaltung: Dramaturgie (Monika Keppler, Brigitte Maier), Bremen, 1989. Und: Städtische Bühnen Dortmund, Generalintendant: Horst Fechner (Hrsg.): *Shakespeare/Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1988/89, Premiere: 11.02.1989, Redaktion und Gestaltung: Jost Krüger, Dortmund, 1989.

Enzensbergers Thesen, wie Schulze-Reimpell zu unterstellen schien, sondern auf Beiträge aus dem Essay des Literaturwissenschaftlers Friedmar Apel zur Erich-Fried-Übersetzung des *Kaufmann von Venedig*.[1840] In Dortmund wurde mithilfe einer Passage des Apel-Essays eine Charakterisierung des Antonio vorgenommen. Apel sieht die von Shakespeare relativ abstrakt und in sozialer Isolierung dargestellte Titelfigur als typischen 'merchant adventurer', der sehr risikoreich mit seinem Kapital arbeitet und gegenüber Shylock "sehr genau die Interessen des *Kaufmannskapitals gegenüber dem Wucherkapital* [vertritt], das dem Kaufmannstand als Behinderung seiner Aktivitäten erscheinen mußte".[1841] Seine Gewohnheit, Geld zinslos zu verleihen, geschehe deshalb nicht aus Altruismus, sondern habe Shylocks Ruin zum Ziel.

Im Bremer Programmheft beschrieb Apel den Shylock, und zwar als Metapher des "puritanischen Rigorismus".[1842] Dafür sprächen unter anderem sein "Ethos des Gewinnstrebens" ebenso wie sein "strenges und sparsames Hauswesen". Aufgrund einer weitgehenden "Annäherung mosaischer und puritanischer Prinzipien" Ende des 16. Jahrhunderts sei die zeitgenössische Wucherdiskussion weniger als "Judenproblem" gesehen worden, sondern habe die Puritaner treffen sollen. Man könne daher "mit guten Gründen die Ansicht vertreten", so Apel, "daß die Gestaltung Shylocks als Jude Emotionen gegen den Wucher und den puritanischen Rigorismus mobilisieren konnte". Dies wiederum sei wegen der Theaterfeindlichkeit der Puritaner in Shakespeares ureigenem Interesse gewesen.

Auch eine Abhandlung über die "Ineinssetzung von Geld, Fleisch und Liebe" in Shakespeares "Drama der Ökonomie" sowie ein Überblick über die Aufführungsgeschichte des Stücks im Bremer Programmheft stammten von Apel.[1843] Seinen rezeptionshistorischen Beitrag beschloss Apel mit einem Vorschlag, der im Prinzip die sich Ende der achtziger Jahre zunehmend durchsetzende Sichtweise des Stücks antizipierte:

> Zugleich historisch gerechtfertigt und zeitgenössisch interessant und provokativ wäre die Alternative, den 'Kaufmann von Venedig' als komisches Drama der Konsumgesellschaft zu spielen, Shylock als Warenkreditgeber, Bassanio als Heiratsaspirant mit materiellen Hintergedanken, Antonio als Kaufmann mit traditioneller Wertethik, der etwas müde auf Entfremdungserscheinungen blickt und vom no-future-Denken angekränkelt ist. Lorenzo und Jessica als konsumsüchtige Jugendliche und Porzia als charmante Lebedame, die die ganzen Widersprüche der Warengesellschaft in listiger Dialektik vertritt und vermittelt. Ob das komisch wäre, müßte sich herausstellen. In jedem

---

[1840] Fried, Erich und Friedmar Apel: *Ordnungstraum und Widerspruchsgeist. Shakespeares "Kaufmann von Venedig" in der Übersetzung von Erich Fried*. Mit einem Essay von Friedmar Apel, Berlin, 1986. Apel gewann nach Bremen und Dortmund an Bedeutung für die Dramaturgien der Theater. Seine Beiträge finden sich zum Beispiel noch in den Programmheften zu *Kaufmann*-Inszenierungen aus Ingolstadt (30.01.1993) und Hildesheim (24.09.94).

[1841] Zitiert nach dem Dortmunder Programmheft. Apel, Friedmar: "Der königliche Kaufmann: melancholisch", S. 12-13, Zitat S. 12. Hervorhebung wie im Programmheft.

[1842] Zitiert nach dem Bremer Progammheft. Apel, Friedmar: "Juden, Puritaner und Theaterfeinde, o. S. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1843] Die Beiträge sind im Programmheft "Geld, Fleisch und Liebe" und "Aufführungsgeschichte" überschrieben und sind ebenfalls Auszüge aus Fried/Apel, *Ordnungstraum und Widerspruchsgeist*. Das Zitat "Drama der Ökonomie" stammt aus dem erstgenannten Beitrag.

> Falle wäre es eine historisch einleuchtende Analogie zu der Art und Weise, wie Shakespeare aktuelle Probleme seiner Zeit verarbeitet hat.[1844]

Neben häufig gewählten Auszügen von Mayer, Sinsheimer und Auden fanden sich zwei weitere bemerkenswerte Artikel im Programmheft des Bremer Theaters. Der eine war die Untersuchung der Beziehung zwischen Shylock und Antonio durch Bennewitz/Görne,[1845] die bis dahin nur in den von Bennewitz selbst geleiteten Aufführungen eine Rolle gespielt hatte, der andere André Müllers Abhandlung "Porzia und der Tudor-Absolutismus", der 1982 in Meiningen die Konzeption der dort inszenatorisch sehr dominanten und emanzipierten Portia-Figur maßgeblich bestimmt hatte.[1846]

Das Bild des Dortmunder Programmhefts prägten neben Apel noch Karl Marx´ Anmerkungen über das Wesen des Geldes bei Shakespeare und Enzensbergers Gedanken zum "Sinndefizit der Gentry-Bourgeoisie und seine inhaltliche Behebung im Stück".[1847] Nach Enzensberger ist die im *Kaufmann von Venedig* abgebildete "Gesellschaftswirklichkeit" eine Mischung aus realistischer Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit und einer auf die Interessen der Gentry-Bourgeoisie ausgerichteten "Wunschwirklichkeit". Das fundamentale Interesse der Gentry-Bourgeoisie, die sich als "Trägerin des ökonomischen und zivilisatorischen Fortkommens der elisabethanischen Gesellschaft" sah, bestand nach Enzensberger am ungehinderten Aufstieg des Seehandels, der für allgemeinen Wohlstand und die Beendigung der "ausbeuterischen Produktionsverhältnisse" stand. Der Widersacher des Seehandels und damit der Verursacher für das "Sinndefizit" der Gentry-Bourgeoisie war der Wucher, Sinnbild für "die Rückständigkeit, die lokale Einschränkung und Verkrüppelung, die persönlichen Unterdrückungs- und Gewaltverhältnisse". Ende der 1590er Jahre, als die Krone begann, "ihre bürgerliche Koalition zu kündigen und sich mit der Feindseite zu verbünden", sei in der Gentry-Bourgeoisie der Eindruck einer "*sinnlosen* gesellschaftlichen Entwicklung" entstanden. Mit dem *Kaufmann von Venedig* habe Shakespeare "die Bearbeitung dieses wachsenden Sinndefizits" unternommen, weshalb sich das Stück "als literarische Sinnlösung in die ökonomische Entwicklung und die Klassenverhältnisse seiner Entstehungszeit" einfüge.

Literatur und Interesse, das Buch Enzensbergers, aus dem auch die oben zitierten Ausführungen stammen, wurde im Dortmunder Programmheft vom dortigen Produktionsdramaturgen Jost Krüger als "bahnbrechende Wende in der Lesarten-Debatte des Shylockdramas" bezeichnet.[1848]

[1844] Apel, "Aufführungsgeschichte", *Programmheft Bremen*, o. S.
[1845] Im Bremer Programmheft "Ein Kaufmann von Venedig" überschrieben.
[1846] Vgl. S. 329.
[1847] Vgl. Marx, Karl: "Geld", *Programmheft Dortmund*, S. 14-15 und Enzensberger, Christian: "Das Sinndefizit der Gentry-Bourgeoisie und seine inhaltliche Behebung im Stück", ebd., S. 10-11. Aus dem letztgenannten Beitrag auch die folgenden Zitate. Hervorhebung wie im Programmheft.
[1848] Krüger, Jost: "Geld und Liebe, Christen, Juden", in: *Programmheft Dortmund*, S. 5-7. (Originalbeitrag des Produktionsdramaturgen). Daraus auch die folgenden Zitate. Hervorhebungen im Original.

Enzensberger habe mit "einem geradezu fundamentalistischen Ruck [...] den Schleier der Religions- und Rassefrage beiseitegezogen". Im Folgenden beschrieb Krüger, sehr eng angelehnt an die Erkenntnisse Enzensbergers, die wichtigsten dramaturgischen Aspekte der Dortmunder Inszenierung. Shylock wurde danach nicht als "der religiöse, ethnische Jude" gesehen, sondern als "Verkörperung des Rückständigen, Leblosigkeit-Erzeugenden, Fortschrittshemmenden". Sein Gegenspieler sei zwar eine treue Seele und "*der* Traum von einem Freund", gleichzeitig aber auch "*die* Geschäftsmannmumie des Jahrtausends", ebenso "zersplittert" wie "genußunfähig". Die Rechtsprechung im *Kaufmann von Venedig* sei nicht "Märchen-Justiz", sondern Resultat einer "interessengelenkten, parteilichen, *politischen* Justiz". Die Liebesszenen schließlich seien "bei aller Parteinahme Shakespeares für seine Liebespaare Szenen gebrochener Stimmung: durchsetzt von Skepsis, Bitterkeit und Ironie – nicht frenetischer Zukunfts-Kitsch".

Auf einer kurz vor der Dortmunder Premiere anberaumten Pressekonferenz wurde die Inszenierungskonzeption von Ritzel und Krüger noch einmal erläutert. Die Regisseurin und der Dramaturg stellten klar, dass sie das Stück keinesfalls als "Demokratie-Test" ansähen, wie dies Joachim Kaiser einmal formuliert hatte.[1849] Shylocks Judesein spielte für sie nur noch eine "untergeordnete Rolle". Sie begriffen die Figur stattdessen als "Klischee [...], dessen sich Shakespeare bewußt und gekonnt bedient" habe. Shylock stehe für den "puritanisch-erstarrten Calvinisten", sei Metapher für den Wucherkapitalismus, für den in der "neuen, jungen Gesellschaftsform" des Handelskapitalismus kein Platz mehr sei.

In seinem Artikel über die Pressekonferenz bezeichnete der Berichterstatter der *Westfälischen Rundschau* die Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* als Ritzels bisher "ehrgeizigstes Regie-Projekt", ehrgeizig deshalb, weil "Peter Zadeks aktuelle Wiener Inszenierung [...], rein räumlich, nicht weit genug weg [sei], um nicht als Vergleich mit Ritzels Dortmunder Arbeit herangezogen zu werden.[1850] In der Tat waren die Schatten, die Zadeks Inszenierung warf, so gewaltig, dass die Wiener Aufführung sowohl im Bremer, wie auch im Dortmunder Programmheft thematisiert wurde. In Bremen stand ein seitenfüllendes Bild des Voss-Shylock in der illustrierten Aufführungsgeschichte der Figur bereits in einer Reihe neben Kean, Bassermann, Kortner, Olivier und Mahnke. In Dortmund war die Burgtheater-Inszenierung dem Dramaturgen Jost Krüger eine "Fußnote" wert:

> Zadeks (neulich in Wien inszenierte) Vermutung, Shylock sei ein furchtbarer 'Banker' unter vielen, aber mit bewußtem Vorsatz (der Wahrheits-Provokateur noch der heutigen Geld- und Glitzerwelt), der nur auf den Punkt bringe, was alle wissen: daß Geld und Fleisch in einer Währung stehen, in der allgemeinen Prostitution verrechenbar sind, enthält eine Idee zur Rettung des Ausgestoßenen. Shylock hat bei Zadek alle We-

[1849] Ritzel/Krüger zitiert nach Wanzelius, Rainer: "Der 'Kaufmann' als Puritaner: Shakespeares Venedig – jetzt ein Supermarkt der Superlative", in: *Westfälische Rundschau*, Dortmund, 08.02.1989. Daraus auch die folgenden Zitate. Zu Kaisers Formulierung vom "Demokratie-Test vgl. Fußnote 1594.

[1850] Wanzelius, "Shakespeares Venedig – jetzt ein Supermarkt der Superlative", *Westfälische Rundschau*, 08.02.1989.

> senszeichen des verstörenden 'Künstlers'. Des allermodernsten. Er redet nicht vom 'Neuen Schönen' (das, Zeitgeist 1989, dem Warenschönen/Kaufhausschönen aufs Innigste verschweißt ist), sondern von der Häßlichkeit, der Ungerechtigkeit, der nicht gelungenen Versöhnung. Und schlimmer noch: er läßt sie öffentlich sichtbar und spürbar werden, in aller Unerträglichkeit. Trostlos. Dafür wird er bestraft.[1851]

Man befand sich also in Bremen wie Dortmund in dem Zwiespalt, dass man sich der Wiener Inszenierung einerseits verpflichtet fühlte, sich andererseits aber von ihr sichtbar absetzen musste. Bei Hübner dauerte das Stück nur eindreiviertel Stunden und damit nur etwa halb so lang wie Ritzels Inszenierung in Dortmund. "Aber man hat nicht den Eindruck, als fehle deshalb Wesentliches", schrieb Schulze-Reimpell, "Hübner zeigt dasselbe, nur knapper".[1852] Beide Regisseure waren bemüht, die Komik des Stücks in den Vordergrund zu stellen und "so viel szenischen Witz wie möglich aus den Situationen" zu schöpfen.[1853] In der *Süddeutschen Zeitung* hieß es, die auffälligste Parallele zwischen Hübners Bremer und Zadeks Wiener Inszenierung – und dieses Urteil kann guten Gewissens auf Ritzels Arbeit in Dortmund ausgeweitet werden – habe in der Absicht gelegen,

> die Sache scheinbar als ein Spiel zu nehmen, ihr eine nicht ganz geheure Leichtigkeit zu geben und knapp mitzuteilen: 'Die tabubeladene Schicksalstragödie vom guten oder bösen, ewigen oder schmierigen Juden geht nicht mehr. Wollen wir doch lieber erst mal den smarten Renner der Saison an die Rampe schicken.[1854]

Dazu verhängte man in Dortmund den Bühnenraum in Christo-Manier mit hellen Tuchbahnen, "hinter denen man die Lagunenstadt ebenso vermuten kann wie die Hochbauten unwirtlicher Bankviertel", wie Hans Jansen von der *WAZ* wohl noch unter dem Eindruck der Wiener Zadek-Inszenierung mutmaßte.[1855] Einige Versatzstücke auf der ansonsten leeren Bühne, markierten die Spielorte. Dazu gehörten zum Beispiel die zu Sesseln umfunktionierten Einkaufswagen oder eine übergroße Weltkugel, die die Venezianer wiederholt vor sich herrollten und allerlei Kunststücke mit ihr veranstalteten – und auf diese Weise illustrierten, dass die Jugend sich dem Welthandel verschrieben hatte und Ritzel gleichzeitig anklingen ließ, dass die Erde fest in den Händen vergnügter, vergnügungssüchtiger Yuppies sei, als die sie die *jeunesse dorée* zeichnete. Mithilfe derartiger Utensilien, die einfach abgedeckt wurden, wenn der Spielort wechselte, wurde Venedig in Dortmund zum zeitgenössischen "Nobel-Ort des Glitzer- oder Edelkonsums, ein Supermarkt der Superlative".[1856]

[1851] Krüger, Jost: "Fußnote", in: *Programmheft Dortmund*, S. 8. (Originalbeitrag des Produktionsdramaturgen).
[1852] Schulze-Reimpell, "Konkurrenzkampf bis aufs Messer", *Theater heute*, 4/1989, S. 35.
[1853] Schulze-Reimpell über Hübners Inszenierung, ebd., S. 36.
[1854] Burkhardt, Werner: "Der Jude lacht sich weg. Kurt Hübner inszeniert den 'Kaufmann von Venedig' in Bremen", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 25.01.1989.
[1855] Jansen, Hans: "Shylock im Konsumparadies. Dortmund: Annegret Ritzel inszeniert Shakespeares 'Kaufmann'", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 13.02.1989.
[1856] Wanzelius, "Shakespeares Venedig – jetzt ein Supermarkt der Superlative", *Westfälische Rundschau*, 08.02.1989.

Auch in Bremen war der Bühnenraum durch (weiße) Tücher begrenzt. Hier standen bei Aufführungsbeginn an der Rampe nebeneinander sieben Türen mit Türrahmen auf Rollen, die dann im Verlauf des Stücks von den Schauspielern, die in rasender Geschwindigkeit die Umbauten selber vornahmen, herumgefahren und immer wieder neu positioniert wurden. Die Türen markierten zum einen "die Grenze zwischen jüdischer und christlicher Welt" und symbolisierten andererseits "das Sichöffnen und -absperren zwischen den Welten des Juden und des Christen".[1857] Vorne verlief quer zur Bühne eine Reling, hinter der zwei Modellschiffe das Kapital des königlichen Kaufmanns versinnbildlichten – ein Modell aus der zivilen Schiffahrt und ein Kriegsschiff. Die Atmosphäre, die Hübner in Bremen erzeugte, war, im Gegensatz zu Ritzels Konsumtempel, die des Lido. Zu Beginn saß Antonio im hellen Anzug mit passender Weste und Hut, die Designer-Sonnenbrille aufgesetzt, in einem Klappstuhl und berichtete von seiner Melancholie, während sich Solanio und Salerio – nackt bis auf die modischen Badehosen – neben ihm auf dem Kopf stehend ihren Entspannungsübungen hingaben. Dazu lief "Unchain my heart" von Joe Cocker, dem leitmotivisch eingesetzten Musikstück der Inszenierung. Ludwig Boettger spielte die Titelfigur "arrogant und hochmütig distanziert"[1858], von vornherein als Außenseiter in der vergnügungssüchtigen venezianischen 'Spaß-Gesellschaft'. Er war unübersehbar der Liebhaber Bassanios und viele Reaktionen des Stücks, wie Antonios Opferbereitschaft oder auch die finale Einsamkeit des Kaufmanns, erklärten sich aus diesem Liebesverhältnis. Doch hatte der von Anfang an resignative königliche Kaufmann, dem "äußere Untadeligkeit" als Panzer diente,[1859] in der Konkurrenz zu Portia nie eine Chance. Seine Liebe wurde vielmehr ausgenutzt von dem "unverdrossenen Egomanen" Bassanio, weshalb der beiden Freundschaft keinesfalls idealisiert herzlich inszeniert war, sondern von einem "frostige[n] von Eifersucht diktierte[n] Schauer" bestimmt wurde.[1860]

Auch in Dortmund wurde der Spielort Venedig jedesmal mit Rockmusik angekündigt, die allerdings entsprechend der divergierenden Sichtweise von der Atmosphäre dieses Ortes lauter und hektischer als in Bremen war. Antonio erschien hier – mit schwarzem Bart, schwarzer Lederhose und schwarzem Seidenhemd – als der melancholische Außenseiter mit "Ludwig-II.-Aura".[1861] Jürgen Uters Kaufmann war "ganz Güte, ganz Demut, ganz Rechtswahrer", eine Art

---

[1857] Bastian, Günter: "Schnellkursus – und doch alles drin. Hübners sehenswerte Inszenierung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Bremen", in: *Nordsee-Zeitung*, Bremerhaven, 02.02.1989.

[1858] Schulze-Reimpell, "Konkurrenzkampf bis aufs Messer", *Theater heute*, 4/1989, S. 36.

[1859] Fischer, Ulrich: "Ende gut, alles gut? 'Kaufmann von Venedig' in Bremen", in: *Nordwest Zeitung*, Oldenburg, 26.01.1989. Unter gleichem Titel auch in der *Frankfurter Rundschau* vom 30.01.1989 und dem *General-Anzeiger* aus Bonn vom 03.02.1989

[1860] Emigholz, Erich: "Enttäuschte Freundschaft. Kurt Hübner inszenierte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Theater am Goetheplatz", in: *Bremer Nachrichten*, 23.01.1989.

[1861] Frese, Hans Martin: "Tschechow bei den Yuppies von Venedig. Annegret Ritzel inszenierte Shakespeares 'Kaufmann' am Dortmunder Schauspiel", in: *Münchner Merkur*, 13.02.1989. Unter dem Titel "Alles ist wunderschön gestylt" auch in der *Rheinischen Post* vom 14.02.1989.

"moderne Christusdarstellung"[1862] und damit Fremdkörper unter den Venezianern, die im lässig modischen Feizeitdress und mit den Insignien moderner Freizeitgestaltung wie Mountainbike, Rollerskates und Skateboard auftraten.

Durchaus assimiliert wirkte bei Ritzel dagegen Hartmut Stankes Shylock im hellen Anzug mit passendem Strohhut, Schal und Weste, wenngleich er modisch nicht mit den eitlen venezianischen Youngstern mithalten konnte. In Bremen setzte Benno Iflands Shylock der lichten Welt der Venezianer etwas Dunkles entgegen und wirkte im dunkelblauen Anzug mit goldener Uhrkette an der Weste und schwarzem runden Hut gleichzeitig eleganter und konservativer als die Venezianer.

Viel mehr noch als durch die Kleidung wurde der Jude in Bremen wie in Dortmund jedoch als gesellschaftlicher Außenseiter dadurch kenntlich gemacht, dass ihm die Attitüde des Müßiggangs vollkommen abging, die das Verhalten der Venezianer bestimmte. Er war in beiden Inszenierungen – der vielleicht größte Unterschied auch zum Voss-Shylock – der Jedermann, der "sein Geld lieber in eine Kassette [legt], statt – wie die anderen – über seine Verhältnisse zu leben und sich mehr zu leisten, als er verdient".[1863] Doch während Iflands Shylock in Bremen nicht älter war als diejenigen, die ihn verhöhnten, wurde das Finanzgebaren des Juden in Dortmund als Teil des Generationenkonflikts gesehen. Andreas Rossman von der *FAZ* war sogar der Auffassung, dass die Regie, weil sie "den Konflikt, den Enzensberger aus den historisch-ökonomischen Verhältnissen erklärt, in die Gegenwart zu verlängern versucht", gezwungen gewesen sei, ihn gesellschaftlich zum Generationenproblem zu verkürzen.[1864] Shylock, wie auch Antonio, war bei Ritzel auch deshalb Außenseiter, weil er als Vertreter der Elterngeneration der Konsumfreudigkeit und Unterhaltungssucht der Jungen distanziert gegenüberstanden. Durch die exzessive Darstellung des Konsumrauschs habe die Regisseurin den Hauptgedanken von Zadeks Wiener Inszenierung quasi weitergedacht, fand Ulrich Schreiber von der *Frankfurter Rundschau*. Sie zeige nämlich bereits "die Nutznießer" der von Zadek vorgeführten "Banker- und Kaufmannsgeneration".[1865]

Außerhalb dieser Spaß-Gesellschaft stehend war der Stanke-Shylock ein "scheinbar ganz normaler Geschäftsmann, unauffällig und leidenschaftslos, bedacht und intelligent: Ein Mittelstandsbürger ohne eigenes Profil"[1866] und im Gegensatz zur Interpretation durch Voss nicht total assimiliert. Im Verlauf der Auseinandersetzung wurde ihm "sein Judentum [...] zur Waffe

---

[1862] Wohlgemut, Johann: "Höhenflug der Schauspieler in einer bedenklichen Inszenierung", in: *Westfälische Rundschau*, Dortmund, 13.02.1989.

[1863] C. Bernd Sucher über den Dortmunder Shylock in: "Shylock und die Schickimickis. 'Der Kaufmann von Venedig' – eine Modenschau", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 14.02.1989.

[1864] Rossmann, Andreas: "Unbeschwert. Shylock in Dortmund", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.02.1989.

[1865] Schreiber, Ulrich: "Konsumismus und Sinnlichkeit. Annegret Ritzels virtuose Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Rundschau*, 07.03.1989.

[1866] Schulze-Reimpell, "Konkurrenzkampf bis aufs Messer", *Theater heute*, 4/1989, S. 35-36.

einer Selbstverteidigung: als Antonio ihm den Strohhut vom Kopf schlägt, sehen wir, daß er darunter das Käppi trägt".[1867] Doch selbst dann blieb er eine Figur fast ohne Ausbrüche, behielt er die Fassade der "freundlichen Jovialität" stets bei, "wie ein Kaufmann, der dem Kunden vormacht, daß er König sei".[1868] Dass er hinter dieser Fassade "voller Ressentiments, unvernarbter seelischer Wunden"[1869] war, ließ Stanke, selbst während des Prozesses, nur erahnen. Eine dermaßen zurückgenommene Shylock-Darstellung war für den Rezensenten der *Ruhr-Nachrichten* Beleg dafür, dass Deutsch und Kortner endgültig "überwunden" waren.[1870]

Auch in Bremen begegnete der Jude zuerst allen "liebenswürdig reserviert und manchmal etwas heuchlerisch herzlich".[1871] Doch zeigte Ifland auch deutlich die andere Seite der Figur. Später, wenn es um sein Recht ging, handelte sein Shylock mit Entschiedenheit, leidenschaftlich, scharf und kompromisslos. Diese Handlungsweise wurde dargestellt "als eine natürliche Folge geschäftlicher Umgangsformen: Wem sein Vertrag es erlaubt, der wird seinem Konkurrenten ohne Skrupel den Hals umdrehen, Gnade ist kein geschäftsfähiges Wort".[1872] Ifland spielte weder die tragische Figur noch den coolen Banker, sondern den "Ausgegrenzte[n], der die anderen nur selten merken läßt, wie sehr ihn ihre Bosheiten verletzen, und der einmal die Chance wahrzunehmen versucht, sich für alle Demütigungen zu rächen".[1873]

In dem Moment jedoch, als ihn in der Tubal-Szene der Rachedurst über den Verlust von Geld und Tochter zu übermannen drohte, ersetzte der Ifland-Shylock unvermittelt Raserei gegen ein undurchdringliches Lächlen, das von nun an zu seiner typischen Waffe wurde. Ein solches Lächeln hielt er auch dem Triumphgelächter der Christen nach dem Richterspruch entgegen, ging dann ungebrochen zu einer der Türen, hielt inne und begann "Unchain my heart", das musikalische Thema des Stücks, leise vor sich hin zu singen, was von der Mehrheit der Rezensenten als Zeichen "unerschütterten Überlebensmut[s]"[1874] gewertet wurde: "Er wird sich, so oder so, behaupten. Denkt man".[1875] Jedoch war die Shylock-Tragödie nur <u>ein</u> Bestandteil einer Szene, in der Hübner den Hauptakzent auf die Komik legte, die durch die Verkleidung der Frauen entsteht. Durch eine Chaplin-Parodie Nerissas steigerte er das Komische ins Alberne, während Therese Dürrenbergers Portia die Rolle des Richters mit spielerischer Leichtigkeit vollführte.

[1867] Schreiber, "Konsumismus und Sinnlichkeit", *Frankfurter Rundschau*, 07.03.1989.

[1868] Schmidt, Konrad: "Geld regiert die Menschen – Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dortmund", in: *Ruhr-Nachrichten*, Dortmund, 13.02.1989.

[1869] Schulze-Reimpell, "Konkurrenzkampf bis aufs Messer", *Theater heute*, 4/1989, S. 35-36.

[1870] Vgl. Schmidt, "Geld regiert die Menschen – Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dortmund", *Ruhr-Nachrichten*, 13.02.1989.

[1871] Schulze-Reimpell, "Konkurrenzkampf bis aufs Messer", *Theater heute*, 4/1989, S. 36.

[1872] Emigholz, "Enttäuschte Freundschaft", *Bremer* Nachrichten, 23.01.1989. Laut Zadek waren frühere Diskussionen mit Hübner, ob Shylock zum Mörder an Antonio geworden wäre, wenn man ihn gelassen hätte, immer darauf hinaus gelaufen, dass Hübner den Juden verteidigte: "Man hat ihn ja so schlecht behandelt. Da wäre doch alles gerechtfertigt. Es wäre sogar gerechtfertigt, daß er sich noch schlimmer verhält", soll Hübner in solchen Gedankenspielen gegenüber Zadek geäußert haben. (Zadek, *My Way*, S. 318).

[1873] Rehder, Mathes: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' hatte am Bremer Schauspielhaus Premiere. Die Gois vom Rialto", in: *Hamburger Abendblatt*, 23.01.1989.

[1874] Emigholz, "Enttäuschte Freundschaft", *Bremer Nachrichten*, 23.01.1989.

[1875] Bastian, "Schnellkursus – und doch alles drin", *Nordsee-Zeitung*, 02.02.1989.

Auch in Dortmund war die Auseinandersetzung zwischen Shylock und Antonio und Portia "merkwürdig beiläufig".[1876] Während Antonio jetzt "ein Häufchen Elend, ganz die verfolgte Unschuld"[1877] war, erschien der Jude selbstsicher mit einer Einkaufstasche vor Gericht.

> Sein Haß ist wohlbedacht, seelenruhig wetzt er das Messer: kein Monster, keine Marionette, die Figur wird weder geschont noch geschönt, nur erklärt, doch das voraussetzungslos: So, als könne Shylock unvoreingenommen betrachtet werden.[1878]

Genauso ruhig und gelassen, wie er auf der Erfüllung seines Scheins bestanden hatte, ohne sichtbare Regung, nahm er schließlich auch das Urteil zu Kenntnis, wirkte dabei höchstens geknickt, keinesfalls gebrochen. Die Logik des Richterspruchs schien ihm eher noch zu imponieren und er akzeptierte alle ihm auferlegten Bedingungen mit der gleichen gelassenen Selbstverständlichkeit. Portia ihrerseits, die ja schon das archaische Ritual der Kästchenwahl goutiert hatte, brachte bei Ritzel als Einzige Verständnis für den "gegen den Konsumismus der Moderne auf archaischem Tauschwert" beharrenden Juden auf.[1879]

Nach dieser verhältnismäßig undramatischen Szene ging es zurück nach Belmont, das in Ritzels Inszenierung "mondän und heiter verspielt"[1880] war. Dort war Portia die unumschränkte Herrscherin, "eine moderne junge Frau, die mit Gefühl und Intelligenz die spielenden Männer hinter sich läßt, sich einordnet und doch herrscht".[1881] Zu Beginn hatte sie sich mit Nerissa auf einer Kissenlandschaft gerekelt und zur schwülstigen Musik eines Stehgeigers den *Corriere della sera* gelesen. Zur Kästchenwahl hatte sie, "dem Vater zuliebe"[1882], den Hosenanzug noch einmal kurzzeitig gegen ein prachtvolles Renaissance-Kleid getauscht und ein Streichtrio hatte für festliche musikalische Untermalung gesorgt. Doch ein knallroter Pop-Art-Mund auf einer Plexiglas-Wand hatte schon da darauf angespielt, dass die Vermarktung aller Werte auch bereits auf Belmont übergegriffen hatte. Jetzt im Schlussakt überraschte der größtenteils "ungebrochene[] Optimismus des Happy-Ends"[1883] in Ritzels Inszenierung, die ein besonderes Augenmerk auf die Tochter des Juden und ihren Liebhaber legte. Die Jessica hatten einige Kritiker bis hierhin als Figur gesehen, die Nicole Averkamp "bis in die Nähe eines Flittchens" gespielt habe, nicht zuletzt, weil angedeutet worden sei, dass sie sich sogar von Diener Launcelot "wohl auch mal mehr als den Rücken streicheln läßt".[1884]

Nach dem Prozess waren Jessica und Lorenzo bei Ritzel als Erste wieder in Belmont angekommen. Sie wollten die Abwesenheit der anderen nutzen und entkleideten sich zu ihrer ersten

---

[1876] Schulze-Reimpell, "Konkurrenzkampf bis aufs Messer", *Theater heute*, 4/1989, S. 36.
[1877] Ebd.
[1878] Rossmann, "Unbeschwert", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.02.1989.
[1879] Schreiber, "Konsumismus und Sinnlichkeit", *Frankfurter Rundschau*, 07.03.1989.
[1880] Schulze-Reimpell, "Konkurrenzkampf bis aufs Messer", *Theater heute*, 4/1989, S. 35.
[1881] Schmidt, "Geld regiert die Menschen – Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dortmund", *Ruhr-Nachrichten*, 13.02.1989.
[1882] Rossmann, "Unbeschwert", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.02.1989.
[1883] Jansen, "Shylock im Konsumparadies", *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 13.02.1989.
[1884] Wohlgemut, "Höhenflug der Schauspieler in einer bedenklichen Inszenierung", *Westfälische Rundschau*, 13.02.1989.

Liebesnacht in der Kissenlandschaft Portias, wurden aber ständig durch neue Ankömmlinge gestört. Ulrich Schreiber schilderte in der *Frankfurter Rundschau* eine Szene "einer schon irisierenden Sinnlichkeit", wenn sie schließlich "den Kußmund von der Glaswand nehmen, um damit ihre Nacktheit auf einer Schaukel vor dem Publikum zu verdecken"[1885]. Am Ende der Dortmunder Inszenierung standen also sinnliche Nacktheit und ruhige Harmonie der Bewegung dem Konsumzwang und der Hektik Venedigs kontrapunktisch als die offensichtlich bessere Alternative gegenüber.

In Bremen war Belmont – dargestellt durch einen Orangenbaum, der so platziert wurde, dass sein Schatten groß auf eine Wand fiel – am stärksten von Hübners Textstreichungen betroffen gewesen. Zu Beginn waren hier Portia und Nerissa, auf mannshohen Pferde-Attrappen reitend, auf die Bühne gekommen, hatten sich hoch zu Ross über die Freier lustig gemacht und waren dabei "so lustvoll bei der Sache, daß niemand den erotischen Hintersinn übersehen" konnte.[1886] Als erster Werber erschien ein Zwerg mit rotem Fez, roten Handschuhen und der Stimme eines Eunuchen und als die Szene zum zweiten Mal nach Belmont wechselte, war Bassanio bereits dabei, das richtige Kästchen zu öffnen.

Die Rückkehr zum Landsitz der Portia geriet in Bremen weitaus melancholischer als bei Ritzel in Dortmund. Die finale Fröhlichkeit wirkte "gezwungen und gestört durch den traurigen Gast Antonio, der zu niemandem gehört und dessen Anwesenheit lähmt".[1887] Der königliche Kaufmann stand folgerichtig als Einsamer bei verlöschendem Scheinwerferlicht da, während vor seinen Füßen Lorenzo und Jessica, deren dunkles Kleid andeutete, dass sie immer noch eine Außenseiterin in der christlichen Gesellschaft war, eng umschlungen schliefen. Der Tochter des Juden hatte man zuvor die zerknüllte Schenkungsurkunde ihres Vaters "wie einen Judaslohn" vor die Füße geworfen und damit die vorher "bei poetischer Sphärenmusik" erfolgte Vereinigung mit Lorenzo als nur kurzlebige Utopie entarnt.[1888]

Obwohl die Inszenierungen von Hübner und Ritzel eine Reihe von Parallelen aufwiesen, fand eine Diskussion über die Fragwürdigkeit der zugrunde liegenden dramaturgischen und inszenatorischen Konzeption nur in Dortmund statt. Dies lag wahrscheinlich daran, dass die in beiden Programmheften dominierende ökonomische Sicht auf das Stück auf der Bremer Bühne nicht so deutlich umgesetzt wurde wie in Dortmund. Aus diesem Grund wurde Hübners Interpretation anscheinend eher als äußerst rasante, kurzweilige, konzeptionell aber nicht besonders außergewöhnliche Aufführung gesehen. Nur ein einziges Mal bemerkte ein Kritiker, Hübner

---

[1885] Schreiber, "Konsumismus und Sinnlichkeit", *Frankfurter Rundschau*, 07.03.1989.
[1886] Burkhardt, "Der Jude lacht sich weg", *Süddeutsche Zeitung*, 25.01.1989.
[1887] Schulze-Reimpell, "Konkurrenzkampf bis aufs Messer", *Theater heute*, 4/1989, S. 36.
[1888] Thies, Heinrich: "Karneval an der Weser. Kurt Hübner inszenierte Shakespeare in Bremen", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 25.01.1989.

schicke sich an, den Zeitgeist "eher listig auszubeuten denn intelligent zu untersuchen".[1889] Bei der Beurteilung von Ritzels Arbeit dominierte dagegen die Auseinandersetzung mit der Inszenierungskonzeption, obschon auch ihr von fast allen Seiten Witz und Kurzweil attestiert wurde. Die Kritik entzündete sich zuvorderst an der Spielbarkeitsfrage. Das Stück "nur als eine Auseinandersetzung zweier Arten von Kapitalismus zu begreifen" schien einigen "zu kurz gegriffen", empfanden sie als "eine Art von 'Etikettenschwindel'".[1890] Die Unbeschwertheit der Inszenierung sei "gleichzeitig ihr Prädikat *und* ihr Problem":

> Unbeschwert wie die jungen Leute, die sie vorstellt und denen sie ihre ironisch gebrochene Sympathie bekundet, ist auch die Inszenierung. [...] Doch kann man dieses Stück heute, keine fünfzig Jahre nach Werner Krauss, unbeschwert spielen? In Dortmund wird diese Frage nicht gestellt – nur flott beantwortet.[1891]

Andere verstanden die Unbeschwertheit, mit der die venezianische Jugend in Ritzels Interpretation dargestellt wurde, als Kritik der Regisseurin an einer Generation, der es an Geschichtsbewusstsein mangelt. Damit wurde die weitgehende Beschränkung auf den ökonomischen Aspekt der Auseinandersetzung zwischen Antonio und Shylock erstmals nicht mehr als Fluchtversuch eines Spielleiters vor den historischen Gegebenheiten gesehen, sondern als Kritik an der Negierung ihrer Bedeutung. Ulrich Schreiber verwies auf den 'verpackten' Bühnenraum in Ritzels Inszenierung, der mit seiner "geographische[n] Kenntlichkeit" auch seine "geschichtliche Identität" verloren habe.

> Der Kleiderrausch auf der Bühne macht gerade aufgrund der hektischen Bewegungsgestik, in der die Schauspieler der regielichen Vorgabe nachhecheln, den Grad des Bewußtseinsverlusts offenbar. Was wir sehen, sind lauter Parteigänger einer Gnade der späten Geburt. Und die können eine Figur wie die Shylocks nicht mehr in den Kategorien einer Tragödie nachvollziehen: weil sie mit dem Bewußtsein von der eigenen Herkunft auch das einer Kollektivschuld verloren haben.[1892]

Eine andere beliebte Inszenierungsvariante der achtziger Jahre führte der dänische Regisseur Jan Maagaard in der letzten Aufführung des *Kaufmann von Venedig* im Jahr 1989, das für die Deutschen noch ein geschichtlich so bedeutsames werden sollte, am Schauspiel Freiburg vor.[1893] Bei Maagaard endeten die Bilder häufig mit "szenische[n] Resümees", damit "wirklich

---

[1889] Schmidt-Missner, Jürgen: "Viel Neo-Pop. 'Der Kaufmann von Venedig' in Kurt Hübners Bremer Inszenierung", in: *Nürnberger Nachrichten*, 26.01.1989.
[1890] Wohlgemut, "Höhenflug der Schauspieler in einer bedenklichen Inszenierung", *Westfälische Rundschau*, 13.02.1989.
[1891] Rossmann, "Unbeschwert", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.02.1989. Hervorhebung im Original.
[1892] Schreiber, "Konsumismus und Sinnlichkeit", *Frankfurter Rundschau*, 07.03.1989.
[1893] Premiere am 29.04.1989. Daneben noch ein Projekt namens *Shylock* der 'University Players', der Schauspielgruppe des Englischen Seminars der Universität Hamburg. Das Projekt umfasste eine englischsprachige Doppelaufführung des *Merchant of Venice* und der Uraufführung von David Henry Wilsons *Shylocks Revenge*, Premiere: 09.06.1989, Regie: Patrick Li, Gesamtleitung: Susanne Maiwald, unter Mitwirkung von Prof. Dietrich Schwanitz. Schwanitz hatte die Gruppe 1980 gegründet und als erstes Stück im gleichen Jahr bereits den *Kaufmann* einstudieren lassen. (Vgl. *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1990*, S. 185 und 212, sowie die Selbstdarstellung der 'University Players'auf deren Homepage: http://www.student.org.uni-hamburg.de/up/selbst.html).

jeder merkt, was der Regisseur mit ihnen sagen will".[1894] Missverständnisse, die auf diese Weise verhindert werden sollten, fürchtete der Regisseur vor allem für die Interpretation des Juden. Deshalb verzichtete er gerade in den Shylock-Szenen auf dramatische Spannung zu Gunsten einer eindeutigen Aussage. Daraus resultierte "ein so rundherum erklärter Shylock", dass er "kaum mehr Debatten über die Erträglichkeit einer jüdischen Negativfigur auf deutschen Bühnen auslösen" konnte.

Maagaard ließ das Stück in historischen Kostümen und an eher abstrakten, aber dennoch historisierenden Spielorten stattfinden, die per Drehbühne wechselten. Die Venezianer waren – bis auf den "bleich und müde im seidenen Morgenrock" umherwandelnden Antonio und seinen Freund Bassanio – als zwielichtige, antisemitische Typen gekennzeichnet, wobei das Verhältnis zwischen dem königlichen Kaufmann und seinem "strahlend-unbedarfte[n]" Freund in Freiburg wie nun fast überall als homoerotische Beziehung gedeutet wurde. Aus der Masse der christlichen Negativfiguren ragte der Jude Heiner Stadelmanns heraus als "sehr menschlicher Shylock, ein Getriebener, Geschlagener der christlichen und jüdischen Vorsehung".[1895] Stadelmann spielte im Kaftan, mit Bart und Käppi nicht nur den aufrechten Menschen und guten Vater, sondern auch den "rationalen Geschäftsmann" und als Realist "im Moment des Scheiterns beherrscht genug, auch die zweitbeste Möglichkeit, das Geld, zu akzeptieren".[1896] Da Geld zu diesem Zeitpunkt von den Christen, wie hinlänglich bekannt ist, nicht mehr zu bekommen ist, ging Shylock als Geschlagener der Portia, die in Freiburg ob ihres miesen Tricks selbst nicht recht froh wurde, von der Bühne ab. Wegen der obengenannten Vorliebe des Regisseurs für ein visuelles Fazit tauchte er allerdings im Schlussbild noch einmal auf. Da stand er im Bühnenhintergrund, einen Koffer mit der ihm noch verbliebenen Habe in der Hand, und brach auf "in ein unstetes Leben". Noch zwei andere "edle Verlierer" brachte die Freiburger Inszenierung hervor: des Juden Tochter, von der sich der "grobianische Tropf" Lorenzo schon bald nach der Entführung distanziert hatte, und der titelgebende Kaufmann, der nach der Heirat Bassanios ebenfalls traurig im Schlussbild zurückblieb: "Und vor lauter Rührung könnte man beinahe vergessen, daß es ein starkes Stück ist, Liebeskummer und existenzielles Ausgestoßensein so in einem Allerweltsbild auf eine Stufe zu stellen".

Das Bemühen Maagaards, alles 'richtig' zu machen und bis ins Letze auszudeuten, hatte zur Folge, dass die Freiburger Aufführung zwar äußerst 'politisch korrekt' und 'pädagogisch wertvoll' war, das Stück aber viel von seiner Dramatik und Lebendigkeit eingebüßt hatte: "Was er,

---

[1894] Hammerstein, Dorothee: "Warum soll der Jude Gnade üben? Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Freiburg", in: *Badische Zeitung*, Freiburg, 02.05.1989. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1895] C.v.K.: "Die Komödie als Seelendrama. Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Freiburg", in: *Südkurier*, Konstanz, 03.05.1989.

[1896] Hammerstein, "Warum soll der Jude Gnade üben?", *Badische Zeitung*, 02.05.1989. Daraus auch die folgenden Zitate.

bitteschön, denken soll, wird dem Zuschauer nur allzu deutlich angezeigt, aber zu sehen, zu hören oder gar zu fühlen, bekommt er vorsichtshalber gar nichts".

4 Von Tätern und Opfern. Von Nathan, Shylock, Barabas: Zusammenschau und Ausblick

Der Kaufmann von Venedig ist fester Bestandteil der deutschen Nachkriegs-Theatergeschichte. Der Jude Shylock, der lange für eine Sache kämpft, die er für sein Recht, für Gerechtigkeit hält, und der augenscheinlich gewillt ist, zur Erlangung seines Rechts einen Batzen Fleisch aus dem Körper seines Feindes zu schneiden – dieser Jude ist permanenter Gast auf den Bühnen der Bundesrepublik, fast lückenlos in jeder Spielzeit auf dem Spielplan mindestens eines professionellen Theaters des Landes vertreten. Zudem gehörte er, zumindest für die letzten zwölf Jahre ihres Bestehens, zum Stücke-Kanon der Deutschen Demokratischen Republik.

Dieser Umstand ist mehr als erstaunlich in einem Land, in dem Millionen von Juden systematisch umgebracht wurden. Mehr als ein Jahrzehnt lang war 'der Jude' in diesem Land in der öffentlichen Darstellung nicht ein Mal Opfer gewesen – in keinem Zeitungsartikel, auf keinem Bild, in keinem Buch, auf keiner Bühne, erst recht in keinem Film. Stattdessen war er zuerst hinterlistiger, feiger Verbrecher, später nicht einmal mehr menschliche Kreatur, sondern 'Untermensch', Tier. Als Verbrecher hatte der Jude in der nationalsozialistischen Propaganda viele Gesichter, und auf der Bühne und im Film waren das häufig die Gesichter des Werner Krauß. Von dem wiederum blieben seine Rollen als Oppenheimer-Sekretär Levy und Rabbi Loew aus *Jud Süß* am meisten haften – und eben als Shylock in der Wiener *Kaufmann*-Inszenierung. Warum also beschränkte man sich nach 1945 nicht auf die Darstellung jüdischer Opfer? Rief man nicht mit jeder Shylock-Interpretation die Krauß´sche Burgtheaterfigur erneut ins Gedächtnis und nährte überdies die Mär vom Juden, dessen Trachten allein christlichem Blut gilt? Die Motivation der Theaterleute zu beleuchten, die den *Kaufmann* wagten, ihren Erfolg oder ihr Scheitern zu analysieren, die Einflüsse, die auf die verschiedenen Inszenierungen wirkten, genauso zu beschreiben wie die Einflüsse, die Inszenierungen des *Kaufmann* ihrerseits auf das (kulturelle) Leben des Landes hatten, war das Anliegen der vorliegenden Arbeit.

Mit diesem Anspruch beackert die Arbeit ein weites Feld – auch, was die wissenschaftlichen Disziplinen angeht, die sie streift. Bei allen Vorteilen, die eine solche interdisziplinäre Arbeitsweise bietet, kann die Untersuchung zwangsläufig nicht überall in die Tiefe gehen, wo eine detaillierte Analyse wünschens- und lohnenswert wäre. Besonders schmerzlich ist Notwendigkeit zur Beschränkung im vorliegenden Fall in Bezug auf die sozialpsychologischen Aspekte, die bei jeder Aufführung des *Kaufmann von Venedig* eine gewichtige Rolle spielten. Denn natürlich war das Stück nach 1945 in Deutschland und für 'die Deutschen' immer auch Spiegel, ja Brennglas, für den Umgang mit der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit sowie für den Umgang mit Fremden, Außenseitern, Randgruppen im Allgemeinen.

Die Verunsicherung war bei diesem Thema und damit bei nahezu jeder Inszenierung der Komödie, die zunächst so gar nichts mehr Komödiantisches in den Augen der meisten Theaterleute und Zuschauer hatte, für gewöhnlich an die Frage gekoppelt, wer wie viel Recht auf eine Shylock-Interpretation hatte bzw. durch welche Art der Darstellung man dieses Recht erwerben konnte. Die Skepsis gegenüber Regisseuren, die eine *Kaufmann*-Inszenierung vorbereiteten, und ihren Shylock-Darstellern war so groß, dass nicht selten die persönliche Integrität von beiden besonders beleuchtet wurde. Erst Anfang der achtziger Jahre stellte Wilhelm Hortmann fest: "*The Merchant of Venice* no longer serves as an occasion for heartsearching as to the director´s pro- or anti-semitism"[1897]. Die größte Unsicherheit jedoch kreiste jedes Mal um die Frage, wie viel Kritik einem nicht-jüdischen Deutschen an einem Juden zustand – auch, wenn es sich bei dem Kritisierten nur um eine fiktionale Dramenfigur handelte. Bei jedem negativen oder vermeintlich negativen Attribut einer Shylock-Figur wie auch bei jeder möglichen Andeutung eines jüdischen Klischees wurde die feine Trennlinie zwischen zulässiger Kritik und antisemitischer Äußerung gesucht.[1898] Da, solange es zwei deutsche Staaten gab, die Frage nach dem politisch korrekteren Umgang mit Juden und mit der eigenen Vergangenheit immer auch eine Messlatte für die Überlegenheit des jeweiligen politischen Systems war, fungierte Shylock auch zur Klärung dieser Frage bald als Vehikel.

So blieb die Shakespeare-Komödie nach 1945 also immer ein besonderes und mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgtes Drama. Zwei Phänomene lassen sich zur Untermauerung dieser These anführen: Zum einen stand der Wunsch das Shylock-Stück aufzuführen immer in engem Zusammenhang mit den jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten im Land. Dies gilt für die Ablehnung des Dramas, wie sie sich 1946 in Frankfurt an den Protesten der jüdischen Bürger Hessens oder 1960 in Mannheim an den ersten offen antisemitischen Aktionen in der noch jungen Bundesrepublik festmachte und jeweils zur Absetzung des Stücks führte. Es gilt aber genauso für die Motivation, das Stück zu spielen. Sie orientierte sich nicht selten an Gedenktagen wie dem vierzigsten Jahrestag der Reichspogromnacht im November 1978, der sicherlich in Taboris Planung eine nicht ungewichtige Rolle gespielt haben dürfte. Oder auch an besonderen Ereignissen, die das Thema 'Juden in Deutschland' in den Blickpunkt der

---

[1897] Hortmann im *Shakespeare Quaterly* zu Palitzschs Düsseldorfer *Kaufmann*-Inszenierung von 1981. (Hortmann, Wilhelm: "Opposites", in: *Shakespeare Quaterly*, 33/1983, S. 513-515, Zitat S. 515).

[1898] Dass man sich mit der Unterscheidung auch heute noch schwer tut, bewiesen gerade erst auf eine sehr unwürdige Art die Reaktionen auf den Streit zwischen Jürgen Möllemann, dem Chef des nordrhein-westfälischen Landesverbandes der FDP, und Michel Friedmann, dem stellvertretenden Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland, in dem der FDP-Politiker und sein neuer Parteigenosse Jamal Karsli die Grenze von Antiisraelismus zu Antisemitismus bewusst übersprangen. Karsli hatte von "Nazi-Methoden" Israels in Palästina gesprochen und von der "zionistischen Lobby", die "den größten Teil der Medienmacht in der Welt inne" habe. Vor dieser Macht hätten "die Menschen in Deutschland verständlicherweise Angst". Nach einer scharf formulierten Beschwerde Friedmanns erklärte Möllemann, "mit seiner intoleranten, gehässigen Art" schüre Friedmann den Antisemitismus. (Zitate nach Joffe, Josef: "FDP und ihr Verführer. Antisemitismus als Wahlköder? Möllemann darf nicht voran", in: *Die Zeit*, Hamburg, 23.05.2002). Auch im 21. Jahrhundert sehen Politiker, die sich für clever halten, anscheinend in Deutschland die Möglichkeit, mit der Forderung: "Wenn schon Juden in unserem Land, dann bitte als devote, edle Dulder und Opfer" Wählerstimmen und Wahlen zu gewinnen.

Öffentlichkeit rückten. Die Bandbreite solcher in Frage kommender Ereignisse reicht von Aufsehen erregenden Prozessen gegen nationalsozialistische Täter wie dem Eichmann-Prozess (1960-62), dem Kölner Lischka- (1979) oder dem Majdanek-Prozess (1981) bis hin zu kulturellen Veranstaltungen wie der Fernsehserie *Holocaust* oder der geplanten Uraufführung von Fassbinders Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod*.

Ein anderer wichtiger Indikator für die Ausnahmestellung des Stücks ist die Genauigkeit, mit der jede Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* von jüdischen Bürgern beäugt wurde, egal ob sie Künstler, Journalisten oder Zuschauer waren. Hierzu zählt die Tatsache, dass etliche herausragende jüdische Theaterleute wie Kortner oder Tabori und viel mehr noch Deutsch und Zadek sich den Shylock zur Herzensangelegenheit machten. Und hierzu zählen auch die häufig sehr emotional gefärbten Einwände von jüdischen Privatleuten oder Vertretern der jüdischen Gemeinden in Deutschland gegen als antisemitisch erfundene Details einer *Kaufmann*-Inszenierung, wie dem Bochumer Plakat von 1972 oder dem Düsseldorfer Programmheft-Beitrag von 1981.

Beide hier geschilderten Phänomene verschwanden nicht etwa mit zunehmender Distanz zur Shoah, sondern lassen sich im Gegenteil noch für die Shylock-Rezeption der neunziger Jahre beobachten. Ein herausragendes Beispiel für die Relation zwischen der Entscheidung für den *Kaufmann von Venedig* und den Gedenktagen deutsch-jüdischer Geschichte bot das Jahr 1995, in dem sich das Ende des Zweiten Weltkriegs und die Befreiung zahlreicher Konzentrationslager zum fünfzigsten Mal jährten. Nachdem das Stück 1989/90 in Deutschland nur von einer Bühne gespielt und danach in vier aufeinander folgenden Spielzeiten jeweils dreimal gegeben worden war, verdoppelte sich die Inszenierungszahl in der Spielzeit 1994/95 und stieg 1995/96 noch einmal auf sieben an. Sobald die Gedenkfeierlichkeiten dann vorüber waren, blieb der *Kaufmann* 1996/97 in Deutschland gänzlich unberücksichtigt, bevor sich die Zahl der Inszenierungen wieder auf das durchschnittliche Niveau von etwa drei Inszenierungen pro Spielzeit einpendelte.[1899] Als "das meistgespielte Stück der Saison" betitelte Lothar Schmidt-Mühlisch den *Kaufmann von Venedig* 1995 in der *Welt* und wunderte sich über das zu besonderen Anlässen ungebrochen große Interesse an dem Shakespeare-Drama angesichts einer Vielzahl zeitgenössischer Werke, die "dem Problem Antisemitismus weitaus direkter und aufklärender zu Leibe rücken". Die Lust der Regisseure auf das Shylock-Stück sei umso erstaunlicher, als so man-

[1899] Vgl. die Verzeichnisse der Shakespeare-Inszenierungen in den entsprechenden Shakespeare-Jahrbüchern. Nicht berücksichtigt bei den genannten Zahlen ist das Gastspiel des Goodman-Theatre Chicago (Regie: Peter Sellars) am Hamburger Thalia Theater. Auslöser für Sellars´ Inszenierung waren die Rassenunruhen in Los Angeles von 1992. Entsprechend verlegte er das Stück ins kalifornische Venice und erweiterte den Konfliktstoff des Dramas auf die Probleme multikultureller Gesellschaften, indem er die jüdischen Charaktere mit schwarzen Darstellern, die Frauen aus Belmont (bei Sellars: Bel Air) mit Schauspielerinnen asiatischer Herkunft besetzte und aus den Venezianern eine Gruppe Latinos machte.

chen von ihnen "eigentlich in der praktischen Realisierung nur blanke Ratlosigkeit" befallen habe.[1900] Doch standen auch Mitte der Neunziger die Klassiker noch immer hoch in der Gunst von Theater und Publikum und auch die 'durchschnittliche' Stadttheater-Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* hatte sich konzeptionell noch nicht so weit von der Ernst-Deutsch-Tradition entfernt, als dass nicht gerade das Gedenken an die jüdischen Opfer nationalsozialistischer Verfolgung manchen Regisseur dazu verleitet hätte, das Shakespeare-Drama schon wieder oder immer noch als "Lehrstück in Moralphilosophie"[1901] zu inszenieren. Oberspielleiter Gerhard Weber beispielsweise erlag dieser Versuchung am Saarbrücker Staatstheater noch 1995, wo die *Saarbrücker Zeitung* titelte, Eberhard Peikers Shylock sei "ein richtig guter Mann"[1902] gewesen und wo die *Rheinpfalz* in ihrer Überschrift fragte: "Wer mag ihn verurteilen?"[1903]

Die am meisten beachtete Inszenierung dieser Aufführungswelle stammte von dem 1943 geborenen israelischen Regisseur Hanan Snir, dem ehemaligen künstlerischen Direktor des Habima aus Tel Aviv, dessen Interpretation im Rahmen der Gedenktage zum fünfzigsten Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald am Deutschen Nationaltheater Weimar stattfand.[1904] Snir erfand eine Rahmenhandlung, durch welche die eigentliche Aufführung des *Kaufmann* in das Offizierscasino des Konzentrationslagers Buchenwald verlegt wurde. Dort findet zu Beginn eine Art Kameradschaftsabend der SS statt: Uniformierte rücken Bier trinkend und "Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da" grölend einige Tische und Stühle zurecht, um einen guten Blick auf die kleine, erhöhte, zu beiden Seiten von den schwarzen Fahnen mit den SS-Runen begrenzte Bühne des Casinos zu haben. Direkt über der Bühne prangt in großen Lettern das zynische Motto des Lagers Buchenwald: 'Jedem das Seine'. Doch zuerst führt ein Kamerad in schwarzer Damenwäsche auf einem der Tische eine Travestienummer vor. Danach werden aus einer Bodenluke drei nackte Gestalten auf die Bühne gescheucht, zwei Männer und eine Frau, mit Binden vor den Augen. Sie sind auserkoren, zur Belustigung der Uniformierten die drei Judenrollen in dem Stück zu spielen, das der Lagerkommandant für diesen Abend ausgewählt hat und in dem er selbst die Titelrolle spielen wird: *Der Kaufmann von Venedig*. Doch der Häftling (Karl Merkatz), der für den Shylock vorgesehen war, weigert sich, dem Befehl "Spiel, Jude!" Folge zu leisten – zuerst schweigend, dann durch Summen einer jüdischen Melodie. Erst eine Pistole an seiner Schläfe und das Flehen des ebenfalls bedrohten jüdischen Mäd-

---

[1900] Schmidt-Mühlisch, Lothar: "Wie der Jude bei der Taufe ertränkt wird. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' ist das meistgespielte Stück der Saison: Nun auch in Weimar", in: *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 10.04.1995.

[1901] Kruchten, Peter M.: "Wer mag ihn verurteilen? Der 'Kaufmann von Venedig' in Saarbrücken", in: *Die Rheinpfalz*, Ludwigshafen, 26.01.1995, zu einer Aufführung am Staatstheater Saarbrücken.

[1902] Elss, Cathrin: "Von allem ein bißchen und ein richtig guter Mann. Saarbrücken: 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Saarbrücker Zeitung*, 23.01.1995.

[1903] Kruchten, "Wer mag ihn verurteilen?", *Die Rheinpfalz*, Ludwigshafen, 26.01.1995.

[1904] Premiere: 08.04.1995. Am 09.04.1945 war das KZ Buchenwald durch amerikanische Truppen befreit worden.

chens veranlassen ihn, sich den schäbigen dunklen Mantel überzuwerfen und das schwarze Käppchen aufzusetzen. Der spätere Bassanio stößt ihn auf die vorgesehene Position, nimmt ihm die Augenbinde ab und beginnt mit dem *Kaufmann von Venedig*: "Das ist Signor Antonio". Der Häftling/Shylock erkennt den Kommandanten und erwidert: "Ich hasse ihn ... Er haßt mein heiliges Volk ... Verflucht mein Stamm, wenn ich ihm je vergebe."[1905]

Durch die eingefügte Rahmenhandlung waren die Täter- und Opferrollen bei Snir von Anfang an eindeutig belegt und wurden konsequent bis zum Ende durchgespielt: Der Tubal-Darsteller stirbt bei einem Fluchtversuch im Kugelhagel, die Jessica muss zunächst – mit Hundehalsband und Leine um den Hals – mit einer Zahnbürste den Fußboden schrubben, wird später auf offener Bühne wegen der von ihr begangenen 'Rassenschande' vergewaltigt und anschließend, als sie durch das ihr zugefügte Leid bereits dem Wahnsinn verfallen ist, per Kopfschuss hingerichtet. Den Shylock schließlich, der während des Prozesses die Möglichkeit, den Lagerkommandanten zu erschießen nach kurzem Zögern ungenutzt verstreichen lässt, ertränkt man bei der Taufe im Benzinfass.

Große Schwierigkeiten bereitete in einem solchen Konzept die Gestaltung des fünften Akts. Snir versuchte eine Auflösung, indem er nach dem Prozess sämtliche Nazi-Bilder und -Symbole durch Bühnenarbeiter entfernen ließ. Statt dessen wurden nun bunte Lampions aufgehängt, denn Portia gab eine Party zum Happy End. Offensichtlich war schon einige Zeit seit der NS-Zeit vergangen, denn die ehemaligen SS-Schergen traten jetzt in zeitgenössischen Anzügen und mit hellen (weißen?) Westen auf und "Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da" ertönte nun als Rap aus den Boxen im Hintergrund. Unter die Party-Gesellschaft, das Treiben beobachtend, mischten sich auch die Geister der drei ermordeten Häftlinge. Zum Schluss standen sich dann der Geist des Juden und der christliche Kaufmann gegenüber, schauten sich an und Shylock nickte, die Möglichkeit der Versöhnung suggerierend, seinem ehemaligen Peiniger zu.

Für den besonderen Anlass hatte der neue Weimarer Intendant Günther Beelitz einen israelischen Künstler quasi als unkritisierbare Instanz eingekauft, der die drei Monate in Weimar die schwierigsten seines Lebens nannte, unter anderem, weil sich die Schauspieler durch das Erfordernis SS-Leute darzustellen "menschlich in die Enge gedrängt" fühlten.[1906] "Die Mörder lassen spielen",[1907] wie der Bonner *General-Anzeiger* das Theater auf dem Theater in Weimar überschrieb, also auch im übertragenen, sich umkehrenden Sinne? Die Opfer führen auf, nicht mehr zur Belustigung der Täter, sondern zu deren Beruhigung, Beschämung, Absolution?

[1905] Zitiert nach [...]: "Das Seil, auf Stein gemalt. DNT Weimar: Hanan Snir erklärt den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Thüringer Allgemeine*, Erfurt, 10.04.1995, in der dem Verfasser vorliegenden Kopie ohne Autorenname. Und: Quilitzsch, Frank: "Spiel, Jude, spiel! Ein Israeli inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Berliner Zeitung*, 11.04.1995.

[1906] Snir bei Schmidt-Mühlisch, "Wie der Jude bei der Taufe ertränkt wird", *Die Welt*, 10.04.1995.

[1907] Tomerius, Lorenz: "Shylock in Weimar: Die Mörder lassen spielen. Im Gedenken an Buchwald: Das Nationaltheater mit Shakespeares 'Kaufmann', Zimmermann und Schönberg", in: *General-Anzeiger*, Bonn, 12.04.1995. Der Artikel in ähnlicher Form auch in *Freie Presse*, Chemnitz, vom 10.04.1995; *Berliner Morgenpost* vom 12.04.1995 und *Schwäbische Zeitung*, Leutkirch, vom 20.04.1995.

Die Beurteilung von Snirs Inszenierung in der Presse scheint in hohem Maße davon abhängig, ob der jeweilige Rezensent es generell befürwortet, derartige Gedenktage nach Art des Weimarer Nationaltheaters zu begehen. Diejenigen, die das taten, attestierten dem Theater nicht nur "Ernst, Würde, Sensibilität" und "eigenwillige[n] Mut"[1908], sondern schrieben auch von einer "bestürzend tollkühnen Konzeption"[1909] und von einem "Theaterereignis, das weit über den Weimarer Bühnenrand hinausweist"[1910].

Andere sahen das Projekt weitaus skeptischer. Die *Thüringer Allgemeine* räumte zwar ein, dass das "Wissen um den Rauch von Auschwitz" den *Kaufmann* generell "zwanghaft zum Balanceakt" geraten ließe und dass das Motiv einer Aufführung nach Auschwitz nur sein könne, eine Figur, die "eindeutig nicht recht handelt", zu rechtfertigen. Doch sei die schwarz-weiße Täter-Opfer-Zuschreibung in Weimar, der "Geist der Didaktik, das pädagogische Element", auch "'politisch korrekt'", so sei sie doch gleichzeitig "künstlerisch fatal", weil sie den Figuren mit ihren Geheimnissen gleichzeitig die Vitalität nehme.[1911] Rüdiger Schaper setzte sich in der *Süddeutschen Zeitung* generell mit der Schwierigkeit auseinander, dem nationalsozialistischen Terror zu gedenken. Er sah in der Verpflichtung Snirs vor allem einen Versuch, die Kunstform Theater an sich zu inszenieren:

> Ein führender israelischer Theatermann wird nach Weimar eingeladen. Sein Konzept verspricht Provokation. Und Lehrstunde. Das ist eine Idee, auf die der deutsche Kulturbetrieb reflexartig mit einer gewissen Begeisterung reagiert. So bringt sich das Theater in einem Moment ins Gespräch, da es nur Nebenschauplatz sein kann.[1912]

Unstrittig sei, dass Buchenwald zu Weimar gehöre. "Doch wie ist es umgekehrt", fragte Schaper,

> gehört Weimar auch zu Buchenwald? [...] Wird sich die Verbindung wieder lockern, wenn die Reihe der Gedenktage vorüber ist? Befreit die pflichtgemäße Erinnerung an die Befreiung vom Nazi-Terror am Ende von der Erinnerung, werden wir ihrer überdrüssig?

Für den Juden Snir war die Einbettung in die Rahmenhandlung des KZ und die dadurch verbundene unzweideutige Täter-Opfer-Verteilung alternativlos. In einem Interview hatte er das Stück als eindeutig antisemitisch bezeichnet und seiner Verwunderung darüber Ausdruck verliehen, dass man es auch in Israel hier und da aufführte. Ihn selbst hatte nur das Drängen des Weimarer Intendanten Günther Beelitz sowie die faszinierende Nähe von Buchenwald und

---

[1908] Tomerius, "Shylock in Weimar: Die Mörder lassen spielen", *General-Anzeiger*, 12.04.1995.

[1909] Tomerius, Lorenz: "Mit umgekehrten Rollen. Der Israeli Hanan Snir inszenierte im Nationaltheater Weimar den 'Kaufmann von Venedig' als ein Spiel im KZ", in: *Nürnberger Nachrichten*, 10.04.1995.

[1910] Thiemann, Albrecht: "Doppelspiel mit tödlichem Ausgang. Weimar: Hanan Snir verlegt Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in ein SS-Kasino", in: *Märkische Allgemeine*, Potsdam, 15.04.1995.

[1911] [...]: "Das Seil, auf Stein gemalt", *Thüringer Allgemeine*, 10.04.1995.

[1912] Schaper, Rüdiger: "Der Kaufmann von Buchenwald. Ein Shakespeare zum Gedenktag am Deutschen Nationaltheater Weimar", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 11.04.1995. Daraus auch die folgenden Zitate.

Weimar zur Inszenierung bewogen, jedoch stellte er klar, dass er das Stück "nie an irgendeinem anderen Ort der Welt als eben hier in Weimar aufführen" würde.[1913] Mit dieser Sichtweise unterschied sich Snir von den Machern der anderen Nachkriegs-*Kaufmann*-Inszenierungen in Deutschland, die ebenfalls die Shoah direkt thematisiert hatten. Lässt man den außergewöhnlichen Rahmen außer Acht, erscheint die Weimarer Aufführung von 1995 im Licht vieler Produktionen der Periode unmittelbar nach 1945 – als philosemitische Umdeutung eines als antisemitisch empfundenen Dramas durch Betonung von Shylocks Opferrolle bei gleichzeitiger Abwertung der christlichen Charaktere.

Neben den Aufführungsanlässen lieferten wie bereits erwähnt auch immer wieder Einwände einzelner oder mehrerer jüdischer Mitbürger den Beweis, dass der *Kaufmann von Venedig* seinen besonderen Status nicht verloren hat. Ein Beispiel für die Sensibilität, mit der Shylock-Interpretationen auf deutschen Bühnen immer noch registriert werden – und für die Art eines nichtjüdischen Theatermannes damit umzugehen – lieferte 1994 eine an sich eher unverfängliche Inszenierung Karin Beiers am Düsseldorfer Schauspielhaus.[1914] Im Vorfeld hatte Dramaturg Joachim Lux die Parallelen zwischen dem mittelalterlichen Venedig und dem Düsseldorf von heute gezogen. Beides seien Gesellschaften mit höchst fragilen Fundamenten, in denen zwar der Reichtum blühe, die aber auch, "nicht nur im ökonomischen Sinn", weitgehend "auf Pump" lebten.[1915] Zur Illustration der Parallelen ließ eine Werbeagentur den Theatervorplatz überfluten und auf diese Weise zur Lagunenlandschaft umfunktionieren. Das dazugehörige Plakat verkündete: "Venedig damals, Düsseldorf heute – zwei Städte in selbstgefälliger Überschätzung dem Untergang geweiht?"[1916]

Die 1965 geborene Beier und Dramaturg Lux hielten außerdem den Blick auf das Stück "durch die Brille historischer Erfahrung" hindurch für "unangemessen eingeengt" und zeigten sich deshalb entschlossen, die "spezielle Shylock-Frage, die für uns immer die des Antisemitismus und des Holocausts war, [...] den komisch-melancholischen Geschichten der venezianischen und belmontinischen Gesellschaft unterzuordnen."[1917] Denn Shakespeare liefere eigentlich eine

---

[1913] Hanan Snir im Gespräch mit Lothar Schmidt-Mühlisch, in: Schmidt-Mühlisch, "Wie der Jude bei der Taufe ertränkt wird", *Die Welt*, 10.04.1995.

[1914] Premiere: 24.09.1994. Beier hatte das Drama zuvor bereits 1990 mit der freien Kölner Theatergruppe *Countercheck Quarrelsome* in semiprofessionellem Rahmen inszeniert. Die Aufführungen damals hatten im Festsaal eines romantischen Schlosses stattgefunden. Die Absicht Beiers und des Produktionsdramaturgen Elmar Goerden war es gewesen, die Zuschauer zu einem Teil des übermütigen und dekadenten Treibens der venezianischen Spaß-um-jeden-Preis-Gesellschaft zu machen, das sich im Verlauf des Stücks immer mehr gegen den scheinbar vollkommen assimilierten Juden richtet. Der Zuschauer sollte auf diese Weise quasi zum geistigen Mittäter gegen den Juden werden. Folglich hatte der Schwerpunkt der Aufführung auf der Komik der Nebenfiguren gelegen – auf den wie Animateure im Club-Urlaub agierenden Salerio und Solanio oder dem agilen und pointiert Clownerien vollführenden Launcelot Gobbo – deren Späße immer wieder ins Antisemitische abglitten oder abzugleiten drohten.

[1915] Joachim Lux zitiert nach: Casimir, Torsten: "Das Schauspielhaus eröffnet die Spielzeit mit William Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig'. Eine Gesellschaft auf schwankendem Grund", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 23.09.1994.

[1916] Merten, Ulrike: "Canal Grande vor dem Schauspielhaus. Auf Stegen zum 'Kaufmann von Venedig'", in: *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), 22.09.1994.

[1917] Lux in der "Vorbemerkung" im Düsseldorfer Programmheft. (Düsseldorfer Schauspielhaus, Neue Schauspiel GmbH (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare*, Spielzeit 1994/95, Redaktion: Joachim Lux, Mitarbeit: Jan Strathmann, Düsseldorf, 1994, o. S.

"Gesellschaftskomödie", zeige mit Shylock, Antonio und Portia gleich drei "seltsam abgesonderte Existenzen, Außenseiter aus völlig unterschiedlichen Gründen".[1918]

Obwohl die Inszenierung mit vielen komödiantischen Einfällen durchsetzt war, zeigte Beier auf der von Florian Etti mit Dutzenden von Stahlseilen einige Zentimeter über dem Boden aufgehängten und deshalb unablässig schwankenden Spielfläche aus Holzbrettern in erster Linie "das komplizierte Beziehungsgeflecht einer morbiden, stets gewaltbereiten Gesellschaft".[1919] Erschüttert waren die meisten Kritiker zuvorderst von den Leiden und dem Identitätsverlust der jungen Jessica, deren Flucht sich im Rahmen eines albtraumartigen Maskentreibens vollzog, einem Albtraum, von dem sie auch später immer wieder heimgesucht wird. Horst Mendrochs Shylock hingegen wurde wechselweise als "der entschlossen mißmutige, aber auch zärtlich vaterfigurierende Jude"[1920] oder als "beflissene[r] Mitmacher, verbiestert und grämlich", als "Jedermann und Biedermann" beschrieben, der auch wenn er seinen Hass auf Antonio artikuliert noch wirke "wie der Geschäftsführer der Ortskrankenkasse Venedig, der sich Sorgen macht um die Bilanzen".[1921]

Am Ende der Gerichtsverhandlung, so hatte Lux im Programmheft geschrieben, "verläßt ein einsamer und gedemütigter Shylock die Bühne", während die, "die in ihrer Selbstgerechtigkeit noch eben über den Juden triumphierten", jetzt selbst "verloren vor dem Scherbenhaufen ihrer eigenen zerbrochenen Träume und Ideale" stünden.[1922] Die Bandbreite in den Kritiken von Shylocks Gebaren vor Gericht reichten von der Einschätzung, Mendroch spiele "die ganze Angst, Unsicherheit, auch de[n] aus Verzweiflung genährte[n] Angriffswillen einer Kreatur aus, die in die Enge gedrängt ist",[1923] bis zu der Feststellung, an dem "netten, unauffälligen Mendroch" pralle alles ab, selbst Verlust des Vermögens und Zwangstaufe schienen ihn "kaum zu bekümmern".[1924] Der Vorwurf antisemitischer Inszenierungskonzeption oder Shylock-Darstellung wurde hingegen nirgends auch nur im Ansatz erhoben.

Ein jüdischer Zuschauer empfand das anders und wandte sich deshalb in einem Brief an Volker Canaris,[1925] den Generalintendanten des Düsseldorfer Schauspielhauses, der sich als Kritiker

---

[1918] Lux in der Inhaltsangabe des Stücks im Düsseldorfer Programmheft (unter der Überschrift "Der Kaufmann von Venedig", o. S.).

[1919] Stiftel, Ralf: "Tödliche Geschäfte. Karin Beier inszeniert den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westfälischer Anzeiger*, Hamm, 29.09.1994.

[1920] Hemke, Rolf C.: "Gekrönte Kaufmänner. Shakespeare-Aufführungen in Köln und Düsseldorf", in: *Saarbrücker Zeitung*, 18.10.1994.

[1921] Henrichs, Benjamin: "Shakespeare in Stuttgart und in Düsseldorf: Jürgen Kruse inszeniert 'Richard den Zweiten', Karin Beier den 'Kaufmann von Venedig'. Kein Messer im Fleisch", in: *Die Zeit*, Hamburg, 07.10.1994.

[1922] Lux in der Inhaltsangabe des Stücks im Düsseldorfer Programmheft.

[1923] Platzeck, Wolfgang: "Auf schwankendem Boden. Karin Beier inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 29.09.1994.

[1924] Schulze-Reimpell, Werner: "Der sachliche Rächer. Karin Beier inszenierte im Düsseldorfer Schauspielhaus Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Nürnberger Nachrichten*, 29.09.1994.

[1925] Der Briefwechsel zwischen dem jüdischen Zuschauer und Intendant Canaris wurde dem Verfasser freundlicherweise vom Schauspielhaus Düsseldorf zur Verfügung gestellt. Der Brief des Zuschauers datiert vom 27.12.1994, das Antwortschreiben des Intendanten Volker Canaris vom 23.01.1995. Daraus auch die folgenden Zitate. Hervorhebungen jeweils im Original.

und Dramaturg der Kölner *Kaufmann*-Inszenierung von 1979 selbst intensiv mit der Problematik des Stücks auseinandergesetzt hatte. Der Zuschauer schrieb:

> Ich habe am zweiten Weihnachtstag mit meinen Eltern den 'Kaufmann von Venedig' besucht und wir waren tief getroffen. Hatten wir noch bis zur Pause die Hoffnung gehabt, daß der zweite Teil der Aufführung das antisemitische Bild des Juden irgendwie auffangen würde, wurde es nach der Pause unverändert und deutlich wie in einem Hollywood-Film bis zur letzten Minute aufrechterhalten.
> Noch am Abend habe ich beiliegenden Artikel darüber geschrieben.
> Als einer der Beschimpften im Publikum zu sitzen, ohne auf der Bühne irgendein Anzeichen von Distanz zu diesen Beschimpfungen zu sehen, ist niederschmetternd und mehr als verletzend. [...]
> Das Stück darf in dieser Form nicht auf dem Spielplan bleiben. Durch entsprechende Kommentare (die ja durchaus nicht in oberlehrerhafter Form vor der Aufführung gegeben werden müssen) oder einer Änderung der Inszenierung sollte dem Publikum ein anderes Verständnis des Stückes ermöglicht werden. So, wie es jetzt aufgeführt wird, ist es ein Schandfleck in dem sonst so positiven Gesamtwirken Ihres Hauses.
>
> Zutiefst entsetzt,
>
> Ihr
>
> (Unterschrift)

Beigefügt war der erwähnte Artikel, der "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig': Judenhass mit einer Pause" überschrieben war. "Der geldgierige Jude ist schuld!" begann der Text, der im Stil einer Rezension verfasst war.[1926] "Düsseldorfs Schauspiel knüpft erfolgreich an diese Tradition an. Der Topf hat seinen Deckel gefunden – voll Haß auf uns Juden, voll von alten Klischees und 'Abrechnungsbedürfnisse' [sic] der Christen den Juden gegenüber". Der Autor beschrieb danach das Drama Shakespeares als ein Stück 'Gut gegen Böse', in dem "der Böse, (der raffgierige Jude, von allen gehaßt, [...] sogar von der eigenen Tochter verlassen!!)" am Ende "so richtig fertiggemacht" wird: "Der christlich beseelte Doge von Venedig richtet den Juden und das Publikum kann sich während des Handlungsverlaufs an dessen schmachvollen Niedergang weiden". Die Kritik des Autors richtete sich dagegen, dass die antisemitische Textvorlage Shakespeares in Düsseldorf nur "konsequent 'abgespielt'" wurde. Dabei stand eigentlich zu erwarten – "wenn eine Theaterleitung schon zu dem zweifelhaften Beschluß kommt den 'Kaufmann von Venedig' aufführen zu lassen" – dass "dies gegen den Urtext inszeniert oder zumindest in irgendeiner Form kommentiert geschieht". Die Düsseldorfer Inszenierung aber habe "keine Distanz zum Stück" erkennen lassen und die "dargestellten Werte" nicht hinterfragt.

> Der Monolog Shylocks, in dem er erklärte, daß auch er nur ein normaler Mensch sei der Gefühle habe, ging völlig unter und wirkte wie die Rechtfertigung eines Verbrechers für seine Taten.
> Das ultramoderne Bühnenbild, teilweise vermischt mit moderner Umgangssprache und modernsten Inszenierungstechniken [...] hob das Stück wissentlich aus der Historie in die Moderne und trug perfekt dazu bei, daß man als Zuschauer den Geist des Stückes nicht im Mittelalter, sondern in der heutigen Zeit wähnen mußte. Nur, daß dabei das Bild des Juden getreu an alten Zeiten verhaftet blieb.

[1926] Es ist dem Verfasser nicht bekannt, ob der Text in einer Zeitung abgedruckt wurde.

Zu der Vorbemerkung des Dramaturgen im Programmheft bemerkte der Autor:

> Da das im Stück vermittelte Werteschema zur vermutlich größten Katastrophe der Geschichte geführt hat und somit in gewisser Weise mitverantwortlich für diese Katastrophe ist, ist gerade die 'einengende Brille historischer Erfahrung' die angemessene. Es interessieren die komischen Geschichten aus Venezien, wenn sie auf Kosten der Juden gehen, dabei weniger ...

Abschließend bewertete er die Düsseldorfer Inszenierung als eine "drei Stunden Orgie 'klassische[n] Antisemitismus´. Als Juden im Publikum wurde uns übel".

Der Düsseldorfer Intendant Volker Canaris schrieb zurück, die Stellungnahme des Zuschauers habe ihn nicht nur "sehr betroffen und nachdenklich gemacht", sondern auch verunsichert, denn nichts liege ihm und dem von ihm verantworteten Theater ferner, "als Antisemitismus auch nur ansatzweise zu fördern". Interessant ist, dass Canaris, um den Vorwurf des Antisemitismus zu entkräften, seinem Schreiben nicht nur eine Auswahl der "höchst unterschiedlichen, aber nirgendwo den Vorwurf des Antisemitismus´ auch nur streifenden" Kritiken zur Inszenierung, sondern auch ein *Zeit*-Interview mit dem Juden Peter Zadek beilegte und sich zusätzlich in seiner eigenen Stellungnahme auf die "große[n] jüdische[n] Theatermänner" Fritz Kortner Ernst Deutsch, Peter Zadek und George Tabori berief, die das Stück auf deutschen Bühne inszeniert oder gespielt hatten. Es hat den Anschein, als glaubten nichtjüdische Theaterleute auch 1994/95 noch immer, gegen die Vorwürfe jüdischer Kritiker oder Zuschauer könnten letztendlich nur die Argumente und die Aktivitäten jüdischer Künstler bestehen.

Darüber hinaus argumentierte Canaris, dass Shakespeare vermutlich keine Juden kannte und keinesfalls ein antisemitisches Stück, sondern höchstens ein Stück <u>über</u> Antisemitismus geschrieben habe. Er fuhr fort, dass es im Drama auch keinesfalls die Verteilung 'Gut gegen Böse' gäbe, weil Shylocks Handeln vom Dichter begründet werde und die Venezianer Gnade predigten und Rache praktizierten. Der Schluss des Stücks sei weder Happy End noch Triumph des Guten gegen das Böse, sondern der "eher trostlose[] Versuch, die Scherben zu kitten". Shylock sei in der Düsseldorfer Inszenierung weder verteufelt noch heroisiert sondern "in seiner humanen Realität" gezeigt worden, "als Figur, die Furcht *und* Mitleid auslöst".

Die eigentliche Rechtfertigung für die Düsseldorfer Inszenierung aber lieferte laut Canaris nicht die Darstellung des Shylock, sondern das Schicksal seiner Tochter:

> Vor allem aber: Jessicas Geschichte. Mit ihr, dem jungen Mädchen, erzählt die Aufführung stark akzentuiert die Geschichte einer Zerstörung: die Liebe zum Vater *und* die Sehnsucht nach Freiheit, die Suche nach der eigenen Identität zwischen ihren Wurzeln und der Gesellschaft, in der sie lebt, die Liebe zum Vater *und* zu Lorenzo. Und wie verläuft und endet das? In (Beinahe-) Vergewaltigung, im Alptraum, in der bitteren Desillusionierung über die Zukunft als Ehefrau des Christen, in Einsamkeit und Angst. Ein jüdisches Mädchen wird von der christlichen Gesellschaft mißbraucht – und kämpft verzweifelt darum zu überleben. Spätestens beim Wahrnehmen dieser Geschichte,

> denke ich, wird der 'Kommentar', den Sie vermissen, deutlich: als sinnlich wahrnehmbare, theatralisch beglaubigte Haltung der jungen Regisseurin, der Schauspieler, der Aufführung.

Canaris folgte, indem er den Fokus von Shylock auf Jessica verschob, dem Großteil der Rezensenten der Düsseldorfer Inszenierung. Er wälzte aber gleichzeitig auch die Hauptlast seiner Rechtfertigung ab. Und zwar auf die Figur, mit der einerseits 'die Nazis' am wenigsten Missbrauch getrieben hatten – die also im Gegensatz zu Shylock weitgehend unbelastet von der Verzerrung des Stücks im Dritten Reich geblieben war – und die andererseits als einzige im Stück eindeutig die Rolle des Opfers bekleidet, wo alle anderen immer auch Täter sind. So diente also zur Rechtfertigung des *Kaufmann von Venedig* am besten immer noch die Beschwörung des jüdischen Opfers – wie in den Fünfzigern, als Ernst Deutsch die Personifikation desselben war.
Natürlich gab es immer wieder Inszenierungen, in denen versucht wurde sich der Diskussion um Philo- oder Antisemitismus zu entziehen. Jedoch setzte sich auf dem deutschen Theater nur eine einzige Konzeption des *Kaufmann von Venedig* dauerhaft durch, mit deren Hilfe man dies zu tun vermochte. Es handelte sich dabei um die Sichtweise von einem primär einen ökonomischen Konflikt schildernden Drama, ein Ansatz, der die Rezeption des Werkes in der DDR von Anfang an bestimmt, mit kurzer zeitlicher Verzögerung auch in der Bundesrepublik eine Rolle zu spielen begonnen und sich in den achtziger Jahren bereits fest etabliert hatte. In der DDR wurde die Diskussion um die ökonomisch-ideologische 'Lehre' des Stücks von Armin-Gerd Kuckhoff bestimmt, in der Bundesrepublik von Christian Enzensberger. Die interpretatorischen Übereinstimmungen zwischen den beiden beschränkten sich im Großen und Ganzen darauf, das Geschehen im *Kaufmann von Venedig* einer frühkapitalistischen Epoche zuzuordnen und die Auseinandersetzung zwischen Shylock und Antonio als einen grundsätzlich geschäftlichen Interessensgegensatz zu beschreiben. Doch während Kuckhoff den Juden als Vertreter des Finanzkapitals und damit als den "Emporkömmling" sah, der "die neuen kapitalistischen Grundsätze zu seinem Aufstieg benützt" indem er die "alte[] Schicht der Patrizier" ablöst, die sich "aus feudalen Großgrundbesitzern zu Kaufleuten entwickelt" hat,[1927] war Shylock in Enzensbergers Sicht als Wucherer Repräsentant einer rückwärtsgewandten und damit feudalen Form des Wirtschaftens.[1928] Für Enzensberger nämlich war der Handel zumindest "in seiner ökonomischen Frühphase" eine gegenüber dem Wucher "in allen Punkten [...] positive Gegenrechnung", da ein freier Tauschverkehr unter gleichgestellten Partnern eine "vorher unbekannte *utopische Erfahrung von menschlicher Gleichheit*" ermögliche.[1929]

[1927] Kuckhoff, *Das Drama William Shakespeares*, S. 535.
[1928] Vgl. Enzensberger, *Literatur und Interesse*, Band 2, S. 25.
[1929] Enzensberger, *Literatur und Interesse*, Band 2, S. 22-23. Hervorhebung im Original.

In der DDR blieb die erste *Kaufmann*-Aufführung in Bezug auf die Konsequenz, mit der das ökonomisch-soziale bzw. ökonomisch-ideologische Potential des Stückes herausgearbeitet wurde, unerreicht. Danach wandte man sich zunehmend Shylocks Judesein zu, gewöhnlich ohne dabei jedoch die Grundlagen gänzlich zu ignorieren, die in Weimar gelegt wurden. In der Bundesrepublik verlief die Entwicklung eher umgekehrt. Hier wurde der ökonomische Aspekt des Dramas zwar nicht immer stärker hervorgehoben, aber mit zunehmender Zeit immer selbstverständlicher als interpretatorischer Bestandteil des Stücks empfunden. So kam es im Verlauf der achtziger Jahre in dieser Frage zu einer erstaunlichen Angleichung auf den Bühnen Ost- und Westdeutschlands. Hier wie dort schien man zu spüren, dass der Shylock-Antonio-Konflikt unleugbar auch ökonomischer Natur war, dass eine Reduzierung der Auseinandersetzung ausschließlich auf den wirtschaftlichen Aspekt dem Drama andererseits aber nicht gerecht wurde.
Diese Linie wurde auch im wiedervereinigten Deutschland weitgehend beibehalten. Sie zeigte sich in großer Deutlichkeit an der Programmheft-Gestaltung des Theaters Greifswald anlässlich der Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* vom Oktober 1992.[1930] Auf dem Umschlagsfoto des Greifswalder Programmhefts war der Schatten einer Hand zu erkennen, die drei Hundertmarkscheine hält. Im Vorwort des Heftes hieß es dazu, die finanziellen Zwänge der Hansestadt seien derart groß, dass es zunehmend schwieriger werde, ein Dreispartentheater zu halten.

> Mit Sicherheit ist damit zu rechnen, daß strukturelle Veränderungen stattfinden, um überhaupt Theaterkunst für Greifswald zu retten.
> Der große Shakespeare mit seinem Geld- und Machtspiel *Der Kaufmann von Venedig* schien uns daher als geeignetes Zeichen [sic].[1931]

Passend dazu fand sich ein Nachwort zur "Krise der Nationalkultur", in dem der Autor Gert Heidenreich die Beziehung von Kapital und Kultur untersuchte und dabei zu dem Schluss gelangte, dass "*ohne Kultur das Geld seinen Wert verliert*":

> Gesellschaften, die ihren Reichtum nur zum Zwecke des Reichtums erwerben, materielle Werte zum Zwecke des Besitzes von materiellen Werten erarbeiten, das Haben um des Habens willen betreiben und nicht mehr auf dem Wege zu einem jeweils veränderten Sein sind, laufen in die Leere, geraten zwangsläufig in das, was modisch 'Sinnkrise' genannt wird und wohl eine Form des Sterbens ist.[1932]

Zusätzlich deuteten die in den bibliografischen Angaben des Programmhefts aufgelisteten Aufsätze von Anselm Schlösser und Bennewitz/Görne aus dem *Shakespeare-Jahrbuch* (Ost) von 1977 darauf hin, dass die Shylock-Figur in Greifswald in erster Linie als der Wucherer definiert

---

[1930] Premiere am 02.10.1992. Vgl.: Theater Greifswald, Intendant Dieter Wagner (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Komödie von William Shakespeare*, Spielzeit 1992/93, Programmheft-Gestaltung und Redaktion: Dr. Monika Meyer-Klette, Greifswald, 1992.
[1931] [anon.]:"Vorwort", Programmheft Greifswald 1992, S. 2.
[1932] Heidenreich, Gert: " Nicht schön, aber wahr – Zur Lage der Kultur im vereinten Deutschland", in: *ndl (neue deutsche literatur)*, 7/91. Zitiert nach dem Greifswalder Programmheft, dort unter dem Titel "Krise der Nationalkultur. Ein Nachwort" abgedruckt (S. 19). Hervorhebung dort.

werden würde, der unempfänglich für Vergnügungen und Kultur seinen Reichtum um des bloßen Vermehrens willen anhäuft.

Überraschenderweise setzte sich jedoch der Hauptteil des Hefts aus Auszügen aus Hans Mayers *Außenseiter* sowie Beiträgen zu den Themen Antisemitismus und Ausländerfeindlichkeit in Deutschland zusammen, die ursprünglich im *Spiegel*-Spezial 2/1992 erschienen waren.[1933] Und in der Vorankündigung des Stücks wurde von der "Geschichte eines Andersartigen, der sich nicht unterordnen will, seine Identität wahren will, der aber auch seine Macht dazu benutzt, um bis an die Grenze des Erträglichen zu gehen" gesprochen.[1934] So wurde aus einer Inszenierung, die auf den ersten Blick wie ein Diskurs über den Konflikt zweier nebeneinander existierenden Wirtschaftsformen erschien, nicht nur ein "hilfloser Hilferuf in eigener Sache" durch ein wegen fehlender Geldmittel von der Auflösung bedrohtes Theater, sondern auch eine Aufführung über einen "Unangepaßte[n], der seine Identität erhalten möchte, mit allen Mitteln, und der am Ende scheitert", gar eine Aufführung mit Anklängen an "deutsch-deutsches – Shylock als Verkörperung eines Volkes im Zustand des Außenseitertums" und an "die eklatante Ausländerfeindlichkeit gerade in jüngster Zeit" [1935]

Eine Spielart der vordergründig ökonomischen Sicht auf das Drama hat sich zudem seit Peter Zadeks Wiener Inszenierung fest auf dem deutschen Theater etabliert. Sie siedelt das Stück in der Banken- und Finanzwelt der Gegenwart an und zeigt einen in allen Belangen vollkommen assimilierten Juden. Der kennt die Spielregeln des Milieus, in dem er sich bewegt, kennt auch das Auf und Ab der Finanzmärkte, die seine Unternehmungen beeinflussen, und fügt sich deshalb ebenso selbstverständlich und klaglos in sein Schicksal – das ihn hart trifft, aber keinesfalls bricht – wie sein verhasster Konkurrent Antonio zuvor sein vermeintliches Los akzeptierte. Beispiel für eine solche, häufig die komischen Szenen des Stücks betonende Interpretation in den neunziger Jahren ist Annegret Ritzels Inszenierung am Hessischen Staatstheater Wiesbaden im Oktober 1994.[1936]

Doch die überwiegende Mehrheit der Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* in Deutschland dreht sich bis heute um Shylock und sein Judesein. Und immer noch fallen vielen Betrachtern des Stücks – wie dem Kritiker Walter Kiaulehn Ende der Fünfziger – bei der hasserfüllten christlich-jüdischen Auseinandersetzung die "Öfen von Auschwitz" ein. Trotzdem hat sich Kiaulehns rhetorische Frage nie erfüllt, der voller Resignation ausrief: "Es ist soviel

---

[1933] I.e. die Beiträge "Mit dem Holocaust leben" von Lawrence S. Eagleburger, "Gegen Ausländer, für ein 'reines Volk'" sowie zwei nicht betitelte Beiträge von Ernst Lewin und Edgar Bronfman.

[1934] [anon.]: "Morgen erste Premiere der neuen Spielzeit. 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Ostseezeitung*, Rostock, 01.10.1992.

[1935] Schade, Achim: "Premieren: Zeitgeist, Witz und Ironie mit Shakespeare auf den Bühnen von Greifswald und Strahlsund. Unangepaßt, und damit gescheitert", in: *Ostseezeitung*, Rostock, 05.10.1992.

[1936] Premiere: 06.10.1994, Shylock: Bernd Ripken. Es handelt sich hierbei um eine Inszenierung, die in ihren dramaturgischen und inszenatorischen Grundzügen deutlich erkennbar auf Ritzels Dortmunder Aufführung von 1989 aufbaut.

kaputtgegangen, warum soll nicht ein Stück von Shakespeare auch dabei sein?"[1937] Dabei schien Shakespeares einziges Stück mit jüdischem Thema endgültig verloren, nachdem der Versuch Robert Michals in Frankfurt gescheitert war, obwohl an der lauteren Absicht des jungen Regisseurs, dem Trauma der Konzeption durch Müthel und der Judendarstellung durch Krauß etwas entgegenzusetzen, das vom humanistischen Geist gekennzeichnet war, kein Zweifel bestanden hatte.

Das Stück überlebte nur deshalb, weil auch danach immer wieder Theaterleute in Deutschland um den *Kaufmann von Venedig* kämpften. Ihre Intentionen mögen dabei unterschiedlich gewesen sein: Nicht wenige Schauspieler rangen um die herausragende Rolle, nicht wenige Regisseure und Dramaturgen um ein theater- und publikumswirksames Stück. Viele wollten sich von den Nationalsozialisten das Recht auf ein klassisches Drama nicht nehmen lassen, noch dazu wenn es von William Shakespeare war, dem man in Deutschland in allen Zeiten und durch alle politischen Wirren hindurch die Treue gehalten hatte. Vor allem jüdische Künstler schienen von dem Gedanken angetrieben, durch eine Aufführung den braunen Schergen einen weiteren Triumph verwehren zu können: den Triumph nämlich, jüdisches Leben langfristig aus der deutschen Kultur zu löschen. Und dazu gehörte auch die Repräsentation des Juden auf der Bühne. Es hatte ohnehin seit jeher nur drei klassische Judenrollen auf dem deutschen Theater gegeben. Barabas, das jüdische Monster aus Marlowes *Der Jude von Malta* war nunmehr tabu, Lessings *Nathan* genau das Gegenteil. Das Stück war auf den Bühnen des nationalsozialistischen Deutschlands verboten und also nicht missbraucht worden. Die titelgebende jüdische Figur war weise, tolerant und gut. Es ist wenig verwunderlich, dass sich nach 1945 die wie es scheint gesamte deutsche Theaterwelt auf Lessings dramatisches Gedicht stürzte. Die Remigranten konnten mit seiner Hilfe am eindrucksvollsten das aus zahlreichen Theater- und Filmproduktionen verzerrte nationalsozialistische Judenbild korrigieren. Diejenigen, die auch im von Goebbels geleiteten Theaterapparat eine Rolle gespielt hatten, demonstrierten mit *Nathan* nun Gesinnung.

Shakespeares Shylock befand sich irgendwo in dem weiten Raum, dessen Begrenzungen durch Nathan und Barabas abgesteckt waren. Er war menschlicher als Marlowes Jude, sein Charakter und seine Handlungen motiviert, aber er war unnachgiebig und voller Hass. Durch den freiwilligen Verzicht der Theater auf *Der Jude von Malta* markierte plötzlich Shylock den Gegenpol zum Nathan. Um die Figur für das deutsche Theater zu retten, versuchte man die Spanne zwischen den Polen Nathan und Shylock so klein wie möglich zu halten, wobei es letztendlich nur Ernst Deutsch gelang aufgrund seiner Persönlichkeit und seiner Biographie beide Figuren nahezu identisch und trotzdem jede für sich glaubhaft darzustellen. Bei den meisten anderen zeigte

[1937] Kiaulehn, "Ein Irrtum von Ernst Deutsch", *Freisinger Zeitung*, 13.01.1958.

der Versuch, die beiden jüdischen Charaktere deckungsgleich zu spielen, die Lücke, die zwischen diesen klassischen Rollen klaffte, erst in aller Deutlichkeit auf. Genau diese Lücke machte jedes Mal den Kaiserschen Demokratietest aus, denn die Frage "Wie viel Streitbarkeit beim Juden vertragen die Deutschen?" hing – häufig unausgesprochen – über jeder Nachkriegs-Inszenierung des *Kaufmann von Venedig*.

Obwohl bis heute nicht wenige Inszenierungen hinsichtlich der Shylock-Interpretation noch immer dem Schema der unmittelbaren Nachkriegs-Epoche vom edlen Opfer folgen, kann insgesamt eine sukzessive, wenn auch langsame und keineswegs stetige Negativierung der Shylock-Figur von 1945 bis heute konstatiert werden. Diese Negativierung war bis in die sechziger Jahre hinein wie gesagt eine Loslösung von *Nathan der Weise* gewesen, denn solange war das Lessing-Stück das Maß aller Dinge für die Juden-Darstellung in Deutschland. Aus diesem Grund hatten die überlebenden Juden in Hessen 1946 den Nathan gefordert, aus diesem Grund legitimierte einen Schauspieler in den folgenden Jahren häufig erst eine erfolgreiche Nathan-Verkörperung für das Wagnis Shylock. Erst als die große *Nathan*-Euphorie in Deutschland allmählich abebbte, verlor das Lessing-Stück seine Bedeutung als entscheidender Bezugsrahmen für den *Kaufmann von Venedig*.

Stattdessen feierten ab Ende der fünfziger Jahre zunehmend zwei zeitgenössische Stücke Erfolge, in denen jeweils eine jüdische Figur die zentrale Rolle spielte, nämlich *Das Tagebuch der Anne Frank* und, wenn auch mit dem Erfolg des Goodrich/Hackett-Stücks nicht vergleichbar, Erwin Sylvanus´ *Korczak und die Kinder*. In beiden Fällen waren die jüdischen Hauptfiguren ähnlich dem Nathan über jeden Zweifel erhabene, gute Charaktere ohne Fehl und Tadel. Jetzt, da das kleine Mädchen Anne vor dem Wucherer Shylock die am häufigsten gesehene Judenfigur auf deutschen Bühnen war, fielen die negativen Eigenschaften des Shakespeare-Juden um so deutlicher ins Auge. Das Taktgefühl, das Kritiker weiter allenthalben von Regisseuren und Shylock-Darstellern forderten, sollte die Figur in zumindest erträglichem Rahmen halten. Und in einem solchen – und das hieß gemäßigten bis stark geschönten Rahmen – blieb Shylock während der gesamten sechziger Jahre, die in Bezug auf den *Kaufmann von Venedig* eindeutig als das Jahrzehnt des Ernst Deutsch zu bezeichnen sind. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass beispielsweise Peter Zadek schon 1961 versuchte, gegen das philosemitische Shylock-Bild Deutschs anspielen zu lassen. Im Gegenteil, der Umstand, dass dieses Unterfangen sozusagen im Keim erstickte, zeigt nur, wie gewaltig und beherrschend das von Deutsch geprägte Bild war.

Ende der sechziger Jahre dann verschob sich die Blickrichtung auf dem deutschen Theater von den jüdischen Opfern hin zu den gar nicht so christlichen Tätern. Man wollte nun die Täter und ihre Taten für sich selbst sprechen lassen und dokumentierte fortan, anstatt zu erzählen.

Erstaunlicherweise hatte diese Tendenz keine spürbare Auswirkung auf den *Kaufmann von Venedig*. Weder verschwand das Stück als unzeitgemäß von den Bühnen, noch wurde die Figur des Juden zu Gunsten seiner christlichen Widersacher in den Hintergrund gedrängt. Für die kontinuierliche Bühnenpräsenz auch während der bewegten Jahre zum Ende des Jahrzehnts mag Fritz Kortners Shylock-Darstellung in der deutsch-österreichischen Fernsehproduktion von 1968 ein Großteil beigetragen haben, der mit seinem überragenden Spiel der Figur einen großen Schub in puncto öffentlichem Interesse gab. Außerdem markierte Kortners hasserfüllter Shylock die Grenze des Machbaren hinsichtlich der Negativierung der Figur.

Wie die sechziger Jahre durch Deutsch und Kortner, war auch die folgende Dekade in Bezug auf den *Kaufmann von Venedig* geprägt von jüdischen Theaterleuten, die nun zunehmend einen Shylock präsentierten, dessen Radikalisierung als logisches Resultat aus den Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus gekennzeichnet war. Allerdings hatten die Interpretationen Zadeks, Taboris und Zingers nur mittelbaren Einfluss auf die Shylock-Rezeption in Deutschland. Zwar polarisierten sie, wurden heftigst diskutiert, teilweise bewundert. Doch schwang in den Auseinandersetzungen mit den Inszenierungen immer die Idee mit, dass diese Regiearbeiten allesamt Konsequenz aus der Biographie des jeweiligen Regisseurs und deshalb nur bedingt Anhaltspunkt für andere Theaterleute waren. Sie mögen deshalb zwar Ermutigung für nichtjüdische Regisseure gewesen sein, die negativen Eigenschaften der Shylock-Figur deutlicher herauszustellen, um Standards zu setzen waren sie zu radikal.

Zu dieser Zeit waren die positiven Judengestalten längst nur noch sporadisch auf dem deutschen Theater zu sehen. Wie groß das Bedürfnis nach solchen in der deutschen Bevölkerung war, deckte die Fernsehserie *Holocaust* Anfang 1979 trotz Verbannung auf die dritten Programmplätze in nicht für möglich gehaltener Weise auf. Der Film machte schlagartig das Thema Nationalsozialismus zum beherrschenden Thema in allen Medien und sorgte auf der Bühne kurzzeitig für eine Renaissance jüdischer Opferdramatik und eine neuerliche 'Nathanisierung' Shylocks.

Nach dem Abebben der *Holocaust*-Welle war die Shakespeare-Figur schnell wieder die einzige jüdische Konstante auf dem deutschen Theater, und zwar mit Beginn der achtziger Jahre zunehmend als Jedermann, nicht mehr länger der Jude inmitten von Christen, sondern einfach ein gesellschaftlicher Außenseiter, der diskriminiert wird, weil er anders ist als die Mehrheit. 1985 erhielt der *Kaufmann von Venedig* durch eine deutsche Erst- und eine Uraufführung – wenn auch nur vorübergehend – seit langer Zeit erstmals wieder einen Bezugsrahmen. Doch der Versuch, den Shylock selbst mittels Weskers *Shylock* als ausschließlich positive Figur auf dem deutschen Theater zu etablieren, scheiterte letztendlich ebenso kläglich wie das Bemühen, den Stücke-Kanon in Deutschland um Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* mitsamt seinem

skrupellosen 'Reichen Juden' zu erweitern. Immerhin jedoch hatte die verhinderte Uraufführung des Fassbinder-Stücks einen unmittelbaren Einfluss auf die Shylock-Rezeption. Und zwar 1986 in Form des Kortner-ähnlichen, rigoros hassenden Juden in Tübingen, des jüdischen Popanz als Ausgeburt antisemitischer Projektion im gleichen Jahr in Moers – und bei der Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* in Frankfurt 1992.

Bei dieser Inszenierung handelte es sich um die zweite große Aufführung unter der Ägide des neuen Intendanten Peter Eschberg im gerade nach Umbau wiedereröffneten Schauspielhaus.[1938] Die Regie-Verantwortung trug der gebürtige Schweriner Wolfgang Engel, der durch Inszenierungen von Hebbels *Nibelungen* und Kleists *Penthesilea* im Dresdner Schauspielhaus überregional bekannt geworden war. Engel hatte bei seiner Verpflichtung nach Frankfurt der Öffentlichkeit ein "Theater der Beunruhigung" versprochen[1939] und für seine erste Inszenierung am Main angekündigt, dem Dogen, den er als eine Art Duce zu inszenieren gedachte, in einer albtraumartigen Erweiterung der Gerichtsszene Worte des Antisemiten Hans von Gluck aus *Der Müll, die Stadt und der Tod* in den Mund zu legen. Aus der Sorge, derart aus dem Zusammenhang gerissen könnten solche Zitate den immer wieder erhobenen Antisemitismus-Vorwürfen gegen Stück und Autor neue Nahrung geben, untersagte der Frankfurter Verlag der Autoren, der die Rechte an Fassbinders Dramen innehatte, die Verwendung entsprechender Passagen.[1940]

Engel umging das Verbot, indem er den Dogen lediglich einen Satz sagen ließ, der aus der Feder der Gebrüder Grimm stammt, der aber auch im Fassbinder-Stück vorkommt: "Ach wie gut das niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß". Die Szene, in der dieser Satz fiel, lief folgendermaßen ab: Shylock, von Anfang an "nichts als Opfer"[1941], war nach dem Urteil als gebrochener Mann, als "geprügelte, zerstörte Menschenhülle"[1942] von der Bühne gegangen, die Venezianer schweigend und reglos zurückgeblieben. Unvermittelt taumelt der Doge in einen Lichtkegel in der Mitte der Bühne, "preßt sich die Hände vors Gesicht, als wehre er würgend giftige Schwaden ab, rollt sich zuckend auf dem Boden hin und her, als verende er in einer Gaskammer".[1943] Daraufhin fuhr das gesamte Spielpodest mit ihm nach hinten, während er unablässig das oben genannte Zitat hinausschrie. "Im realistischen Verständnis ein höchst verwunderlicher

---

[1938] Die erste Aufführung war das von Eschberg selbst inszenierte Zaubermärchen *Der Bauer als Millionär* gewesen, eine wenig erfolgreiche Inszenierung, die in der *Frankfurter Rundschau* als "enttäuschend harmlos[]" bezeichnet worden war. (Vgl. Köpke, Horst: "Geld, Liebe und Antisemitismus. Wolfgang Engel stellt sich mit Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' vor", in: *Frankfurter Rundschau*, 28.02.1992).

[1939] Engel zitiert nach: Löhlein, Heinz-Harald: "Schuldspruch über ein Gesellschaftssystem. Wolfgang Engel inszenierte in Frankfurt 'Kaufmann von Venedig'", in: *Bremer Nachrichten*, 29.02.1992.

[1940] Zu der Auseinandersetzung zwischen Verlag und Theater, die erst vor Gericht beigelegt wurde, vgl. Franke, Eckhard: "Der Doge stammelt. Frankfurt: Wolfgang Engel mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Badische Zeitung*, Freiburg, 05.03.1992.

[1941] Ueding, Cornelia: "'Der Kaufmann von Venedig' in Wolfgang Engels Frankfurter Inszenierung. Shylock im Griff der Granden", in: *Rheinischer Merkur*, Bonn, 06.03.1992.

[1942] Bock, Hans Bertram: "Das Duell der Außenseiter. Wolfgang Engel inszenierte im Frankfurter Schauspielhaus Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Nürnberger Nachrichten*, 02.03.1992.

[1943] Stadelmaier, Gerhard: "Der Flattermann von Venedig. Psychopath Shylock im antisemitischen Karneval: Wolfgang Engel inszeniert Shakespeare in Frankfurt", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.02.1992.

Rollentausch zwischen Täter und Opfer", schrieb dazu der Kritiker der *Bremer Nachrichten*, "nur in tiefenpsychologischer Aufschlüsselung entzifferbar: Rollentausch und Wunschverkehrung bis ins volle kontradiktatorische Gegenteil hinein".[1944] Während dieser Sequenz saßen die übrigen Venezianer an der Bühnenrampe und starrten gleichgültig ins Leere,

> als sei der wildgewordene Doge ihren öden, blasierten Phantasien entsprungen. Als wäre Auschwitz nur eine Ausgeburt christlich-antijüdischer Langeweile und Depression. Die Szene zielt hoch – und fällt ins Flachste, Platteste. Auschwitz wird beflissen assoziiert – und mißbraucht.[1945]

Ähnlich plakativ wie diese Szene gerieten große Teile der Aufführung. Immer wieder spielte Launcelot Gobbo, der Narr, in Kommentaren auf das Fassbinder-Stück und den Skandal an, den es verursacht hatte. Jürgen Holtz spielte den Shylock "beherzt unangenehm"[1946] als "persiflierte Figur des 'Ewigen Juden'"[1947], starrend, feixend, kieksend, greinend und aufbrausend, dabei aber stets nur auf die Demütigungen durch die "Nadelstreifen-Mafia" reagierend.[1948] Bei seinem berühmten Monolog wurden ihm die Arme nach hinten gerissen und eine "dunkelbraune, nach 'Stürmer'-Judenkarikaturen geformte Maske" vor das Gesicht gehalten. In der Presse war man sich weitgehend einig, dass Engels Interpretation "zuviel des Guten, Zeigetheater" war, doch man würdigte den Ansatz des Regisseurs und befand auch 1992 noch, es zeuge "von der allmählichen Überwindung des Antisemitismus [...], daß auch ein unsympathischer Jude gezeigt werden kann"[1949]. Der Lapsus des Kritikers vom *Soester Anzeiger*, der den Bezug zwischen *Der Müll, die Stadt und der Tod* und dem *Kaufmann von Venedig* mit der Bemerkung herausstellte, einen "'reichen Jud' namens Shylock" gäbe es "bei Fassbinder wie auch im Shakespeare-Stück"[1950], lässt erahnen, wie selbstverständlich negativ die Shylock-Figur Anfang der Neunziger gesehen wurde. So wie man unmittelbar nach dem Krieg die 'Gesundung' der Gesellschaft auch daran maß, wie sie einen Nathan-ähnlichen Shylock (v)ertrug, so erfolgte der ultimative gesamtgesellschaftliche Toleranz-Test 45 Jahre später mittels einer jüdischen Negativ-Figur. Jedoch blieb die direkte Anlehnung Shylocks an Fassbinders 'Reichen Juden' nur Episode, weil das zeitgenössische Stück in Deutschland weiterhin tabu blieb.

Innerhalb der letzten zwanzig Jahre hat sich als Grundmuster herausgebildet, dass der Konflikt zwischen Shylock und Antonio in zeitgenössischen Kostümen ausgetragen wird und die Widersacher dabei die Utensilien des modernen Börsenalltags zur Schau tragen. In diesem Ambiente

---

[1944] Löhlein, "Schuldspruch über ein Gesellschaftssystem", *Bremer Nachrichten*, 29.02.1992.
[1945] Stadelmaier, "Der Flattermann von Venedig", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.02.1992.
[1946] Dieterich, Erika: "Ein Rumpelstilz hinter dem Metallvorhang. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Frankfurt", in: *Allgemeine Zeitung*, Mainz, 28.02.1992.
[1947] Überschrift im *Münchner Merkur*. (Rehn, Renate: "Persiflierte Figur des 'Ewigen Juden'. Frankfurt: Wolfgang Engel brachte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' auf die Bühne", in: *Münchner Merkur*, 28.02.1992).
[1948] Ueding, "Shylock im Griff der Granden", *Rheinischer Merkur*, 06.03.1992. Daraus auch die folgenden Zitate.
[1949] Köpke, "Geld, Liebe und Antisemitismus", *Frankfurter Rundschau*, 28.02.1992.
[1950] Schröer, Olaf: "'Skandal' nur als Zitat. Engels [sic] spannte keinen Bogen mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Soester Anzeiger*, 06.03.1992.

wird für gewöhnlich immer mehr ausgereizt, wie 'böse' ein Shylock sein darf, ohne antisemitisch zu wirken.[1951] So ist es kein Zufall, dass C. Bernd Sucher im Oktober 2001 in der *Süddeutschen Zeitung* über Dieter Dorns Inszenierung am Bayerischen Staatsschauspiel schrieb, der Jude Shylock sei "nie zuvor [...] so rachsüchtig, geldgierig, widerlich" gewesen. Dennoch sei er "keine Demonstrationsfigur für Antisemiten, sondern Verfolgter, dem mit Gesetzeskraft Unrecht geschieht". Auf diese Weise erzähle Dorn eine Geschichte über "politische Gewalt und religiösen Fanatismus".[1952] Auch das war ein roter Faden der jüngsten Inszenierungsgeschichte: dass Shylock synonym war für alle gesellschaftlichen Außenseiter.

Über den gesamten Zeitraum seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs gesehen ist Shakespeares Geldverleiher die einzige jüdische Figur, die konstant auf der deutschen Bühne vertreten ist. Die ersten zwanzig Jahre war sie im Verbund mit Nathan Entsprechung jüdischen Opfertums und Edelmuts. Durch Kortner und Zadek wurde sie allmählich zum Symbol für das Recht auf Gerechtigkeit unabhängig von Person und Charakter der Beteiligten. Seit kurzem ist ein Trend zu verzeichnen, der vermuten lässt, dass sich auf dem deutschsprachigen Theater neben Shylock eine zweite, noch extremere jüdische Figur in dieser Funktion etablieren könnte: Barabas, der Jude von Malta. Und wieder ist Peter Zadek einer derjenigen, die einen Trend setzen.

Marlowes Stück hatte auf der deutschsprachigen Bühne eine ähnliche, wenngleich deutlich extremere Entwicklung genommen als der *Kaufmann von Venedig*. Und zwar insofern, als auch *Der Jude von Malta* unter einer Tabuisierung stand, der erste Versuch einer Inszenierung am Widerstand jüdischer Bürger scheiterte und es danach vor allem jüdische Regisseure waren, die seine Aufführung betrieben. Erstmalig gespielt werden sollte *Der Jude von Malta* 1977 in Basel, wo der französisch-jüdische Regisseur Bernard Sobel das Stück einstudiert hatte. Kurz vor der geplanten Premiere jedoch erklärte Hans Hollmann, der Intendant des Basler Schauspiels, in einem Communiqué "angesichts verstärkter antisemitischer Aktivitäten im In- und Ausland [...], der andauernden Hitlerwelle und anderer Anzeichen faschistischer Radikalität" habe man sich entschlossen, sich den Argumenten der Basler Jüdischen Gemeinde anzuschließen, "die vor falschen Reaktionen auf dieses Stück" gewarnt hatte.[1953] Sobel selbst sah in der Absetzung eine Tartufferie, weshalb er – "mit einem bißchen jüdischen Humor", wie er in einem Interview

---

[1951] Eine der wenigen Ausnahmen war das Gastspiel der Bremer Shakespeare Company 1997 beim Shakespeare-Festival im Neusser Globe-Theater. Hier spielten in der höchst amüsanten Inszenierung des chilenischen Regisseurs Andrez Perez Araya von insgesamt nur sechs Darstellern vier abwechselnd den Shylock, "jeder belebt mit anderem Aspekt, bekleidet mit anderem Kostüm jeweils aus einer anderen Epoche – vom Orientalen bis zum osteuropäischen Schtetl-Juden". (Zeller, Markus: "Vervierfacht. Beim Shakespeare-Festival in Neuss gastierte die Bremer Company mit ihrem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Zeitung (WZ)*, Düsseldorf, 06.06.1997).

[1952] Sucher, C. Bernd: "Die Rache ist sein. Umjubelter Start am Bayerischen Staatsschauspiel: Dieter Dorns 'Kaufmann von Venedig'", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 13. Oktober 2001. Den Shylock in Dorns Inszenierung spielte Rolf Boysen.

[1953] Zitiert nach Sucher, C. Bernd: "München: Wo es Antisemitismus gibt, lauert der Tod – auf allen Seiten", in: *Theater heute*, 3/1989, S. 62.

mit Radio DRS bekannte – Molières *Tartuffe* anstelle des *Juden von Malta* inszenierte.[1954] Im deutschen Sprachraum erstmalig gezeigt wurde Marlowes Drama dann 1981 am Badischen Staatstheater in Karlsruhe, für das Erich Fried eine Übersetzung angefertigt hatte. Dessen Vorlage wurde jedoch von Regisseur Kleinselbeck und Dramaturg Händler, gekürzt, bearbeitet und mit zeitgenössischem Jugend-Jargon angereichert.[1955]

Gut sieben Jahre vergingen bis zur zweiten Aufführung, die der junge jüdische Regisseur Jean-Claude Kuner in einer freien Produktion im Januar 1989 am Münchner Gasteig erarbeitete. Auch er hatte sich gegen vielerlei Bedenken durchzusetzen, vorgetragen sowohl von der Jüdischen Gemeinde München als auch von verschiedenen Sponsoren, die einen Großteil der Produktionskosten trugen. Seine Inszenierung kam letztendlich nur deshalb zustande, weil er eine der letzten Proben für Mitglieder der Münchner Jüdischen Gemeinde zugänglich machte. "Anders formuliert:", schrieb C. Bernd Sucher in *Theater heute*, "Er akzeptierte die Zensur".[1956] In seiner Rezension verteidigte Sucher die Inszenierung gegen den Vorwurf, sie lasse "Leidenschaftlichkeit, Engagement, Risiko" vermissen[1957] und erinnerte daran, dass sich seit der Basler Absetzung des Stücks antisemitische Aktivitäten "eher verstärkt" hätten, der Fassbinder-Skandal noch nicht vergessen und Zadeks Wiener *Kaufmann von Venedig* noch in frischer Erinnerung sei. "Anders als Zadek mit Shylock" zeige Kuner nicht einen "Juden Jedermann":

> Er läßt ihm seinen Glauben, läßt ihm das Gebet, das Hin- und Rückwiegen des Körpers vor einer imaginären Klagemauer. Läßt ihm seine Identität. Daneben aber gelingt es Kuner mit einem Spiel, als sei´s von George Tabori erfunden, den Rache-Juden als einen ganz alltäglichen gedemütigten und sich wehrenden Mitmenschen, dessen Religion eigentlich keine Rolle spielen *dürfte*, zu zeichnen.[1958]

Zu Beginn des Stücks ließ Kuner die sieben an der Produktion beteiligten, alle gleich kostümierten Schauspielerinnen und Schauspieler das Kinderspiel 'Die Reise nach Jerusalem' spielen. Der Verlierer dieses Spiels musste als Erster den Judenhut aufziehen und die Rolle des jüdischen Bösewichts spielen, der unabhängig von seinem Verhalten immer der gesellschaftliche Außenseiter bleibt:

> Ob er sich opportunistisch verhält, sich zu assimilieren versucht; ob er kämpft für sein (Bürger-)Recht; ob er sich aufbäumt, allein gegen alle zu kämpfen sich ermannt: immer wird er mißachtet werden und nie Gerechtigkeit finden. Es geht ihm nicht anders als später Lessings Nathan.

[1954] Interview in Radio DRS vom 13.04.1978. Zitiert nach Jauslin, Christian: "Bühnenbericht 1988/89", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West Jahrbuch 1990*, S. 183-202, Zitat S. 199.

[1955] Vgl. Becker, Peter von: "Shakespeare, Marlowe und der Dichter aus Wien. Zum Tode von Erich Fried, zum Abdruck eines unbekannt-berüchtigten Stücks", in: *Theater heute*, 1/1989, S. 22-23.

[1956] Sucher, "Wo es Antisemitismus gibt, lauert der Tod – auf allen Seiten", *Theater heute*, 3/1989, S. 62.

[1957] Diesen Vorwurf hatte Ingrid Seidenfaden in der Münchner *Abendzeitung* erhoben. Zitiert nach Sucher, "Wo es Antisemitismus gibt, lauert der Tod – auf allen Seiten", *Theater heute*, 3/1989, S. 62. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1958] Hervorhebung im Original.

Obwohl Sucher an dieser Stelle argumentatorisch den Anforderungen für eine gelungene Shylock-Darstellung sehr nahe kam und dem *Juden von Malta* die Qualität bescheinigte, "den Gedankenbogen vom Einzelfall Jude zum Kollektiv Juden zu spannen", dauerte es weitere dreizehn Jahre, bis das Marlowe-Stück von einer breiten Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen wurde.[1959] Dann jedoch lief es parallel auf so vielen Bühnen und wurde in so vielen Feuilletons besprochen, dass es schier unmöglich wurde, es als neuen Trend zu ignorieren. Den Anfang machte am 29.09.2001 das Luzerner Theater, wo man das Stück als ein "packendes Szenario [...] über das Wesen des Menschen jenseits aller gesellschaftlichen Maskierungen" betrachtete.[1960] Die Premiere ereignete sich keine drei Wochen nach der Zerstörung des World Trade Center, mit der die neue Zeitrechnung 'nach dem 11. September' begonnen hatte. Dieses Ereignis verlieh dem Stück eine zusätzliche Brisanz und machte es gleichzeitig fast unspielbar. Wie sollte man gerade jetzt ein Stück spielen können, in dem nach den Worten Elfriede Jelineks kein Recht gilt, "nicht einmal das Recht des Stärkeren, nur List und Tücke und das Ressentiment"?[1961] In dem ein Rächer auftrat, dessen "unbedingter Hass [...] etwas Terroristisches" hatte, wie die *Zeit* fast erschrocken bemerkte: "Wenn er die Möglichkeit hätte, würde er ein Flugzeug auf Malta stürzen lassen".[1962]

Trotzdem ging nach Luzern auch die Premiere der Inszenierung durch Peter Zadek, für die Jelinek auf Wunsch des Regisseurs eine Neuübersetzung des Dramas angefertigt hatte, am 14.12.2001 in Wien reibungslos über die Bühne. Schon die Besetzungsliste ließ erahnen, dass diese Aufführung – zumal in dem Jahr, in dem in Wien bereits mit großem Pomp Zadeks 75. und Voss´ 60. Geburtstag gefeiert worden war – den Rahmen einer 'normalen' Burgtheater-Inszenierung sprengte. Im Bühnenbild von Wilfried Minks spielten neben Gert Voss unter anderem Paulus Manker, Ignaz Kirchner, Uwe Bohm, Elisabeth Orth und Christine Kaufmann.
Zadek selbst, der sich schon seit Anfang der achtziger Jahre mit dem Gedanken trug, das Marlowe-Stück zu inszenieren,[1963] sah darin "ein Theaterstück über das Feindbild Jude", mit Barabas als "tragische[m] Rächer" in einer "unsicheren Welt, ähnlich der unseren". Der Jude sterbe "schuldig, in den Flammen, wie viele heute".[1964] Für Jelinek dagegen war der *Jude von Malta*

[1959] Eine Inszenierung an der Berliner Freien Volksbühne war 1991 ohne große Resonanz und öffentliche Beachtung über die Bühne gegangen. (Vgl. Becker, Peter von: "Barabas der Weise. Peter Zadek und Gert Voss entdecken Christopher Marlowes 'Der Jude von Malta' am Wiener Burgtheater", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 16.12.2001).
[1960] Aus der Stück-Beschreibung auf der Homepage des Theaters unter http://www.luzerner-theater.ch/stuecke.asp?werk=207.
[1961] Elfriede Jelinek in: Zadek, Peter & Elfriede Jelinek: "Premiere: Der Jude von Malta von Christopher Marlowe. Ein Kommentar des Regisseurs Peter Zadek und Gedanken von Elfriede Jelinek", in: *Illustrierte Neue Welt*, 12/1-2001/2002. Jelinek hatte in ihrer Neuübersetzung von der Zerstörung der Stadt und ihrer beiden "hohen Türme" geschrieben (Vgl. Becker, "Barabas der Weise", *Der Tagesspiegel*, 16.12.2001).
[1962] Kümmel, Peter: "Nackt und aus der Fremde. Ein Gespräch mit dem Schauspieler Gert Voss über den Mord auf der Bühne und über die Angst im wirklichen Leben", in: *Die Zeit*, Hamburg, 20.12.2001.
[1963] Vgl. Becker, "Barabas der Weise", *Der Tagesspiegel*, 16.12.2001.
[1964] Zadek in "Premiere: Der Jude von Malta von Christopher Marlowe", *Illustrierte Neue Welt*, 12/1-2001/2002.

"natürlich" ein antisemitisches Stück, das gleichzeitig jedoch den Antisemitismus entlarve und mit seiner fortwährenden Eskalation der Gewalt "paradigmatisch" sei für die aktuelle politische Situation.[1965] Allerdings zeigten Ereignisse wie der bereits erwähnte Eklat zwischen Vertretern der FDP und des Zentralrats der Juden in Deutschland[1966] oder der Streit um die Veröffentlichung von Martin Walsers Roman *Tod eines Kritikers*, dass das Thema Antisemitismus in Deutschland trotz des 11. September nicht minder aktuell und dringlich zu sein schien als das der Eskalation der Gewalt. Genau wie im Falle des Shylock oder des Barabas waren auch die Möllemann- und die Walser-Debatte von der Frage bestimmt, wer Täter und wer Opfer sei.[1967]

Doch nicht nur die Diskussion um den vermeintlich antisemitischen Tenor des Marlowe-Stücks, auch die übrigen Mechanismen, die Bedenken und die inszenatorischen wie dramaturgischen Vorschläge zu Zerstreuung derselben, folgten so exakt den Mustern, die sich 45-50 Jahre zuvor beim Umgang mit dem *Kaufmann von Venedig* herausgebildet hatten, dass von einer Deckungsgleichheit gesprochen werden kann. Wie damals nach Schallas Erfolg in Bochum oder dem Stroux/Deutsch-Triumph in Berlin fünf Jahre später, löste nun auch Zadeks Marlowe-Inszenierung eine regelrechte Aufführungswelle aus. *Der Jude von Malta* feierte am 02.02.2002 in Düsseldorf Premiere und am 01.03.2002 am Bremer Theater. Er stand ab dem 30.06.2002 auf dem Spielplan des Nationaltheaters Mannheim, war für Oktober 2002 am Thalia-Theater in Halle geplant und erlebte Anfang Mai 2002 im Rahmen der Münchener Biennale sogar seine Uraufführung als Oper[1968].

Zur Einordnung des Stücks wählte man damals wie heute das Lessingsche Drama vom edlen Juden. In Mannheim beispielsweise erklärte die Dramaturgie, beim *Juden von Malta* handle es sich um ein Stück, "in dem der Wunsch nach Rache sich verselbständigt und maßlos wird", weshalb man von einer "düstere[n] und groteske[n] Gegenversion zu Lessings 'Nathan'" sprechen könne.[1969] Auch versuchte man allerorts, die Lücke zur eben dieser "Gegenversion" wie seinerzeit beim Shylock so klein wie möglich zu halten. So war man sich weitgehend einig, dass 'die Christen' in Marlowes Drama nicht positiver gezeichnet seien als die titelgebende Figur und dass Barabas nicht in erster Linie Jude, sondern als Opfer und Täter Teil einer von Geld und Macht regierten und korrumpierten Welt sei. Aus diesem Grund war dem Schurken überall die Gunst des Publikums sicher, schon weil er alleine gegen eine ganze Meute von Widersachern kämpfte. "Und wenn sich die Vertreter der Religionen in ihren Aussagen zur Welt immer mehr angleichen und in Floskeln verfallen", schrieb Günther Hennecke in der *Kölni-*

[1965] Jelinek in "Premiere: Der Jude von Malta von Christopher Marlowe", *Illustrierte Neue Welt*, 12/1-2001/2002.
[1966] Vgl. Fußnote 1898.
[1967] Walsers Roman sorgte für Empörung, weil er sich darin als Opfer des nicht des Menschen oder Kritikers, sondern des vermeintlich skrupellosen, Existenzen vernichtenden Juden Reich-Ranicki beschrieb.
[1968] Komponist: André Werner, Dirigent: Rüdiger Bohn.
[1969] Aus der Stück-Beschreibung auf der Homepage des Theaters unter http://www.mannheim.nationaltheater.de/goto/veranstaltung/2974.

schen Rundschau zur Düsseldorfer Aufführung, "neigt sich die Sympathie, wenn auch schon früh trotz allem von Barabas okkupiert, noch mehr zu seinen Gunsten".[1970] Die Beschreibung des Düsseldorfer Barabas-Darstellers Michael Abendroth nahm gar Formen der früheren Huldigungen des Deutsch-Shylock an:

> Er verleiht der Rolle trotz aller inszenierten Zurückgenommenheit eine getriebene, treibende, pulsierende Individualität und eine tausendmal verletzte Seele. [...] In seinem schönen Gesicht mit den traurigen Augen und dem illusionslosen Zug um die Mundwinkel spiegelt sich ein Widerschein vom uralten Tragödienbild der jüdischen Schicksalsgeschichte.[1971]

Zadek und Voss hatten diese Linie vorgezeichnet. Ausgerechnet Zadek, bemerkte Peter von Becker im *Tagesspiegel*, "der sein Publikum einst entsetzte und entzückte, als er rassistische Fantasien [...] dem befreienden Lachen preisgab", habe nun "ein Bubenstück als versöhnliches Alterswerk inszeniert. Als hätte der Vernunftstifter Lessing ausgerechnet hier und jetzt zwischen Muslimen, Christen und Juden Regie geführt".[1972] Der Kritiker der *Welt* sah im Voss-Barabas gar "eine durchaus sympathische Spielnatur", die "mehr Taboris weisen 'Goldberg Variationen' [...] als dem wilden Blankvers-Schauerstück" entsprungen sei.[1973] Genau wie sein Shylock 1988 an gleicher Stelle war Voss als Jude von Malta ein Ebenbild der Gesellschaft, in der er lebte – "nur sehr viel besser, eleganter, amüsanter, witziger, böser"[1974] als deren übrige Mitglieder.

Nicht neu und in der Nachkriegs-Rezeptionsgeschichte des *Kaufmann von Venedig* wiederholt ausprobiert war auch die Spielart, die Problematik des Stücks mit Komik anzugehen, bzw. zu umgehen. Auch dieses Muster entdeckte man jetzt für das Marlowe-Drama. So geschehen in Bremen, wo Torsten Ranft als Barabas den "Klischee-Juden als Heuchler und als Spieler" präsentierte und letztendlich "die Persiflage auf ein Klischee" spielte. Doch war die Demontage des Juden nicht Selbstzweck, sondern "stimmig dosierte Farce" des Regisseurs Michael Talke, der das Geschehen vor dem ständig sichtbaren Schriftzug "Are you afraid", geschrieben auf die hintere Bühnenwand, ablaufen ließ.[1975]

Trotz aller Positivierungen der Hauptfigur und trotz aller Komik herrschte auf Seiten der Künstler wie der Rezensenten große Sorge um die Aufführbarkeit des Stücks – auch dies eine unübersehbare Parallele zur deutschen Nachkriegs-Rezeptionsgeschichte des *Kaufmann von*

[1970] Hennecke, Günther: "Düsseldorf zeigt 'Der Jude von Malta'. In der eigenen Schlinge geendet", in: *Kölnische Rundschau*, 04.02.2002.

[1971] Forester, Vera: "Böse Ursache, böse Wirkung. 'Der Jude von Malta' von Christopher Marlowe im Düsseldorfer Schauspielhaus", Rezension im Internet unter: http://www.theater.de/1kritiken/JudevonMalta.htm.

[1972] Becker, "Barabas der Weise", *Der Tagesspiegel*, 16.12.2001.

[1973] Aus *Die Welt* vom 16.12.2001, zitiert nach einer Auswahl von Kritiken zum Wiener *Juden von Malta* auf der Homepage des Burgtheaters unter http://www.burgtheater.at/beschreibung/jude_malta.htm.

[1974] *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.12.2001, zitiert nach der Homepage des Burgtheaters, http:// burgtheater.at/beschreibung/jude_malta.htm.

[1975] Irler, Klaus: "Glitzern statt Klotzen. 'Are you afraid?' / 'Der Jude von Malta' im Bremer Theater", in: *die tageszeitung (taz)*, Berlin, 04.03.2002.

Venedig. Diese Sorge verknüpft mit der Frage nach der Aufführungsberechtigung für das Stück wurde überdeutlich in einem Interview der *Zeit* mit dem Wiener Barabas-Darsteller Gert Voss.[1976] Dort rekapitulierte der Gesprächsführende der *Zeit* zunächst Voss´ Shylock-Darstellung, bevor er einen Vergleich der beiden jüdischen Dramenfiguren anstellte. Anders als Shylock ließe sich Barabas ja nicht "widerstandslos demütigen", sondern schlüge "mörderisch zurück". "Diesen Juden werden Sie wohl als Monstrum spielen müssen", lautete die Schlussfolgerung des Journalisten, um sofort die Frage anzuschließen, die bei so vielen Shylock-Interpretationen ausgesprochen oder unausgesprochen im Raum gestanden hatte: "Darf das ein deutscher Schauspieler?" Die Antwort von Voss verdeutlicht, dass auch im neuen Jahrtausend die Beschäftigung mit einem heiklen jüdischen Thema in Deutschland am besten mit der Verantwortlichkeit eines Juden zu legitimieren war – und dass es noch immer von Vorteil war, die Zugehörigkeit des Betreffenden zum Judentum gesondert hervorzuheben: "Ich wäre nie auf die Idee gekommen, dieses Stück zu machen, hätte nicht Zadek, der selber Jude ist, es mir angeboten. Ich wüsste keinen anderen Regisseur, mit dem ich das riskieren würde".

Um einen Vergleich zwischen Shylock und Barabas gebeten, skizzierte Voss den Juden Marlowes als die logische Weiterführung seiner Wiener Interpretation der Shakespeare-Figur:

> Shylock tut ja der Welt gar nichts. Shylock ist ein Dulder. In unserer Interpretation ging er damals aber nicht gedemütigt von der Bühne, er behielt sein Geheimnis. Er wird wiederkommen, aber als ein anderer. Shylock, der Dulder, geht ab, und ein anderer Jude, der handelt, tritt auf, Jahre später: Barabas.

Bei einem Blick auf die deutsche Theaterlandschaft sieht es momentan so aus, als könne in nächster Zeit die Ablösung des Geldverleihers aus Venedig durch den Juden von Malta landesweit stattfinden. Denn gut fünfzig Jahre nachdem Shylock das bundesrepublikanische Theater betreten hat, betritt nun vielerorts ein anderer Jude die Bühne, der "monströser, fratzenhafter, aus gröberem Holz geschnitzt [ist] als die Shakespeare-Figuren, doch in seinem Aufs-Ganze-Gehen nicht weniger faszinierend".[1977] Wie damals beim *Kaufmann von Venedig* kann heute die plötzliche Präsenz des *Juden von Malta* als Chance oder als Gefahr begriffen werden. Ein in dieser Hinsicht optimistischer Kritiker schwärmte angesichts der Tatsache, dass die Wiener Marlowe-Inszenierung durch Zadek die Debatten um Möllemann, Karsli und Walser quasi vorwegnahm, von der Aktualität des Mediums Theater, das "als Seismograf gesellschaftlich brisanter Entwicklungen sogar prophetische Kraft" beweise.[1978] Das Dilemma jeder Inszenierung einer nicht eindeutig positiv gezeichneten jüdischen Figur besteht dagegen in dem fast

---

[1976] Kümmel, "Nackt und aus der Fremde", *Die Zeit*, 20.12.2001. Daraus auch die folgenden Zitate.

[1977] Jenny, Urs: "Theater: Der Übermenschenfresser. Das Wiener Burgtheater hat seinem Star Gert Voss und seinem Regisseur Peter Zadek ein opulentes Spektakel ermöglicht: Christopher Marlowes 'Der Jude von Malta'", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 52/2001, 22.12.2001.

[1978] Oesterreich, Volker: "Wie ein Comic der Gewalt. Heißer Aufguss: 'Der Jude von Malta' am Nationaltheater Mannheim", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 02.07.2002.

zwangsläufigen Applaus vom rechten Rand. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass sich die rechtsextremen Kritik dabei heute genauso auf die Unantastbarkeit klassischer Werke beruft, wie dies nach dem Krieg die humanistisch gesinnten Befürworter von Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* getan hatten. So hieß es in der rechtsradikalen Monatszeitung *Deutsche Stimme (DS)* in Anspielung auf die Absetzung von *Der Müll, die Stadt und der Tod* 1985 in Frankfurt im März 2002 triumphierend: "Als Meisterwerke der Weltliteratur lassen sich [...] weder 'Der Kaufmann von Venedig' noch 'Der Jude von Malta' verbieten. Hier versagen auf Dauer auch die Mechanismen der Politischen Korrektheit."[1979]

Es bleibt abzuwarten, ob sich Barabas auf Dauer auf dem deutschen Theater etablieren kann und, falls ja, ob er sich neben Shylock etabliert oder ihn gar als die dominierende jüdische Figur auf der deutschen Bühne abzulösen vermag. Die bisherige Kontinuität des *Kaufmann von Venedig*, das Potenzial des Stücks, sich über die sich wandelnden Umstände und gesellschaftlichen Gegebenheiten hinweg zu behaupten, lässt eigentlich erwarten und hoffen, dass dieses Drama Shakespeares auch weiterhin unverzichtbarer Bestandteil im Stücke-Kanon des deutschen Theaters bleibt.

Es ließe sich argumentieren, dass die Shylock-Interpretation, die im Großen und Ganzen einer wenn auch nicht immer kontinuierlichen Radikalisierung unterworfen war, jetzt an einem Extrem angelangt ist, an dem ein Wechsel zu einem radikaleren Stück unvermeidlich geworden ist.[1980] Eine solche Sichtweise würde erwarten lassen, dass der *Jude von Malta* zukünftig einen ähnlichen Werdegang nehmen wird wie ihn der Shylock genommen hat, d.h. dass der aktuelle Versuch, Sympathien und Verständnis für die Figur des Barabas zu erheischen – der Versuch einer Nathanisierung im weitesten Sinne also – nach und nach zu Gunsten einer Negativierung der Figur in den Hintergrund treten wird. Andererseits wird es vielleicht immer die Stroux´, Sellners und Piscators, die Zadeks und Taboris geben, die dem *Kaufmann von Venedig* neue, überraschende Erkenntnisse abzugewinnen in der Lage sind; werden sich immer die Deutschs und die Kortners, die Pontos, die Mahnkes, Lauses, Schmidingers oder die Voss´ finden, die der Figur in den wenigen Szenen mit den wenigen Worten Leben einhauchen; werden immer wieder bekannte oder weniger bekannte Regisseure mit begabten oder weniger begabten Schauspielern irgendwo in der Republik inszenieren, wie der Jude sein Menschenrecht fordert. Auch

---

[1979] Baier, Götz: "Marlowes Drama 'Der Jude von Malta' auf zwei deutschen Bühnen", in: *Deutsche Stimme (DS). Monatszeitung für Politik und Kultur,* Stuttgart, Ausgabe März 2002. (Gefunden im Internet unter http://www.deutsche-stimme.de/Sites/ 03-02-Theater.html). Zu den Marlowe-Inszenierungen in Wien und Düsseldorf. Baier hatte in der gleichen Publikation im August 1999 anlässlich einer Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* am Hamburger Thalia-Theater (Regie: Jens Daniel Herzog, Shylock: Hans-Christian Rudolph) geschrieben, die Burgtheater-Aufführung durch Müthel von 1943 sei die "letzte authentische deutsche Inszenierung" des Stücks gewesen. (Baier, Götz: "Hamburger Thalia-Theater zeigt umstrittene Shakespeare-Aufführung. Bühnenstück in der Zeitgeistfalle", in: *Deutsche Stimme (DS). Monatszeitung für Politik und Kultur,* Stuttgart, Ausgabe August 1999. (Gefunden im Internet unter http://www.deutsche-stimme.de/zeitung/zeitung/Ds8_99/ kul003.html).

[1980] Die Radikalität des Shylock in Dorns aktueller Münchner Inszenierung ließe einen solchen Schluss zu.

wenn wahrscheinlich nie mehr vierzig Juden – und genauso wenig vierzig Nicht-Juden – im Parkett sitzen und über den *Kaufmann* lachen können werden, ist das Drama zu gut und zu wichtig, um in Archiven oder Bibliotheken zu verschwinden. Es ist ein Stück (deutsch-) deutsche Mentalitätsgeschichte, ein Spiegelbild der von einigen Rückschlägen gekennzeichneten, jedoch insgesamt äußerst redlichen Bemühungen einer geteilten und wiedervereinigten Nation, die menschenverachtenden, diktatorischen Strukturen der jüngsten Geschichte hinter sich zu lassen und durch humanistische Werte zu ersetzen. Ein genauer, nicht verzerrender Spiegel, nicht mehr, aber auch nicht weniger. Das Theater, das deutsche zumal, wäre ärmer ohne den *Kaufmann von Venedig*.

5 Appendix

Im Appendix wird versucht, die Aufführungsgeschichte des *Kaufmann von Venedig* in der Bundesrepublik und der DDR möglichst umfassend darzustellen. Ergänzt wird die Aufstellung durch ausgewählte Inszenierungen in Österreich und der Schweiz. Deutsche Inszenierungen, die zwischen 1945 und der Gründung der deutschen Teilstaaten erfolgten, sind der Bundesrepublik zugeordnet, da sie ausnahmslos in den westlichen Sektoren stattfanden.

Die Auflistung der Inszenierungen erfolgt in chronologischer Reihenfolge. Wo möglich umfasst jede Angabe das Premierendatum, den Ort, das Theater, den Regisseur und den Shylock-Darsteller einer Inszenierung. Genaue Premierendaten fehlen gerade bei den Inszenierungen unmittelbar nach Kriegsende. Bei der Angabe "vor + Datum" (z.B. vor 28.12.1951) handelt es sich um eine Schätzung auf Basis der frühesten dem Verfasser vorliegenden Rezension.

Auch die Rezensionen werden in chronologischer Reihenfolge aufgeführt und sind bei gleichem Erscheinungsdatum in sich alphabetisch geordnet. Die Einträge bestehen wo möglich aus dem Datum, dem Namen der Publikation, dem Namen des Rezensenten und dem Titel des Beitrags. Bei den Einträgen ohne Titelnennung handelt es sich um Beiträge, die dem Verfasser nicht vorliegen, auf die jedoch in anderen Publikationen verwiesen wird (meist: Verzeichnis der Shakespeare-Inszenierungen in den *Shakespeare Jahrbüchern*).

Bei den eingerückten Einträgen handelt es sich um Beiträge, die primär eine andere Inszenierung beschreiben, in denen aber ausführlicher auch auf die Inszenierung eingegangen wird, unter der der Beitrag eingerückt aufgelistet ist. Beiträge, die zwei oder mehrere Inszenierungen mit gleicher Gewichtung beschreiben, sind unter den jeweiligen Inszenierungen ohne Einrückung aufgelistet.

5.1 Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* in der Bundesrepublik Deutschland

Premierendatum: Dez 1946 / Jan 1947, Frankfurt/M., Städtische Bühnen
Regie: Michal, Robert

21.01.47, *Oberbayrisches Volksblatt*; Fränkel, Josef: "Shylock, der Jude"
30.01.47, *NZ (Neue Zeitung?)*; [anon.]: "Taktfragen der Kunst"
09.05.55, *Abendpost*; Thiem, Willy H.: "Shakespeare-Premiere: 'Der Kaufmann von Venedig' bei Sellner in Darmstadt"
Dezember 1957, *Volksbühnen-Spiegel*; Treiber, Rudi: "Ein sehr gewagtes Spiel"

Premierendatum: April 1948, Siegburg, Westdeutsches Landestheater
Regie: Geis, Dr. Ernst

Premierendatum: 1949, Hamm, Theater der Stadt
Regie: Harnier, Hans

Premierendatum: 09.11.1951, Kaiserslautern, Pfalztheater
Regie: Weidenbrück, Rolf; Shylock: Lademann, Felix

07.11.51, *Rheinpfalz, Die*; [anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig' / William Shakespeare. Zur bevorstehenden Premiere des Lustspiels im Pfalztheater"
10.11.51, *Pfälzische Volkszeitung*; M.-M, Dr.: "'Der Kaufmann von Venedig' im Pfalztheater"
12.11.51, *Neue Zeitung, Die*; Seelmann-Eggebert, Ulrich: "'Kaufmann von Venedig'"
12.11.51, *Rheinpfalz, Die*; W.M.: "Shakespeare war kein Rassenfanatiker"
14.11.51, *Mannheimer Morgen*; USE: "Dem armen Mann geschah unrecht!"

Premierendatum: vor 28.12.1951, Schleswig, Nordmark-Landestheater
Regie: Gnekow, Dr.; Shylock: Striebeck, Karl

28.12.51, *Kieler Nachrichten*; u: "'Der Kaufmann von Venedig'"

Premierendatum: vor 08.02.1952, Detmold, Landestheater
Regie: Wirtz, Franz; Shylock: Hartung, Walter

08.02.52, *Lippische Landes Zeitung*; H.G.P., Dr.: "Der klassische Rechtshandel"
11.02.52, *Deister- und Weserzeitung*; Fischdick, Dr.: "'Der Kaufmann von Venedig'"
12.02.52, *Herforder Anzeiger*; [anon.]: "Shylock im blinden Haß-Eifer"

Premierendatum: vor 24.09.1952, Bochum, Städtische Bühne
Regie: Schalla, Hans; Shylock: Jäger, Hanns-Ernst

24.09.52, *Abendpost*; Thiem, Willy H.: "Hans Schalla inszenierte 'Kaufmann von Venedig'"
24.09.52, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Eiland, Dr. Karl: "Shylock – tragischer Held des Hasses"
24.09.52, *Westdeutsche Neue Presse*; Trouwborst, Rolf: "Sind wir wieder reif für Shakespeares Shylock?"
24.09.52, *Westdeutsche Zeitung*; Markus, Bert: "'Der Kaufmann von Venedig' in Bochum"
25.09.52, *Ruhr-Nachrichten*; Nyssen, Leo: "Shylock als tragische Figur"
26.09.52, *Mittag*; *Der*; A.S.V.: "Nach jenen Jahren – Hut ab vor Shylock!"
29.09.52, *Welt, Die*; Steinberg, Theo: "Shylock in menschlichen Schranken"
07.10.52, *Blick in die Woche*; F.B.: "Shylock klagt an"
11.10.52, *Deutsche Zukunft, Die*; Lysander, Hans: "Shylock – neu zur Diskussion gestellt"
11.11.52, *Westfälische Rundschau*; Lennartz, Dr.: "Neue Shakespeare-Gabe der Bochumer"

10.02.53, *Hamburger Anzeiger*; Dh.: "Suggestive Shakespeare-Deutung"
10.02.53, *Hamburger Echo*; H.B., Dr.: "Ein Pfund Menschenfleisch"
14.03.53, *Wattenscheider Anzeiger*; Nyssen, Leo: "'Horch auf die Musik ... !'"
09.05.55, *Abendpost*; Thiem, Willy H.: "Shakespeare-Premiere: 'Der Kaufmann von Venedig' bei Sellner in Darmstadt"
06.12.57, *Westfalenpost*; Schmid-Paetzold, Margret: "Begeisterter Beifall für Ernst Deutsch"
05.02.60, *Zeit, Die*; Jacobi, Johannes: "Der aktuelle Shakespeare"

Premierendatum: 24.09.1953, Heidelberg, Städtische Bühne
Regie: Meyer, Rudolf; Shylock: Rücker, Franz
02.05.53, *Rhein-Neckar-Zeitung*; Belzner, Emil: "Karenzzeit abgelaufen"
26.09.53, *Heidelberger Tageblatt*; Ohff, Heinz: "Shylock zwischen den Zeiten"
26.09.53, *Mannheimer Morgen*; K.H.: "'Kaufmann von Venedig'"
26.09.53, *Rhein-Neckar-Zeitung*; Kuntz, Edwin: "'Der Kaufmann von Venedig'"
22.10.62, *Rheinpfalz, Die*; k.u.: "Das Problem läßt sich nicht überspielen"
01.12.62, *Hanauer Anzeiger*; th.: "Der Kaufmann von Venedig"

Premierendatum: Ende 1953/Anfang 1954, Freiburg, Städtische Bühnen
Regie: Sauer, Günther; Shylock: Suhr, Heinz

Premierendatum: 1954, Osnabrück, Theater der Stadt
Regie: Pabst, Erich; Shylock: Eyck, Hans

Premierendatum: 21.01.1954, Coburg, Landestheater
Regie: Dahlen, Stefan; Shylock: Dahlen, Stefan
22.01.54, *Coburger Tageblatt*; Wicke, Dr. Richard: "Das Licht der Gnade"
23.01.54, *Neue Presse*; ERES: "'Ich steh" hier auf meinen Schein!'"

Premierendatum: vor 05.10.1954, Ulm, Städtische Bühne
Regie: Wackernagel, Peter; Shylock: Court, Willy
05.10.54, *Schwarzwälder Bote*; HKK: "Behauptung des Menschlichen"
07.10.54, *Südkurier*; [anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig' in Friedrichshafen"
12.10.54, *Rems-Zeitung*; ts.: "'Kaufmann von Venedig' in Ulmer Inszenierung"
29.09.90, *Südwestpresse*; pko/eb: "Die Forderung des Rechts wird ad absurdum geführt"

Premierendatum: vor 15.10.1954, Konstanz, Stadttheater
Regie: Bremer, Klaus, als Gast (a. G.); Shylock: Madin, Hans
15.10.54, *Südkurier*; Reindl, L.E.: "'Der Kaufmann von Venedig'"
21.10.54, *Schwarzwälder Bote*; n: "Shakespeare – abstrakt"
30.10.54, *Stuttgarter Zeitung*; [anon.]: ohne Titel

Premierendatum: vor 30.10.1954, Bruchsal, UVB
Regie: Mosthav, Franz; Shylock: Mosthav, Franz
30.10.54, *Bruchsaler Rundschau*; H.R.: "Die Logik des Absurden"

Premierendatum: 07.05.1955, Darmstadt, Landestheater
Regie: Sellner, Gustav Rudolf; Shylock: Noack, Max

09.05.55, *Abendpost*; Thiem, Willy H.: "Shakespeare-Premiere: 'Der Kaufmann von Venedig' bei Sellner in Darmstadt"
09.05.55, *Allgemeine Zeitung*; Geisenheyner, Max: "Der 'Kaufmann von Venedig' in Darmstadt"
09.05.55, *Darmstädter Echo*; Hensel, Georg: "Um Antworten wird gebeten"
09.05.55, *Darmstädter Tagblatt*; Geisenheyner, Max: "'Der Kaufmann von Venedig' – ohne Venedig"
09.05.55, *Nachtausgabe*; Heyd, Rosemarie: "Diesmal ging es daneben"
10.05.55, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Schwerbrock, Wolfgang: "'Der Kaufmann von Venedig'"
10.05.55, *Rheinpfalz, Die*; hs: "Die Waage der Gerechtigkeit?"
10.05.55, *Weinheimer Nachrichten*; hs: "Ist es die Waage der Gerechtigkeit?"
11.05.55, *Frankfurter Rundschau*; A.Hp.: "Der tragische Shylock"
12.05.55, *Badische Neueste Nachrichten*; Lewinski, v.: "Shakespeare in Sellners Sicht"
12.05.55, *Wiesbadener Tagblatt*; Lewinski, v.: "Shakespeare in Sellners Sicht"
13.05.55, *Frankfurter Neue Presse*; Rühle, Günther: "Porzia und die Welt der Gnade"
14.05.55, *Stuttgarter Nachrichten*; Lewinski, v.: "Das Stück vom Juden Shylock"
17.05.55, *Rheinische Post*; Friedrich, Heinz: "Shylock – heute?"
26.05.55, *Tagesspiegel, Der*; Edschmid, Kasimir: "Sellner inszeniert den 'Kaufmann von Venedig'"
27.05.55, *Main-Echo*; gero: "Shylock mit Justitias Waage"
27.05.55, *Neuer Vorwärts*; R.H., Dr.: "Neuausgabe des 'Stürmers'?"
28.05.55, *Deutsche Kommentare*; Friedrich, Heinz: "Shylock – heute?"
13.06.55, *Allgemeine Zeitung*; Geisenheyner, Max: "'Kaufmann von Venedig' als Auftakt"
08.12.55, *Weinheimer Nachrichten*; hs: "'In Belmont lebt ein Fräulein reich an Erbe'"
Juni 1955, *Unser Tag*; [anon.]: "Gutenberg-Festspielwochen in Mainz: 'Der Kaufmann von Venedig'" (Datum in der Kopie des Verfassers unleserlich)
12.06.86, *Darmstädter Echo*; cid: "Die Shylocks von Darmstadt"
16.06.86, *Darmstädter Tageblatt*; Beck, Ferdinand: "Wechselbäder von Schalk und Schauer"

Premierendatum: 1956, Obermoschel/Pfalz, Freilichtbühne?

Premierendatum: 03.03.1956, Trier, Theater der Stadt
Regie: König, Hanns, Shylock: Meyer-Ottens, Wilhelm

05.03.56, *Trierischer Volksfreund*; Pesch, W.: "Der Kaufmann von Venedig"

Premierendatum: vor 22.03.1956, Hannover, Landesbühne
Regie: Andersson, Jöns a. G.; Shylock: Leonhard, Werner

22.03.56, *Wolfsburger Nachrichten*; [anon.]: "Beifall für 'Kaufmann von Venedig'"
09.04.56, *Hannoversche Presse*; J.F.: "Der Kaufmann von Venedig"
10.04.56, *Braunschweiger Nachrichten*; Schulz-Rehden, Gerhard: "Ein Märchen voll Mozartscher Anmut"

Premierendatum: 02.05.1956, Bonn, Theater der Stadt
Regie: Pempelfort, Dr. Karl; Shylock: Gogel, Paul

03.05.56, *General-Anzeiger*; Kraemer, Hermann-Josef: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'"

11.05.56, *Vorwärts – Die Südpost*; Th.Bl.: "Shakespeare´s 'Kaufmann von Venedig'"

Premierendatum: vor 06.09.1956, Lüneburg, Theater der Stadt
Regie: Schmitt, Willie; Shylock: Schober, Hermann

06.09.56, *Landeszeitung für die Lüneburger Heide*; Reher, Carl Christian: "In des Glückes Mittagsglanz"

Premierendatum: vor 17.09.1956, Stuttgart, Württembergisches Staatstheater
Regie: Kraut, Werner; Shylock: Ponto, Erich

17.09.56, *Cannstatter Zeitung*; hh.: "Erich Ponto besteht auf Shylocks Schein"

17.09.56, *Eßlinger Zeitung*; Mühlberger, Josef: "Der Kaufmann von Venedig"

17.09.56, *Stuttgarter Nachrichten*; Missenharter, Hermann: "Shylock der Weise"

17.09.56, *Stuttgarter Zeitung*; R.B.: "Erich Ponto als Shylock"

18.09.56, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; P.A.: "Ponto als Shylock"

19.09.56, *Heidenheimer Zeitung*; Koch, Walter: "'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart"

19.09.56, *Schwarzwälder Bote*; B.-B.: "Muß man den Shylock spielen?"

19.09.56, *Süddeutsche Zeitung*; jk: "Der gezähmte Shylock"

21.09.56, *Reutlinger General-Anzeiger*; Ferber, Elfriede: "Er war ein Mensch"

21.09.56, *Schwäbische Zeitung*; Koch, Walter: "'Der Kaufmann von Venedig'"

25.09.56, *Abendpost*; Ulrich, Susanne: "Stuttgarts Staatstheater prüfte die Frage: Kann der 'Kaufmann von Venedig' heute noch gespielt werden?"

27.09.56, *Südkurier*; Westecker, Wilhelm: "Erich Ponto als Shylock"

29.09.56, *Deutsche Kommentare*; Daiber, Hans: "Shylock ist wieder da"

13.09.57, *Bremer Nachrichten*; Schön, Gerhard: "Stumpf gegen die Gnade"

28.09.65, *Augsburger Allgemeine*; Hepp, Dr. Fred: "Der 'Kaufmann von Venedig' in unseren Tagen"

21.09.85, *Südkurier*; Schaub, Fritz: "Demaskiert wird nicht nur Shylock"

Premierendatum: vor 08.09.1957, Düsseldorf, Schauspielhaus
Regie: Stroux, Karl Heinz; Shylock: Deutsch, Ernst

Nr. 4/5, 1957/58, *Pressedienst*; Gran..., Michael: "Hebbel-Theater, Gastspiel Düsseldorfer Schauspiel-haus: Der Kaufmann von Venedig. Shakespeare"

23.05.57, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Zivier, Georg: "William Shakespeare und sein Shylock"

08.09.57, *Neuer Landes-Dienst*; [anon.]: "Ernst Deutsch als Shylock – 'Kaufmann von Venedig' in Düsseldorf"

09.09.57, *Düsseldorfer Nachrichten*; Neukirchen, Alfons: "Shakespeare hatte das erste Wort"

09.09.57, *Kurier, Der*; Vielhaber, Gerd: "Wiedersehen demnächst in Berlin"

09.09.57, *Mittag, Der*; Laaths, Erwin: "Der elisabethanische Shylock – ehedem und heute"

09.09.57, *Rheinische Post*; Hübner, Paul: "Herrliches Welttheater um ein Pfund Fleisch"

09.09.57, *Ruhr-Nachrichten*; Kö.: "Deutsch als Shylock"

09.09.57, *Welt, Die*; Haas, Helmuth de: "Hohe Erwartungen wurden erfüllt"

09.09.57, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Tamm, Werner: "Gerechtigkeit für Shylock"

10.09.57, *Duisburger General-Anzeiger*; dr.ph.: "Das ist ein Shylock!"

10.09.57, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Schulze Vellinghausen, Albert: "Ernst Deutsch als Shylock in Düsseldorf"

10.09.57, *Kölner Stadt-Anzeiger*; Unger, Wilhelm: "Shylock mit Nathan-Zügen"
10.09.57, *NRZ*; Barfuss, Grischa: "Das Schauspiel des Hasses"
11.09.57, *Abendpost*; Thiem, Willy H.: "Shakespeare-Premiere in Düsseldorf: Der Kaufmann von Venedig und das Votum der Unbefangenheit"
11.09.57, *Hamburger Abendblatt*; Vielhaber, Gerd: "Und 'Kaufmann von Venedig'"
11.09.57, *Kölnische Rundschau*; Bd.: "Bewegender Shylock: Ernst Deutsch"
11.09.57, *Velbeter Zeitung*; ri: "'Der Kaufmann von Venedig' mit Ernst Deutsch"
11.09.57, *Westfälische Zeitung*; Herzog, Friedrich: "Ernst Deutsch als Shylock"
11.09.57, *Wiesbadener Kurier*; [anon.]: "Ernst Deutsch als Shylock"
13.09.57, *Bremer Nachrichten*; Schön, Gerhard: "Stumpf gegen die Gnade"
13.09.57, *General-Anzeiger Wuppertal*; Lg.: "Ernst Deutsch spielt den Shylock"
14.09.57, *Aachener Volkszeitung*; Brasch, A.: "Unter goldenen Strahlen"
15.09.57, *Echo der Zeit*; Baukloh, Friedhelm: "Shylock, zum Nathan avanciert"
15.09.57, *Frankfurter Nachtausgabe*; Schön, Gerhard: "Deutschs Shylock: Ein Mono-Drama"
16.09.57, *Süddeutsche Zeitung*; Schön, Gerhard: "Ernst Deutsch als Shylock"
19.09.57, *Fortschritt, Der*; Lüdtke, Fr.E.: "'Kaufmann von Venedig'"
19.09.57, *Westfälische Rundschau*; kkz.: "Ernst Deutsch – ein menschlicher Shylock"
20.09.57, *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*; Gärtner, E.K.: "Das Publikum muß sich entscheiden"
21.09.57, *Ruhr-Nachrichten*; ey: "'Shylock' ohne Gegenspieler"
21.09.57, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; u: "Stürmischer Beifall im Capitol"
24.09.57, *Westdeutsches Tageblatt*; Mester, Heinz H.: "Shylock in tragischer Größe"
28.09.57, *Abend, Der*; DA: "Aktuelles Thema"
28.09.57, *Remscheider General-Anzeiger*; L.P.: "Shylock-Tragödie um Recht und Gnade"
01.10.57, *Stimme des Friedens*; trb.: "Ein gewagtes Spiel"
02.10.57, *Kurier, Der*; sch.: "Soll man 'Shylock' zeigen?"
07.10.57, *Abend, Der*; Ritter, Heinz: "Düsseldorfer bringen Shylock"
07.10.57, *Kurier, Der*; Heilbut, Iven George: "Düsseldorfer 'Kaufmann von Venedig'"
07.10.57, *Nacht-Depesche*; J.st.: "Der Kaufmann von Venedig"
07.10.57, *Welt, Die*; Luft, Friedrich: "Der Kaufmann von Venedig"
08.10.57, *Berliner Morgenpost*; Zivier, Georg: "Sensation mit Shylock. Düsseldorfer im Hebbel-Theater"
08.10.57, *Berliner Zeitung (B.Z.)*; Mando: "Das große Ereignis"
08.10.57, *Düsseldorfer Nachrichten*; [anon.]: "Beifallsstürme für Stroux"
08.10.57, *Spandauer Volksblatt*; W-g: "Düsseldorfer auf Heimatbesuch"
08.10.57, *Tag, Der*; Fiedler, Werner: "Ein geglücktes Wagnis"
08.10.57, *Tagesspiegel, Der*; Karsch, Walter: "Shylock wie im Alten Testament"
08.10.57, *Telegraf*; Fehling, Dora: "Ovationen für Düsseldorfer Gäste"
08.10.57, *Welt, Die*; Luft, Friedrich: "Der Shylock aus Düsseldorf"
09.10.57, *Rheinische Post*; diverse: "'Shylock' im Urteil Berlins"
10.10.57, *Neue Tagespost*; [anon.]: "Festwochen in Berlin"
10.10.57, *Nordsee-Zeitung*; Freudenberger, Hermann: "James Dean in der Dachkammer"
12.10.57, *Frankenpost*; [anon.]: "Beifall und Pfiffe in Berlin"
12.10.57, *Stuttgarter Zeitung*; Melchinger, Siegfried: "Auf dem Weg zum großen Theater-Meeting"
13.10.57, *Petrus-Blatt*; [anon.]: "Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig"
13.10.57, *Sieben Uhr Blatt*; G.W.: "Von der Einsamkeit"
13.10.57, *Welt am Sonntag*; Grooth, Margareta: "Bilanz der Berliner Festwochen"

17.10.57, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Omansen, Willbald: "Gespielt wurde manchmal großartig"
18.10.57, *Berliner Allg. Wochenzeitung d. Juden in Deutschl.*; Galinski, Heinz: "Wir fragen: Ist Shylock tragbar?"
19.10.57, *Berliner Stimme*; Fabian, Hans: "Shylock heute"
31.10.57, *Duisburger General-Anzeiger*; Hoffmann, Dr. Paul: "Shylock-Tragödie und Porzia-Komödie"
01.11.57, *Neue Ruhr-Zeitung*; D.: "Vielfarbiger Shakespeare"
01.11.57, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; [anon.]: "Ernst Deutsch als Shylock"
02.11.57, *Rheinische Post*; M.-T.: "Das Ereignis hieß Ernst Deutsch"
04.11.57, *Ruhrnachrichten*; Schmieding, Walther: "Im Lichte unserer Erfahrung"
04.11.57, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; B-nn.: "Erst nach der Pause begann das Spiel"
05.11.57, *Westfälische Rundschau*; Sir.: "Ernst Deutsch als tragischer Shylock"
19.11.57, *Braunschweiger Zeitung*; Struckmeyer, Bernhard: "Stoßseufzer aus Berlin"
06.12.57, *Hasper Zeitung*; [anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig'"
06.12.57, *Westdeutsches Tageblatt*; [anon.]: "Ernst Deutsch in tragischer Größe"
06.12.57, *Westfalenpost*; Schmid-Paetzold, Margret: "Begeisterter Beifall für Ernst Deutsch"
06.12.57, *Westfälische Rundschau*; H.K.h: "Ernst Deutsch im 'Kaufmann von Venedig'"
Dezember 1957, *Volksbühnen-Spiegel*; Treiber, Rudi: "Ein sehr gewagtes Spiel"
19.02.79, *Badisches Tagblatt*; Hübner, Paul: "Wie steht es mit Shylock nach 'Holocaust'?"
05.02.60, *Zeit, Die*; Jacobi, Johannes: "Der aktuelle Shakespeare"
12.12.88, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Hensel, Georg: "Ein Jude wie du und ich"

Premierendatum: 04.10.1958, Landshut, Südostbayrisches Städtetheater
Regie: Franckh, Hans Heinz; Shylock: Alten, Jürgen von

24.09.58, *Isar-Post*; [anon.]: "Auftakt zum Shakespeare-Lustspiel"
24.09.58, *Landshuter Zeitung*; [anon.]: "Schauspiel-Auftakt mit Shakespeare-Lustspiel"
01.10.58, *Straubinger Tagblatt*; [anon.]: "Schauspiel-Auftakt mit Shakespeare-Lustspiel"
03.10.58, *Passauer Neue Presse*; [anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig'"
06.10.58, *Isar-Post*; Rheude, Alfred: "Der Kaufmann von Venedig"
16.10.58, *Süddeutsche Zeitung*; Roos, Hans-Dieter: "Shylock in Landshut"

Premierendatum: April 1960, Mannheim, Nationaltheater
Regie: Schalla, Hans a. G.; Shylock: Jäger, Hanns Ernst a. G.

28.01.60, *Schwarzwälder Bote*; [anon.]: "Abgesetzter Shakespeare"
29.01.60, *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*; [anon.]: ohne Titel
29.01.60, *Schwäbisches Tagblatt*; [anon.]: "Shakespeare abgesetzt"
05.02.60, *Zeit, Die*; Jacobi, Johannes: "Der aktuelle Shakespeare"
03.03.60, *Rhein-Neckar-Zeitung*; [anon.]: "Mannheimer Nationaltheater"
07.03.60, *Rhein-Neckar-Zeitung*; Kuntz, Edwin: "'Korczak und die Kinder' / Nationaltheater Mannheim"
09.03.60, *Heidelberger Tageblatt*; C.O.E.: "Die Waisenkinder von Warschau"
14.04.60, *Neue Presse*; Sellenthil, H.G.: "Die Angst vor Shylock"
08.04.61, *Neue Zürcher Zeitung*; H.L.G.: "'Shylock'"
28.09.65, *Augsburger Allgemeine*; Hepp, Dr. Fred: "Der 'Kaufmann von Venedig' in unseren Tagen"

Premierendatum: 10.02.1961, Ulm, Städtische Bühne
Regie: Zadek, Peter; Shylock: Kappen, Norbert

10.02.61, *Ulmer Nachrichten*; jw: "Premiere in der Städtischen Bühne : Der Kaufmann von Venedig"

11.02.61, *Schwäbische Donau Zeitung*; K.F.: "Der Kaufmann von Venedig"

11.02.61, *Ulmer Nachrichten*; [anon.]: "Der 'Kaufmann von Venedig' in der Städt. Bühne. Zwei Welten prallen aufeinander"

13.02.61, *Neu-Ulmer-Zeitung*; [anon.]: "Städt. Bühne Ulm: Äußerer und innerer Reichtum sollen einander entsprechen"

13.02.61, *Schwäbische Donau Zeitung*; K.F.: "Süße Macht der Töne – über dunklem Grund"

13.02.61, *Stuttgarter Nachrichten*; Wi: "Shylocks Tragikomödie"

13.02.61, *Stuttgarter Zeitung*; Karasek, Hellmuth: "Shylock im Ghetto"

13.02.61, *Ulmer Nachrichten*; M.-S., Dr.: "'Der Kaufmann von Venedig' heute: Eine zeitgerechte Aufführung mit Glanzlichtern"

15.02.61, *Heidenheimer Zeitung*, Kleemann, Rudolf: "In Ulm: Zadeks 'Kaufmann von Venedig'"

15.03.61, *Göppinger Kreisnachrichten*; J.M.: "Ein wenig befriedigender Theaterabend"

[...], Th.M.: "Die erbarmungslose Tragödie des Juden Shylock" (In der Kopie des Verfassers mit *Bad Waldsee* unterschrieben, ohne Datum)

29.06.87, *Badisches Tagblatt*; Weisenburger, Hansjörg: "Ein gar schaurig Spiel als Komödie verkleidet"

12.12.88, *Süddeutsche Zeitung*; Sucher, C. Bernd: "Shylock Jude fehlen die Worte"

19.12.88, *Profil*; Löffler, Sigrid und Peter Zadek: "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'"

29.09.90, *Südwestpresse*; pko/eb: "Die Forderung des Rechts wird ad absurdum geführt"

05/1991, *Spiegel, Der*; Karasek, Hellmuth und Matthias Matussek: "'Sechs Stühle, sonst nichts'"

Premierendatum: vor 13.02.1961, Rendsburg, Landesbühne Schleswig-Holstein
Regie: Groeling, Joachim von; Shylock: Court, Will a. G.

13.02.61, *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*; Buchwaldt, Agnes von: "Witziges und geistreiches Intrigenspiel"

17.02.61, *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*; Reinhardt, Dr. Georg: "'Der Kaufmann von Venedig'"

20.02.61, *Norddeutsche Rundschau*; hg.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Klassiker-Aufführung war von vielen Jugendlichen besucht"

Premierendatum: Frühling 1962, Pforzheim, Stadttheater
Regie: Lunin, Hanno; Shylock: Karl, Bruno

Premierendatum: April 1962, Kaiserslautern, Pfalztheater
Regie: Schmitt, Willie; Shylock: Lademann, Felix

16.04.62, *Rheinpfalz, Die*; Oberhauser, Robert: "Felix Lademann war ein überragender Shylock"

16.04.62, *Pfälzische Volkszeitung*; Baßler, Hansgeorg: "Stürmischer Applaus für Felix Lademann"

30.04.62, *Pirmasenser Zeitung*; R V: "Felix Lademann ganz groß"

28.09.65, *Augsburger Allgemeine*; Hepp, Dr. Fred: "Der 'Kaufmann von Venedig' in unseren Tagen"

Premierendatum: 16.10.1962, Heidelberg, Städtische Bühne
Regie: Ankermann, Martin; Shylock: Boehnert, Günter

15.10.62, *Rhein-Neckar-Zeitung*; [anon.]: "Städtische Bühne Heidelberg"
18.10.62, *Heidelberger Tageblatt*; Luckow, Heinz: "Siebzehn Jahre danach wird uns der Shylock wiedergegeben"
18.10.62, *Mannheimer Morgen*; Herrmann, Wilhelm: "Shylock – unerbittlich, doch mit Würde"
18.10.62, *Rhein-Neckar-Zeitung*; E.K.: "Porzia strahlender Mittelpunkt"

Premierendatum: 1963, Ingolstadt, Stadttheater
Regie: Brandenburg, Friedrich; Shylock: Eggers-Kestner, Kurt

Premierendatum: 11.01.1963, Oldenburg, Oldenburgisches Staatstheater
Regie: Dietz, Ernst; Shylock: Bucher, Raimund

12.01.63, *Nordwest Zeitung*; Hampel, Dr. Norbert: "Shakespeare-Probleme"
14.01.63, *Nordwest Zeitung*; Hampel, Dr. Norbert: "Shakespeare: 'Der Kaufmann von Venedig'"
15.01.63, *Bremer Nachrichten*; Emigholz, Erich: "Wer ist eigentlich Shylock?"
15.01.63, *General-Anzeiger*; [anon.]: "'Kaufmann von Venedig' in Oldenburg"
16.01.63, *Münsterländische Tageszeitung*; Dr.R.K.: "Oldenburgisches Staatstheater: 'Der Kaufmann von Venedig' / Von Shakespeare"

Premierendatum: 20.06.1963, Hannover, Landestheater, Ballhof
Regie: Palitzsch, Peter; Shylock: Ehrhardt, Kurt

22.06.63, *Hannoversche Allgemeine Zeitung (HAZ)*; Schulte, Gerd: "Shakespeares Shylock und die Taugenichtse"
22.06.63, *Hannoversche Presse (HP)*; Schlüter, Wolfgang: "Der Abend hieß Kurt Erhardt"
22.06.63, *Hannoversche Rundschau (HR)*; Tschechne, Wolfgang: "So viele Venezianer"
02.07.63, *Deutsche Zeitung*; Karasek, Hellmuth: "Shakespeares Jude oder das Drama der Vorurteile"
04/1964, *Theater der Zeit*; Müller, André: "Shakespeare zwischen München und Düsseldorf"

Premierendatum: 01.12.1963, Berlin, Freie Volksbühne
Regie: Piscator, Erwin; Shylock: Deutsch, Ernst

29.11.63, *Deutsche Volkszeitung*; Traube, Rolf: "Von Stückeschreibern und Theaterspielern"
02.12.63, *Abend, Der*; Ritter, Heinz: "Nur Ernst Deutsch"
02.12.63, *Berliner Zeitung (BZ)*; F.R.: "Ereignis – und Demonstration?"
03.12.63, *Berliner Morgenpost*; Pfeiffer, Herbert: "Ernst Deutsch ist die Zentralfigur"
03.12.63, *Berliner Zeitung (BZ)*; HENNO: "Deutsch gut – nicht alles gut"
03.12.63, *Welt, Die*; Luft, Friedrich: "Wie man Shakespeare schändet"
09.12.63, *Deutsche Zeitung*; Werth, Wolfgang: "Shylock gegen Shakespeare"
09.12.63, *Rheinische Post*; Schimming, Wolfgang: "Shylock – wie ihn Piscator sieht"
13.12.63, *Allgemeine*; Goldstein, Joachim M.: "'Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?'"
03/1964, *Theater der Zeit*, Weigel, Alexander: "Piscators 'Kaufmann von Venedig'"
02/1973, *Theater heute*; Canaris, Volker: "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock"
17.04.76, *Thüringische Landeszeitung*; Menchén, Dr. Georg: "Von der Notwendigkeit menschlicher Bewährung"

20.04.85, *Frankfurter Rundschau*; Beckelmann, Jürgen: "Nachrichten aus der Geschäftswelt"

19.12.88, *Profil*; Löffler, Sigrid: "Die Schatten des Rialto"

28.02.92, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Stadelmaier, Gerhard: "Der Flattermann von Venedig"

Premierendatum: vor 16.01.1964, Eßlingen, Württembergische Landesbühne
Regie: Groeling, Joachim von; Shylock: Court, Will a. G.

16.01.64, *Stuttgarter Zeitung*; U.R.: "Shylock heute. 'Der Kaufmann von Venedig' im Eßlinger Theater"

Premierendatum: 23.07.1964, München, Deutsches Theater
Regie: Buckwitz, Harry; Shylock: Deutsch, Ernst

25.07.64, *Abendzeitung*; Rumler, Fritz: "Kaufmann von Venedig"

25.07.64, *Münchner Merkur*; Drews, Wolfgang: "Shylock in einem Lustspiel"

25.07.64, *Süddeutsche Zeitung*; Braun, Hanns: "Der Kaufmann von Venedig"

27.07.64, *Nürnberger Nachrichten*; Rode, Heinz: "Harry Buckwitz´ erster Shakespeare"

Premierendatum: 09.09.1964, Lübeck, Bühnen der Hansestadt
Regie: Andersson, Jöns; Shylock: Wichmann, Joachim

11.09.64, *Kieler Nachrichten*; R.N.: "Vortrefflicher 'Kaufmann von Venedig'"

11.09.64, *Lübecker Nachrichten*; Herchenröder, Jan: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'"

Premierendatum: 22.09.1964, Krefeld, Städtische Bühnen Krefeld-Mönchengladbach
Regie: Decker, Herbert; Shylock: Melchior, Alfred

28.09.64, *Rheinische Post*; Hübner, Paul: "Porzias Heiratslotterie"

07.10.64, *Erkelenzer Volkszeitung*; F.J.: "Theaterpremieren des Monats: Goethe – Shakespeare und Moderne"

Premierendatum: Ende 1964, Cuxhaven, Stadttheater
Regie: Rademaker, Bernd; Shylock: Graschberger, Toni

Premierendatum: 12.03.1965, Braunschweig, Staatstheater
Regie: Buttler, Jörg; Shylock: Dautzenberg, Dirk

15.03.65, [...]; Ausmeier, Peter: "Shylock und 'Der Kaufmann von Venedig'" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen der Publikation)

16.03.65, *Goslarsche Zeitung*; Jacobs, Hans: "Gutgemeinter Dienst am klassischen Stück"

Premierendatum: 28.09.1965, Augsburg, Städtische Bühnen
Regie: Gaick, Helmut; Shylock: Preuß, Otto

28.09.65, *Augsburger Allgemeine*; Hepp, Dr. Fred: "Der 'Kaufmann von Venedig' in unseren Tagen"

Premierendatum: 06.03.1966, Karlsruhe, Badisches Staatstheater
Regie: Rudolph, Hans-Georg; Shylock: Jakoby, Karl A.

03.03.66, *Ettlinger Zeitung*; [anon.]: "Der Kaufmann von Venedig"
08.03.66, *Badische Allgemeine Zeitung (AZ)*; Roth, Moritz: "Ein 'aufgewerteter' Shylock in Karlsruhe"
08.03.66, *Badische Neueste Nachrichten*; G.: "'Der Kaufmann von Venedig'"
08.03.66, *Badische Volkszeitung*; Dieckmann, Jörg: "'Der Kaufmann von Venedig'"
09.03.66, *Heilbronner Stimme*; [anon.]: "Neu übertragener 'Kaufmann von Venedig'"
09.03.66, *Pfälzer Tageblatt*; Fischer, Adolf: "Zeitgemäßer 'Kaufmann von Venedig'"
10.03.66, *Badischer Landsmann*; Dr. R.: "Beispielhafte Shakespeare-Aufführung"
14.03.66, *Aachener Volkszeitung*; Flach, Dr. J. A.: "Neue Shakespeare-Fassung"
15.03.66, *Rhein-Zeitung*; Flach, J.A.: "Shakespeare-Rollen sind nicht immer dankbar"
22.03.66, *Freie Presse*; Kretzer, Hans: "Lustspielton – nicht ganz geglückt"
16.07.66, *Lahrer Zeitung*; Wehinger, F.J.: "'Der Kaufmann von Venedig'"

Premierendatum: 02.04.1966, Celle, Schloßtheater
Regie: Razum, Hannes; Shylock: Betz, Orf Leo

04.04.66, *Cellesche Zeitung*; M.-H.: "Was gibt es Neues auf dem Rialto?"
04.04.66, *Hannoversche Presse*; Klein, Ernst Günther: "'Ich bin ein Jude'"

Premierendatum: 29.06.1966, Kassel, Staatstheater
Regie: Léon, Pierre; Shylock: Meixner, Karl

Premierendatum: 03.09.1966, Hildesheim, Stadttheater (ab Juni 1967 in überarbeiteter Version in Herrenhausen, Gartentheater Herrenhausen)
Regie: Warsitz, Victor; Shylock: Witte, Günter

23.06.67, *Hannoversche Allgemeine*; Harms, Claus: "Dichterwort und Lichtmagie"
23.06.67, *Hannoversche Presse*; Aschemann, W.: "Alles war versöhnlich"

Premierendatum: 13.01.1967, Koblenz, Theater der Stadt
Regie: Klein, Heinz Joachim; Shylock: Schindler, Manfred

17.01.67, *Rhein-Zeitung*; Eschmann, Wolfgang: "Sieg der Liebe und der Gnade: Der Jude Shylock als tragische Figur"

Premierendatum: vor 22.02.1967, Erlangen, Markgrafentheater
Regie: Hack, Keith; Shylock: Burger, Karl-Heinz

21.02.67, *Erlanger Tagblatt*; w.g.: "Shylock und die 'Christen'"
22.02.67, *Acht Uhr Blatt*; Dultz, Michael: "Markgrafentheater Erlangen: 'Kaufmann von Venedig'. Öde venezianische Langeweile"

Premierendatum: 31.05.1968, Bremerhaven, Stadttheater
Regie: Debiel, Rudolf a. G.; Shylock: Dux, Ferdinand

04.06.68, *Weser Kurier*; Wolff, Detlef: "Auf größeren Realismus gezielt"
07.06.68, *Zeit, Die*; Jacobi, Johannes: "Glatter, aber platter"
07.06.68, *Mannheimer Morgen*; Berndt, Hans: "Scheilock in Schallers Sprachgewand"

Premierendatum: 22.06.1968, Feuchtwangen, Kreuzgangspiele
Regie: Bender, Ludwig; Shylock: Jelde, Erik / Lindberg, Willy

Premierendatum: vor 30.09.1968, Landshut, Südostbayerisches Städtetheater
Regie: Bender, Ludwig; Shylock: Lindberg, Willy

30.09.68, *Landshuter Zeitung*; Schmitt, Otto: "Shylock – mild und von Tragik gezeichnet"

02.10.68, *Straubinger Tagblatt*; Hagenauer, Paul: "'Der Kaufmann von Venedig'"

Premierendatum: 31.10.1968, Würzburg, Stadttheater
Regie: Decker, Herbert; Shylock: Lasin, Kurt

02.11.68, *Fränkisches Volksblatt*; Meunieur, Franz: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'"

02.11.68, *Main-Post*; Meyer, Dr. A.: "Der 'umfunktionierte' Shakespeare"

23.11.68, *Fuldaer Volkszeitung*; Specht, Hans von: "Schön repräsentativ: 'Der Kaufmann von Venedig'"

31.01.69, *Main-Echo*; Weiß, H.: "Die Tragik des geprellten Teufels"

03.10.79, *Main-Post*; Grellmann, Hans-Jürgen: "Haß eines Außenseiters"

Premierendatum: 03.11.1968, Gießen, Stadttheater
Regie: Taube, Dietrich; Shylock: Bauer, Arthur

05.11.68, *Giessener Freie Presse*; Gärtner, Dr. C.: "Stadttheater Gießen: Komödie zwischen Clownerie und Tragik"

28.11.68, *Oberhessische Presse*; schg: "Bis an die Grenze des Tragischen"

Premierendatum: 13.11.1968, Schleswig, Nordmark Landestheater
Regie: Vorberg, Walter; Shylock: Graschberger, Toni

12.11.68, *Schleswiger Nachrichten*; Hebbeln, Volker: "'Kaufmann von Venedig' in Schleswig"

21.12.68, *Husumer Tageszeitung*; dt.: "Es gab zweimal viel Beifall"

Premierendatum: vor 21.01.1969, Münster, Studiobühne
Regie: Kühnhold, Wolfgang; Shylock: Otten, Peter

21.01.69, *Westfälische Nachrichten*; J.R.: "'Der Kaufmann von Venedig'"

Premierendatum: 16.04.1969, Mannheim, Nationaltheater
Regie: Dietz, Ernst; Shylock: Bucher, Raimund

18.04.69, *Heidelberger Tageblatt*; go: "Shylock als ein Opfer der Gesellschaft"

18.04.69, *Mannheimer Morgen*; Schönfeldt, Heinz: "Der heikle Fall des Juden Shylock"

18.04.69, *Rhein-Neckar-Zeitung*; Petersen, Hilde: "Raimund Bucher als Shylock"

19.04.69, *Pfälzischer Merkur*; Höfler, Wolfgang: "'Kaufmann von Venedig' in Mannheim"

05/1969, *Heidelberger Fremdenblatt*; Bajorat, Fritz: "Im Nationaltheater Mannheim – Der Kaufmann von Venedig"

Premierendatum: 11.09.1969, Bamberg, Theater am Schillerplatz
Regie: Schmidt, Otto; Shylock: Gutbier, Gerd

03.11.69, *Welt, Die*; dns: "Korrigierter Shylock / Verwandelter Shakespeare in Bamberg"

Premierendatum: 03.10.1969, Freiburg, Städtische Bühnen
Regie: Schauwienhold, Friedhelm; Shylock: Martsch, Günter Erich

Premierendatum: 27.06.1970, Hohenlimburg, Schloßspiele
Regie: Haritoglu, Panejotu

Premierendatum: 14.09.1971, Hof, Theater der Stadt
Regie: Keppler, Hannes

Premierendatum: 19.09.1971, Marburg, Schauspiel
Regie: Buchmann, Heinrich

Premierendatum: 07.09.1972, Heilbronn, Stadttheater
Regie: Bison, Walter

Premierendatum: 01.10.1972, Hannover, Niedersächsisches Staatstheater
Regie: Kreppel, Herbert; Shylock: Quadflieg, Will

03.10.72, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*; Lange, Rudolf: "Theater im luftleeren Raum"
03.10.72, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*; Lange, Rudolf: "Die Tragik des Außenseiters bleibt"
03.10.72, *Neue Hannoversche Presse*; Schlüter, Wolfgang: "Der arme reiche Kaufmann und der Karneval von Venedig"
05.10.72, *Hamburger Abendblatt*; [anon.]: "Will Quadflieg – interessanter Shylock"
10.10.72, *Nordwest-Zeitung*; G.R.: "'Kaufmann von Venedig': Märchenlustspiel?"
03.10.73, *Weser-Kurier*; Neubauer, Simon: "Schatten fallen in die Heiterkeit"

Premierendatum: 30.12.1972, Bochum, Schauspielhaus
Regie: Zadek, Peter; Shylock: Mahnke, Hans

02.01.73, *General-Anzeiger*; Schader, Ingeborg: "Totales Theater in Bochum"
02.01.73, *Neue Rhein-Zeitung*; Schader, Ingeborg: "Totales Theater"
02.01.73, *Neue Westfälische Zeitung*; Schader, Ingeborg: "Entfesseltes Theater um Shakespeare"
02.01.73, *Nürnberger Zeitung*; Ignée, Wolfgang: "Zadeks Weg zum neuen Theater"
02.01.73, *Rheinische Post*; Kill, Reinhard: "Bochums früher Start in den Karneval"
02.01.73, *Stuttgarter Zeitung*; Ignée, Wolfgang: "Volkstheater mit Volk"
02.01.73, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Tamms, Werner: "Höhepunkte und Albernheiten"
03.01.73, *Aachener Volkszeitung*; Schader, Ingeborg: "Mimen als Artisten auf hoher Sohle"
03.01.73, *Abendzeitung*; Morgenstern, Klaus: "Da purzelten die Pointen und ein Stück zerfleddert"
03.01.73, *Badische Neueste Nachrichten*; Dannecker, Hermann: "Komödiantischer Shakespeare in Bochum"
03.01.73, *Frankfurter Rundschau*; Schreiber, Ulrich: "Peter Zadeks Kästchenwahl"
03.01.73, *Kölner Stadt-Anzeiger*; Unger, Wilhelm: "Shakespeare mit Show und Sancho Pansa"
03.01.73, *Münchner Merkur*; Schmiegelt, Matthias: "Bochumer Reklame für Shakespeare: 'Rachetriefender Jude erdolcht aufrechten Christen'"
03.01.73, *Süddeutsche Zeitung*; Baumgart, Reinhard: "Shakespeares krauser Reichtum"
04.01.73, *Abendpost (Nachtausgabe)*; Leisegang, Herbert: "Die Playboys der Renaissance"
04.01.73, *Badische Zeitung*; Morgenstern, Klaus: "Albern auf dem Laufsteg"
04.01.73, *Darmstädter Echo*; Dannecker, Hermann: "Zadeks Shakespeare-Zirkus"
04.01.73, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Schwab-Felisch, Hans: "Was gibt"s Neues auf dem Rialto?"
04.01.73, *Mannheimer Morgen*; Nyssen, Leo: "Peter Zadeks 'Kaufmann von Venedig'"
04.01.73, *Nordbayerischer Kurier*; Schader, Ingeborg: "Wirbel um Shylock"
04.01.73, *Schwäbische Zeitung*; Dannecker, Hermann: "Shylock und Sancho Pansa"
04.01.73, *Südwest-Presse*; Leisegang, Herbert: "Possen und Albereien"
04.01.73, *Welt, Die*; Plunien, Eo: "Allotria für Eingeweihte"

04.01.73, *Wiesbadener Kurier*; Leisegang, Herbert: "Viel Neues auf dem Rialto"
05.01.73, *Bremer Nachrichten*; Vielhaber, Gerd: "Mitleid mit dem inhumanen Shylock"
05.01.73, *Deutsche Zeitung Christ und Welt*; Schmidt, Jochen: "Shakespeare in Stücken"
05.01.73, *Flensburger Tageblatt*; Luyken, Sonja: "Zadek drehte die Sicherungen heraus"
05.01.73, *Lübecker Nachrichten*; Luyken, Sonja: "'Der Kaufmann von Venedig' als erbarmungsloser Jude"
07.01.73, *Tagesspiegel, Der*; Vielhaber, Gerd: "Shakespeare auf dem Laufsteg"
08.01.73, *Spiegel, Der*; [anon.]: "Ein Shylock wie aus Hitlers Zeiten"
19.01.73, *Le Monde*; Dandrel, Louis: "Théatre populaire à Bochum (R.F.A.). Peter Zadek et l'art de l'impossible"
19.01.73, *Zeit, Die*; Karasek, Hellmuth: "Zadeks einsamer Antonio"
16.03.73, *Aufbau*; R.A.: "'Kaufmann von Venedig' neu interpretiert"
04.05.73, *Welt, Die*; Plunien, Eo: "Williams neue Kleider"
19.05.73, *Abend, Der*; Ritter, Heinz: "Ein Märchen-Unhold"
19.05.73, *Tagesspiegel, Der*; G.G.: "Gestern im Theater: 'Der Kaufmann von Venedig'"
20.05.73, *Berliner Morgenpost*; Windelboth, Horst: "Shakespeare – heiß umstritten"
20.05.73, *Spandauer Volksblatt*; Brockmann, Hagmut W.: "Wahrheit zwischen vielen Gags"
20.05.73, *Tagesspiegel, Der*; Grack, Günther: "Spektakel um Shylock"
21.05.73, *Berliner Zeitung (BZ)*; Lentz, Georg: "Der Clown von Venedig"
27.05.73, *Berliner Sonntagsblatt* '*Die Kirche*'; K.: "Der Kaufmann von Venedig"
25.03.74, *Offenbach Post*; ck.: "Menschliche Tragödie"
02/1973, *Theater heute*; Rischbieter, Henning: "Zadek meint: Shakespeare ist geschmacklos. 'Kaufmann von Venedig' in Bochum"
02/1973, *Theater heute*; Canaris, Volker: "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock"
08/1973, *Theater heute*; Schälicke, Karsten: "Karsten Schälicke: Wie ich mit Shakespeare umging"
05/1991, *Spiegel, Der*; Karasek, Hellmuth und Matthias Matussek: "'Sechs Stühle, sonst nichts'"
17.04.76, *Thüringische Landeszeitung*; Menchén, Dr. Georg: "Von der Notwendigkeit menschlicher Bewährung"
12.12.88, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Hensel, Georg: "Ein Jude wie du und ich"
12.12.88, *Süddeutsche Zeitung*; Sucher, C. Bernd: "Shylock Jude fehlen die Worte"
12.12.88, *Welt, Die*; Kathrein, Karin: "Geschäftemacher vom Trump Tower"
13.12.88, *Frankfurter Rundschau*; Iden, Peter: "Nicht weiter tragisch"
19.12.88, *Profil*; Löffler, Sigrid und Peter Zadek: "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'"
19.12.88, *Profil*; Löffler, Sigrid: "Die Schatten des Rialto"
28.02.92, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Stadelmaier, Gerhard: "Der Flattermann von Venedig"
08.03.93, *Berliner Morgenpost*; Lubowski, Bernd: "Shakespeare ist bei Zadek der Sieger"

Premierendatum: 12.04.73, Bonn, Theater der Stadt
Regie: Heyse, Hans-Joachim; Shylock: Fuchs, Oswald

14.04.73, *General-Anzeiger*; Kraemer, Hermann-Josef: "Scheilock in einer commedia dell´arte"
14.04.73, *Kölner Stadt-Anzeiger*; Hartmann, Rainer: "Blasser Schleier über Scheilock"
14.04.73, *Kölnische Rundschau*; Biergann, Armin: "Was ihr wollt am Rialto"
26.10.79, *Kölnische Rundschau*; Biergann, Armin: "Das 'Judenstück' als unreifes Jugendstück"

Premierendatum: 16.02.1974, Göttingen, Deutsches Theater
Regie: Davy, Walter; Shylock: Müller-Elmau, Eberhard

18.02.74, *Göttinger Tageblatt*; [anon.]: "Der Kaufmann von Venedig"
19.02.74, *Glocke, Die*; Rie.: "Schauspieler von Format: Eberhard Müller-Elmau"
19.02.74, *Gütersloher Zeitung*; oe: "Tragödie und Komödie eines Juden unter Christen"
20.02.74, *Westfalen-Blatt*; e: "Ein grausam-lustiges Schauspiel um Liebe, Haß und Recht"
23.02.74, *Mindener Tageblatt*; Dr. Sr: "Ein großer Theaterabend"
23.02.74, *Neue Westfälische Zeitung*; ebro: "Symbol der verachteten Minderheit"
22.04.74, *Goslarsche Zeitung*; Muschwitz, Dr. G.: "'Klassischer Abschluß' im Odeon"
41/1974, *Göttinger Allgemeine Zeitung*; Sandner-von Dehn, Claudia: "Venezianische Romanze" (in der Kopie des Verfassers ohne Datum)

Premierendatum: 12.09.1974, Tübingen, Landestheater
Regie: Meyer, Conny Hannes a. G.; Shylock: Schubert, Heinz

12.09.74, *Schwäbisches Tagblatt*; Meyer, Conny Hannes: "Die bittere Story vom Juden"
12.09.74, *Tübinger Theaterchronik*; Grailich, Werner: "'Du mußt rüpelhafter werden'"
16.09.74, *Schwäbische Zeitung*; Schnabel, Dieter: "Shakespeare mit Neonbeleuchtung"
19.09.74, *Reutlinger General-Anzeiger*; Dr. W.K.: "Großer LTT-Auftakt: Shakespeares Shylock"
19.09.74, *Schwarzwälder Bote*; jkb: "Shylock – vom Klischee befreit"
21.09.74, *Südwest-Presse*; cm: "Ein Kapitel"
01.10.74, *Schwarzwälder Bote*; fj: "Ein glänzender Auftakt mit Shakespeare"
05.02.87, *Kreiszeitung Böblingen*; Schnabel, Dieter: "Shakespeare im Pop-Milieu"

Premierendatum: 14.10.1978, Lübeck, Bühnen der Hansestadt
Regie: Olszewski, Reinhold K.; Shylock: Wehnert, Roderich

16.10.78, *Kieler Nachrichten*; E.G.: "Eine hintergründige Komödie"
17.10.78, *Lübecker Nachrichten*; Zschacke, Günter: "Shakespeares böse Buben blieben meistens brav"
19.10.78, *Flensburger Tageblatt*; Herchenröder, Jan: "Vier norddeutsche Papagalli"
04.11.78, *Rheinpfalz, Die*; Osterwald, Christina: "Shylock blieb exotische Staffage"

Premierendatum: 19.11.1978, München, Kammerspiele
Regie: Tabori, George; Shylock: Beek, Richard; Fischer, Klaus; Greza, Michael; Habeck, Michael; Hacker, Rüdiger; Höpfner, Ursula; Klaus, Fred; Manteuffel, Felix von; Noël, Edwin; Pick, Helmut; Rühaak, Siemen; Schumacher, Arnulf; Walden, Stanley

23.10.78, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Hensel, Georg: "Shakespeare, Jazz und Judenhaß"
23.10.78, *Welt, Die*; A.W.: "Shylock im Souterrain"
24.10.78, *Wiesbadener Kurier*; Adam, Klaus: "Happening mit Shylock"
25.10.78, *Frankfurter Rundschau*; Schmidt, Dietmar N.: "Was die Tradition eine Komödie nennt"

28.10.78, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Colberg, Klaus: "Jeder könnte Shylock sein"
08.11.78, *Tageszeitung (TZ)*; May, Rolf: "Shylock von allen Seiten beleuchtet"
17.11.78, *Süddeutsche Zeitung*; Thieringer, Thomas: "Das Einmalige wiederholen. Gespräch mit George Tabori über sein Münchner Shylock-Projekt"
18.11.78, *Abendzeitung (AZ)*; Dullinger, Angie: "Die Quälerei um ein Pfund Fleisch"
18.11.78, *Süddeutsche Zeitung*; Mulot, Sibylle: "Die alte böse Ballade vom Juden Shylock"
20.11.78, *Tageszeitung (TZ)*; May, Rolf: "Taboris Shylock"
21.11.78, *Münchner Merkur*; Eichholz, Armin: "Aufregende Nachtübung mit dreizehn Shylocks"
21.11.78, *Tageszeitung (TZ)*; May, Rolf: "Gefolterte Puppen"
23.11.78, *Stuttgarter Nachrichten*; Schmidt, Dietmar N.: "Das ist schwer auszuhalten"
24.11.78, *Bayerische Staatszeitung*; Seidenfaden, Ingrid: "Shylock und wir"
24.11.78, *Saarbrücker Zeitung*; Adam, Klaus: "Diese Juden"
01.12.78, *Goslarsche Zeitung*; Lehmann, Hans: "Die große Show vom Antisemitismus"
01.12.78, *Zeit, Die*; Schödel, Helmut: "Der dreizehnfache Shylock"
14.12.78, *Deutsche Volkszeitung*; Hatry, Michael: "Ein Irrtum kommt selten allein"
01/1979, *Theater heute*; Becker, Peter von: "Theaterarbeit mit George Tabori. Der Weg vom Bremer 'Hamlet' zum Münchner 'Shylock'"
01/1979, *Theater heute*; Martins, Kirsten: "Der Fels, der in der Mitte bricht. Aus einem Probentagebuch zur Münchner 'Shylock'-Produktion"
01/1979, *Theater heute*; Becker, Peter von: "Von Juden und Christen – von Vätern und Kindern"
02/1979, *Theater heute*; Krüger, Michael: "Menschen-Spiele"
09.11.79, *Zeit, Die*; Schödel, Helmut: "Wie es Zadek gefällt"

Premierendatum: 16.02.1979, Baden-Baden, Theater der Stadt
Regie: Schauwienhold, Friedhelm; Shylock: Breitenstein, Wolfgang

03.02.79, *Badisches Tagblatt*; [anon.]: "Shylock aus dem Mittelpunkt gerückt"
19.02.79, *Badische Neueste Nachrichten*; nz.: "Sinnlichkeit zwischen Seilen"
19.02.79, *Badisches Tagblatt*; Hübner, Paul: "Wie steht es mit Shylock nach 'Holocaust'?"
20.02.79, *Offenburger Tageblatt*; Fischer, Klaus: "Mit Besetzungsschwächen"
22.02.79, *Schwarzwälder Bote*; Horschik, J.: "Zwei Welten – Licht und Schatten"
14.03.79, *Wormser Zeitung*; Bindseil, Rolf: "Die Verachtung und die Kapitalisten"

Premierendatum: 15.09.1979, Bielefeld, Bühnen der Stadt
Regie: Braak, Kai; Shylock: Fechner, Horst A.

17.09.79, *Neue Westfälische Zeitung*; [anon.]: "Ein Kaftan mit dem Judenstern aus Kreide"
17.09.79, *Westfälisches Volksblatt*; Schmidt, Jürgen: "Ein Jude will sein Pfand"
12/1979, *Theater heute*; L.Z.: "Was war"

Premierendatum: 04.10.1979, Würzburg, Stadttheater
Regie: Groeling, Joachim von; Shylock: Worzel, Karl

24.09.79, *Main-Post*; [anon.]: "Schauspielpremiere verschoben"
03.10.79, *Main-Post*; Grellmann, Hans-Jürgen: "Haß eines Außenseiters"
06.10.79, *Kitzinger Zeitung*; Pusch, Matthias: "Komödie rankt sich um Liebe und Haß"
06.10.79, *Main-Post*; Grellmann, Hans-Jürgen: "Die menschliche Not eines Wucherers"
06.10.79, *Volksblatt*; os: "Tiefgründig, doppelbödig mit tragischen Perspektiven"
08.10.79, *Fränkische Nachrichten*; Pusch, Mathias: "Eine höchst vortreffliche Geschichte um Liebe, Haß und Geld"

26.10.79, *Main-Echo*; Weidinger, Anton: "Shylock – eine Randerscheinung"
31.10.79, *Main Post*; Grellmann, Hans-Jürgen: "Shakespeare im Krimi-Stil"

Premierendatum: 24.10.1979, Köln, Schauspielhaus
Regie: Zinger, Arie; Shylock: Lause, Hermann

21.09.79, *Kölnische Rundschau*; Schuchardt, Barbro: "Ein Herz und eine Seele mit seinen makabren Puppen"
20.10.79, *Kölner Stadt-Anzeiger*; Oehlen, Martin: "Wer ist Shylock?"
24.10.79, *Kölner Stadt-Anzeiger*; Unger, Wilhelm: "Völlig unbefangen"
25.10.79, *Deutschlandfunk*; Thiemer, Horst: "Arie Zingers Neuinszenierung von Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' im Kölner Schauspielhaus"
25.10.79, *Kölner Stadt-Anzeiger*; Unger, Wilhelm: "... einmal ein Ekel war" (Titel in der Kopie des Verfassers unvollständig)
25.10.79, *Kölner Stadt-Anzeiger*; hjs: "Halbherziges Unternehmen"
25.10.79, *Radiobeitrag?*; [anon.]: "Arie Zinger inszeniert den 'Kaufmann von Venedig' in Köln"
26.10.79, *Aachener Volkszeitung*; Schader, Ingeborg: "Bühnenaktion um jeden Preis"
26.10.79, *Düsseldorfer Nachrichten*; Federmann, Knut: "Ein glanzloser Reinfall"
26.10.79, *Express*; Aschemann, Werner: "Ekel Alfred: Der neue Papagallo von Venedig"
26.10.79, *Glocke, Die*; [anon.]: "Buhrufe und Pfiffe für den 'Kaufmann von Venedig'"
26.10.79, *Kölner Stadt-Anzeiger*; Schyle, Hans Joachim: "Shylock fällt unter die Schläger vom Lido"
26.10.79, *Kölnische Rundschau*; Biergann, Armin: "Das 'Judenstück' als unreifes Jugendstück"
26.10.79, *Nürnberger Nachrichten*; Bock, Hans Bertram: "Irrsinniger Racheengel"
26.10.79, *Recklinghäuser Zeitung*; Schader, Ingeborg: "Mit Pfiffen und Buhgetöse"
26.10.79, *Westfälische Rundschau*; dpa: "'Kaufmann von Venedig' in Köln: Bei magerem Applaus gab es großes Buhgetöse und Pfiffe"
27.10.79, *Abendzeitung*; Seidenfaden, Ingrid: "Gewöhnlicher Rassismus ist Shylocks Welt"
27.10.79, *Main-Post*; Biergann, Armin: "Reinfall am Rhein"
27.10.79, *Mindener Tageblatt*; Schader, Ingeborg: "'Kaufmann von Venedig' ausgebuht"
27.10.79, *Stuttgarter Zeitung*; Stadelmaier, Gerhard: "Shylock hat keine Chance"
27.10.79, *Welt, Die*; Ziermann, Horst: "Gobbo reißt faule Witze"
29.10.79, *Rheinische Post*; Schaumann, Lore: "Fast tot in Venedig"
30.10.79, *Aachener Nachrichten*; Schader, Ingeborg: "Brisanz eines heiklen Themas"
31.10.79, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Jansen, Hans: "Shylock wetzt das Messer"
01.11.79, *General-Anzeiger*; Stauch-von Quitzow, Wolfgang: "Shylock als Karikatur der Bosheit"
02.11.79, *Allgemeine Jüdische Wochenzeitung*; Ginzel, G.B.: "Viel Lärm um Nichts?"
02.11.79, *Handelsblatt, Das*; Schreiber, Ulrich: "Staatstheater-Glätte und schauspielerische Schwäche"
03.11.79, *Frankfurter Rundschau*; Schreiber, Ulrich: "Shakespeare durch Lessing gesehen"
04.11.79, *DAS (Deutsche Allgemeine Sonntagszeitung?)*; Klunker, Heinz: "Käthchens Traum und Shylocks Wahn"
08.11.79, [...]; Vielhaber, Gerd: "Noch immer Ärger mit William Shakespeare" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen der Publikation)
09.11.79, *Zeit, Die*; Schödel, Helmut: "Wie es Zadek gefällt"
10.11.79, *Saarbrücker Zeitung*; Vielhaber, Gerd: "Immer noch Ärger mit William"
20.11.79, *Kölner Stadt-Anzeiger*; [anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig'"
28.11.79, *Kölnische Rundschau*; EB: "'Kaufmann von Venedig' diskutiert"

29.11.79, *Neue Zürcher Zeitung*; Stauch-von Quitzow, Wolfgang: "Kraftakte mit den alten Figuren"

13.12.79, [...]; [anon.]: "Über allem steht der Ruf: Juda verrecke!" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen der Publikation)

31.12.79, *Kölnische Rundschau*; Malmendier, Rolf und Bernd Neudert: "Ganz einfach schlechtes Theater / Sehnsucht nach der alten Garde"

12/1979, *neues rheinland*; Vielhaber, Gerd: "Schauspielhaus 'Der Kaufmann von Venedig'"

12/1979, *Theater heute*; Rühle, Günther: "Wie zeigt man auf Wunden?"

11.06.80, *Eßlinger Zeitung*; Kost, Rudi: "Der Jude"

20.01.84, *Zeit, Die*; Schödel, Helmut: "Lache, Shylock!"

28.02.92, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Stadelmaier, Gerhard: "Der Flattermann von Venedig"

Premierendatum: 07.03.1981, Lüneburg, Stadttheater
Regie: Montléart, Alexander de; Shylock: Knichel, Dieter G.

09.03.81, *Lüneburger Landeszeitung*; Tilgner, Eberhard: "Geld und Recht und Menschlichkeit"

Premierendatum: 26.09.1981, Düsseldorf, Schauspielhaus
Regie: Palitzsch, Peter; Shylock: Wigger, Stefan

[...], O.H.: "Todessehnsucht in der Manege und äusserst gemischte Gefühle" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen der Publikation und Datum)

28.09.81, *Welt, Die*; Plunien, Eo: "Außenseiter gegen Playboys"

28.09.81, *Münstersche Zeitung*; Schader, Ingeborg: "Um Shylock nur Tändeleien"

28.09.81, *Neue Rhein Zeitung*; Kölgen, Birgit: "Hui, die Pfeile fliegen"

28.09.81, *Rheinische Post*; Kill, Reinhard: "Ein Macht-Spiel?"

28.09.81, *Soester Anzeiger*; Schader, Ingeborg: "'Kaufmann von Venedig' war stark erotisch parfümiert"

28.09.81, *Westdeutsche Zeitung*; Westecker, Dieter: "Die Pause ist der einsame Höhepunkt"

28.09.81, *Westfälische Nachrichten*; dpa: "Shakespeare wird 'vergewaltigt'"

29.09.81, *Frankfurter Neue Presse*; Hartmann, Rainer: "Der Schmerz des Außenseiters"

29.09.81, *Kölner Stadt-Anzeiger*; Hartmann, Rainer: "Sündenböcke sind immer gesucht"

30.09.81, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Schmidt, Jochen: "Weder Juden noch Christen – nur Kaufleute"

30.09.81, *Recklinghäuser Zeitung*; J.S.: "Erotisch parfümiert"

01.10.81, *Frankfurter Rundschau*; Schreiber, Ulrich: "Die Utopie des freien Tauschwerts"

01.10.81, *General-Anzeiger*; dpa: "Aufsatz zurückgenommen"

01.10.81, *Kölner Stadt-Anzeiger*; dpa: "Aufsatz über Juden zurückgenommen"

01.10.81, *Münstersche Zeitung*; [anon.]: "'Kaufmann' und die Juden"

01.10.81, *Neue Westfälische*; dpa: "Schauspielhaus zieht Text über 'reiche' Juden zurück"

01.10.81, *Welt, Die*; dpa: "Aufsatz über Juden wird zurückgenommen"

01.10.81, *Westfälische Nachrichten*; dpa: "Schauspielhaus zieht Juden-Aufsatz zurück"

02.10.81, *Hellweger Anzeiger*; lnw: "Beelitz zieht Aufsatz über die Juden zurück"

02.10.81, *Recklinghäuser Zeitung*; [anon.]: "Schauspielhaus zieht Aufsatz über Juden zurück"

02.10.81, *Westfälischer Anzeiger*; lnw: "Beelitz zieht Aufsatz über die Juden zurück"

05.10.81, *Süddeutsche Zeitung*; Vormweg, Heinrich: "Parodie auf die Verfremdung"

07.10.81, *Recklinghäuser Zeitung*; Lamza, Klaus: "Auschwitz liegt gleich um die Ecke"

09.10.81, *Berliner Allgemeine jüdische Wochenzeitung*; Lewy, Hermann: "Hände weg von Shylock!"

09.10.81, *Berliner Allgemeine jüdische Wochenzeitung*; Nachmann, Werner: "Warum? Offener Brief an den Intendanten des Düsseldorfer Schauspielhauses, Günther Beelitz"

14.10.81, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Loskill, Hans-Jörg: "Nur Wigger überzeugt als Shylock"

11/1981, *Theater heute*; Köster, Cornelia: "Zum Tode gedacht"

12/1981, *neues rheinland*; Vielhaber, Gerd: "Schauspiel Großes Haus Der Kaufmann von Venedig"

19.01.82, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Wtf: "Zwischen Kunststoff und Leichtmetall: Die Poesie blieb auf der Strecke"

33/1982, *Shakespeare Quarterly*; Hortmann, Wilhelm: "Opposites"

Premierendatum: 06.10.1981, Bruchsal, Badische Landesbühne
Regie: Peiker, Eberhard; Shylock: Wolfram, Jürgen

14.10.81, *Badische Neueste Nachrichten*; Knopf, Jan: "Das märchenhafte Lustspiel betont"

15.10.81, *Rhein-Neckar-Zeitung*; H.B.: "Haß: Verzweifelter Ausdruck von Liebe"

20.10.81, *Schwarzwälder Bote*; Schnabel, Dieter: "Shylock beherrscht Haß und Geld"

03.12.81, *Bergsträßer Anzeiger*; Roland, Horst: "Zweieinhalb Stunden Standardtheater"

Premierendatum: 09.01.1982, Heilbronn, Stadttheater
Regie: Gillar, Jaroslav; Shylock: Straub, Karl

13.11.81, *Heilbronner Stimme*; [anon.]: "Heilbronner Theater: 'Kaufmann von Venedig' anstelle von Hamlet"

22.12.81, *Heilbronner Stimme*; HSt: "Zwei Tschechen erarbeiten 'Kaufmann von Venedig' fürs Heilbronner Theater"

07.01.82, *Heilbronner Stimme*; [anon.]: "Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Heilbronn"

11.01.82, *Heilbronner Stimme*; Sachse, Peter: "'Der Kaufmann von Venedig' als bunte Commedia dell´arte"

16.01.82, *Haller Tagblatt*; Schnabel, Dieter: "Shakespeare in der Raumbühne"

22.01.82, *Eßlinger Zeitung*; Schnabel, Dieter: "Aus der Not eine Tugend gemacht"

25.01.82, *Badische Neueste Nachrichten*; Schnabel, Dieter: "Venedigs Treppen, Brücken und Kanäle"

26.01.82, *Kreiszeitung – Böblinger Bote*; Schnabel, Dieter: "Shakespeare in der Raumbühne"

27.01.82, *Schwäbische Zeitung*; Schnabel, Dieter: "Shakespeare-Schauspiel auf der Raumbühne"

Premierendatum: 23.04.1982, Koblenz, Theater der Stadt
Regie: Maeder, Hannes; Shylock: Motschach, Hermann

26.04.82, *Rhein-Zeitung*; Kröner, Wolfgang: "Gute Sprüch" aufgesagt"

Premierendatum: 17.04.1983, Neuss, Rheinisches Landestheater
Regie: Wesseler, Karl; Shylock: Stutzmann, Waldemar

29.04.83, *Berliner Allgemeine Jüdische Wochenzeitung*; Lewy, Hermann

Premierendatum: 13.01.1984, München, Bayerisches Staatstheater, Residenztheater
Regie: Kirchner, Alfred; Shylock: Schmidinger Walter

12.01.84, *Abendzeitung (AZ)*; Seidenfaden, Ingrid: "Hier ist das Recht grotesk"

12.01.84, *Süddeutsche Zeitung*; Ude, Karl: "Schuldschein – nur 'zum Spaß' gegeben..."

13.01.84, *Münchner Merkur*; Fischbach, Ute: "Die Komödie vom Kaufmann von Venedig"
13.01.84, *tz*; May, Rolf: "Das andere Gesicht des harten Juden"
16.01.84, *Abendzeitung (AZ)*; Gliewe, Gerd: "Hopplahopp ins Nichts gesetzt"
16.01.84, *Augsburger Allgemeine*; Hepp, Fred
16.01.84, *Münchner Merkur*; Eichholz, Armin: "Shylock "84 überfällt das Publikum"
16.01.84, *Nürnberger Nachrichten*; Krieger, Hans
16.01.84, *Süddeutsche Zeitung*; Kaiser, Joachim: "Angst vor Shylocks radikaler Bosheit?"
16.01.84, *tz*; May, Rolf: "Shylock jüdelt nicht"
17.01.84, *Darmstädter Echo*; Kienzle, Siegfried
17.01.84, *Rheinpfalz, Die*; Trauth, Doris M.
17.01.84, *Schwäbische Zeitung*; Linder, Gisela
17.01.84, *Stuttgarter Nachrichten*; Holwein, Jürgen
17.01.84, *Welt, Die*; Borngässer, Rose-Marie: "Was ihn so traurig macht"
18.01.84, *Bremer Nachrichten*; Lehmann, H.
18.01.84, *Frankfurter Rundschau*; Iden, Peter
18.01.84, *Main-Post*; Grimm, Dieter
19.01.84, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Schwab-Felisch, Hans: "Der groteske Weg ins Tragische"
20.01.84, *Bayrische Staatszeitung*; kr: "Balanceakt unter Shylocks Schatten"
20.01.84, *Mittelbayrische Zeitung*; Reitter, Bärbel
20.01.84, *Neue Württembergische Zeitung*; Pörtl, Gerhard
20.01.84, *Trostberger Tagblatt*; Macher, Hannes S.
20.01.84, *Zeit, Die*; Schödel, Helmut: "Lache, Shylock!"
21.01.84, *Bayernkurier*; Müller, Wolfgang Johannes
21.01.84, *Main-Echo*; Danler, Karl-Robert
25.01.84, *Reutlinger General-Anzeiger*; Köhler, Hans
31.01.84, *Rheinische Post*; Dultz, Michael
01.02.84, *Münchner Theaterzeitung*; H.K.
07.02.84, *Neue Zürcher Zeitung*; Schreiber, Wolfgang
12.12.84, *Rheinpfalz, Die*; Kowa, Gerd: "Opfer oder geprellter Teufel?"

Premierendatum: 24.06.1984, Schwäbisch Hall, Freilichtspiele
Regie: Hübner, Kurt; Shylock: Kaiser, Wolf

25.06.84, *Heilbronner Stimme*; Marzluf, Arnulf: "Rache und Jeremiaden einer geschundenen Seele"
25.06.84, *Nürnberger Zeitung*; halef
25.06.84, *Schwäbische Donau-Zeitung*; Domes, Heinrich
26.06.84, *Mannheimer Morgen*; Schönfeldt, Heinz: "'Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?'"
27.06.84, *Main Post*; Strodel, Otto: "Die Einsamkeit des Verachteten"
28.06.84, *Stuttgarter Nachrichten*; Ulrici, Susanne
29.06.84, *Neue Presse*; Rutz, Alexander
29.06.84, *Oberhessische Presse*; s
29.06.84, *Stuttgarter Zeitung*; Staehle, Ulrich
30.06.84, *Südkurier*; Seelig, Kurt
30.06.84, *Welt, Die*; Nerval, Reiner: "Die Turmfalken über Sankt Michael"
03.07.84, *Gießener Anzeiger*; Linke, Hans Jürgen
03.07.84, *Oberhessische Presse*; Kiltz, Hans-Otto
04.07.84, *Deutsche Tagespost*; Lohss, Otto

04.07.84, *Schwäbische Zeitung*; Schnabel, Dieter
10.07.84, *Stuttgarter Zeitung*, Geier, Martin
10.07.84, *Trierischer Volksfreund*; Schnabel, Dieter
11.07.84, *Rhein-Neckar-Zeitung*; Ueckert, Dieter: "Die Einsamkeit der alten Männer"
23.07.84, *Saarbrücker Zeitung*; Lieb, Jacques
25.07.84, *Heilbronner Stimme*; Hofmann, Martin: "Mit dem 'Kaufmann von Venedig' von Treppe zu Treppe auf Reisen"

Premierendatum: 07.09.1984, Münster, Städtische Bühnen
Regie: Wesseler, Karl; Shylock: Stutzmann, Waldemar

10.09.84, *Münstersche Zeitung*; Warsinsky, Irmgard: "Eine klassische Komödie und absurde Unterhaltung"
10.09.84, *Westfälische Nachrichten*; Gervink, Bernhard: "Portia war durchgebrannt"
11.09.84, *Glocke, Die*; Morisse, Wolfgang
22.04.85, *Westfalenpost*; Heiser, Hubertus
36/1985, *Shakespeare Quarterly*; Hortmann, Wilhelm: "Provincial Roses in West Germany"

Premierendatum: 11.03.1985, Hamburg-Altona, Altonaer Theater
Regie: Andersson, Jöns; Shylock: Steffens, Franz-Josef

18.03.85, *Hamburger Abendblatt*; Ehrich, Brigitte: "Menschliches Drama mit heiterem Akzent"
18.03.85, *Harburger Anzeigen und Nachrichten*; Milewski, Michael
18.03.85, *Welt, Die*; Ahrends, Martin: "Ein Jude kämpft um Gerechtigkeit"
20.03.85, *Altonaer Wochenblatt*; Hauffe, Eugen
04.04.85, *Holsteinischer Courier*; Freese, Uwe
10.04.85, *Harburger Anzeigen und Nachrichten*; Bennecke, Ernst

Premierendatum: 13.04.1985, Kiel, Theater der Stadt
Regie: Hinzpeter, Reinhard; Shylock: Geiger, Hermann-Josef

13.04.84, *Kieler Nachrichten*; Kastner, Ruth: "Heute Shakespeare-Premiere in Kiel: Dukaten und Gefühle"
15.04.85, *Norddeutsche Rundschau*; em
17.04.85, *Lübecker Nachrichten*; Butzlaff, Wolfgang
18.04.85, *Kieler Rundschau*; Karnath, Birgit
08/1985, *Theater heute*; Zerull, Ludwig: "Kiel: Traurige Komödie"

Premierendatum: 08.01.1986, Hannover, Landesbühne, Theater am Aegi
Regie: Rüdiger, Reinhold; Shylock: Peiser, Gerd

[...], *Elbe-Jeetzel-Zeitung*; hl: "Shylock aus Hannover überzeugte" (in der Kopie des Verfassers ohne Datum)
11.01.86, *Goslarsche Zeitung*; GFM: "Gerd Peiser als Shylock bot glänzende Leistung"
03.01.86, *Bild*; Berger, Anne-Kathrin: "Der Kaufmann von Venedig – Haß, Liebe und ein schwacher Shylock"
13.01.86, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*; Harms, Claus: "Lustspiel und Tragödie"
13.01.86, *Kreiszeitung*; Blasczyk, R.: "Ein Pfund Fleisch als Pfand gefordert"
13.01.86, *Neue Presse*; Hollmann, Reimar: "Zuwenig Courage zur Entlarvung privilegierten Schmarotzertums"
14.01.86, *Göttinger Tagblatt*; Winters, Hans-Christian

14.01.86, *Weser-Kurier, Regionale Rundschau*; ujo: "Humor und sprachliche Raffinesse vereint"
21.01.86, *Schaumburger Zeitung*; chr: "Märtyrer oder Teufel?"
22.01.86, *Hannoversche AZ, Regionalausgabe Leine-Zeitung*; ri: "Rüdigers Shylock kann nicht mehr mißbraucht werden"
22.01.86, *Neustädter Zeitung*; het: "Tragische Elemente bestimmten Sinn der Komödie"
29.01.86, *Salzgitter Zeitung*; tsch: "Eindrucksvoller 'Shylock'"
30.01.86, *Harz Kurier*; um: "Märchenwelt und harte Wirklichkeit"
31.01.86, *Deister- und Weserzeitung*; Rohr, Karin: "Shylock, wie ihn Shakespeare wollte"
03.02.86, *Zevener Zeitung*; lem: "Komödie mit ernstem Inhalt"
07.02.86, *Schaumburger Nachrichten*; sdb: "Tragik und Komödie lagen dicht beieinander"
10.02.86, *Herforder Kreisblatt*; os: "Eine problematische Figur"
10.02.86, *Neue Westfälische*; Lewe, Otto: "Der Ernstfall in die Komödie hineingerettet"
12.02.86, *Helmstedter Blitz*; [anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig' – ein Schauspiel in Vers und Prosa"
13.02.86, *Allgemeine Zeitung der Lüneburger Heide*; Warnecke, Jürgen: "Flüssige Inszenierung mit viel Einfühlungsvermögen"
14.02.86, *Leine Deister Zeitung*; rm: "Im lichtdurchfluteten Schlußbild Gegensätze aufgelöst"
19.02.86, *Helmstedter Nachrichten*; Disc: "Die Vernünftigen in ihrem Wissen bestärkt"
26.02.86, *Verdener Aller-Zeitung*; Reinefeld, Bettina
03.03.86, [...]; Lange, Siegbert: "Zwei unterschiedliche Welten in ein reizvolles Wechselspiel gebracht" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen der Publikation)
19.07.86, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*; Lange, Rudolf
19.07.86, *Neue Presse*; Lange, Rudolf
26.07.86, *Allgemeine Zeitung*; Bunte, Ursula

Premierendatum: 13.06.1986, Darmstadt, Staatstheater
Regie: Pesel, Jens; Shylock: Flüs, Wolf

28.05.86, *Darmstädter Echo*; cid: "'Shylock ist in erster Linie Kaufmann'"
12.06.86, *Darmstädter Echo*; cid: "Die Shylocks von Darmstadt"
14.06.86, *Darmstädter Echo*; cid: "Langer Beifall für den 'Kaufmann'"
16.06.86, *Darmstädter Echo*; Diesner, Jürgen: "Wenn Shylock lacht, vergeht uns das Lachen"
16.06.86, *Darmstädter Tageblatt*; Beck, Ferdinand: "Wechselbäder von Schalk und Schauer"
16.06.86, *Wiesbadener Kurier*; us
19.06.86, *Main-Echo*; Euler, Anneliese
23.06.86, *Rhein-Neckar-Zeitung*; Bajorat, Fritz
25.06.86, *Allgemeine Zeitung*; Frederiksen, Jens
02.07.86, *Frankfurter Rundschau*; Köpke, Horst
04.10.94, *Darmstädter Echo*; Benz, Stefan: "Die Anwältin von Venedig"

Premierendatum: 12.09.1986, Tübingen, Landestheater
Regie: Klaus, Johannes; Shylock: Wittenborn, Michael

12.09.86, *Schwäbisches Tagblatt*; Zaum, Ulrich: "Ein Pfund von Eurem Fleisch"
17.09.86, *Schwäbische Donau-Zeitung*; Müller, Christoph
17.09.86, *Schwäbische Zeitung*; Schnabel, Dieter
18.09.86, *Reutlinger General-Anzeiger*; can
20.09.86, *Kreiszeitung*; Binder, Christiane
29.09.86, *Glocke, Die*; et
02.10.86, *Nürtinger Zeitung*; Wetzel, Wolfgang: "Zwischen Gartenlaube und Tragödie"

03.10.86, *Schwäbisches Tagblatt*; [anon.]: "Shylock"
25.10.86, *Neckarquelle*; garai: "Dieser Shylock ging unter die Haut"
25.10.86, *Schwarzwälder Bote*; [anon.]
13.11.86, *Eßlinger Zeitung*; bigi
29.11.86, *Ludwigsburger Kreiszeitung*; bie
11/1986, *Theater heute*; Müller, Christoph: "Vom Rialto direkt nach Auschwitz"
05.02.87, *Kreiszeitung Böblingen*; Schnabel, Dieter: "Shakespeare im Pop-Milieu"

Premierendatum: 21.11.1986, Moers, Schlosstheater
Regie: Freytag, Holk; Shylock: Seeger, Hans-Christian

08.11.86, *NRZ (Neue Rhein-Zeitung, Neue Ruhr-Zeitung)*; [anon.]: "Auseinandersetzung mit einer antisemitischen Projektion"
08.11.86, *Rheinische Post*; [anon.]: "STM-Matinee 'Der Kaufmann von Venedig'"
11.11.86, *Rheinische Post*; Giese, Karen: "Shylock als Projektion"
24.11.86, *NRZ (Neue Rhein-Zeitung, Neue Ruhr-Zeitung)*; Linnemeier, Ulrich: "Bösewichter – Wohin man auch sehen mag"
24.11.86, *Rheinische Post*; Bernrieder, Irmgard: "Die Ratlosigkeit nicht übertuscht"
25.11.86, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Platzeck, Wolfgang: "Blick durchs Teleobjektiv"
27.11.86, *Mannheimer Morgen*; WoB: "Der Jude wird vernichtet, ausgelöscht"
28.11.86, *Rheinischer Merkur*; Schulze-Reimpell, Werner: "Das Tabu, die Ironie und der Tor"
30.11.86, *Norddeutscher Rundfunk*; Leibenguth, Rolf: "Bericht über 'Der Kaufmann von Venedig' von William Shakespeare. Aufführung im Schloßtheater Moers"
02.12.86, *WZ General-Anzeiger*; Ingenpahs, Heinz-J.
03.12.86, *Rheinpfalz, Die*; Schulze-Reimpell, Werner

Premierendatum: 26.06.1987, Ettlingen, Schlossfestspiele
Regie: Cossardt, Jörg; Shylock: Braun, Pinkas

29.06.87, *Badische Neueste Nachrichten*; Waldecker, Gertrud: "Der Jude Shylock – eine tragische Figur"
29.06.87, *Badisches Tagblatt*; Weisenburger, Hansjörg: "Ein gar schaurig Spiel als Komödie verkleidet"
30.06.87, *Offenburger Tagblatt*; Wehinger, Franz Josef: "Feinde im Namen des Geldes"
30.06.87, *Rheinpfalz, Die*; Wolff, R.: "Rache oder Großmut?"
01.07.87, *Mannheimer Morgen*; Donath, Claus: "Geduldsprobe für die Zuschauer"
01.07.87, *Welt, Die*; Ziermann, Horst: "Verhaftung im Hotel"
03.07.87, *SDR Kulturreport regional*; Kensy, Hans Peter und Jan Knopf: "'Kaufmann von Venedig' bei den Ettlinger Schloßfestspielen"
03.07.87, *Wiesbadener Kurier*; [anon.]: "Theater-Sommer (I) Streitende Königinnen, amüsante Gesellschaftskritik, Götz als Denker"
07.07.87, *Heilbronner Stimme*; Schnabel, Dieter: "'Der Kaufmann von Venedig' in Ettlingen"
08.07.87, *Schwäbische Zeitung*; Lehnhardt, Rolf: "Shylocks Rache lediglich Theaterdonner?"
10.07.87, *Mannheimer Morgen*; Mac
13.07.87, *Mannheimer Morgen*; sd: "Zuviel Inhalt – zu wenig Spiel"
13.07.87, *Rheinpfalz, Die*; Arend, Heike: "Dramatisch schwerfälliger Rechtsstreit"
16.07.87, *Pforzheimer Kurier*; [anon.]: "Ein Pfund Fleisch als Pfand"
17.07.87, *Heidenheimer Zeitung*; Saur, Christof S.: "'Daß ich gequält nun selber quälen muß'"
09/1987, *Theater-Rundschau*; Schnabel, Dieter: "Ettlingen Shakespeare, Lope und Brecht"

Premierendatum: 21.06.1988, Bad Hersfeld, Festspiele
Regie: Toelle, Tom; Shylock: Martell, Karl-Heinz

21.06.88, *Münchner Merkur*; [anon.]: ohne Titel
23.06.88, *Abendpost*; Zweig, Stefanie
23.06.88, *Allgemeine Zeitung*; Riefenstahl, Achim
23.06.88, *Braunschweiger Zeitung*; Ewald, Rüdiger
23.06.88, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Rohde, Gerhard: "Shylock-Solo"
23.06.88, *Frankfurter Neue Presse*; Kinner, Sabine
23.06.88, *Frankfurter Rundschau*; Schmitz, Helmut: "'Dem Jud' sein ganzes Recht"
23.06.88, *Fuldaer Zeitung*; Brandner, Christoph A.
23.06.88, *Gießener Allgemeine*, Ruckelshausen-Weckler, Olga
23.06.88, *Göttinger Tageblatt*; Winters, Hans Christian
23.06.88, *Hessische/Niedersächsische Allgemeine*; Sandner-von Dehn, Claudia
23.06.88, *Oberhessische Presse*; Jaskulla, Gabriele
23.06.88, *Welt, Die*; Frederiksen, Jens: "'Das Theater lebt!'"
23.06.88, *Westfalen-Blatt*; Bernhard, Max
23.06.88, *Wiesbadener Kurier*; Russ, Bruno
24.06.88, *Gießener Anzeiger*; mt
24.06.88, *Neue Ärztliche, Die*; Rohde, Gerhard
24.06.88, *Neue Osnabrücker Zeitung*; Luyken, Sonja
25.06.88, *Main Post*; Glaab, Reinhard
25.06.88, *Schwäbische Zeitung*; Schnabel, Dieter
28.06.88, *General-Anzeiger*; Gerber, Dieter
28.06.88, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*; Winters, Hans Christian
30.06.88, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Rohde, Gerhard
30.06.88, *Fränkischer Tag*; Steiner-Rinneberg, Britta
30.06.88, *Nordsee-Zeitung*; Steinmeier, Werner
01.07.88, *Main Echo*; Euler, Anneliese
06.07.88, *Saarbrücker Zeitung*; Schönfeldt, Heinz: "Die Jury übersah den Shylock ..."
06.07.88, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Jansen, Hans

Premierendatum: 20.01.1989, Bremen, Theater der Stadt
Regie: Hübner, Kurt; Shylock: Ifland, Benno

17.01.89, *Bremer Nachrichten*; Emigholz, Erich
23.01.89, *Bremer Nachrichten*; Emigholz, Erich: "Enttäuschte Freundschaft"
23.01.89, *Hamburger Abendblatt*; Rehder, Mathes: "Die Gois vom Rialto"
23.01.89, *Verdener Aller-Zeitung*; Blasczyk, R.
23.01.89, *Welt, Die*; Schmidt-Mühlisch, Lothar: "Lachen am Abgrund"
25.01.89, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*; Thies, Heinrich: "Karneval an der Weser"
25.01.89, *Süddeutsche Zeitung*; [...]: "Der Jude lacht sich weg" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen des Autors)
26.01.89, *Nordwest Zeitung*; Fischer, Ulrich: "Ende gut, alles gut?"
26.01.89, *Nürnberger Nachrichten*; Schmidt-Missner, Jürgen: "Viel Neo-Pop"
26.01.89, *Wilhelmshavener Zeitung*; Fischer, Ulrich
30.01.89, *Frankfurter Rundschau*; Fischer, Ulrich: "Ende gut, alles gut?"
02.02.89, *Nordsee-Zeitung*; Bastian, Günter: "Schnellkursus – und doch alles drin"
03.02.89, *General-Anzeiger*; Fischer, Ulrich: "Ende gut, alles gut?"
04/1989, *Theater heute*; Schulze-Reimpell, Werner: "Konkurrenzkampf bis aufs Messer"

Premierendatum: 11.02.1989, Dortmund, Städtische Bühnen
Regie: Ritzel, Annegret; Shylock: Stanke, Hartmut

08.02.89, *Ruhr-Nachrichten*; [anon.]: "Liebe und Geld bei Shakespeare"
08.02.89, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; [anon.]: "Der Shylock reizte viele Schauspieler"
08.02.89, *Westfälische Rundschau*; Wanzelius, Rainer: "Shakespeares Venedig – jetzt ein Supermarkt der Superlative"
13.02.89, *Münchner Merkur*; Frese, Hans Martin: "Tschechow bei den Yuppies von Venedig"
13.02.89, *Ruhr-Nachrichten*; Schmidt, Konrad: "Geld regiert die Menschen – Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dortmund"
13.02.89, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; Jansen, Hans: "Shylock im Konsumparadies"
13.02.89, *Westfalenpost*; Rheker, Sabine: "Knalligbunte Yuppie-Welt gibt keine Antwort auf heikle Frage"
13.02.89, *Westfälische Rundschau*; Wohlgemuth, Johann: "Höhenflug der Schauspieler in einer bedenklichen Inszenierung"
14.02.89, *Rheinische Post*; Frese, Hans Martin: "Alles ist wunderschön gestylt"
14.02.89, *Süddeutsche Zeitung*; Sucher, C. Bernd: "Shylock und die Schickimickis"
23.02.89, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Rossmann, Andreas: "Unbeschwert"
23.02.89, *Neue Ruhr-Zeitung*; Jung, Ursula
07.03.89, *Frankfurter Rundschau*; Schreiber, Ulrich: "Konsumismus und Sinnlichkeit"
04/1989, *Theater heute*; Schulze-Reimpell, Werner: "Konkurrenzkampf bis aufs Messer"

Premierendatum: 29.04.1989, Freiburg, Städtische Bühnen
Regie: Maagaard, Jan; Shylock: Stadelmann, Heiner

02.05.89, *Badische Zeitung*; Hammerstein, Dorothee: "Warum soll der Jude Gnade üben?"
03.05.89, *Südkurier*; C.v.K.: "Die Komödie als Seelendrama"
23.05.89, *Badisches Tagblatt*; Buschkiel, Renée

5.1.1 Nichtprofessionelle Inszenierungen

Premierendatum: vor 08.07.1957, Bergisch-Gladbach, Städtisches Gymnasium Bergisch-Gladbach, (Aufführung im Original)
Regie: Düring, Dr. Erna

08.07.57, *Bergische Landeszeitung*, Cürten, Karl Wilhelm: "Schüler spielten Shakespeare"

Premierendatum: vor 26.09.1988, Hanau, Hohe Landesschule
Regie: Schneck, Erland; Shylock: Riedel, Witold

26.09.88, *Hanauer Anzeiger*; Lindenthal, Jutta: "'Immer diese verdammte Christenmacherei'"

Premierendatum: 09.06.1989, Hamburg, University Players, Englisches Seminar, Universität Hamburg
Regie: Li, Patrick

5.2 Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* in der DDR

Premierendatum: 11.04.1976, Weimar, Deutsches Nationaltheater
Regie: Bennewitz, Fritz; Shylock: Dräger, Viktor

17.04.76, *Neueste Nachrichten*; Fischer, Peter-J.: "Bereicherung des Spielplans nicht nur der Weimarer Bühne"

17.04.76, *Thüringische Landeszeitung*; Menchén, Dr. Georg: "Von der Notwendigkeit menschlicher Bewährung"

20.04.76, *TT (Thüringer Tageblatt?)*; Kre: "Zugleich Beitrag für Shakespeare-Tage"

04.05.76, *Neues Deutschland*; Kerndl, Rainer: "Shakespeares 'Kaufmann' wieder auf der Bühne"

06.05.76, *Volk, Das*; Stephan, Erika: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Weimar"

26.05.76, *Neue Zeit*; Antosch, Georg: "Anregung zu erneuter Erprobung"

20.10.76, [...] *Morgen*; Haedler, Manfred: ohne Titel (in der Kopie des Verfassers Name der Publikation unvollständig)

22.10.76, *Tribüne*; Gersch, Wolfgang: "Umgang mit Klassischem"

07/1975/76, *Theater Nachrichten (des DNT Weimar)*; [anon.]: "In Vorbereitung 'Der Kaufmann von Venedig'"

08/1975/76, *Theater Nachrichten (des DNT Weimar)*; [anon.]: "Zum Interview gebeten: Victor Dräger"

09/1975/76, *Theater Nachrichten (des DNT Weimar)*; [anon.]: "Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare"

41/1976, *Wochenpost*; Girlitz, Alexander: "Ein Theater stellt sich den Forderungen unserer Zeit"

07/1976, *Theater der Zeit*; Gleiß, Jochen: "Ein Kaufmann für Belmont"

06/1985, *Theater der Zeit*; Gleiß, Jochen: "'Masken' des Realen"

12/1988, *Theater der Zeit*; Scheller, Bernhard: "Düstere Komödie – Römerdrama – Trauerspiel: Welttheater?"

12.04.95, *Berliner Morgenpost*; Tomerius, Lorenz: "Der 'Kaufmann von Venedig' spielt im Vernichtungslager"

Premierendatum: 17.06.1978, Greifswald, Theater Greifswald
Regie: Grasnick, Fred und Eugen Dovides; Shylock: Reinhardt, Rudolf

16.06.78, *Greifswalder Ostseezeitung*; [anon.]: "Der Kaufmann von Venedig"

01.07.78, *Norddeutsche Neueste Nachrichten*, [anon.]: "Shakespeare in Greifswald"

10/1978, *Theater der Zeit*; Hametner, Michael: "Theater Greifswald. Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare"

Premierendatum: 03.12.1982, Meiningen, Theater Meiningen
Regie: Pasch, Albert R.; Shylock: Dietrich, Wolfgang

[...]; Schmidt, Bettina: "Wieder ein Shakespeare im Theater-Spielplan" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen der Publikation und Datum)

11.12.82, *Freies Wort*; Erck, A.: "Ein Parabelstück über den Wert von Geld und Mensch"

02/1984, *Theater der Zeit*; Kuckhoff, Armin-Gerd: "Beim Theater in die Lehre gehen"

04/1983, *Theater der Zeit*; Gleiß, Jochen: "Ablaß vom Möglichen"

Premierendatum: 11.01.1985, Dresden, Staatsschauspiel
Regie: Kirst, Klaus Dieter; Shylock: Teuscher, Hans a. G.

17.01.85, *Sächsische Zeitung*; Ehrlich, Lothar: "Das Recht kann nur auf der Seite des Menschlichen sein"

19.01.85, *Sächsische Neueste Nachrichten*; Ulischberger, E.: "Zwischen Ernst und Heiterkeit"

23.01.85, *Sächsisches Tageblatt*; Zumpe, Dieter: "Die Dialektik ausgekostet"
29.01.85, *Neues Deutschland*; Ebert, Gerhard: "Shylock – tragischer Held in stilvoller Komödie"
10.02.85, *Stimme der DDR – Kulturpolitik*; Heitzenröther, Horst: "'Der Kaufmann von Venedig' von Shakespeare im Staatsschauspiel Dresden"
21.02.85, *Nationalzeitung*; [...]: "Menschliche Nuancen in bitterem Gegenspiel" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen des Autors)
02.05.85, *Tribüne*; Gersch, Wolfgang: "Härte in einem märchenhaften Spiel"
03.05.85, *Neue Zeit*; Neubert, Sabine: "Theater im realen Raum der Welt"
04.05.85, *Thüringer Tageblatt*; Chl.: "Der Dresdner Kaufmann von Venedig"
04/1985, *Theater der Zeit*; Gleiß, Jochen: "Shakespeare – Tripel-Versuche"
07.06.85, *Zitty Illustrierte Stadtzeitung Berlin*; Krug, Hartmut: "Konflikte im Weichzeichner"

Premierendatum: 17.03.1985, Berlin, Deutsches Theater
Regie: Langhoff, Thomas; Shylock: Düren, Fred

19.03.85, *Berliner Morgenpost*; Göpfert, Peter Hans
20.03.85, *Neue Zeit*; Ullrich, Helmut: "Da ist ein Mensch in seinem Widerspruch"
22.03.85, *Berliner Zeitung*; Schumacher, Ernst: "Gewagt, doch nicht gewonnen"
22.03.85, *Münchner Merkur*; Mommert, Wilfried: "Kaufmann von Venedig jetzt auch in Ost-Berlin"
22.03.85, *National-Zeitung*; Eichler, Rolf-Dieter: "Shylock im Blickpunkt – aber nicht er allein"
22.03.85, *Volksblatt Berlin*; Mommert, Wilfried: "Die Anklage wurde Abrechnung"
23.03.85, *Neues Deutschland*; Ebert, Gerhard: "Die humanistische Aussage eines klassischen Werkes neu entdeckt"
23.03.85, *Stuttgarter Zeitung*; Stadelmaier, Gerhard
24.03.85, *Tagesspiegel, Der*; Stone, Michael: "Nicht zu rechtfertigen"
25.03.85, *Nürnberger Nachrichten*; Beckelmann, Jürgen: "Auf Teufel komm raus"
25.03.85, *Stuttgarter Nachrichten*; Boss, Peter
29.03.85, *Zeit, Die*; Henrichs, Benjamin: "Ein Pfund Staub, ein Pfund Fleisch"
12.04.85, *Welt, Die*; Göpfert, Peter Hans: "Symbolisch über das Mäuerchen"
20.04.85, *Frankfurter Rundschau*; Beckelmann, Jürgen: "Nachrichten aus der Geschäftswelt"
22.04.85, *Neue Zürcher Zeitung*; Wenderoth, Horst: "Kommissarin mit Sex-Appeal"
10.05.85, *Norddeutsche Zeitung*; Zelt, Manfred: "Diese Beunruhigung schafft ein neues Wachsein"
07.06.85, *Zitty Illustrierte Stadtzeitung Berlin*; Krug, Hartmut: "Konflikte im Weichzeichner"
05/1985, *Theater heute*; Stadelmaier, Gerhard: "Kein Visum für Shylock"
06/1985, *Theater der Zeit*; Gleiß, Jochen: "'Masken' des Realen"
17/1985, *Eulenspiegel*; Andrießen, Carl: "Der Kaufmann von Venedig"
02.05.85, *Tribüne*; Gersch, Wolfgang: "Härte in einem märchenhaften Spiel"
04.05.85, *Thüringer Tageblatt*; Chl.: "Der Dresdner Kaufmann von Venedig"
29.06.87, *Badisches Tagblatt*; Weisenburger, Hansjörg: "Ein gar schaurig Spiel als Komödie verkleidet"
07.10.92, *Neue Zeit*; [...]: "Kompromißlosigkeit zerstört" (in der Kopie des Verfassers ohne Autorenname)
10.03.93, *Neues Deutschland*; Ebert, Gerhard: "Der tragische Irrtum des Juden Shylock"

Premierendatum: 1985/86, Nordhausen, Bühnen der Stadt
Regie: Winter, Claus Martin a. G.; Shylock: Orphal, Henning

01/1986, *Theater der Zeit*; Ronthaler, Jürgen: "Shakespeare zwischen Schein und Sein"

Premierendatum: vor 06.09.1988, Leipzig, Schauspielhaus
Regie: Bennewitz, Fritz; Shylock: Grabbert, Günter

[...], *Leipziger Abend*; [anon.]: ohne Titel (maschinengeschriebener Text, überschrieben: "Theaterkritik für Leipziger Abend September 'Kaufmann von Venedig'")

06.09.88, *Leipziger Volkszeitung*; Hofmann, Günter: "'Der Kaufmann von Venedig' als erste Spielzeitpremiere"

07.09.88, *Sächsisches Tageblatt*; Schulte, Volker: "'Der Kaufmann von Venedig'"

08.09.88, *Union, Die*; Antosch, Georg: "Ein bündiger Theaterabend"

08.09.88, *Neue Zeit*; Antosch, Georg: "Nachsinnen über Schuld und Sühne"

13.09.88, *FS*; [anon.]: ohne Titel (maschinengeschriebener Text, überschrieben: "Theaterkritik für FS Dienstag, 13.9. 'Der Kaufmann von Venedig'")

14.09.88, *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten*; E. P.: "Zu sehen: Geschichte von Shylock, dem Außenseiter"

30.09.88, *Universitätszeitung*; Irmer, Thomas: "'Kaufmann von Venedig' jetzt am Schauspielhaus"

12/1988, *Theater der Zeit*; Scheller, Bernhard: "Düstere Komödie – Römerdrama – Trauerspiel: Welttheater?"

5.2.1 Nichtprofessionelle Inszenierungen

Premierendatum: 22.04.1988, Jena, Studentenbühne Friedrich-Schiller-Universität Jena (Aufführung im Original)
Regie: Price, Nigel; Shylock: McQueen, David

5.3 Ausgewählte Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* in Österreich und der Schweiz (1943-1989)

Premierendatum: 15.05.1943, Wien, Burgtheater
Regie: Müthel, Lothar; Shylock: Krauß, Werner

17.05.43, *Neues Wiener Tagblatt*; Melchinger, Siegfried: "'Der Kaufmann von Venedig'"

19.05.43, *Deutsche Allgemeine Zeitung*; Lahm, Karl: "Shylok der Ostjude"

13.05.43, *Neues Wiener Tagblatt*; Müthel, Lothar: "Zur Dramaturgie des 'Kaufmanns von Venedig'"

06.11.67, *Kurier*; Blaha, Paul: "Ernst Deutsch stieg strahlend aus"

12.12.88, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Hensel, Georg: "Ein Jude wie du und ich"

13.12.88, *Wiener Zeitung*; Haider-Pregler, Hilde: "Die Schule der Spekulanten"

19.12.88, *Profil*; Löffler, Sigrid: "Die Schatten des Rialto"

Premierendatum: 02.03.1948, Graz, Opernhaus
Regie: Eggarter, Richard

Premierendatum: 07.09.1950, Zürich, Schauspielhaus
Regie: Wälterlin, Oskar; Shylock: Kalser, Erwin

09.09.50, *Arbeit, Die*; -tt.: "Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'"
09.09.50, *Neue Zürcher Nachrichten*; IsK.: "Schauspielhaus Der Kaufmann von Venedig"
09.09.50, *Neue Zürcher Zeitung*; wti.: "'Der Kaufmann von Venedig'"
09.09.50, *Tages-Anzeiger*; oe: "'Der Kaufmann von Venedig'"
09.09.50, *Volksrecht*; -tt.: "Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'"
11.09.50, *Tat, Die*; ebs.: "Der Kaufmann von Venedig"
12.09.50, *National-Zeitung*; C.S.: "Spielzeitbeginn im Schauspielhaus Zürich"
13.09.50, *St. Galler Tagblatt*; H.W.: "Züricher Schauspielhaus"
14.09.50, *Basler Nachrichten*; Schwarz, Margot: "Shakespeare im Züricher Schauspielhaus"
15.09.50, *Weltwoche, Die*; F.St.: "Züricher Theater"
15.09.50, *Zürcher Woche*; Gg.: "Auftakt im Schauspielhaus"
23.09.50, *Luzerner Tagblatt*; i: "Saisonbeginn im Züricher Schauspielhaus"
23.09.50, *Meyers Frauen- und Modeblatt*; C.S.: "Der Kaufmann von Venedig"
26.09.50, *Landbote, Der*; Bn.: "Gesetz und Gnade"
26.09.50, *Neues Winterthurer Tagblatt*; [...]: "Die Komödie aus Shakespeares reifstem Schaffen" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen des Autors)
02.10.50, *Zimmattaler Tagblatt*; spk.: "Blick auf die Zürcher Bühnen"
07.10.50, *Winterthurer Arbeiterzeitung*; D.: "'Der Kaufmann von Venedig'"
26.10.50, *Schaffhauser Bauer*; ei: "Saisoneröffnung im Stadttheater"
30.10.50, *Schaffhauser Nachrichten*; K.B.: "'Der Kaufmann von Venedig'"
30.10.50, *Schaffhauser Zeitung*; N.N.: "Stadttheater. Der Kaufmann von Venedig"
16.06.53, *Tat, Die*; ebs.: "Il Mercante di Venezia"

Premierendatum: vor 01.12.1956, Innsbruck, Tiroler Landestheater

01.12.56, *Tiroler Tageszeitung*; Strobel, A.: "Das Problem der modernen Shakespeare-Übersetzungen"

Premierendatum: Frühling 1960, Luzern, Städtische Bühnen

Premierendatum: Aug./Sept. 1961, Bregenz, Theater für Vorarlberg
Regie: Kautek, Rolf; Shylock: Rieß, Richard

25.09.61, *Schwäbische Zeitung*; Lehnhardt, Rolf: "Der 'Brocken' Shylock"

Premierendatum: Ende 1961, Salzburg, Landestheater
Regie: Heydenreich, Klaus; Shylock: Cossovel, Eduard

Premierendatum: 1963, St. Gallen, Stadttheater/Kurtheater Baden
Regie: Meisner, Siegfried; Shylock: Ferber, Karl

Premierendatum: 04.11.1967, Wien, Burgtheater
Regie: Rott, Adolf; Shylock: Deutsch, Ernst

06.11.67, *Kronen-Zeitung*; Pablé, Elisabeth: "Shylock in unwürdiger Umgebung"
06.11.67, *Kurier*; Blaha, Paul: "Ernst Deutsch stieg strahlend aus"
06.11.67, *Presse, Die*; Rismondo, Piero: "Shylocks Schweigen"
06.11.67, *Salzburger Nachrichten*; Fontana, Oskar Maurus: "Ernst Deutsch macht den Shylock zum Erlebnis"
07.11.67, *Abendzeitung (AZ)*; Hahnl, Hans Heinz: "Antisemitismus ist ein Ressentiment"
07.11.67, *Südost Tagespost*; Neumayer, Heinrich: "Ernst Deutsch als Shylock"
07.11.67, *Volksstimme*; Kauer, Edmund Th.: "Ernst Deutsch spielt den Shylock"
08.11.67, *Kleine Zeitung*; Grimme, Karl Maria: "War Shakespeare ein Antisemit?"
09.11.67, *Süddeutsche Zeitung*; Beer, Otto F.: "Kaufleute, Onkel, Reichswehrmänner"
15.11.67, *Neue Zeit*; Konrad, Franz: "Frivole Venezianer und traurige Russen"
16.11.67, *Welt, Die*; egw: "Unbehagen an Shakespeare"
17.11.67, *Frankfurter Neue Presse*; Beer, Otto F.: "Shylock und der Reichswehrmann"
02.12.67, *Neue Front*; Z.: "Burgtheater: 'Der Kaufmann von Venedig'"
13.12.88, *Wiener Zeitung*; Haider-Pregler, Hilde: "Die Schule der Spekulanten"

Erstausstrahlung: Oktober 1968, Wien, ORF/WDR Fernsehproduktion
Regie: Schenk, Otto; Shylock: Kortner, Fritz

28.10.68, *Süddeutsche Zeitung*; Kaiser, Joachim: "Fritz Kortners Shylock"
04.03.69, *Münchner Merkur*; Horn, Effi: "Darf wieder bös sein"
04.03.69, *Ruhrnachrichten*; Bleckmann, Henry: "Soll man den Shylock heute noch spielen?"
04.03.69, *Welt, Die*; Luft, Friedrich: [...] (Titel dem Verfasser nicht bekannt)
05.03.69, *Ludwigsburger Kreiszeitung*; Georgi/Weigelt: "Kritisch ferngesehen"
07.03.69, *Zeit, Die*; Karasek, Hellmuth: "Darf Shylock Shylock sein?"
17.03.69, *Welt, Die*; Stuckhardt, Walter: "Shylock auf den Scherbenhaufen?"
07.12.88, *Presse, Die*; D.P.
24.12.88, *Le Monde*; Godard, Colette: "Morale et préjugés"
13.01.94, *Wiesbadener Kurier*; Göpfert, Peter Hans: "Shylocks Schecks"
12.12.88, *Süddeutsche Zeitung*; Sucher, C. Bernd: "Shylock Jude fehlen die Worte"
19.12.88, *Profil*; Löffler, Sigrid: "Die Schatten des Rialto"
28.02.92, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Stadelmaier, Gerhard: "Der Flattermann von Venedig"
28.02.92, *Frankfurter Rundschau*; Köpke, Horst: "Geld, Liebe und Antisemitismus"
05.10.94, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Fink, Adolf: "Geschäft und Liebe"
07.10.94, *Zeit, Die*; Henrichs, Benjamin: "Kein Messer im Fleisch"

Premierendatum: 06.04.1972, Linz, Landestheater
Regie: Rademaker, Bernd

08.04.72, *Kronenzeitung*; Reimann, Viktor: "Nur eine Pflichtübung"
08.04.72, *Linzer Volksblatt*; Formann, Wilhelm: "Weder für Jud" noch für Christ"
08.04.72, *Oberösterreichische Nachrichten*; Laßl, Josef: "Einer war mustergültig: Der Durchfall"
08.04.72, *Tagblatt*; Schimanko, Franz: "Ein Shakespeare ohne Lieb´ und Lust"
10.04.72, *Salzburger Nachrichten*; Paar, Ilona: "Um das bekannte Pfund Fleisch"
13.04.72, *Wiener Zeitung*; Formann, Wilhelm: "Shakespeare als Lückenbüßer"
27.04.72, *Welser Zeitung*; Kulhanek, Alfred: "Eins dürfte Shakespeare nicht sein: Fad"

Premierendatum: 30.09.72, Graz, Theater der Stadt
Regie: Kautek, Rudolf

03.10.72, *Neue Zeit Graz*; Schäffer, Eva: "Eine vom Geschäft beherrschte Gesellschaft: 'Der Kaufmann von Venedig' im Schauspielhaus"
03.10.72, *Süd-Ost-Tagespost*; Arnold, Wolfgang: "Shylock in der 'Belle Epoque'"
06.10.72, *Freiheit*; Panzierer, Herbert: "Also ein Lustspiel"
14.10.72, *Neue Front*; Hueber, Friedrich: "Shakespeare anachronistisch"

Premierendatum: 14.09.1974, Bern, Stadttheater
Regie: Gillar, Jaroslav; Shylock: Klein, Heinz Joachim

19.06.74, *Berner Student*; Hostettler, Franz: "'Der Kaufmann von Venedig' erste Premiere"
10.09.74, *TN (Theater-Nachrichten?)*; [anon.]: "Die TN präsentieren neue Künstler am Stadttheater"
16.09.74, *Bund, Der*; C.C.: "Fragen zu Shylock"
16.09.74, *Tagblatt*; kb.: "Saisoneröffnung im Stadttheater"
18.09.74, *Solothurner Zeitung*; Neuenschwander, René: "'Der Kaufmann von Venedig'"
18.09.74, *TN*; Schürch, Martin: "Risikoloses Mittelmass"
19.09.74, *TW*; Dürmuller, Urs: "Jude gegen Christen"
20.09.74, *Oberländer Volksblatt*; Neuenschwander, René: "'Der Kaufmann von Venedig'"
21.09.74, *Tat, Die*; G.B.: "Saisonbeginn mit Shakespeare"
08.11.74, *Neue Zürcher Zeitung*; K.S.: "Gedämpfter Saisonbeginn"

Premierendatum: 18.09.79, Zürich, Schauspieltruppe
Regie: Becker, Maria; Shylock: Freitag, Robert

22.09.79, *Lahrer Zeitung*; [anon.]: "Festlicher Saisonbeginn mit Shakespeare"
25.09.79, *Neue Westfälische*; Albers, Horst: "Mit einfachen Mitteln große Wirkung erziehlt"
01.10.79, *Lahrer Zeitung*; Berentsy, L.v.: "'Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang ...'"
20.10.79, *Fuldaer Zeitung*; Brandner, Christoph A.: "Die verweigerte Verantwortung"
25.10.79, *Offenbach-Post*; Fecher, Lothar: "Klassiker wiedererkannt"
31.10.79, *Fränkisches Volksblatt*; Herzog, Ulrich: "Gemischte Gefühle bei 'Shylock'"
09.11.79, *Amberger Zeitung*; Kubeng, Joachim: "Shylock – der Kaufmann von Venedig"
17.11.79, *Westfalenpost*; Heiser Hubertus: "Statt Lehrstück 'Schau-Spiel'. Publikum konnte interpretieren"
13.12.79, *Hanauer Anzeiger*; i.: "Die bestrafte Grausamkeit"
31.10.79, *Main Post*; Grellmann, Hans-Jürgen: "Shakespeare im Krimi-Stil"

Premierendatum: 28.09.1980, Innsbruck, Tiroler Landestheater
Regie: Possberg, Heinz

30.09.80, *Neue Tiroler Zeitung*; Höpfel, Jutta: "Zwischen Lachen und Weinen"
30.09.80, *Tiroler Tageszeitung*; Hauser, Christa: "Ein Shylock, der eine tragische Figur bleibt"

Premierendatum: 26.10.1984, Bern, Stadttheater
Regie: Borchard, Peter; Shylock: Eichenberger, Uli

29.10.84, *Berner Tagwacht*; s.g.
29.10.84, *Berner Zeitung*; Dürmüller, Urs
29.10.84, *Bund, Der*; C.C.
30.10.84, *Solothurner Zeitung*; Benesch, Gerda
31.10.84, *Neue Zürcher Zeitung*; Eichmann-Leutenegger, Beatrice

Premierendatum: 14.09.1985, Zürich, Schauspielhaus
Regie: Heinz, Gerd; Shylock: Kronlachner, Hubert

13.09.85, *Neue Zürcher Zeitung*; veg.
13.09.85, *Tages-Anzeiger*; Kronlacher, Hubert
16.09.85, *Aargauer Tagblatt*; Krättli, Anton
16.09.85, *Basler Zeitung*; Stumm, Reinhard: "Shylocks Schicksal"
16.09.85, *Landbote, Der*; Kraft, Martin
16.09.85, *Luzerner Neueste Nachrichten*; Fässler, Günther
16.09.85, *Neue Zürcher Nachrichten*; Augustin, Sonja: "Hübsch verharmloste Märchenkomödie"
16.09.85, *Neue Zürcher Zeitung*; m.v.: "Ungelöste Konflikte"
16.09.85, *Tagblatt der Stadt Zürich*; Piwecki, Kristina: "'Was gibt´s Neues auf dem Rialto?'"
16.09.85, *Tages-Anzeiger*; Müller, Peter: "Schauspielhaus: Der Wucherer Shylock als Jedermann"
16.09.85, *Zürcher Oberländer, Der*; Reichlin, Bernadette
16.09.85, *Zürichsee Zeitung Landbote*; Kraft, Martin: "Angenehme Unterhaltung mit Shakespeare"
17.09.85, *Bund, Der*; Th.T.
17.09.85, *Luzerner Tagblatt*; Kappeler, Anne-Marie
17.09.85, *St. Galler Tagblatt*; Terry, Thomas
18.09.85, *Welt, Die*; Riess, Curt: "Lanzelot in Unterhosen"
19.09.85, *Weltwoche, Die*; Obermüller, Klara: "Eine Komödie – so grausam ist keine"
19.09.85, *Weltwoche, Die*; Hochhuth, Rolf: "Spielt es nicht mehr!"
19.09.85, *Züri-Woche*; Riess, Curt: "Von Shakespeare kaum eine Spur"
21.09.85, *Vaterland*; Stierli, Heinz
24.09.85, *Frankfurter Rundschau*; Ueding, Cornelia: "Aufweichung der Widersprüche"
01.11.85, *Schaffhauser Nachrichten*; Uhlmann, René: "Ein widersprüchliches Stück – widersprüchlich inszeniert"
07.11.85, *Badener Tagblatt*; EF.
08.11.85, *Tages-Anzeiger*; -ch.
29.06.87, *Badisches Tagblatt*; Weisenburger, Hansjörg: "Ein gar schaurig Spiel als Komödie verkleidet"

Premierendatum: 20.12.1986, St. Pölten, Stadttheater
Regie: Neustifter, Leopold

Premierendatum: 10.12.1988, Wien, Burgtheater (Gastspiel des Burgtheater am Berliner Ensemble im März 1993, Remake der Burgtheater-Inszenierung durch das Berliner Ensemble im Januar 1994)
Regie: Zadek, Peter; Shylock: Voss, Gert

07.11.88, *Oberösterreichische Nachrichten*; Plakolb, Ludwig
12.12.88, *Abendzeitung (AZ)*; Gliewe, Gert
12.12.88, *Arbeiterzeitung*; Hahnl, Hans Heinz
12.12.88, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Hensel, Georg: "Ein Jude wie du und ich"
12.12.88, *Kurier*; Kahl, Kurt
12.12.88, *Neue Kronenzeitung*; Sichrovski, Heinz
12.12.88, *Presse, Die*; Haider, Hans: "Herzblutschulden mit Scheck bezahlt"
12.12.88, *Rhein-Neckar-Zeitung*; Grieser, Dietmar
12.12.88, *Salzburger Nachrichten*; Pfoser, Alfred

12.12.88, *Standard, Der*; Sichrovsky, Peter: "Von gläubigen Gläubigern, die an die Rache glauben"
12.12.88, *Stuttgarter Zeitung*; Stadelmaier, Gerhard
12.12.88, *Süddeutsche Zeitung*; Sucher, C. Bernd: "Shylock Jude fehlen die Worte"
12.12.88, *Tiroler Tageszeitung*; Rennhofer, Maria
12.12.88, *Vorarlberger Nachrichten*; Wagner, Dr. Renate
12.12.88, *Welt, Die*; Kathrein, Karin: "Geschäftemacher vom Trump Tower"
13.12.88, *Badische Zeitung*; Höbel, Wolfgang
13.12.88, *Basler Zeitung*; Stumm, Reinhardt
13.12.88, *Frankfurter Rundschau*; Iden, Peter: "Nicht weiter tragisch"
13.12.88, *Kleine Zeitung*; Wimmer, Kurt
13.12.88, *Neue Zeit*; Schäfer, Eva
13.12.88, *Tages-Anzeiger*; Müller, Peter
13.12.88, *Westfälische Rundschau*; Gruber, Klaus, dpa
13.12.88, *Wiener Zeitung*; Haider-Pregler, Hilde: "Die Schule der Spekulanten"
14.12.88, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*; Beer, Otto F.
14.12.88, *Schwäbische Zeitung*; Sträter, Lothar
15.12.88, *Trierischer Volksfreund*; Dr.G.M.
15.12.88, *Weltwoche, Die*; Obermüller, Klara: "Diese schmierigen Typen, das sind wir"
16.12.88, *Handelsblatt*; Engerth, Rüdiger: "Von Haß getrieben. 'Kaufmann von Venedig' in Wien"
16.12.88, *Rheinischer Merkur, Christ und Welt*; Kruntorad, Paul
16.12.88, *Zeit, Die*; Henrichs, Benjamin: "Das Messer im Koffer"
17.12.88, *Tageszeitung, Die*; Loibl, Elisabeth
18.12.88, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*; Glossner, Herbert
18.12.88, *General-Anzeiger*; Grünbühl, Thomas
19.12.88, *Neue Zürcher Zeitung*; haj.
19.12.88, *Profil*; Löffler, Sigrid: "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'"
19.12.88, *Profil*; Löffler, Sigrid: "Die Schatten des Rialto"
25.12.88, *Welt am Sonntag*; Kruntorad, Paul
31.12.88, *Bayernkurier*; Wagner, Renate
51/1988, *Spiegel, Der*; Jenny, Urs: "Die ganze Welt ist eine Börse"
04.02.89, *Presse, Die*; Stanzel, F.K.: "Nadelstreif müßte Shylock tragen!"
16.06.89, *Volksstimme*; Swoboda, Olga
03.08.89, *Arbeiterzeitung*; Hirschmann, Christoph
1989, *Theater 1989. Jahrb. d. Zeitschr. Theater heute*; Löffler, Sigrid: "Drei Platzhirsche und eine Aufsteigerin"
01/1989, *Theater heute*; M.M.: "Shylock, extra dry"
05/1991, *Spiegel, Der*; Karasek, Hellmuth und Matthias Matussek: "'Sechs Stühle, sonst nichts'"
07.03.93, *Berliner Zeitung*; Heine, Matthias: "'Der Kaufmann von Venedig'. Burgtheater-Gastspiel am BE"
07.03.93, *Welt am Sonntag*; Geleng, Ingvelde: "Ein Shylock – groß als Besiegter"
08.03.93, *Berliner Kurier*; Kroekel, H.: "Die dummen Blindenwitze hätte Peter Zadek besser weggelassen"
08.03.93, *Berliner Morgenpost*; Lubowski, Bernd: "Shakespeare ist bei Zadek der Sieger"
08.03.93, *Berliner Zeitung*; Schumacher, Ernst: "Im Maßanzug verblassen die Verwünschungen"
08.03.93, *Tagesspiegel, Der*; Grack, Günther: "Der blauäugige Jude und der Kaufmann von Manhatten"
09.03.93, *Standard, Der*; Tomerius, Lorenz: "Berlin: Der 'Kaufmann' als Zadeks Aufgalopp"

10.03.93, *Neues Deutschland*; Ebert, Gerhard: "Der tragische Irrtum des Juden Shylock"
10.01.94, *Berliner Morgenpost*; Lubowski, Bernd: "Zwischen Wall Street und Frankfurt am Main"
10.01.94, *Neues Deutschland*; Ebert, Gerhard: "Shylock in der Chefetage"
10.01.94, *Nürnberger Nachrichten*; Tomerius, Lorenz: "Rache des Gedemütigten"
10.01.94, *Nürnberger Zeitung*; Göpfert, Peter Hans: "Zackig in die Gegenwart"
10.01.94, *Rhein-Neckar-Zeitung*; Göpfert, Peter Hans: "Shylock in der Wallstreet"
10.01.94, *Südkurier*; Göpfert, Peter Hans: "Der Kaufmann von der Wall Street"
10.01.94, *Tagesspiegel, Der*; Grack, Günther: "Der Teutone vom Rialto"
10.01.94, *Welt, Die*; Hochhuth, Rolf: "Verlassen von jeglicher Phantasie"
11.01.94, *Neue Osnabrücker Zeitung*; Baschleben, Klaus: "Mit einem Remake zum Erfolg"
11.01.94, *Schwäbische Zeitung*; Tomerius, Lorenz: "Shylock, der Mann von nebenan"
12.01.94, *Freie Presse*; Tomerius, Lorenz: "Würde der brüchigen Art bewahrt"
12.01.94, *Märkische Allgemeine*; G.P.: "Nadelgestreift und eiskalt"
12.01.94, *Saarbrücker Zeitung*; Tomerius, Lorenz: "Transport vom Rialto an die Wall Street"
13.01.94, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*; Beckelmann, Jürgen: "Zadek wie zum Winterschluß"
14.01.94, *Handelsblatt*; Höynck, Rainer: "Venedig am Hudson"
14.01.94, *Mannheimer Morgen*; Dietschreit, Frank: "Shylock hat das Messer gewetzt"
25.01.89, *Süddeutsche Zeitung*; [...]: "Der Jude lacht sich weg" (in der Kopie des Verfassers ohne Namen des Autors)
07.03.89, *Frankfurter Rundschau*; Schreiber, Ulrich: "Konsumismus und Sinnlichkeit"
28.02.92, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; Stadelmaier, Gerhard: "Der Flattermann von Venedig"
07.10.94, *Zeit, Die*; Henrichs, Benjamin: "Kein Messer im Fleisch"
10.04.95, *Welt, Die*; Schmidt-Mühlisch, L.: "Wie der Jude bei der Taufe ertränkt wird"

6 Literatur

6.1 Werkausgaben

Fassbinder, Rainer Werner: *Der Müll, die Stadt und der Tod*, in: *Sämtliche Stücke*. Frankfurt/M., 1991, S. 665-713.

Shakespeare, William: *Der Kaufmann von Venedig*. Stuttgart, 1982.

Shakespeare, William: *The Merchant of Venice*. London, 1967.

Sylvanus, Erwin: *Korczak und die Kinder*. Hamburg, 1980.

Wesker, Arnold: *Shylock and other Plays*. London/New York, 1990.

6.2 Monografien

Adler, H.G.: *Die Juden in Deutschland. Von der Aufklärung bis zum Nationalsozialismus*. München, Zürich, 1987. (Erstausgabe des Buches, München, 1960).

Adorno, Theodor W.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*. Herausgegeben von Gerd Kadelbach, suhrkamp taschenbuch 11, Frankfurt/M., sechste Auflage, 1979.

Akademie der Künste (Hrsg.): *Drei Leben für das Theater. Fritz Wisten*. Berlin, 1990.

Akademie der Künste (Hrsg.): *Geschlossene Vorstellung. Der jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*. Berlin, 1992.

Albrecht, Dr. Gerd: *Der Film im 3. Reich*. Karlsruhe, 1979.

Albrecht, Dr. Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart, 1969.

Aßmann, Gustav: *Das Theatergesetz vom 15. Mai 1934 nebst Durchführungsverordnung*. Berlin, 1935.

Bayerdörfer, Hans-Peter: *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. (*Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Bd. 17. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele).Tübingen, 1996.

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah.* (*Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Bd. 7. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele). Tübingen, 1992

Belling, Curt: *Der Film in Staat und Partei*. Berlin, 1936.

Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in drei Bänden*. Band 3: *Kultur*. Frankfurt/M., 1983.

Ben-Zvi, Linda (Ed.): *Theater in Israel*. Ann Arbor, 1996.

Bögeholz, Hartwig*: Die Deutschen nach dem Krieg. Eine Chronik. Befreit, geteilt, vereint: Deutschland 1945 bis 1995*. Reinbek, 1995.

Bollmus, Reinhard: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem.* Stuttgart, 1970. (*Studien zur Zeitgeschichte*. Herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte).

Bracher, Karl Dietrich et al. (Hrsg.): *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Fünf Bände, Stuttgart/Mannheim, bis 1987.

Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek, 1982

Burgauer, Erica: *Zwischen Erinnerung und Verdrängung – Juden in Deutschland nach 1945*. Reinbek, 1993.

Daiber, Hans: *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart 1976.

Daiber, Hans: *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*, Stuttgart, 1995.

Dietmar, Carl: *Die Chronik Kölns*. Dortmund, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, 1992.

Dörnemann, Kurt: *Shakespeare Theater. Bochum 1919-1979*. Bochum, 1979.

Domarus, Max: *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*. 2 Bde., München 1965.

Drewniak, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-45.* Düsseldorf, 1983.

Ein deutscher Herbst: Zustände 1977. Mit Beiträgen von Tatjana Botzat, Elisabeth Kiderlen, Wolfgang Kraushaar, Frank Wolf u.a., Frankfurt/M., 1997.

Enzensberger, Christian: *Literatur und Interesse. Eine politische Ästhetik mit zwei Beispielen aus der englischen Literatur*. 2 Bände, München, 1977, Band 2, S. 15-89.

Feinberg, Anat: *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln, 1988.

Fried, Erich und Friedmar Apel: *Ordnungstraum und Widerspruchsgeist. Shakespeares "Kaufmann von Venedig" in der Übersetzung von Erich Fried*. Mit einem Essay von Friedmar Apel. Berlin, 1986.

Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hrsg.): *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adreßbuch*. 57. Jahrgang 1949, Berlin, 1949.

Gross, John: *Shylock. A Legend and Its Legacy*. New York/London/Toronto/Sydney/Tokio/Singapur, 1992. (Erstveröffentlichung in Großbritannien 1992 unter dem Titel *Shylock: Four Hundred Years in the Life of a Legend*).

Hadamczik, Dieter / Jochen Schmidt / Werner Schulze-Reimpell: *Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947-1975.* Herausgegeben vom Deutschen Bühnenverein, Köln, 1978.

Halbritter, Kurt: *Adolf Hitlers Mein Kampf. Gezeichnete Erinnerungen an eine Große Zeit*. 1968.

Hammerschmidt, Helmut (Hrsg.): *Zwanzig Jahre danach. Eine deutsche Bilanz*. München, 1965.

Harlan, Veit: *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*. Posthum hrsg. von H.C. Opfermann, Gütersloh, 1966.

Heiber, Helmut (Hrsg.): *Goebbels-Reden, Bd. 1: 1932-1939*. Düsseldorf, 1971.

Hensel, Georg: *Spiel´s noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre*. Frankfurt/M., 1991[2].

Hinkel, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Reichskulturkammer*. Berlin, 1937.

Hippler, Dr. Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*. (*Schriftenreihe der Reichsfilmkammer, Bd. 8*), 2. unveränderte Auflage, Berlin, 1942.

Hitler, Adolf: *Mein Kampf*. Zwei Bände in einem Band, ungekürzte Ausgabe, 75. Auflage, München 1933, erste Auflage: Band I (Eine Abrechnung) 1925, Band II (Die nationalsozialistische Bewegung) 1927.

Hollstein, Dorothea: *"Jud Süß" und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm*. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1983.

Hortmann, Wilhelm: *Shakespeare on the German Stage. The twentieth century*. Cambridge, 1998.

Jäger, Wolfgang und Werner Link: *Republik im Wandel 1974-1982. Die Ära Schmidt*. Stuttgart/Mannheim, 1987. (Band 5/II der fünfbändigen *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Karl Dietrich Bracher).

Jauslin, Christian und Ralph Berry: *Shakespeare inszenieren. Gespräche mit Regisseuren*. Bottmingen, Basel, 1978.

Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München, 1992.

Kennedy, Dennis: *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge, 1993.

Kesting, Marianne: *Panorama des zeitgenössischen Theaters. 50 literarische Porträts*. München, 1969.

Knilli, Friedrich, Thomas Maurer, Thomas Radevagen und Siegfried Zielinski: *"Jud Süß". Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen. Preprints zur Medienwissenschaft 2*. Berlin, 1983.

Kohansky, Mendel: *The Hebrew Theatre: Its First Fifty Years*. Jerusalem, 1969.

Kortner, Fritz: *Aller Tage Abend*. München, 1959.

Krauß, Werner: *Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt*. Stuttgart, 1958.

Kreuzer, Helmut und Karl-Wilhelm Schmidt (Hrsg.): *Dramaturgie in der DDR (1945-1990)*. Band I (1945-1969), Heidelberg, 1998.

Kuckhoff, Armin-Gerd: *Das Drama William Shakespeares*. Band 3, Halbband I der *Schriften zur Theaterwissenschaft*, Schriftenreihe der Theaterhochschule Leipzig herausgegeben von Rolf Rohmer, Berlin, 1964.

Lange, Mechthild: *Peter Zadek.* Frankfurt/M., 1989.

Lehmann, Hans Georg: *Deutschland Chronik 1945-1995*. Bonn, 1995.

Leiser, Erwin: *"Deutschland, erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Reinbek, erweiterte Neuausgabe, 1989.

Levy, Emanuel: *The Habima – Israel´s National Theater 1917-1977*. New York, 1979.

Luft, Friedrich: *Berliner Theater 1945-1961*. Hannover, 1961.

Mannes, Stefan: *Antisemitismus im nationalsozialistischen Film*. Jud Süß *und* Der Ewige Jude. Köln, 1999.

Mayer, Hans: *Außenseiter*. Frankfurt/M., 1977.

Mertz, Peter: *Das gerettete Theater. Die deutsche Bühne im Wiederaufbau.* Weinheim/Berlin, 1990.

Mittenzwei, Werner (Hrsg.): *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1968.* [Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED Berlin, Lehrstuhl Kunst- und Kulturwissenschaften, Forschungsgruppe unter Leitung von Werner Mittenzwei]. Zwei Bände, Berlin, 1972.

Müller, André: *Shakespeare ohne Geheimnis*. Stuttgart, 1980.

Niclauß, Karlheinz: *Kanzlerdemokratie. Bonner Regierungspraxis von Konrad Adenauer bis Helmut Kohl*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1988.

Pardo, Dr. Herbert und Siegfried Schiffner: *Jud Süss. Historisches und juristisches Material zum Fall Veit Harlan*. Hamburg, 1949.

Piscator, Erwin: *Aufsätze, Reden, Gespräche. (Erwin Piscator Schriften 2)*. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, herausgegeben von Ludwig Hoffmann, Berlin, 1968.

Poliakov, Leon und Joseph Wulf: *Das Dritte Reich und die Juden. Dokumente und Aufsätze*. Berlin, 1955.

Profitlich, Ulrich (Hrsg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt/M., 1987.

Rischbieter, Henning und Jan Berg (Hrsg.): *Welttheater*: *Theatergeschichte, Autoren, Stücke, Inszenierungen*. 3., völlig neubearb. Aufl., Braunschweig, 1985, S. 66.

Rosenberg, Alfred: *Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs aus den Jahren 1934/35 und 1939/40*. Nach der photographischen Wiedergabe der Handschrift aus den Nürnberger Akten herausgegeben und erläutert von Dr. Hans-Günther Seraphim, Göttingen, 1956.

Rosenberg, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*. München, 1919.

Schlösser, Anselm: *Shakespeare. Analysen und Interpretationen*. Berlin/Weimar, 1977.

Schriften zur Theaterwissenschaft. (Schriftenreihe der Theaterhochschule Leipzig herausgegeben von Rolf Rohmer), Band 3, Berlin, 1964.

Schumacher, Ernst: *Theater der Zeit – Zeit des Theaters. Thalia in den Fünfzigern*. (*Wissen der Gegenwart*, Band 11/12), München, 1960.

Schwarz, Hans-Peter: *Die Ära Adenauer 1957 – 1963*. (Band 3 der fünfbändigen *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Karl Dietrich Bracher), Stuttgart/Wiesbaden, 1983.

Sinsheimer, Hermann: *Shylock. Die Geschichte einer Figur*. München, 1960.

Six, Dr. F.U.: *Freimaurerei und Judenemanzipation*. Hamburg, 1938.

Stadelmaier, Gerhard: *Lessing auf der Bühne. Ein Klassiker im Theateralltag (1968-1974)*. (*Medien in Forschung + Unterricht*. Band 2. Herausgegeben von Dieter Baake et al.), Tübingen, 1980.

Stadler, Edmund (Hrsg.): *Shakespeare und die Schweiz*. (*Schweizer Theater-Jahrbuch XXX der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*), Bern, 1964.

Stahl, Ernst Leopold: *Shakespeare und das deutsche Theater. Wanderung und Wandelung seines Werkes in dreiundeinhalb Jahrhunderten*. Stuttgart, 1947.

Staritz, Dietrich: *Geschichte der DDR*. (Reihe *Neue Historische Bibliothek*, Herausgegeben von Hans-Ulrich Wehler), Frankfurt/Main, erweiterte Neuausgabe, 1996.

Sucher, C. Bernd: *Das Theater der achtziger und neunziger Jahre*. Frankfurt/M., 1995.

Sucher, C. Bernd: *Theaterzauberer. Schauspieler. 40 Porträts*. München, 1988.

Sucher, C. Bernd: *Theaterzauberer 2. Von Bondy bis Zadek. Zehn Regisseure des deutschen Gegenwartstheaters*. München/Zürich, 1990.

Tabori, George: *Unterammergau oder Die guten Deutschen*. Frankfurt/M., 1981.

Traub, Hans: *Der Film als politisches Machtmittel*. München, 1933.

Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters*. Nummer 161, Reihe Schauspiel, Heft 46, (Leitung der Schriftenreihe: Hans-Rainer John, Redakteur der Ausgabe: Alfred Eckelmann), Berlin, 1982.

Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters*. Nummer 160: Wolfram/Kuckhoff/Rohmer u.a.: *Alte Stücke für heute. Erfahrungen und Probleme bei der Erbeaneignung der Schauspieltheater der DDR*. (Leitung der Schriftenreihe: Hans-Rainer John, Redakteur der Ausgabe: Alfred Eckelmann), Berlin, 1982.

Wardetzky, Jutta: *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente.* Berlin, 1983.

Welch, David: *Nazi Propaganda. The Power and the Limitations*. London/Canberra, 1983.

Welch, David: *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. Oxford, 1983.

Welch, David: *The Third Reich. Politics and Propaganda*. London, 1993.

Welker, Andrea und T. Berger (Hrsg.): *George Tabori/Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren/Improvisationen über Shakespeares Shylock*. München, 1979.

Welker, Andrea (Hrsg.): *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits*. Wien/Linz/Weitra/München, 1994.

Wojak, Andreas (Hrsg.): *Schatten der Vergangenheit. Deutsche und Juden heute*. Gütersloh, 1985.

Wulf, Joseph, *Presse und Funk im Dritten Reich*. Reinbek, 1966.

Wulf, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation.* Gütersloh, 1964.

Zadek, Peter: *Das wilde Ufer. Ein Theaterbuch*. Köln, 1990.

Zadek, Peter: *My Way. Eine Autobiographie 1926-1969*. Köln, 1998.

6.3 Programmhefte

Bayerisches Staatsschauspiel, Schauspieldirektor Frank Baumbauer, Chefdramaturg Burkhard Mauer (Hrsg.): *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1983/84, Redaktion: Vera Sturm, Carola Friedrichs, Gisela Scheidler (Fotos), Mitarbeit: Melanie Bächer, Andrea Mebus, München, 1984.

Bühne der Stadt Bochum (Hrsg.): *Prisma. Blätter der Städtischen Bühne Bochum*, Heft 1, Spielzeit 1952/53, Bochum, 1952.

Bühnen der Hansestadt Lübeck, Generalintendant Karl Vibach (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 5, Spielzeit 1978/79, Redaktion und Gestaltung: Gert Müller, Lübeck, 1978.

Bühnen der Hansestadt Lübeck, Heidrich, Walter (Hrsg.): Programmheft *Der Kaufmann von Venedig*, Heft 3, Spielzeit 1964/65, Lübeck, 1964.

Bühnen der Stadt Bielefeld, Intendant Heiner Bruns (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 4, Spielzeit 1979/80, Redaktion und Gestaltung: Dramaturgie (Alexander Gruber), Bielefeld, 1979.

Burgtheater Wien (Hrsg.): "*William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Programmbuch Nr. 39, Spielzeit 1988/89, Premiere: 10.12.1988, Redaktion: Dramaturgie (Corinna Brocher, Jutta Ferbers) und Johannes Grützke, Wien, 1988.

Das Meininger Theater (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Heft 3, Spielzeit 1982/83, Redaktion: Regina Kette, Meiningen, 1982.

Das Schauspiel Cuxhaven (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Heft 3, Spielzeit 1964/65, Cuxhaven, 1964.

Deutsches Theater Berlin/Staatstheater der DDR/Intendant Dieter Mann (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1984/85, Redaktion: Eva Walch, (Zusammenstellung der Chronik: Siegfried Ebert), Berlin, 1985.

Deutsches Theater Göttingen, Leitung: Günther Fleckenstein (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Blätter des Deutschen Theaters in Göttingen*, Heft 386, XXIV. Jahr, Spielzeit 1973/74, Redaktion und Gestaltung: Norbert Baensch, Göttingen, 1974.

Direktion des Burgtheaters (Hrsg.): Programmheft zum *Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1967/68, Redaktion und für den Inhalt verantwortlich: Friedrich Heer, Wien, 1967.

Düsseldorfer Schauspielhaus, Neue Schauspiel GmbH, Generalintendant Günther Beelitz (Hrsg.): *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Heft 1, Spielzeit 1981/82, Redaktion: Michael Huthmann, Düsseldorf, 1981.

Düsseldorfer Schauspielhaus, Neue Schauspiel GmbH, Generalintendant Volker Canaris (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare*, Spielzeit 1994/95, Redaktion: Joachim Lux, Mitarbeit: Jan Strathmann, Düsseldorf, 1994.

Freilichtspiele Schwäbisch Hall, Intendant Achim Plato (Hrsg.): *Shakespeare Der Kaufmann von Venedig. Materialien*, Spielzeit 1983/84, Zusammenstellung: Willi Händler, Schwäbisch Hall, 1984.

Generalintendanz der Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach (Hrsg.): *Blätter der Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach*: *Der Kaufmann von Venedig*, Heft 4, 15. Jahrgang Spielzeit 1964/65, Krefeld, 1964.

Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters Weimar (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1975/76, Inhalt: Dr. Dieter Görne, Gestaltung: Hans-Jürgen Keßler, Weimar, 1976.

Generalintendanz des Staatstheaters Braunschweig (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 26, Spielzeit 1964/65, Redaktion Claus-Henning Bachmann / Gertrud Frank, Braunschweig, 1965.

Landesbühne Hannover, Intendant Reinhold Rüdiger (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Heft 6, Spielzeit 1985/86, Redaktion und Gestaltung: Achim Köweker, Hannover, 1986.

Landesbühne Niedersachsen-Süd, Intendant Walter Heidrich (Hrsg.): *Landesbühne. Der Kaufmann von Venedig*, Programmhefte der Landesbühne Niedersachsen-Süd, Heft 11, Spielzeit 1955/56, Schriftleiter: Reinhold Rüdiger, Hannover, 1956.

Landesbühne Schleswig-Holstein (Hrsg.): *Gräfin Mariza. Der Kaufmann von Venedig*. 6. Programmheft der Spielzeit 1960/61, Rendsburg, 1961.

Landestheater Detmold (Hrsg.): *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig. Ein Lustspiel in fünf Akten*, Spielzeit 1951/52, Detmold, 1952.

Landestheater Hannover, Ballhof, Generalintendant Kurt Erhardt (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Schauspielheft 14, Spielzeit 1962/63, Hannover, 1963.

Landestheater Salzburg/Fritz Klingenbeck (Hrsg.): *Blätter des Landestheaters Salzburg*, Heft II, Spielzeit 1961/62, Salzburg, 1961.

Leipziger Theater, Generalintendant Prof. Dr. h.c. Karl Kayser (Hrsg.): *Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 1, Spielzeit 1988/89, Inhalt: Hanne Röpke, Leipzig, 1988.

Nationaltheater Mannheim (Hrsg.): *Korczak und die Kinder* von Erwin Sylvanus, Spielzeit 1959/60, Mannheim, 1960.

Nationaltheater Mannheim, Intendant Ernst Dietz (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Bühnenblätter für die 190. Spielzeit 1968/69*, Mannheim, 1969.

Neue Schauspiel AG, Direktion: Gerd Heinz (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare, Ein Wörterbuch mit zahlreichen Illustrationen*, Schauspielhaus-Programmbuch Nr. 1, 14.09.1985, Spielzeit 1985/86, Redaktion: Joachim Johannsen, Zürich, 1985.

Neue Schauspielhaus AG (Hrsg.): *Schauspielhaus Zürich 1950 / 1951. Der Kaufmann von Venedig von Shakespeare*, Spielzeit 1950/51, Zürich, 1950.

Neues Theater München (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig.* (Eine Gemeinschaftsproduktion des Neuen Theaters München in Zusammenarbeit mit der Theatergemeinde e. V. München), 5. Heft, Spielzeit 1963/64, München, 1964.

Niedersächsisches Staatstheater Hannover – Schauspiel (Hrsg.), ohne Titel, Spielzeit 1972/73, Redaktion: Dramaturgie des Schauspiels, Gestaltung des Heftes: Chefdramaturg Kurt Klinger, Hannover, 1972.

Nordmark Landestheater Schleswig: *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Heft 4, Spielzeit 1968/69, Schleswig, 1968.

Oldenburgisches Staatstheater (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Heft 11, Spielzeit 1962/63, Intendant: Ernst Dietz, Redaktion: Oliver Krauss, Oldenburg, 1963.

Pfalztheater Kaiserslautern, Werbeleitung (Hrsg.): *Das Pfalztheater ruft Sie für die Spielzeit 1951/52*, verantwortlich für den Inhalt: Dramaturg Hans Ulbrich-Rölke, Kaiserslautern, 1951.

Schauspielhaus Bochum: *Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1972/73, zusammengestellt von Hartmut Gehrke, Bochum, 1972.

Schauspielhaus Köln: ohne Titel, ohne Impressum, Spielzeit 1979/80, Köln, 1979.

Schloßtheater Moers, Träger: Stadt Moers, Intendant: Holk Freytag (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Materialien*, Heft 2, Spielzeit 1986/87, Redaktion: Gerold Theobalt, Moers, 1986.

Staatsschauspiel Dresden. Intendant Gerhard Wolfram (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1984/85, Redaktion: Dr. Gerhard Piens, Dresden, 1985.

Staatstheater Darmstadt. Intendant: Dr. Peter Brenner (Hrsg.): *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*. Programmbuch Nr. 40 des Staatstheaters Darmstadt, Spielzeit 1985/86, Redaktion und Gestaltung: Carin Marquardt, Darmstadt, 1986.

Staatstheater Kassel (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*. Heft 18, Spielzeit 1965/66, Kassel, 1966.

Städtische Bühne Heidelberg, Dr. Claus Helmut Drese (Hrsg.): *Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Heft 6, Spielzeit 1962/63, Heidelberg, 1962.

Städtische Bühne Ulm, Intendant Kurt Hübner (Hrsg.): *William Shakespeare. Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 12, Spielzeit 1960/61, Ulm, 1961.

Städtische Bühnen Augsburg (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1965/66, Augsburg, 1965.

Städtische Bühnen Augsburg (Hrsg.): *Shylock*. Programmheft zur deutschsprachigen Erstaufführung von Arnold Weskers *Shylock*, Heft 4, Spielzeit 1985/86, Redaktion und Gestaltung: Helmar von Hanstein, Augsburg, 1985.

Städtische Bühnen Dortmund, Generalintendant: Horst Fechner (Hrsg.): *Shakespeare/Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1988/89, Redaktion und Gestaltung: Jost Krüger, Dortmund, 1989.

Städtische Bühnen Frankfurt am Main: *Was ihr wollt. Eröffnung der Festspiele im Karmeliterkloster am Freitag, den 19. Juli 1946, 20:30 Uhr*, Spielzeit 1946/47, Frankfurt/M., 1946.

Städtische Bühnen Freiburg, Intendant Volker von Collande (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Freiburger Theaterblätter 1969/70*, Freiburg, 1969.

Stadttheater Bern (Hrsg.): Shakespeare: *Der Kaufmann von Venedig*, Heft 1, Spielzeit 1974/75, Redaktion und Gestaltung: Martin Dreier, Bern, 1974.

Stadttheater Hildesheim, Intendant Walter Zibell (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel von William Shakespeare*, 1. Programmheft der Spielzeit 1966/67, Redaktion Ehrhard Reinicke, Hildesheim, 1966.

Stadttheater Lüneburg, Intendant Alexander de Montléart (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 10, 149. Spielzeit 1980/81, Redaktion und Gestaltung: Walter Weyers, Lüneburg, 1981.

Stadttheater Pforzheim (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Heft 9, Spielzeit 1961/62, Intendant: Horst Alexander Stelter, Redaktion: Dr. Hanno Lunin, Pforzheim, 1962.

Stadttheater Würzburg, Intendanz: Joachim von Groeling (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Blätter des Stadttheaters Würzburg*, Heft 3, Spielzeit 1978/79, Redaktion und Gestaltung: Norbert Kleine-Borgmann, Würzburg, 1979.

Theater Baden-Baden (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Programmhefte des Theaters Baden-Baden*, Heft 7, Spielzeit 1978/79, Redaktion: Chefdramaturg Volker Biedenkapp, Baden-Baden, 1979.

Theater der Freien Hansestadt Bremen GmbH, Künstlerische Leitung: Generalintendant Tobias Richter (Hrsg.): *William Shakespeare Der Kaufmann von Venedig*, Programmheft 12, Spielzeit 1988/89, Redaktion und Gestaltung: Dramaturgie (Monika Keppler, Brigitte Maier), Bremen, 1989.

Theater der Stadt Bonn, Generalintendant Hans-Joachim Heyse (Hrsg.): *William Shakespeare / Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1972/73, erschienen am 12.04.1973, Redaktion: Dr. Klaus Hupfeld / Jochen Jachmann, Bonn, 1973.

Theater der Stadt Bonn, Intendant: Dr. Karl Pempelfort (Hrsg.): Programmheft zum *Kaufmann von Venedig*, Heft 12, Spielzeit 1955/56, Bonn, 1956.

Theater der Stadt Koblenz (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Spielzeit 1966/67, Koblenz, 1967.

Theater der Stadt Trier (Hrsg.): *Trierer Bühnenblätter 1955/56*. Schriftleitung Hans Dieter Schwarze, Trier, 1956.

Theater Greifswald, Intendant Dieter Wagner (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig. Komödie von William Shakespeare*, Spielzeit 1992/93, Programmheft-Gestaltung und Redaktion: Dr. Monika Meyer-Klette, Greifswald, 1992.

Württembergische Landesbühne Esslingen am Neckar, Groeling, Joachim von (Hrsg.): *Der Kaufmann von Venedig*, Heft 8, Spielzeit 1963/64, Gestaltung: Manfred Niehaus, Esslingen am Neckar, 1964.

6.4 Rezensionen

"Das Streiflicht", *Süddeutsche Zeitung*, München, 04.03.1969.

"Spielen oder nicht spielen? Cohn-Bendit, Biller, Schitthelm, Schneider zum Fassbinder-Streit", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 02.09.1998.

[...]: "Das Seil, auf Stein gemalt. DNT Weimar: Hanan Snir erklärt den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Thüringer Allgemeine*, Erfurt, 10.04.1995. (Der Name des Autors fehlt in der dem Verfasser vorliegenden Kopie).

[...]: "'Der Kaufmann von Venedig' im Stadttheater. Hier Jude – hier Lude", in: *Nordwestdeutsche Rundschau*, Wilhelmshaven, 17.02.1958. (Der Name des Autors fehlt in der dem Verfasser vorliegenden Kopie).

[...]: "'Der Kaufmann von Venedig' in Bielefeld. Ein Kaftan mit dem Judenstern aus Kreide", in: *Neue Westfälische*, Bielefeld, 17.09.1979. (Der Name des Autors fehlt in der dem Verfasser vorliegenden Kopie).

[...]: "Ein Shylock wie aus Hitlers Zeiten", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 08.01.1973. (Der Name des Autors fehlt in der dem Verfasser vorliegenden Kopie).

[...]: "Tübingen. Shakespeare 'Der Kaufmann von Venedig' am LTT", in: *Theater heute*, Velber, ?.10.1974. (Text in der dem Verfasser vorliegenden Kopie nur unvollständig und deshalb ohne Autorenname, Datum unleserlich).

[anon.]: "Auerbach. Ausgleich und Versöhnung", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 19/2001, 07.05.2001.

[anon.]: "Äußerer und innerer Reichtum sollen einander entsprechen! Die Quintessenz von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neu-Ulmer-Zeitung*, 13.02.1961.

[anon.]: "Beifallsstürme für Stroux. Der "Kaufmann" in Berlin", in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 08.10.1957.

[anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig' in Friedrichshafen", in: *Südkurier*, Konstanz, 07.10.1954.

[anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Greifswalder Ostseezeitung*, 16.06.1976.

[anon.]: "'Der Kaufmann von Venedig'. Walter Davys Inszenierung im Deutschen Theater Göttingen", in: *Göttinger Tageblatt*, 18.02.1974.

[anon.]: "'Der Kaumann von Venedig' / William Shakespeare. Zur bevorstehenden Premiere des Lustspiels im Pfalztheater", in: *Die Rheinpfalz*, Ludwigshafen, 07.11.1951.

[anon.]: "Düsseldorf: Affäre um Programmheft. Schauspielhaus zieht Text über 'reiche' Juden zurück", in: *Neue Westfälische*, Bielefeld, 01.10.1981.

[anon.]: "Es bleibt dabei: Ein Bärendienst", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 28.01.1960.

[anon.]: "Hebbel-Theater, Gastspiel Düsseldorfer Schauspielhaus: Der Kaufmann von Venedig, Shakespeare", in: *Pressedienst Michael Gran...* (Nachname auf der dem Verfasser vorliegenden Kopie unvollständig), Nr. 4/5, 1957/58.

[anon.]: "In Vorbereitung. 'Der Kaufmann von Venedig'. Kömödie von William Shakespeare", in: *Theater Nachrichten* [des Deutschen Nationaltheaters Weimar, Anm. d. Verf.], 7/1975/76, o.S.

[anon.]: "Landesbühne Hannover in Königslutter. 'Der Kaufmann von Venedig' – ein Schauspiel in Vers und Prosa", in: *Helmstedter Blitz*, 12.02.1986.

[anon.]: "Morgen erste Premiere der neuen Spielzeit. 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Ostseezeitung*, Rostock, 01.10.1992.

[anon.]: "Seit fünfzig Jahren nicht in Münster auf der Bühne: Der Kaufmann von Venedig. Spielzeiteröffnung Schauspiel im Großen Haus am 1. September", Vorankündigung der Städtischen Bühnen Münster, Münster, 1984.

[anon.]: "Shakespeare abgesetzt. Mannheimer Nationaltheater: 'Keine Instinkte aufrühren'", in: *Schwäbisches Tagblatt*, Tübingen, 29.01.1960.

[anon.]: "Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig'. Auseinandersetzung mit einer antisemitischen Projektion", in: *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), 08.11.1986.

[anon.]: "Shylock im blinden Haß-Eifer. 'Der Kaufmann von Venedig' in Neuinszenierung", in: *Herforder Anzeiger*, 12.02.1952.

[anon.]: "Shylock", in: *Schwäbisches Tagblatt*, Tübingen, 03.10.1986.

[anon.]: "STM-Matinee. 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 08.11.1986.

[anon.]: "Taktfragen der Kunst", *NZ* (*Nürnberger Zeitung*?), 30.01.1947.

[anon.]: "Verwicklungen. Fassbinder-Stück hat in Israel Premiere, kommt aber nicht nach Berlin", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 20.04.1999.

[anon.]: "Verzauberung um Mitternacht: Shakespeares "Was ihr wollt" im Karmelitenkloster", *Frankfurter Rundschau*, 23.07.1946.

[anon.]: "Zum Inhalt des Stückes 'Kaufmann von Venedig'", (Teil eines Vorberichts zur Aufführung in Meiningen inklusive eines Interviews mit Regisseur Albert R. Pasch. Inhaltsangabe wahrscheinlich von der Dramaturgie verfasst (Regina Kette). Zeitungsausschnitt ohne Quellen- und Datumsangabe, nach Auskunft der Dramaturgie des Meininger Theaters wahrscheinlich *Freies Wort*, Suhl.

[anon.]: "Zum 'Kaufmann von Venedig'. Die Komödie aus Shakespeares reifstem Schaffen", in: *Neues Winterthurer Tagblatt*, 26.09.1950.

[anon.]: "Zwei Welten prallen aufeinander", in: *Ulmer Nachrichten*, 11.02.1961.

[anon.]: ohne Titel, *Stuttgarter Zeitung*, 30.10.1954.

[anon.]: Pressemitteilung der Schloss-Festspiele Ettlingen anlässlich der Schloss-Festspiele in Ettlingen, Premiere: 26.06.1987.

A.S.V.: "Nach jenen Jahren – Hut ab vor Shylock! Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Der Mittag*, Düsseldorf, 26.09.1952.

Adam, Klaus: "Diese Juden. George Tabori mit Shylock über Antisemitismus", in: *Saarbrücker Zeitung*, 24.11.1978.

Ahrends, Martin: "Premiere im Altonaer Theater: Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig'. Ein Jude kämpft um Gerechtigkeit", in: *Die Welt*, Hamburg, 18.03.1985.

Albath, Maike: "Als wär´s ein Stück von Pasolini", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 20.11.1998.

Andrießen, Carl: "Theater-Eule. Der Kaufmann von Venedig", in: *Eulenspiegel*, Nr. 17/1985.

Antosch, Georg: "Anregung zu erneuter Erprobung. Gedanken zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Zeit*, Berlin, 26.05.1976.

Antosch, Georg: "Ein bündiger Theaterabend. Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig' hatte in der Regie von Fritz Bennewitz Premiere", in: *Die Union*, Leipzig, 08.09.1988.

Antosch, Georg: "Nachsinnen über Schuld und Sühne. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Leipzig", in: *Neue Zeit*, Berlin, 08.09.1988.

Aschemann, W.: "Alles war versönlich. 'Der Kaufmann von Venedig' im Gartentheater Herrenhausen", in: *Hannoversche Presse*, 23.06.1967.

Aschemann, Werner: "Ekel Alfred: Der neue Papagallo von Venedig. Premiere: Pfiffe für Kölns Kaufmann", in: *Express*, Köln, 26.10.1979.

Augustin, Sonja: "Saisoneröffnung am Schauspielhaus mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Hübsch verharmloste Märchenkomödie", in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 16.09.1985.

B.-B.: "Muß man den Shylock spielen? Auftakt mit Shakespeare: 'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart", in: *Schwarzwälder Bote*, Oberndorf, 19.09.1956.

Baier, Götz: "Hamburger Thalia-Theater zeigt umstrittene Shakespeare-Aufführung. Bühnenstück in der Zeitgeistfalle", in: *Deutsche Stimme (DS). Monatszeitung für Politik und Kultur,* Stuttgart, Ausgabe August 1999. (Im Internet unter http://www.deutsche-stimme.de/zeitung/zeitung/Ds8_99/kul003.html).

Baier, Götz: "Marlowes Drama 'Der Jude von Malta' auf zwei deutschen Bühnen", in: *Deutsche Stimme (DS). Monatszeitung für Politik und Kultur,* Stuttgart, Ausgabe März 2002. (Im Internet unter http://www.deutsche-stimme.de/Sites/03-02-Theater.html).

Bajorat, Fritz: "Im Nationaltheater Mannheim – der Kaufmann von Venedig", in: Dr. Fritz Schulze (Hrsg.): *Heidelberg. Heidelberger Fremdenblatt. Zeitschrift für die Region Heidelberg und Nordbaden*, Ausgabe 5/1969, Heidelberg, 1969, S. 19-21.

Barfuss, Grischa: "Das Schauspiel des Hasses. Stroux eröffnete die neue Spielzeit mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in*: NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), Essen, 10.09.1957.

Bartenschlager, Klaus: "Shakespeare in Munich", in: *Shakespeare Quaterly*, 36/1985, S. 347-349.

Bastian, Günter: "Schnellkursus – und doch alles drin. Hübners sehenswerte Inszenierung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Bremen", in: *Nordsee-Zeitung*, Bremerhaven, 02.02.1989.

Baukloh, Friedhelm: "Shylock zum Nathan avanciert. 'Der Kaufmann von Venedig' mit Ernst Deutsch in Düsseldorf", in: *Echo der Zeit*, 15.09.1957.

Baumgart, Reinhard: "Shakespeares krauser Reichtum. Peter Zadek inszeniert in Bochum den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 03.01.1973.

Bd.: "Bewegender Shylock: Ernst Deutsch. 'Der Kaufmann von Venedig' im Düsseldorfer Schauspielhaus", in: *Kölnische Rundschau*, 11.09.1957.

Beck, Ferdinand: "Wechselbäder von Schalk und Schauer. Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' im Kleinen Haus des Staatstheaters / Flüs als Shylock", in: *Darmstädter Tagblatt*, 16.06.1986.

Beckelmann, Jürgen: "Auf Teufel komm raus. Die Gewitztheit der Liebe: Thomas Langhoff inszenierte in Ostberlin Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Nürnberger Nachrichten*, 25.03.1985.

Beckelmann, Jürgen: "Nachrichten aus der Geschäftswelt. Thomas Langhoffs 'Kaufmann von Venedig'-Deutung", in: *Frankfurter Rundschau*, 20.04.1985.

Becker, Peter von: "Barabas der Weise. Peter Zadek und Gert Voss entdecken Christopher Marlowes 'Der Jude von Malta' am Wiener Burgtheater", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 16.12.2001

Becker, Peter von: "Fast verspielt. Das Theater als unmoralische Anstalt? – Beobachtungen und Fragen zum Frankfurter Fassbinder-Streit", in: *Theater heute*, 12/1985, S. 3-9.

Becker, Peter von: "Shakespeare, Marlowe und der Dichter aus Wien. Zum Tode von Erich Fried, zum Abdruck eines unbekannt-berüchtigten Stücks", in: *Theater heute*, 1/1989, S. 22-23.

Becker, Peter von: "Theaterarbeit mit George Tabori. Der Weg vom Bremer 'Hamlet' zum Münchner 'Shylock'", in: *Theater heute*, 1/1979, S. 47-51.

Becker, Peter von: "Von Juden und Christen – von Vätern und Kindern. George Taboris aufregende Shylock-Meditationen in München", in: *Theater heute*, 1/1979, S. 44-47, Zitat S. 45.

Beer, Otto F.: "Kaufleute, Onkel, Reichswehrmänner. Wiener Premieren im Burgtheater, in der Josefstadt und im Ateliertheater", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 09.11.1967.

Belzner, Emil: "Dem armen Mann geschieht Unrecht", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 30.01.1960.

Belzner, Emil: "Karenzzeit abgelaufen", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 02.05.1953.

Bennewitz, Fritz: "Bekenntnisse", in: *Theater der Zeit*, 5/1976, S. 1.

Berndt, Hans: "Scheilock in Schallers Sprachgewand. Rudolf Debiel inszenierte als Gast in Bremerhaven den 'Kaufmann von Venedig' von Shakespeare", in: *Mannheimer Morgen*, 07.06.1968.

Bernrieder, Irmgard: "Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Moers. Die Ratlosigkeit nicht übertuscht", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 24.11.1986.

Bier, Jean-Paul: "The Holocaust and West Germany: Strategies of Oblivion 1947-1979", in: *New German Critique*, 19/1980 (*Special Issue I. Germans and Jews*), S. 9-29.

Biergann, Armin: "Das 'Judenstück' als unreifes Jugendstück. Mißglückter 'Kaufmann von Venedig'", in: *Kölnische Rundschau*, 26.10.1979.

Biergann, Armin: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Bonner Theater. Was Ihr wollt am Rialto", in: *Kölnische Rundschau*, 14.04.1973.

Biergann, Armin: "Was Ihr wollt am Rialto", *Kölnische Rundschau*, 14.04.1973.

Blaha, Paul: "Ernst Deutsch stieg strahlend aus. Samstag in der 'Burg': Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' nach 24 Jahren", in: *Kurier*, Wien, 06.11.1967.

Bn.: "Gesetz und Gnade. Zu den Aufführungen von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Landbote*, Winterthur, 26.09.1950.

Bock, Hans Bertram: "Das Duell der Außenseiter. Wolfgang Engel inszenierte im Frankfurter Schauspielhaus Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Nürnberger Nachrichten*, 02.03.1992.

Bock, Hans Bertram: "Irrsinniger Racheengel. Arie Zingers handwerklich zweifelhafte Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig' in Köln", in: *Nürnberger Nachrichten*, 26.10.1979.

Borngässer, Rose-Marie: "München: 'Der Kaufmann von Venedig'. Was ihn so traurig macht", in: *Die Welt*, Hamburg, 17.01.1984.

Brandner, Christoph A.: "Schauspiel in Fulda. Die verweigerte Verantwortung. Zur Aufführung von Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig' mit Robert Freitag als Shylock", in: *Fuldaer Zeitung*, 20.10.1979.

Braun, Hanns: "Der Kaufmann von Venedig. Harry Buckwitz inszeniert Shakespeare im Deutschen Theater", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 25.07.1964.

Brockmann, Hagmut W.: "Wahrheit zwischen vielen Gags. Peter Zadeks Inszenierung behielt noch im Mißlingen ihren hohen Wert", in: *Spandauer Volksblatt*, 20.05.1973.

Burgtheater Wien, Auswahl von Kritiken zu Christopher Marlowes *Der Jude von Malta*, Homepage des Burgtheaters, http://www.burgtheater.at/beschreibung/jude_malta.htm.

Burkhardt, Werner: "Der Jude lacht sich weg. Kurt Hübner inszeniert den 'Kaufmann von Venedig' in Bremen", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 25.01.1989.

C.C.: "Fragen zu Shylock. 'Der Kaufmann von Venedig' von William Shakespeare", in: *Der Bund*, 16.09.1974.

C.O.E.: "Die Waisenkinder von Warschau. Im rechten Augenblick auf dem Spielplan: 'Korczak und die Kinder' von Erwin Sylvanus im Nationaltheater", in: *Heidelberger Tageblatt*, 09.03.1960.

C.S.: "Der Kaufmann von Venedig. Zur Saisoneröffnung im Zürcher Schauspielhaus", in: *Meyers Frauen- und Modeblatt*, 23.09.1950.

C.S.: "Spielzeitbeginn im Schauspielhaus Zürich", in: *National-Zeitung* (Abendausgabe), Basel, 12.09.1950.

C.v.K.: "Die Komödie als Seelendrama. Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Freiburg", in: *Südkurier*, Konstanz, 03.05.1989.

Canaris, Volker: "Die ersten Juden, die ich kannte, waren Nathan und Shylock. Erfahrungen mit einer Theaterfigur", in: *Theater heute*, 2/1973, S. 20-25.

Casimir, Torsten: "Das Schauspielhaus eröffnet die Spielzeit mit William Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig'. Eine Gesellschaft auf schwankendem Grund", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 23.09.1994.

Chl.: "Der Dresdner Kaufmann von Venedig. Vorurteilsfreie Sicht auf Figuren und Stück in der Inszenierung von Klaus Dieter Kirst", in: *Thüringer Tageblatt*, 04.05.1985.

cid: "Die Shylocks von Darmstadt. In den zwanziger, dreißiger und fünfziger Jahren", in: *Darmstädter Echo*, 12.06.1986.

cid: "'Shylock ist in erster Linie Kaufmann'. Jens Pesel in einem Gespräch zu seiner Inszenierung von Shakespeares Stück 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Darmstädter Echo*, 28.05.1986.

cm: (ohne Überschrift, Text als ausführliche Bildunterschrift), in: *Südwest-Presse*, Ulm, 21.09.1974.

Colberg, Klaus: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in neuer Sehweise. Fleisch aus dem Leib des Schuldners. Deutschsprachige Premiere von Arnold Weskers 'Shylock' im Stadttheater Augsburg", in: *Nürnberger Zeitung*, 24.10.1985.

D.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Stadttheater Winterthur, Vorstellungen vom 27. und 29. September sowie 3. Oktober", in: *Winterthurer Arbeiterzeitung*, Nr. 236, 07.10.1950.

D.G.: "Zum Interview gebeten: Victor Dräger, Schauspieler", in: *Theater Nachrichten*, 8/1975/76, Herausgegeben vom Deutschen Nationaltheater Weimar, o. S.

D.R.E.: "Hessisches Landestheater. Großes Haus: 'Der Kaufmann von Venedig' von Shakespeare", in: *Hessische Landeszeitung*, ohne Datum.

Daiber, Hans: "Shylock ist wieder da. 'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart", in: *Deutsche Kommentare*, Stuttgart, 29.09.1956.

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft: "Information. Die Shakespeare-Tage 1978 in Weimar", Beilage zu *Theater der Zeit*, 11/1978.

Deutsches Theater Berlin, Homepage, Seite "Historisches" (http://www.deutsches-theater.berlin.net/final/content/dt/histori/histor_r.htm).

Dieckmann, Jörg: "'Der Kaufmann von Venedig'. Neuinszenierung von Generalintendant Rudolph im Badischen Staatstheater", in: *Badische Volkszeitung*, 08.03.1966.

Diesner, Jürgen: "Wenn Shylock lacht, vergeht uns das Lachen. Jens Pesel inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Staatstheater Darmstadt", in: *Darmstädter Echo*, 16.06.1986.

Dieterich, Erika: "Ein Rumpelstilz hinter dem Metallvorhang. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Frankfurt", in: *Allgemeine Zeitung*, Mainz, 28.02.1992.

Dingemann, Rüdiger: Rezension von Rainer Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* in *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, München, 2000. (Als Buchbesprechung im Internet unter http://www.amazon.de/exec /obidos/tg/stores/detail/-/books/3886612066/kindler–reviews/).

Disc-: "Landesbühne in Königslutter. Die Vernünftigen in ihrem Wissen bestärkt. Reinhold Rüdiger zeigte einen retuschierten 'Kaufmann'", in: *Helmstedter Nachrichten*, 19.02.1986.

dns: "Korrigierter Shylock / Verwandelter Shakespeare in Bamberg", in: *Die Welt*, Hamburg, 03.11.1969.

Donath, Claus: "Geduldsprobe für die Zuschauer. Problematischer 'Kaufmann von Venedig' bei den Ettlinger Schloßfestspielen", in: *Mannheimer Morgen*, 01.07.1987.

Dr. Fischdick: "'Der Kaufmann von Venedig'. Gastspiel des Landestheaters Detmold", in: *Deister- und Weserzeitung*, Hameln, 11.02.1952.

Dr. H. B.: "Ein Pfund Menschenfleisch. Nach 20 Jahren: 'Kaufmann von Venedig' – Bochumer Gastspiel", in*: Hamburger Echo*, 10.02.1953.

Dr. M.-M.: "'Der Kaufmann von Venedig' im Pfalztheater. Neuinszenierung des Shakespeare-Lustspiels vor mäßig besuchtem Haus", in: *Pfälzische Volkszeitung*, 10.11.1951.

Dr. M.-S.: "'Der Kaufmann von Venedig' heute: Eine zeitgerechte Aufführung mit Glanzlichtern", in: *Ulmer Nachrichten*, 13.02.1961.

Dr. R.: "Beispielhafte Shakespeare-Aufführung. 'Der Kaufmann von Venedig' im Badischen Staatstheater in Karlsruhe", in: *Badischer Landsmann*, 10.03.1966.

Dr. R.H: "Neuausgabe des Stürmers? Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Darmstadt", in: *Neuer Vorwärts*, Köln, vom 27.05.1955.

Dr. Sr.: "Ein großer Theaterabend. Deutsches Theater Göttingen spielte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Mindener Tageblatt*, 23.02.1974.

dt.: "Es gab zweimal viel Beifall. Nordmark-Landestheater gastierte in St. Peter-Ording", in: *Husumer Tageszeitung*, 21.12.1968.

Dullinger, Angie: "Kammerspiele: Wie Regisseur Tabori und sein Team sich die Shylock-Tragik erarbeitet haben. Die Quälerei um ein Pfund Fleisch", in: *Abendzeitung*, München, 18./19.11.1978.

Dultz, Michael: "Markgrafentheater Erlangen: 'Kaufmann von Venedig'. Öde venezianische Langeweile", in: *8 Uhr Blatt*, Nürnberg, 22.02.1967.

E.H.: "Schleswig-holsteinische Kultur-Umschau. 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Kieler Nachrichten*, 28.12.1951.

E.P.: "Zu sehen: Geschichte von Shylock, dem Außenseiter. 'Der Kaufmann von Venedig' in Leipzigs Schauspielhaus", in: *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten*, 14.09.1988.

-e-: "Ein grausam-lustiges Schauspiel um Liebe, Haß und Recht. Theater Göttingen gastierte mit William Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' im Theater der Stadt", in: *Westfalen-Blatt*, Bielefeld, 20.02.1974.

Ebert, Gerhard: "Die humanistische Aussage eines klassischen Werkes neu entdeckt. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Deutschen Theater Berlin", in: *Neues Deutschland,* Berlin, 23.03.1985.

Ebert, Gerhard: "Peter Zadeks 'Kaufmann von Venedig' am Berliner Ensemble", in: *Neues Deutschland*, Berlin, 10.01.1994.

Ebert, Gerhard: "Shylock – tragischer Held in stilvoller Komödie. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dresden", in: *Neues Deutschland*, Berlin, 29.01.1985.

ebs.: "Der Kaufmann von Venedig", in: *Die Tat*, Zürich, 11.09.1950.

Edschmid, Kasimir: "Sellner inszeniert den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 26.05.1955.

egw.: "Unbehagen an Shakespeare. 'Der Kaufmann von Venedig' mit Ernst Deutsch in Wien", in: *Die Welt*, Hamburg, 16.11.1967.

Ehrich, Brigitte: "Menschliches Drama mit heiterem Akzent. 'Kaufmann von Venedig' im Altonaer Theater", in: *Hamburger Abendblatt*, 18.03.1985.

Ehrlich, Lothar: "Das Recht kann nur auf der Seite des Menschlichen sein. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Dresdener Schauspielhaus – eine gelungene Inszenierung", in: *Sächsische Zeitung*, Dresden, 17.01.1985.

Eichholz, Armin: "George Tabori zeigt im Keller der Knöbelstraße 4 seine Shakespeare-Improvisation zum Jazz von Stanley Walden. Aufregende Nachtübung mit dreizehn Shylocks", in: *Münchner Merkur*, 21.11.1978.

Eichholz, Armin: "Premiere im Residenztheater: Alfred Kirchner inszeniert Shakespeare. Shylock '84 überfällt das Publikum. Das kaum gekürzte Stück als Revue der isolierten Beteuerungen von Schmidinger und Benrath", in: *Münchner Merkur*, 16.01.1984.

Eichler, Rolf-Dieter: "Shylock im Blickpunkt – aber nicht er allein. 'Der Kaufmann von Venedig' im Deutschen Theater", in: *National-Zeitung*, Nr. 69, 22.03.1985.

Eiland, Dr. Karl: "Shylock – tragischer Held des Hasses. Bedeutsame Schalla-Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 24.09.1952.

Elss, Cathrin: "Von allem ein bißchen und ein richtig guter Mann. Saarbrücken: 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Saarbrücker Zeitung*, 23.01.1995.

Emigholz, Erich: "Enttäuschte Freundschaft. Kurt Hübner inszenierte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Theater am Goetheplatz", in: *Bremer Nachrichten*, 23.01.1989.

Emigholz, Erich: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Oldenburg. Wer ist eigentlich Shylock?", in: *Bremer Nachrichten*, 15.01.1963.

Erck, A.: "Ein Parabelstück über den Wert von Geld und Mensch. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Meininger Theater", in: *Freies Wort*, Suhl, 11.12.1982.

ERES: "'Ich steh´ hier auf meinen Schein!' Coburger Neuinszenierung des 'Kaufmanns von Venedig'. Jubilar Stefan Dahlen als Shylock", in: *Neue Presse*, Coburg, 23.01.1954.

Eschmann, Wolfgang: "Sieg der Liebe und der Gnade: Der Jude Shylock als tragische Figur", in: *Rhein-Zeitung*, Koblenz, 17.01.1967.

F.B.: "Shylock klagt an. 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Blick in die Woche*, 07.10.1952.

F.St.: "Zürcher Theater. Der Kaufmann von Venedig. Eröffnung der Spielzeit im Schauspielhaus", in: *Die Weltwoche*, Zürich, 15.09.1950.

Fabian, Hans: "Shylock heute", in: *Berliner Stimme*, 19.10.1957.

Federmann, Knut: "Ein glanzloser Reinfall. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Köln", in: *Solinger Tageblatt*, 25.10.1979.

Ferber, Elfriede: "Er war ein Mensch. Stuttgarter Spielzeit eröffnet mit 'Kaufmann von Venedig'", in: *Reutlinger General-Anzeiger*, 21.09.1956.

Fiedler, Werner: "Ein geglücktes Wagnis. Düsseldorfer Gastspiel mit 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Der Tag*, Berlin, 08.10.1957.

Fischbach, Ute: "Regisseur Alfred Kirchner zur heutigen Shakespeare-Premiere im Residenztheater. Die Komödie vom Kaufmann von Venedig", in: *Münchner Merkur*, 13.01.1984.

Fischer, Peter-J.: "DDR-Erstaufführung am Deutschen Nationaltheater. Bereicherung des Spielplans nicht nur der Weimarer Bühne. Zur Bennewitz-Inszenierung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neueste Nachrichten*, 17.04.1976.

Fischer, Ulrich: "Ende gut, alles gut? 'Kaufmann von Venedig' in Bremen", in: *Nordwest Zeitung*, Oldenburg, 26.01.1989.

fj.: "Ein glänzender Auftakt mit Shakespeare. 'Der Kaufmann von Venedig' eröffnete die Theatersaison im Beethovenhaus", in: *Schwarzwälder Bote*, Oberndorf, 01.10.1974.

Flach, Dr. J.A.: "Neue Shakespeare-Fassung. 'Der Kaufmann von Venedig' in Richard Flatters Übersetzung", in: *Aachener Volkszeitung*, 14.03.1966.

Flach, J.A.: "Shakespeare-Rollen sind nicht immer dankbar. Flatters 'Kaufmann'-Übertragung hatte in Karlsruhe Deutschland-Premiere", in: *Rhein-Zeitung*, Koblenz, 15.03.1966.

Forester, Vera: "Böse Ursache, böse Wirkung. 'Der Jude von Malta' von Christopher Marlowe im Düsseldorfer Schauspielhaus", Rezension im Internet, http://www.theater.de/1kritiken/ JudevonMalta.htm.

Franke, Eckhard: "Der Doge stammelt. Frankfurt: Wolfgang Engel mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Badische Zeitung*, Freiburg, 05.03.1992.

Fränkel, Josef: "Shylock der Jude", *Oberbayerisches Volksblatt*, Rosenheim, 21.01.1947.

Frederiksen, Jens: "Hersfelder Festspiele: Eröffnung mit Shakespeare. 'Das Theater lebt!'", in: *Die Welt*, Hamburg, 23.06.1988.

Frese, Hans Martin: "Tschechow bei den Yuppies von Venedig. Annegret Ritzel inszenierte Shakespeares 'Kaufmann' am Dortmunder Schauspiel", in: *Münchner Merkur*, 13.02.1989.

G. R.: "'Kaufmann von Venedig': Märchenlustspiel? Herbert Kreppels Neuinszenierung (Staatsschauspiel Hannover)", in: *Nordwest-Zeitung / Oldenburger Nachrichten*, Oldenburg, 10.10.1972.

G.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Richard Flatters Neuübersetzung im Großen Haus des Badischen Staatstheaters", in: *Badische Neueste Nachrichten*, Karlsruhe, 08.03.1966.

G.B.: "Stadttheater Bern: Saisonbeginn mit Shakespeare", in: *Die Tat*, Zürich, 21.09.1974.

G.V.: "Schauspiel Großes Haus. Der Kaufmann von Venedig", in: *neues rheinland*, Nr. 12, Dezember 1981.

G.V.: "Theater und Konzert. Köln. Schauspielhaus 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *neues rheinland*, Nr. 12, Dezember 1979.

Galinski, Heinz: "Wir fragen: Ist Shylock tragbar?", in: *Berliner Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 18.10.1957.

garai: "Dieser Shylock ging unter die Haut! Inszenierung des Tübinger Landestheaters machte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' brandaktuell", in: *Neckarquelle*, Villingen-Schwenningen, 25.10.1986.

Gärtner, Dr. C.: "Komödie zwischen Clownerie und Tragik. Dietrich Taube inszenierte William Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Gießener Freie Presse*, 05.11.1968.

Gärtner, E.K.: "Das Publikum muß sich entscheiden. Spielzeit-Eröffnung in Düsseldorf mit dem 'Kaufmann von Venedig' – Ernst Deutsch in der Rolle des Shylock", in: *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 20.09.1957.

Geisenheyner, Max: "'Der Kaufmann von Venedig' – ohne Venedig. Die Premiere in der Orangerie wurde mit viel Beifall aufgenommen", in: *Darmstädter Tagblatt*, 09.05.1955.

Geleng, Ingvelde: "Ein Shylock, groß als Besiegter", in: *Die Welt am Sonntag*, Hamburg, 07.03.1993.

gero: "Stadttheater Aschaffenburg: Shylock mit Justitias Waage. Eine begeisternde Inszenierung Sellners: 'Der Kaufmann von Venedig'. Max Noack machte den gequälten Menschen in Shylock sichtbar", in: *Main-Echo*, Aschaffenburg, 27.05.1955.

Gersch, Wolfgang: "Härte in einem märchenhaften Spiel. 'Der Kaufmann von Venedig' in der Aufführung des Dresdner Schauspielhauses", in: *Tribüne*, 02.05.1985.

Gervink, Bernhard: "Portia war durchgebrannt. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' mit überragendem Shylock", in: *Westfälische Nachrichten*, Münster, 10.09.1984.

GFM: "Gerd Peiser als Shylock bot glänzende Leistung. Landesbühne Hannover gastierte mit dem 'Kaufmann von Venedig' im Odeon", in: *Goslarsche Zeitung*, 11.01.1986.

Gg.: "Auftakt im Schauspielhaus. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Zürcher Woche*, 15.09.1950.

Giese, Karin: "STM-Matinee zu 'Der Kaufmann von Venedig'. Shylock als Projektion", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 11.11.1986.

Ginzel, G. B.: "Viel Lärm um nichts? Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Allgemeine Jüdische Wochenzeitung*, Nr. XXXIV/44, 21.11.1979.

Girlitz, Alexander: "Ein Theater stellt sich den Forderungen unserer Zeit", in: *Wochenpost*, Weimar (?), 41/1976, S. 15.

Gleiß, Jochen: "Ablaß vom Möglichen. Zur Problematik von Shakespeare-Inszenierungen in Meiningen, Zwickau, Leipzig und Dresden-Radebeul", in: *Theater der Zeit*, 4/1983, S. 7 ff.

Gleiß, Jochen: "Ein Kaufmann für Belmont. 'Der Kaufmann von Venedig' am Weimarer Nationaltheater", in: *Theater der Zeit*, 7/1976, S. 10-12.

Gleiß, Jochen: "'Masken' des Realen. Thomas Langhoff inszenierte Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' am DT", in: *Theater der Zeit*, 6/1985, S. 14-15.

Gleiß, Jochen: "Shakespeare – Tripel-Versuche. Zu Dresdner Aufführungen von 'Der Sturm', 'Sonette', 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Theater der Zeit*, 4/1985, S. 31-34.

Gliewe, Gerd: "Hopplahopp ins Nichts gesetzt. 'Resi': Kirchners flotter Erfolg mit Shakespeare", in: *Abendzeitung*, München, 16.01.1984.

go-: "Shylock als ein Opfer der Gesellschaft. Ernst Dietz inszeniert Hans Rothes Übertragung des 'Kaufmann von Venedig' in Mannheim", in: *Heidelberger Tageblatt*, 18.04.1969.

Göpfert, Peter Hans: "Langhoff inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Ost-Berlin. Symbolisch über das Mäuerchen", in: *Die Welt*, Hamburg, 12.04.1985.

Grack, Günther: "Spektakel um Shylock. 'Der Kaufmann von Venedig' – Bochums Beitrag zum Theatertreffen", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 20.05.1973.

Grellmann, Hans-Jürgen: "Die menschliche Not eines Wucherers. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Stadttheater Würzburg – Karl Worzels eindringliches Spiel", in: *Main-Post*, Würzburg, 06.10.1979.

Grellmann, Hans-Jürgen: "Shakespeare im Krimi-Stil. Schauspieltruppe Zürich mit 'Kaufmann von Venedig' in Schweinfurt", in: *Main Post*, Würzburg, 31.10.1979.

H.L.G.: "Shylock" in: *Neue Zürcher Zeitung*, 08.04.1961.

H.W.: "Zürcher Schauspielhaus", in: *St. Galler Tagblatt* (Abendblatt), 13.09.1950.

Hagenauer, Paul: "'Der Kaufmann von Venedig'. Zur Aufführung des Südostbayerischen Städtetheaters", in: *Straubinger Tagblatt*, 02.10.1968.

Hahnl, Hans Heinz: "Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' im Burgtheater: Antisemitismus ist ein Ressentiment", in: *AZ*, Wien, 07.11.1967.

Haider, Hans: "Herzblutschulden mit Scheck bezahlt. Peter Zadek schuf im Burgtheater einen 'Kaufmann von Venedig' unserer Tage", in: *Die Presse*, Wien, 12.12.1988.

Haider-Pregler, Hilde: "'Kaufmann von Venedig' am Burgtheater in P. Zadeks Regie. Die Schule der Spekulanten", in: *Wiener Zeitung*, 13.12.1988.

Hametner, Michael: "Theater Greifswald. Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare", in: *Theater der Zeit*, 10/1978, S. 3.

Hammerstein, Dorothee: "Warum soll der Jude Gnade üben? Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Freiburg", in: *Badische Zeitung*, Freiburg, 02.05.1989.

Hampel, Dr. Norbert: "Shakespeare: 'Der Kaufmann von Venedig'. Premiere im Großen Haus des Oldenburgischen Staatstheaters", in: *Nordwest Zeitung*, Oldenburg, 14.01.1963.

Hartmann, Rainer: "Blasser Schleier über Scheilock. Bonn: Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 14.04.1973.

Hartmann, Rainer: "Der Schmerz des Außenseiters. Peter Palitzsch inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Düsseldorf", in: *Frankfurter Neue Presse*, 29.09.1981.

Hatry, Michael: "Ein Irrtum kommt selten allein. Taboris 'Improvisationen nach Shakespeares Shylock'", in: *Deutsche Volkszeitung*, 14.12.1978.

Hauser, Christa: "Ein Shylock, der eine tragische Figur bleibt", in: *Tiroler Tageszeitung*, Innsbruck, 30.09.1980.

he: "Macbeth und Hamlet, echt nordische Helden. Laut NS-Propaganda war Shakespeare ein Germane", in: *Die Welt*, Hamburg, 22.04.1997.

Hebbeln, Volker: "'Kaufmann von Venedig' in Schleswig. Eine wirkungsvolle 'unklassische' Inszenierung ... und einige Fragen", in: *Schleswiger Nachrichten*, 12.11.1968.

Heilbut, Iven George: "Düsseldorfer 'Kaufmann von Venedig'. Ernst Deutsch als Shylock im Hebbel-Theater", in: *Der Kurier*, Berlin, 07.10.1957.

Heitzenröther, Horst: "Menschliche Nuancen in bitterem Gegenspiel. 'Der Kaufmann von Venedig' in Dresden", in: *National-Zeitung*, 21.02.1985.

Hemke, Rolf C.: "Gekrönte Kaufmänner. Shakespeare-Aufführungen in Köln und Düsseldorf", in: *Saarbrücker Zeitung*, 18.10.1994.

Hennecke, Günther: "Düsseldorf zeigt 'Der Jude von Malta'. In der eigenen Schlinge geendet", in: *Kölnische Rundschau*, 04.02.2002.

HENNO: "Deutsch gut – nicht alles gut", in: *Berliner Zeitung* (*BZ*), 03.12.1963.

Henrichs, Benjamin: "Das Messer im Koffer. 'Der Kaufmann von Venedig': Peter Zadeks verblüffende Shakespeare-Inszenierung", in: *Die Zeit*, Hamburg, 16.12.1988.

Henrichs, Benjamin: "Shakespeare in Stuttgart und in Düsseldorf: Jürgen Kruse inszeniert 'Richard den Zweiten', Karin Beier den 'Kaufmann von Venedig'. Kein Messer im Fleisch", in: *Die Zeit*, Hamburg, 07.10.1994.

Hensel, Georg: "Ein Jude wie du und ich. Großer Jubel über Zadeks 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.12.1988.

Hensel, Georg: "Shylock, Jazz und Judenhaß", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.11.1978.

Hensel, Georg: "Um Antworten wird gebeten. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in der Orangerie", in: *Darmstädter Echo*, 09.05.1955.

Hepp, Dr. Fred: "Städtische Bühnen Augsburg: Der 'Kaufmann von Venedig' in unseren Tagen. Das Schauspiel eröffnet die Spielzeit mit Shakespeare", in: *Augsburger Allgemeine*, 28.09.1965.

Hepp, Fred: "Shylock gegen Shylock. Arnold Weskers neues Stück als deutsche Erstaufführung in der Augsburger Komödie", in: *Augsburger Allgemeine*, 22.10.1985.

Herchenröder, Jan: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Eine ausgewogene Aufführung, würdig des Großen Hauses", in: *Lübecker Nachrichten*, 11.09.1964.

Herchenröder, Jan: "Vier norddeutsche Papagalli. 'Der Kaufmann von Venedig' in Lübeck", in: *Flensburger Tageblatt*, 19.10.1978.

Herf, Jeffrey: "The 'Holocaust' Reception in West Germany: Right, Center and Left", in: *New German Critique*, 19/1980, S. 30-52.

Herrmann, Wilhelm: "Shylock – unerbittlich, doch mit Würde. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' an der Städtischen Bühne Heidelberg", in: *Mannheimer Morgen*, 18.10.1962.

het: "Tragische Elemente bestimmten Sinn der Komödie. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in der Aula", in: *Neustädter Zeitung*, 22.01.1986.

Heyd, Rosemarie: "Diesmal ging es daneben. Sellners 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Nachtausgabe*, 09.05.1955.

hg.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Klassiker-Aufführung war von vielen Jugendlichen besucht. Glänzende Inszenierung erntete herzlichen Beifall", in: *Norddeutsche Rundschau*, Flensburg, 20.02.1961.

hh.: "Erich Ponto besteht auf Shylocks Schein. Spielzeiteröffnung mit neuem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Cannstatter Zeitung*, 17.09.1956.

Hochhuth, Rolf: "Spielt es nicht mehr!", in: *Die Weltwoche*, Zürich, 19.09.1985.

Hochhuth, Rolf: "Verlassen von jeglicher Phantasie. 'Der Kaufmann von Venedig', inszeniert von Peter Zadek, am Berliner Ensemble", in: *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 10.01.1994.

Höfler, Wolfgang: "'Kaufmann von Venedig' in Mannheim. Neuinszenierung von Ernst Dietz im Nationaltheater – mit Raimund Bucher", in: *Pfälzischer Merkur*, Zweibrücken, 19.04.1969.

Hofmann, Günter: "'Der Kaufmann von Venedig' als erste Spielzeitpremiere. Shakespeares Werk im Leipziger Schauspielhaus", in: *Leipziger Volkszeitung*, 06.09.1988.

Hofmann, Martin: "Freilichtspiele Schwäbisch Hall gastierten wieder in Luxemburg. Mit dem 'Kaufmann von Venedig' von Treppe zu Treppe auf Reisen. Zum 15. Mal bei den Festspielen in Wiltz / Orden für Intendant Achim Plato", in: *Heilbronner Stimme*, 25.07.1984.

Hollmann, Reimar: "Entschärfter 'Kaufmann von Venedig' der Landesbühne im Aegi-Theater. Zuwenig Courage zur Entlarvung privilegierten Schmarotzertums", in: *Neue Presse*, Hannover, 13.01.1986.

Hortmann, Wilhelm: "Opposites", in: *Shakespeare Quaterly*, 33/1983, S. 513-515.

Hortmann, Wilhelm: "Provincial Roses In West Germany", in: *Shakespeare Quaterly*, 36/1985, S. 344-347.

Hübner, Paul: "Herrliches Welttheater um ein Pfund Fleisch. Spielzeiteröffnung im Düsseldorfer Schauspielhaus mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 09.09.1957.

Hübner, Paul: "Porzias Heiratslotterie. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Krefeld", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 28.09.1964.

Hübner, Paul: "Wie steht es mit Shylock nach 'Holocaust'? Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig' im Theater Baden-Baden", in: *Badisches Tagblatt*, Baden-Baden, 19.02.1979.

Hübner, Ursula: "Ein neuer Shylock. Deutschsprachige Wesker-Erstaufführung in Augsburg", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.10.1985.

i: "Saisonbeginn am Zürcher Schauspielhaus", in: *Luzerner Tagblatt*, 23.09.1950.

Iden, Peter: "Nicht weiter tragisch. Shylock hat Pech an der Börse – 'Der Kaufmann von Venedig' am Burgtheater", in: *Frankfurter Rundschau*, 13.12.1988.

Ignee, Wolfgang: "Zadeks Weg zum neuen Theater. Triumph der Phantasie: Bochums Intendant inszenierte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' als artistisches Furioso", in: *Stuttgarter Zeitung*, 02.01.1973.

Irler, Klaus: "Glitzern statt Klotzen. 'Are you afraid?' / 'Der Jude von Malta' im Bremer Theater", in: *die tageszeitung (taz)*, Berlin, 04.03.2002.

Irmer, Thomas: "'Kaufmann von Venedig' jetzt am Schauspielhaus", in: *Universitätszeitung*, Leipzig, Nr. 35, 30.09.1988.

J.F.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Auf der Landesbühne Niedersachsen-Süd", in: *Hannoversche Presse*, 09.04.1956.

J.G.: "Haß eines Außenseiters. Morgen hat in Würzburg der 'Kaufmann von Venedig' Premiere", in: *Main-Post*, Würzburg, 03.10.1979.

J.R.: "'Der Kaufmann von Venedig". Die Premiere auf der Studiobühne / Ausverkauftes Haus", in: *Westfälische Nachrichten*, Münster, 21.01.1969.

J.M.: "Ein wenig befriedigender Theaterabend. Die städtische Bühne Ulm gastierte mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Göppinger Kreisnachrichten*, 15.03.1961.

J.st.: "Der Kaufmann von Venedig", in: *Nacht-Depesche*, Berlin, 07.10.1957.

Jacobi, Johannes: "Glatter, aber platter", in: *Die Zeit*, Hamburg, 07.06.1968.

Jacobi, Johannes: "Der aktuelle Shakespeare", in: *Die Zeit*, Hamburg, 05.02.1960.

Jacobs, Hans: "Gutgemeinter Dienst am klassischen Stück. Der 'Kaufmann von Venedig' im Staatstheater Braunschweig neuinszeniert", in: *Goslarsche Zeitung*, 16.03.1965.

Jansen, Hans: "Shylock im Konsumparadies. Dortmund: Annegret Ritzel inszeniert Shakespeares 'Kaufmann'", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 13.02.1989.

Jansen, Hans: "Shylock wetzt das Messer. Köln: Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 31.10.1979.

Jenny, Urs: "Die ganze Welt ist eine Börse", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 51/1988, S. 162-163.

Jenny, Urs: "Theater: Der Übermenschenfresser. Das Wiener Burgtheater hat seinem Star Gert Voss und seinem Regisseur Peter Zadek ein opulentes Spektakel ermöglicht: Christopher Marlowes 'Der Jude von Malta'", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 52/2001, 22.12.2001.

jk: "Der gezähmte Shylock", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 19.09.1956.

jkb: "Landestheater Württemberg-Hohenzollern. Shylock – vom Klischee befreit. Conny Hannes Meyers Shakespeare-Regie leidet unter inkonsequenten Sprüngen", in: *Schwarzwälder Bote*, Oberndorf, 19.09.1974.

Joffe, Josef: "FDP und ihr Verführer. Antisemitismus als Wahlköder? Möllemann darf nicht voran", in: *Die Zeit*, Hamburg, 23.05.2002.

jw: "Premiere in der Städtischen Bühne: Der Kaufmann von Venedig", in: *Ulmer Nachrichten*, 10.02.1961.

K.B.: "'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Schaffhauser Nachrichten*, 30.10.1950.

K.H.: "'Kaufmann von Venedig'. Spielzeitbeginn in Heidelberg", in: *Mannheimer Morgen*, 26./27.09.1953.

Kaiser, Joachim: "Angst vor Shylocks radikaler Bosheit? Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Münchner Residenztheater", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 16.01.1984.

Kaiser, Joachim: "Guter Jude, böser Jude – und das Publikum. Arnold Weskers 'Shylock'-Drama in Augsburg und Frankfurts Fassbinder-Probleme", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 22.10.1985.

Kaiser, Joachim: "Shakespeare, unzumutbar und allzu zumutbar", in: *Theater heute*, 6/1973, S. 16-18.

Karasek, Hellmuth und Matthias Matussek: "'Sechs Stühle, sonst nichts'. Der Regisseur Peter Zadek über Shylock, Shakespeare und das Theater", in: *Der Spiegel*, Hamburg, 5/1991, S. 200-204.

Karasek, Hellmuth: "Darf Shylock Shylock sein?", in: *Die Zeit*, Hamburg, 07.03.1969.

Karasek, Hellmuth: "Shakespeares Jude oder das Drama der Vorurteile. Peter Palitzsch inszeniert den 'Kaufmann von Venedig' in Hannover", in: *Deutsche Zeitung*, 02.07.1963.

Karasek, Hellmuth: "Shylock im Ghetto. Peter Zadeks Ulmer Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Stuttgarter Zeitung*, 13.02.1961

Karasek, Hellmuth: "Theater: 'Der Kaufmann von Venedig' in Bochum. Zadeks einsamer Antonio", in: *Die Zeit*, Hamburg, 19.01.1973.

Kastner, Ruth: "Heute Shakespeare-Premiere in Kiel: Dukaten und Gefühle", in: *Kieler Nachrichten*, 13.04.1985.

Kathrein, Karin: "Geschäftemacher vom Trump Tower", in: *Die Welt*, Hamburg, 12.12.1988.

Kellerhoff, Sven Felix: "Der Historikerstreit polarisierte die Bundesrepublik", in: *Berliner Morgenpost*, 08.06.1999.

Kerndl, Rainer: "Shakespeares 'Kaufmann' wieder auf der Bühne. Zu Fritz Bennewitz´ Inszenierung in Weimar", in: *Neues Deutschland*, Berlin, 04.05.1976.

Kiaulehn, Walther: "Ein Irrtum von Ernst Deutsch", in: *Freisinger Zeitung*, 13.01.1958.

Kill, Reinhard: "Bochums früher Start in den Karneval. Wie Peter Zadek den 'Kaufmann' von Shakespeare verjuxte", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 02.01.1973.

Kill, Reinhard: "Palitzsch inszeniert den 'Kaufmann von Venedig'. Ein Macht-Spiel?", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 28.09.1981.

Klein, Ernst-Günther: "'Ich bin ein Jude!'. 'Kaufmann von Venedig'-Premiere im Celler Schloßtheater", in: *Hannoversche Presse*, 04.04.1966.

Koch, Walter: "'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart", in: *Heidenheimer Zeitung*, 19.09.1956.

Kölgen, Birgit: "'Der Kaufmann von Venedig' zum Saisonstart. Hui, die Pfeile fliegen", in: (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), Essen, 28.09.1981.

Köpke, Horst: "Geld, Liebe und Antisemitismus. Wolfgang Engel stellt sich mit Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' vor", in: *Frankfurter Rundschau*, 28.02.1992.

Köster, Cornelia: "Düsseldorf: Zum Tode gedacht", in: *Theater heute*, 11/1981, S. 32-33.

kr: "Balanceakt unter Shylocks Schatten. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Staatsschauspiel", in: *Bayerische Staatszeitung*, München, 20.01.1984.

Kraemer, Hermann Josef: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. In Dr. Pempelforts Inszenierung – Gestern Premiere", in: *General-Anzeiger*, Bonn, 03.05.1956.

Kraft, Martin: "Angenehme Unterhaltung mit Shakespeare. 'Der Kaufmann von Venedig' als Eröffnungspremiere am Zürcher Schauspielhaus", in: *Zürichsee Zeitung/Landbote*, 16.09.1985.

Kre.: "Zugleich Beitrag für Shakespeare-Tage. DDR-Erstaufführung des 'Kaufmann von Venedig' am DNT durch Fritz Bennewitz", in: *TT* (*Thüringer Tageblatt* ?), 20.04.1976.

Kretzer, Hans: "Lustspielton – nicht ganz geglückt. Richard Flatters Neuübertragung des 'Kaufmann von Venedig' in Karlsruhe", in: *Freie Presse*, Bielefeld, 22.03.1966.

Kröner, Wolfgang: "Gute Sprüch´ aufgesagt. Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in Koblenz", in: *Rhein-Zeitung*, Koblenz, 26.04.1982.

Kruchten, Peter M.: "Wer mag ihn verurteilen? Der 'Kaufmann von Venedig' in Saarbrücken", in: *Die Rheinpfalz*, Ludwigshafen, 26.01.1995.

Krug, Hartmut: "Konflikte im Weichzeichner. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Ost-Berlin", in: *Zitty*, Berlin, 12/1985, 07.06.1985, S. 80.

Krüger, Michael: "Menschen-Spiele. Anmerkungen zum Münchner 'Shylock'", in: *Theater heute*, 2/1979, S. 4.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Beim Theater in die Lehre gehen... Anläßlich von Shakespeare-Aufführungen in Meiningen und Nordhausen", in: *Theater der Zeit*, 2/1984, S. 46.

Kümmel, Peter: "Nackt und aus der Fremde. Ein Gespräch mit dem Schauspieler Gert Voss über den Mord auf der Bühne und über die Angst im wirklichen Leben", in: *Die Zeit*, Hamburg, 20.12.2001.

Kuntz, Edwin: "'Der Kaufmann von Venedig'. Spielzeitbeginn in der Städtischen Bühne Heidelberg", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 26./27.09.1953.

Kuntz, Edwin: "'Korczak und die Kinder' / Nationaltheater Mannheim", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 07.03.1960.

L. Z.: "Was war", in: *Theater heute*, 12/1979, S. 55.

Laaths, Erwin: "Der elisabethanische Shylock – ehedem und heute. Eröffnung der Düsseldorfer Schauspielhaus-Spielzeit 1957/58 mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Mittag*, Düsseldorf, 09.09.1957.

Lahm, Karl: "Shylok der Ostjude", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 19.05.1943.

Lange, Rudolf: "Die Tragik des Außenseiters bleibt. 'Der Kaufmann von Venedig' im Theater am Aegi", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 03.10.1972.

Lange, Rudolf: "Theater im luftleeren Raum?", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 03.10.1972.

Lehnhardt, Rolf: "Shylocks Rache lediglich Theaterdonner? Wie man in Ettlingen den 'Kaufmann von Venedig' sieht – Auch Brechts 'Galilei' im Programm", in: *Schwäbische Zeitung*, Leutkirch, 08.07.1987.

Leibenguth, Rolf: "Bericht über 'Der Kaufmann von Venedig' von William Shakespeare. Aufführung im Schloßtheater Moers". Mitschrift eines Radio-Berichts auf NDR 3, gesendet am 30.11.1986.

Leisegang, Herbert: "Viel Neues auf dem Rialto. Zadeks 'Kaufmann von Venedig'", in: *Wiesbadener Kurier*, 04.01.1973.

Lentz, Georg: "Der Clown von Venedig", in: *Berliner Zeitung* (*B.Z.*), 21.05.1973.

Lethmair, Thea: "Shylock, der Menschenfreund. Weskers philosemitische Shakespeare-Variation in Augsburg", in: *Bayerische Staatszeitung/Bayerischer Staatsanzeiger*, München, 22.11.1985.

Lewe, Otto: "Landesbühne Hannover mit Shakespeare: 'Der Kaufmann von Venedig'. Der Ernstfall in die Komödie hineingerettet", in: *Neue Westfälische Zeitung*, 10.02.1986.

Lewy, Hermann: "Ein antisemitisches Plakat und ein schockierender Shylock", in: *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 26.01.1973.

Lewy, Hermann: "Hände weg von Shylock! Der 'Kaufmann von Venedig im Düsseldorfer Schauspielhaus", in: *Berliner Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 09.10.1981.

Lietzmann, Sabina: "Die Judenvernichtung als Seifenoper", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.04.1978.

Linnemeier, Ulrich: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Moers. Bösewichter – wohin man auch sehen mag", in: *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), Essen, 24.11.1986.

Löffler, Sigrid: "Am Burgtheater zeigt Peter Zadek, was im 'Kaufmann von Venedig' alles noch steckt. Die Schatten des Rialto", in: *profil*, Nr. 51/52, 19.12.1988, S. 104-105.

Löffler, Sigrid: "'Den Shylock kriegste nicht ekelhaft'". Interview Sigrid Löfflers mit Peter Zadek, in: *profil*, Nr. 51/52, 19.12.1988, S. 102-103.

Löffler, Sigrid: "Keine 'Müll'-Kolumne", in: *Theater heute*, 12/1985, S. 55.

Löhlein, Heinz-Harald: "Schuldspruch über ein Gesellschaftssystem. Wolfgang Engel inszenierte in Frankfurt 'Kaufmann von Venedig'", in: *Bremer Nachrichten*, 29.02.1992.

Loskill, Hans-Jörg: "Palitzsch inszeniert Shakespeare in Düsseldorf. Nur Wigger überzeugt als Shylock", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 14.10.1981.

Luckow, Heinz: "Siebzehn Jahre danach wird uns der Shylock wiedergegeben. Martin Ankermann inszenierte Shakespeares Schauspiel 'Der Kaufmann von Venedig' in der Städtischen Bühne", in: *Heidelberger Tageblatt*, 18.10.1962.

Luft, Friedrich: "Der Shylock aus Düsseldorf. Stroux´ 'Kaufmann von Venedig' als Gastspiel im Hebbel-Theater", in: *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 08.10.1957.

Luft, Friedrich: "Wie man Shakespeare schändet. Piscator inszenierte 'Kaufmann von Venedig' in der Freien Volksbühne", in: *Die Welt*, Hamburg, 03.12.1963.

Luyken, Sonja: "Zadek drehte die Sicherungen heraus. 'Der Kaufmann von Venedig' in Bochum: brillante 'Mache'", in: *Flensburger Tageblatt*, 05.01.1973.

Luzerner Theater: Stück-Beschreibung von Christopher Marlowes *Der Jude von Malta*, Homepage des Theaters, http://www.luzerner-theater.ch/stuecke.asp?werk=207.

Lysander, Hans: "Shylock – neu zur Diskussion gestellt. Bochum eröffnet die Spielzeit mit Shakespeare", in: *Die Deutsche Zukunft*, Düsseldorf, 11.10.1952.

M.-T.: "Das Ereignis hieß Ernst Deutsch", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 02.11.1957.

m.v.: "Schauspielhaus Zürich. Ungelöste Konflikte. Saisonbeginn mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.09.1985.

Markovits, Andrei S. und Rebecca S. Hayden: "'Holocaust' Before and After the Event: Reactions in West Germany and Austria", in: *New German Critique*, 19/1980, S. 53-80.

Martins, Kirsten: "Der Fels, der in der Mitte bricht. Aus einem Probentagebuch zur Münchner 'Shylock'-Produktion", in: *Theater heute*, 1/1979, S. 52-55.

Marzluf, Arnulf: "Freilichtspiele Schwäbisch-Hall eröffnen mit 'Kaufmann von Venedig'. Rache und Jeremiaden einer geschundenen Seele", in: *Heilbronner Stimme*, 25.06.1984.

May, Rolf: "Das andere Gesicht des harten Juden. Heute Premiere: Alfred Kirchner über seinen 'Kaufmann'", in: *tz*, München, 13.01.1984.

May, Rolf: "Gefolterte Puppen. Kammerspiele: George Taboris Shylock-Projekt", in: *tz*, München, 21.11.1978.

May, Rolf: "Shylock jüdelt nicht. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Residenztheater", in: *tz*, München, 16.01.1984.

May, Rolf: "Shylock von allen Seiten beleuchten. George Tabori experimentiert mit Shakespeare", in: *tz*, München, 08.11.1978.

Melchinger, Siegfried: "Auf dem Weg zum großen Theater-Meeting", *Stuttgarter Zeitung*, 12.10.1957.

Melchinger, Siegfried: "'Der Kaufmann von Venedig'. Müthels Neuinszenierung im Burgtheater, in: *Neues Wiener Tagblatt* vom 17.05.1943.

Menchén, Dr. Georg: "Von der Notwendigkeit menschlicher Bewährung. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im DNT Weimar", in: *Thüringische Landeszeitung*, Erfurt, 17.04.1976.

Merten, Ulrike: "Canal Grande vor dem Schauspielhaus. Auf Stegen zum 'Kaufmann von Venedig'", in: *NRZ* (*Neue Ruhr-Zeitung, Neue Rhein-Zeitung*), Essen, 22.09.1994.

Meunieur, Franz: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Eine Neuinszenierung des Schauspiels im Würzburger Stadttheater", in: *Fränkisches Volksblatt*, 02.11.1968.

Meyer, Conny Hannes: "Die bittere Story vom Juden. Spielzeiteröffnung im LTT mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Tübinger Theaterchronik*, in der dem Verfasser vorliegenden Kopie ohne Impressum und Datum.

Missenharter, Hermann: "Shylock der Weise. 'Der Kaufmann von Venedig' im Schauspielhaus neuinszeniert", in: *Stuttgarter Nachrichten*, 17.09.1956.

Morey, Anne: "Holocaust. U.S. Miniseries", auf der Homepage des *Museum of Broadcast Communications (MBC)*, Chicago, unter http://www.museum.tv/archives/etv/H/htmlH/holocaust/ holocaust.htm.

Morgenstern, Klaus: "Albern auf dem Laufsteg. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' von und bei Zadek in Bochum", in: *Badische Zeitung*, Freiburg, 04.01.1973.

Morgenstern, Klaus: "Da purzeln die Pointen und ein Stück zerfleddert", in: *Abendzeitung*, München, 03.01.1973.

Mühlberger, Josef: "Württembergisches Staatsschauspiel: Der Kaufmann von Venedig", in: *Esslinger Zeitung*, 17.09.1956.

Müller, André: "Buckwitz und sein Theater", in: *Theater der Zeit*, 8/1963, S. 18-21.

Müller, André: "Piscator heute", in: *Theater der Zeit*, 21/1963, S. 25-26.

Müller, André: "Shakespeare. Zwischen München und Düsseldorf" in: *Theater der Zeit*, 4/1964, S. 20-21.

Müller, Christoph: "Tübingen: Vom Rialto direkt nach Auschwitz", in: *Theater heute*, 11/1986, S. 53-54.

Müller, Peter: "Schauspielhaus: Der Wucherer Shylock als Jedermann", in: *Tages-Anzeiger*, Zürich, 16.09.1985.

Müthel, Lothar: "Zur Dramaturgie des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neues Wiener Tagblatt*, 13.05.1943.

-n-: "Shakespeare – abstrakt. 'Kaufmann von Venedig' in Konstanz", in: *Schwarzwälder Bote*, Oberndorf, 21.10.1954.

Nachmann, Werner: "Warum? Offener Brief an den Intendanten des Düsseldorfer Schauspielhauses, Günther Beelitz", in: *Berliner Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 09.10.1981.

Nationaltheater Mannheim: Stück-Beschreibung von Christopher Marlowes *Der Jude von Malta*, Homepage des Theaters, http://www.mannheim.nationaltheater.de/goto/veranstaltung/2974.

Nerval, Reiner: "Theater im Freien: Hübners 'Kaufmann von Venedig' in Schwäbisch Hall. Die Turmfalken über Sankt Michael", in: *Die Welt*, Hamburg, 30.06.1984.

Neubauer, Simon: "Schatten fallen in die Heiterkeit. Wolfgang Swaczynnas Neuübersetzung des 'Kaufmanns von Venedig' in Hannover", in: *Weser-Kurier*, Bremen, 03.10.1972.

Neubert, Sabine: "Theater im realen Raum der Welt. Anmerkungen zu den Shakespeare-Tagen", in: *Neue Zeit*, Berlin, 03.05.1985, S. 4.

Neukirchen, Alfons: "Shakespeare hatte das erste Wort. 'Der Kaufmann von Venedig' im Düsseldorfer Schauspielhaus", in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 09.09.1957.

Nyssen, Leo: "'Horch auf die Musik...!' Mehr als 50 Aufführungen des 'Kaufmann von Venedig' in der Bochumer Inszenierung Hans Schallas", in: *Wattenscheider Anzeiger*, 14.03.1953.

Nyssen, Leo: "Shylock als tragische Figur", in: *Ruhr-Nachrichten*, Dortmund, 25.09.1952.

nz.: "Sinnlichkeit zwischen Seilen. Baden-Baden interpretiert den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Badische Neueste Nachrichten*, Karlsruhe, 19.02.1979.

Oberhauser, Robert: "Felix Lademann war ein überragender Shylock. Willie Schmitt inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Die Rheinpfalz*, Ludwigshafen, 16.04.1962.

Obermüller, Klara: "Diese schmierigen Typen, das sind wir. Peter Zadeks 'Kaufmann von Venedig' in Wien – kein Shakespeare für Philosemiten", in: *Die Weltwoche*, Zürich, 15.12.1988.

Obermüller, Klara: "Eine Komödie – so grausam ist keine. 'Der Kaufmann von Venedig' eröffnet die Spielzeit am Schauspielhaus Zürich", in: *Die Weltwoche*, Zürich, 19.09.1985.

oe: "'Der Kaufmann von Venedig' Eröffnungspremiere im Schauspielhaus", in: *Tages-Anzeiger*, Zürich, 09.09.1950.

Oehlen, Martin: "Wer ist Shylock? Diskussion über den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21.10.1979.

Oesterreich, Volker: "Wie ein Comic der Gewalt. Heißer Aufguss: 'Der Jude von Malta' am Nationaltheater Mannheim", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 02.07.2002.

Ohff, Heinz: Shylock zwischen den Zeiten. Städtische Bühne eröffnete ihre Spielzeit mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Heidelberger Tageblatt*, 26./27.09.1953.

os "Tiefgründig, doppelbödig mit tragischen Perspektiven. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' hatte am Würzburger Stadttheater Premiere – Gelungene Darstellungen", in: *Volksblatt*, 06.10.1979.

os: "Eine problematische Figur. Gerd Peiser spielt den Shylock – Landesbühne Hannover inszenierte Shakespeare", in: *Herforder Kreisblatt*, 10.02.1986.

P.A.: "Ponto als Shylock / 'Der Kaufmann von Venedig' in Stuttgart", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.09.1956.

Pesch, W.: "Der Kaufmann von Venedig. Aufführung im Stadttheater Trier und 35jähriges Bühnenjubiläum von Wilh. Meyer-Ottens", in: *Trierischer Volksfreund*, 05.03.1956.

Petersen, Hilde: "Raimund Bucher als Shylock. Neuinszenierung des Shakespeare-Schauspiels 'Der Kaufmann von Venedig' im Nationaltheater", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 18.04.1969.

Pfeiffer, Herbert: "Ernst Deutsch ist die Zentralfigur. Herbert Pfeiffer: Premiere bei Piscator", in: *Berliner Morgenpost*, 03.12.1963.

Piwecki, Kristina: "'Was gibt´s Neues auf dem Rialto?'", in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 16.09.1985.

Platzeck, Wolfgang: "Auf schwankendem Boden. Karin Beier inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 29.09.1994.

Platzeck, Wolfgang: "Blick durchs Teleobjektiv. H. Freytag inszeniert Shakespeares 'Kaufmann' in Moers", in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 25.11.1986.

Plunien, Eo: "Allotria für Eingeweihte", in: *Die Welt*, Hamburg, 04.01.1973.

Plunien, Eo: "Düsseldorf: 'Shylock'. Außenseiter gegen Playboys", in: *Die Welt*, Hamburg, 28.09.1981.

Plunien, Eo: "Williams neue Kleider. Die Shakespeare-Gesellschaft tagte in Bochum – Premieren in Düsseldorf, Köln und Wuppertal", in: *Die Welt*, Hamburg, 04.05.1973.

Pusch, Mathias: "Eine höchst vortreffliche Geschichte um Liebe, Haß und Geld. Premiere im Stadttheater Würzburg: 'Der Kaufmann von Venedig' / Karl Worzel als Shylock", in: *Fränkische Nachrichten*, Tauberbischofsheim, 08.10.1979.

Quilitzsch, Frank: "Spiel, Jude, spiel! Ein Israeli inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Berliner Zeitung*, 11.04.1995.

R. A.: "'Kaufmann von Venedig' neu interpretiert", in: *Aufbau*, New York, 16.03.1973.

R. N.: "Vortrefflicher 'Kaufmann von Venedig'. Shakespeares Stück in Lübeck neueinstudiert", in: *Kieler Nachrichten*, 11.09.1964.

R.B.: "Erich Ponto als Shylock / Spielzeitbeginn im Staatstheater", in: *Stuttgarter Zeitung*, 17.09.1956.

R.M.: "Gestern abend Premiere: Taboris Shylock", in: *tz*, München, 20.11.1978.

R.V.: "Felix Lademann ganz groß. Pfalztheater brachte 'Kaufmann von Venedig'", in: *Pirmasenser Zeitung*, 30.04.1962.

Rehder, Mathes: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' hatte am Bremer Schauspielhaus Premiere. Die Gois vom Rialto", in: *Hamburger Abendblatt*, 23.01.1989.

Reher, Karl Christian: "In des Glückes Mittagsglanz. Wundervolle Shakespeare-Aufführung zur Eröffnung der Spielzeit", in: *Landeszeitung*, Lüneburg, 06.09.1956.

Rehn, Renate: "Persiflierte Figur des 'Ewigen Juden'. Frankfurt: Wolfgang Engel brachte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' auf die Bühne", in: *Münchner Merkur*, 28.02.1992.

Reindl, L.E.: "'Der Kaufmann von Venedig'. Neuinszenierung im Stadttheater Konstanz", in: *Südkurier*, Konstanz, 15.10.1954.

ri, "Rüdigers Shylock kann nicht mehr mißbraucht werden", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung / Regionalausgabe Leine-Zeitung*, 22.01.1986.

Riess, Curt: "Zürich: 'Kaufmann von Venedig' eröffnet die Saison. Lanzelot in Unterhosen", in: *Die Welt*, Hamburg, 18.09.1985.

Rinke, Moritz: "Kurt Hübner geehrt. Der Menschensammler" in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 12.11.2000.

Rischbieter, Henning: "Berlin, September 1945: 'Nathan' – Als Märchen", in: *Theater heute*, 3/1983, S. 24-29.

Rischbieter, Henning: "Zadek meint: Shakespeare ist geschmacklos", in: *Theater heute*, 2/1973, S. 26-29.

Rismondo, Piero: "Shylocks Schweigen. Ernst Deutsch entschleiert im Burgtheater das Geheimnis einer Rolle", in: *Die Presse*, Wien, 06.11.1967.

Ritter, Heinz: "Düsseldorfer bringen Shylock. 'Der Kaufmann von Venedig' als Gastspiel im Hebbel-Theater", in: *Der Abend*, Berlin, 07.10.1957.

Ritter, Heinz: "Ein Märchen-Unhold. Heftiger Beifall, stürmischer Widerspruch: Zadeks 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Abend*, Berlin, 19.05.1973.

Ritter, Heinz: "Nur Ernst Deutsch. Volksbühne: Piscators 'Kaufmann von Venedig'", in: *Der Abend*, Berlin, 02.12.1963.

Rohde, Gerhard: "Shylock-Solo. Hersfelder Festspiele eröffnen mit Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.06.1988.

Roland, Horst: "Zweieinhalb Stunden Standardtheater", in: *Bergsträßer Anzeiger*, Bensheim, 03.12.1981.

Ronthaler, Jürgen: "Shakespeare zwischen Schein und Sein. 'Der Kaufmann von Venedig' in Nordhausen, 'Was ihr wollt' in Altenburg, 'König Lear' in Meiningen", in: *Theater der Zeit*, 1/1986, S. 38-40.

Rossmann, Andreas: "Unbeschwert. Shylock in Dortmund", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.02.1989.

Roth, Moritz: "Ein 'aufgewerteter' Shylock in Karlsruhe. 'Der Kaufmann von Venedig' im Badischen Staatstheater", in: *Badische Allgemeine Zeitung*, 08.03.1966.

Rühle, Günther: "Porzia und die Welt der Gnade. 'Der Kaufmann von Venedig' bei Sellner in Darmstadt", in: *Frankfurter Neue Presse*, 13.05.1955.

Rühle, Günther: "Wie zeigt man auf Wunden? Arie Zinger inszeniert in Köln Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Theater heute*, 12/1979, S. 6-9.

Rumler, Fritz: "Im Deutschen Theater: Kaufmann von Venedig", in: *Abendzeitung*, München, 25.07.1964.

Sachse, Peter: "'Bravo'-Rufe bei Heilbronner Theater-Premiere mit Gastregisseur Jaroslav Gillar in der 'Kelter'. 'Der Kaufmann von Venedig' als bunte Commedia dell´arte. Die um den 'Canal Grande' verteilten Zuschauer waren begeistert / Bisher größte Aufgabe für Karl Straub: Shylock", in: *Heilbronner Stimme*, 11.01.1982.

Sander-von Dehn, Claudia: "Venezianische Romanze. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Deutschen Theater Göttingen", in: *Göttinger Allgemeine*, Nr. 41/1974, in der dem Verfasser vorliegenden Kopie ohne Datum.

Schade, Achim: "Premieren: Zeitgeist, Witz und Ironie mit Shakespeare auf den Bühnen von Greifswald und Strahlsund. Unangepaßt, und damit gescheitert", in: *Ostseezeitung*, Rostock, 05.10.1992.

Schader, Ingeborg: "Entfesseltes Theater um Shakespeare", in: *Neue Westfälische*, Bielefeld, 02.01.1973.

Schader, Ingeborg: "'Kaufmann von Venedig' war stark erotisch parfümiert. Palitzsch-Premiere fand allenfalls Achtungsapplaus", in: *Westfälischer Anzeiger*, Hamm, 28.09.1981.

Schader, Ingeborg: "Mit Pfiffen und Buhgetöse. Der 'Kaufmann von Venedig' in Köln / Inszenierung eines jüdischen Regisseurs", in: *Recklinghäuser Zeitung*, 26.10.1979.

Schader, Ingeborg: "Totales Theater in Bochum", in: *General-Anzeiger*, Bonn, 02.01.1973.

Schälike, Karsten: "Wie ich mit Shakespeare umging", in: *Theater heute*, 8/1973, S. 4.

Schaper, Rüdiger: "Der Kaufmann von Buchenwald. Ein Shakespeare zum Gedenktag am Deutschen Nationaltheater Weimar", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 11.04.1995.

Schaumann, Lore: "Hermann Lause spielt den Shylock in Arie Zingers Shakespeare-Inszenierung. Fast tot in Venedig", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 29.10.1979.

Scheller, Bernhard: "Düstere Komödie – Römerdrama – Trauerspiel: Welttheater? Shakespeare-Inszenierungen in Erfurt, Leipzig und Weimar", in: *Theater der Zeit*, 12/1988, S. 19-21.

Schimmig, Wolfgang: "Shylock – wie ihn Piscator sieht. Problematische Neuinszenierung des 'Kaufmanns von Venedig'", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 09.12.1963.

Schlüter, Wolfgang: "Der Abend hieß Kurt Erhardt. Im Ballhof: 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Hannoversche Presse*, 22.06.1963.

Schlüter, Wolfgang: "Der arme reiche Kaufmann und der Karneval von Venedig", *Neue Hannoversche Presse / hp Rundschau*, 03.10.1972.

Schmidt, Bettina: "Wieder ein 'Shakespeare' im Theater-Spielplan. Vor der jüngsten Meininger Premiere: Im Gespräch mit dem Regisseur ALBERT R. PASCH", Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe, nach Auskunft der Dramaturgie des Meininger Theaters wahrscheinlich *Freies Wort*, Suhl.

Schmidt, Dietmar N.: "'Improvisationen über Shakespeares Shylock' von George Tabori in München. Das ist schwer auszuhalten", in: *Stuttgarter Nachrichten*, 23.11.1978.

Schmidt, Jochen: "Shakespeare in Stücken. Zadeks 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Deutsche Zeitung Christ und Welt,* Stuttgart, 05.01.1973.

Schmidt, Jochen: "Shakespeares 'Kaufmann' in Düsseldorf. Weder Juden noch Christen – nur Kaufleute", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.09.1981.

Schmidt, Konrad: "Geld regiert die Menschen – Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dortmund", in: *Ruhr-Nachrichten*, Dortmund, 13.02.1989.

Schmidt-Missner, Jürgen: "Viel Neo-Pop. 'Der Kaufmann von Venedig' in Kurt Hübners Bremer Inszenierung", in: *Nürnberger Nachrichten*, 26.01.1989.

Schmidt-Mühlisch, Lothar: "Wie der Jude bei der Taufe ertränkt wird. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' ist das meistgespielte Stück der Saison: Nun auch in Weimar", in: *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 10.04.1995.

Schmieding, Walther: "Im Lichte unserer Erfahrung. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' mit Ernst Deutsch", in: *Ruhr-Nachrichten*, Dortmund, 04.11.1957.

Schmiegelt, Matthias: "Bochumer Reklame für Shakespeare: 'Rachetriefender Jude erdolcht aufrechten Christen'. Peter Zadek inszeniert den 'Kaufmann von Venedig' als totales Theater", in: *Münchner Merkur*, 03.01.1973.

Schmitt, Otto: "Shylock – mild und von Tragik gezeichnet. Shakespeares Schauspiel 'Der Kaufmann von Venedig' als Auftakt der Spielzeit", in: *Landshuter Zeitung*, 30.09.1968.

Schmitz, Helmut: "Dem Jud´ sein ganzes Recht. Hersfeld riskiert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Rundschau*, 23.06.1988.

Schmitz-Burckhardt, Barbara: "Auf den Kopf gestellt. Arnold Weskers 'Shylock' zum ersten Mal auf deutsch", in: *Frankfurter Rundschau*, 25.10.1985.

Schnabel, Dieter: "'Der Kaufmann von Venedig' in Ettlingen. Die Schloß-Festspiele präsentieren eine unverbindliche Klassiker-Inszenierung", in: *Heilbronner Stimme*, 07.07.1988.

Schnabel, Dieter: "In der Stadthalle: Shakespeare im Pop-Milieu. Das Landestheater Tübingen präsentierte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Kreiszeitung Böblingen*, 05.02.1987.

Schnabel, Dieter: "Shakespeare in der Raumbühne. Jaroslav Gillar inszenierte 'Kaufmann von Venedig' im Bühnenbild von Jiri Kotlar", in: *Haller Tagblatt*, Schwäbisch Hall, 16.01.1982.

Schnabel, Dietmar: "Ein Gegenentwurf zum 'Kaufmann von Venedig'. Deutschsprachige Erstaufführung von Arnold Weskers Shakespeare-Umdichtung 'Shylock' in Augsburg", in: *Heilbronner Stimme*, 25.10.1985.

Schneider, Richard Chaim: "Jüdische Museen in Deutschland. Die vorgetäuschte Rückkehr", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 16.03.2001.

Schödel, Helmut: "Schauspiel in Köln: Arie Zinger inszeniert Shakespeare. Wie es Zadek gefällt", in: *Die Zeit*, Hamburg, 09.11.1979.

Schödel, Helmut: "Theater: Alfred Kirchner inszeniert Shakespeare in München. Lache Shylock!", in: *Die Zeit*, Hamburg, 20.01.1984.

Schödel, Helmut: "Theater: George Taboris Shakespeare-Improvisationen in München. Der dreizehnfache Shylock", in: *Die Zeit*, Hamburg, 01.12.1978.

Schoenbaum, Samuel: "Alternative Shakespeare", in: *Times Literary Supplement*, 27.10.1978, S. 1262.

Schön, Gerhard: "Deutschs Shylock: Ein Mono-Drama. Stroux inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Nachtausgabe*, 15.09.1957.

Schönfeldt, Heinz: "Der heikle Fall des Juden Shylock. Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig' in der Übertragung von Hans Rothe im Großen Haus des Nationaltheaters Mannheim", in: *Mannheimer Morgen*, 18.04.1969.

Schönfeldt, Heinz: "Die Jury übersah den Shylock ... zugunsten von Kate – Notizen über die Hersfelder Festspiele", in: *Saarbrücker Zeitung*, 06.07.1988.

Schönfeldt, Heinz: "'Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?' Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' als Eröffnungs-Premiere der Freilichtspiele Schwäbisch-Hall", in: *Mannheimer Morgen*, 26.06.1984.

Schreiber, Ulrich: "Die Utopie des freien Tauschwerts. Palitzsch inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Rundschau*, 01.10.1981.

Schreiber, Ulrich: "Konsumismus und Sinnlichkeit. Annegret Ritzels virtuose Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Rundschau*, 07.03.1989.

Schreiber, Ulrich: "Neubeginn am Kölner Schauspiel. Staatstheater-Glätte und schauspielerische Schwächen", in: *Handelsblatt*, Düsseldorf, 2./3.11.1979.

Schreiber, Ulrich: "Shakespeare durch Lessing gesehen. Arie Zinger inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Rundschau*, 03.11.1979.

Schröer, Olaf: "'Skandal' nur als Zitat. Engels [sic] spannte keinen Bogen mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Soester Anzeiger*, 06.03.1992.

Schulte, Gerd: "Shakespeares Shylock und die Taugenichtse. Spielzeitausklang im Ballhof mit dem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 22.06.1963.

Schulte, Volker: "'Der Kaufmann von Venedig'. Eine Inszenierung von Fritz Bennewitz im Schauspielhaus", in: *Sächsisches Tageblatt*, 07.09.1988.

Schulze Vellinghausen, Albert: "Ernst Deutsch als Shylock in Düsseldorf", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.09.1957.

Schulze-Reimpell, Werner: "Der sachliche Rächer. Karin Beier inszenierte im Düsseldorfer Schauspielhaus Shakespeares 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Nürnberger Nachrichten*, 29.09.1994.

Schulze-Reimpell, Werner: "Im Schloßtheater Moers inszenierte Holk Freytag Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Das Tabu, die Ironie und der Tor", in: *Rheinischer Merkur*, Bonn, 28.11.1986.

Schulze-Reimpell, Werner: "Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Dortmund und Bremen: Konkurrenzkampf bis aufs Messer", in: *Theater heute*, 4/1989, S. 34-36.

Schulz-Rehden, Gerhard: "Ein Märchen voller Mozartscher Anmut. Shakespeare´s 'Kaufmann von Venedig' in der Landesbühne Hannover", in: *Braunschweiger Nachrichten*, 10.04.1956.

Schumacher, Ernst: "Gewagt, doch nicht gewonnen. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im DT", in: *Berliner Zeitung*, Ost-Berlin, 22.03.1985.

Schümann, Frank: "Theater. Hübner im Interview", in: *Xzeit magazin*, Bremen, Nr. 5, September/Oktober 2000.

Schürch, Martin: "'Der Kaufmann von Venedig' im Stadttheater: Risikoloses Mittelmaß", in: *TN*, 18.09.1974.

Schwab-Felisch, Hans: "München: Der Kaufmann von Venedig. Der groteske Weg ins Tragische", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.01.1984.

Schwab-Felisch, Hans: "Was gibt's Neues auf dem Rialto? Peter Zadeks Bochumer Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig'", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.01.1973.

Schwarz, Elisabeth: "Die Lust, anstössig zu sein. Elisabeth Schwarz über Peter Zadek", in: *Theater heute*, 1/1989, S. 8-9.

Schwarz, Margot: "Shakespeare im Zürcher Schauspielhaus", in: *Basler Nachrichten* (Abendausgabe), 14.09.1950.

Schwerbrock, Wolfgang: "'Der Kaufmann von Venedig'. Eine Sellner-Inszenierung in Darmstadt", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.05.1955.

Schyle, Hans Joachim: "Arie Zinger inszenierte den 'Kaufmann von Venedig' im Kölner Schauspielhaus. Shylock fällt unter die Schläger vom Lido. Ein originelles Konzept verliert sich in Langatmigkeit", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 26.10.1979.

Seelmann-Eggebert, Ulrich: "'Kaufmann von Venedig'. Erste deutsche Nachkriegsaufführung", in: *Die Neue Zeitung*, 12.11.1951.

Seidenfaden, Ingrid: "Gewöhnlicher Rassismus ist Shylocks Welt. Köln: Zinger inszenierte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Abendzeitung*, München, 27.10.1979.

Seidenfaden, Ingrid: "Morgen im Resi: 'Der Kaufmann von Venedig'. Hier ist das Recht grotesk. Alfred Kirchner über seine Inszenierung des Shakespeare-Stücks", in: *Abendzeitung*, München, 12.01.1989.

Seidenfaden, Ingrid: "Shylock und wir. George Taboris Improvisation über den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Bayerische Staatszeitung*, München, 24.11.1978.

Sellenthin, H.G.: "Die Angst von Shylock. Mannheimer Nationaltheater setzte 'Kaufmann von Venedig' ab", in: *Neue Presse*, Coburg, 14.04.1960.

Sichrovsky, Peter: "Von gläubigen Gläubigern, die an die Rache glauben. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' unter der Regie Peter Zadeks am Wiener Burgtheater", in: *Der Standard*, Wien, 12.12.1988.

Specht, Hans von: "Schön repräsentativ: 'Der Kaufmann von Venedig'. Stadttheater Würzburg gastierte mit der umstrittenen Shakespeare-Komödie im Schloßtheater", in: *Fuldaer Volkszeitung*, 29.11.1968.

Stadelmaier, Gerhard: "Der Flattermann von Venedig. Psychopath Shylock im antisemitischen Karneval: Wolfgang Engel inszeniert Shakespeare in Frankfurt", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.02.1992.

Stadelmaier, Gerhard: "Kein Visum für Shylock. Thomas Langhoff hält Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Ost-Berlin auf Distanz", in: *Theater heute*, 5/1985, S. 20-22.

Stadelmaier, Gerhard: "Shylock hat keine Chance. Arie Zinger inszeniert Shakespeare in Köln", in: *Stuttgarter Zeitung*, 27.10.1979.

Stauch-von Quitzow, Wolfgang: "Theater in Köln: Shylock als Karikatur der Bosheit. Buh-Skandal beim 'Kaufmann von Venedig'", in: *General-Anzeiger*, Bonn, 01.11.1979.

Steinberg, Theo: "Shylock in menschlichen Schranken. Schalla inszeniert Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Die Welt*, Hamburg, 29.09.1952.

Stiftel, Ralf: "Tödliche Geschäfte. Karin Beier inszeniert den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westfälischer Anzeiger*, Hamm, 29.09.1994.

Stone, Michael: "Nicht zu rechtfertigen. Premiere in Ost-Berlin: 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 24.03.1985.

Strodel, Otto: "Die Einsamkeit des Verachteten. Shakespeares Komödie 'Der Kaufmann von Venedig' in Schwäbisch Hall", in: *Main-Post*, Würzburg, 27.06.1984.

Stumm, Reinhard: "Shakespeare in Zürich. Shylocks Schicksal", in: *Basler Zeitung*, 16.09.1985.

Sucher, C. Bernd: "Den Juden trifft´s zuerst. Luca Ronconi inszeniert in Paris Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 19.11.1987.

Sucher, C. Bernd: "Die Rache ist sein. Umjubelter Start am Bayerischen Staatsschauspiel: Dieter Dorns 'Kaufmann von Venedig'", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 13. Oktober 2001.

Sucher, C. Bernd: "München: Wo es Antisemitismus gibt, lauert der Tod – auf allen Seiten", in: *Theater heute*, 3/1989, S. 62.

Sucher, C. Bernd: "Shylock Jude fehlen die Worte. Peter Zadek inszeniert am Burgtheater Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 12.12.1988.

Sucher, C. Bernd: "Shylock und die Schickimickis. 'Der Kaufmann von Venedig' – eine Modenschau", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 14.02.1989.

Süddeutscher Rundfunk, Studio Karlsruhe, Kulturredaktion: "'Kaufmann von Venedig' bei den Ettlinger Schloßfestspielen", Reporter: Jan Knopf, Redakteur: Hans Peter Kensy, in: *Kulturreport regional*, Sendedatum: 03.07.1987, 17:00 – 17:30 Uhr.

Th.Bl.: "Shakespeare´s 'Kaufmann von Venedig'. Neuinszenierung in Bonn", in: *Vorwärts – Die Südpost*, Nr. 19, 11.05.1956.

Thiem, Willy H.: "Brillianter Spielzeitauftakt. Hans Schalla inszenierte 'Kaufmann von Venedig'. Hanns Ernst Jäger und das Ensemble in Bochum stürmisch gefeiert", in: *Abendpost*, Frankfurt/M., 24.09.1952.

Thiem, Willy H.: "Shakespeare-Premiere: 'Der Kaufmann von Venedig' bei Sellner in Darmstadt", in: *Abendpost*, Frankfurt/M., 09.05.1955.

Thiemann, Albrecht: "Doppelspiel mit tödlichem Ausgang. Weimar: Hanan Snir verlegt Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in ein SS-Kasino", in: *Märkische Allgemeine*, Potsdam, 15.04.1995.

Thiemer, Horst: "Arie Zingers Neuinszenierung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Kölner Schauspielhaus", Deutschlandfunk, Reihe *Kultur heute*, Sendung vom 25.10.1979.

Thieringer, Thomas: "Das Einmalige wiederholen. Gespräch mit George Tabori über sein Münchner Shylock-Projekt", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 17.11.1978.

Thies, Heinrich: "Karneval an der Weser. Kurt Hübner inszenierte Shakespeare in Bremen", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 25.01.1989.

Tilgner, Eberhard: "Lüneburger Stadttheater-Premiere: Geld und Recht und Menschlichkeit. Dramatische Exkursion: Shakespeare und sein 'Kaufmann von Venedig'", in: *Lüneburger Landeszeitung*, 09.03.1981.

Tomerius, Lorenz: "Mit umgekehrten Rollen. Der Israeli Hanan Snir inszenierte im Nationaltheater Weimar den 'Kaufmann von Venedig' als ein Spiel im KZ", in: *Nürnberger Nachrichten*, 10.04.1995.

Tomerius, Lorenz: "Shylock in Weimar: Die Mörder lassen spielen. Im Gedenken an Buchwald: Das Nationaltheater mit Shakespeares 'Kaufmann', Zimmermann und Schönberg", in: *General-Anzeiger*, Bonn, 12.04.1995.

Traube, Rolf: "Von Stückeschreibern und Theaterspielern. Ein Gespräch mit Erwin Piscator", in: *Deutsche Volkszeitung*, Düsseldorf, 29.11.1963. Zitiert nach *Theater der Zeit*, 3/1964, S. 13. Dort Abdruck des gesamten Artikels.

Treiber, Rudi: "Ein sehr gewagtes Spiel. Soll man den 'Kaufmann von Venedig' aufführen?" in: *Volksbühnen-Spiegel*, Herausgegeben vom Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine e.V., Sitz Berlin, Berlin, Jahrg. 3, Nr. 12, Dezember 1957.

Trouwborst, Rolf: "Sind wir wieder reif für Shakespeares Shylock? Spielzeiteröffnung mit 'Kaufmann von Venedig' in Bochum", in: *Westdeutsche Neue Presse*, Köln, 24.09.1952.

ts.: "'Kaufmann von Venedig' in Ulmer Inszenierung. Diesmal ließ das Gastspiel der Städtischen Bühne manche Wünsche offen", in: *Rems-Zeitung*, Schwäbisch-Gmünd, 12.10.1954.

tsch: "Eindrucksvoller 'Shylock'. Landesbühne spielt in Bad den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Salzgitter Zeitung*, 29.01.1986.

Tschechne, Wolfgang: "So viele Venezianer. Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Ballhof Hannover", in: *Hannoversche Rundschau*, 22.06.1963.

-tt.: "Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'. Erfolgreiche Premiere des Schauspielhauses Zürich", in: *Volksrecht*, Zürich, 09.09.1950.

U. R.: "Shylock heute. 'Der Kaufmann von Venedig' im Eßlinger Theater", in: *Stuttgarter Zeitung*, 16.01.1964.

Ude, Karl: "Schuldschein – nur 'zum Spaß' gegeben ... 'Der Kaufmann von Venedig' im Residenztheater / Walter Schmidinger als Shylock", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 12.01.1984.

Ueckert, Jürgen Dieter: "Die Einsamkeit der alten Männer. 'Der Kaufmann von Venedig' bei den Haller Treppen-Spielen", in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 11.07.1984.

Ueding, Cornelia: "Aufweichung der Widersprüche. Gerd Heinz´ mißglückte 'Kaufmann von Venedig'-Inszenierung", in: *Frankfurter Rundschau*, 24.09.1985.

Ueding, Cornelia: "'Der Kaufmann von Venedig' in Wolfgang Engels Frankfurter Inszenierung. Shylock im Griff der Granden", in: *Rheinischer Merkur*, Bonn, 06.03.1992.

Ulischberger, E.: "Zwischen Ernst und Heiterkeit. 'Der Kaufmann von Venedig' hatte im Schauspielhaus erfolgreiche Premiere", in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, 19.01.1985.

Ullrich, Helmut: "Da ist ein Mensch in seinem Widerspruch. Zu Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Zeit*, Berlin, Nr. 67, 20.03.1985.

Ulrici, Susanne: "Stuttgarts Staatstheater prüft die Frage: Kann der 'Kaufmann von Venedig' heute noch gespielt werden?", in: *Abendpost*, Frankfurt/M., 25.09.1956.

um: "'Der Kaufmann von Venedig' in Herzberg. Märchenwelt und harte Wirklichkeit", in: *Harz Kurier*, Herzberg, 30.01.1986.

Unger, Wilhelm: "Kölner Regie-Debüt eines jungen Israelis. Völlig unbefangen", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 24.10.1979.

Unger, Wilhelm: "Shakespeare mit Show und Sancho Pansa. Ein mißverständlicher Mummenschanz", in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 03.01.1973.

Universität Hamburg, Englisches Seminar, Homepage der 'University Players', Seite "Selbstdarstellung": http://www.student.org.uni-hamburg.de/up/selbst.html.

USE: "Dem armen Mann geschah unrecht! 'Der Kaufmann von Venedig' in Kaiserslautern", in: *Mannheimer Morgen*, 14.11.1951.

Vielhaber, Gerd: "Immer noch Ärger mit William. Siedes 'Romeo und Julia' in Wuppertal – Zingers 'Kaufmann von Venedig' in Köln", in: *Saarbrücker Zeitung*, 10.11.1979.

Vielhaber, Gerd: "Mitleid mit dem inhumanen Shylock", *Bremer Nachrichten*, 05.01.1973.

Vormweg, Heinrich: "Parodie auf die Verfremdung. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' in Düsseldorf", in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 05.10.1981.

W.M.: "Shakespeare war kein Rassenfanatiker. Premiere des 'Kaufmann in Venedig' [sic] beim Pfalztheater in Kaiserslautern", in: *Die Rheinpfalz*, Neustadt, 12.11.1951.

Wanzelius, Rainer: "Der 'Kaufmann' als Puritaner: Shakespeares Venedig – jetzt ein Supermarkt der Superlative", in: *Westfälische Rundschau*, Dortmund, 08.02.1989.

Warsinsky, Irmgard: "Eine klassische Komödie und absurde Unterhaltung. Städtische Bühnen Münster: William Shakespeare und Dario Fo", in: *Münstersche Zeitung*, 10.09.1984.

Weber, Paul Fr.: "Das Lachen Shakespeares auf grünem Rasen", *Frankfurter Neue Presse*, 08.07.1946.

Weigel, Alexander: "Piscators 'Kaufmann von Venedig'", in: *Theater der Zeit*, 3/1964, S. 14-15.

Weinlein, Alexander: "Das missglückte Newsweek-Interview. Parlamentarisches Kalenderblatt: 6. November 1986", in: *Das Parlament*, Bonn, Nr. 45, 02.11.2001.

Werth, Wolfgang: "Shylock gegen Shakespeare. 'Der Kaufmann von Venedig' in Piscators Inszenierung an der Freien Volksbühne", in: *Deutsche Zeitung*, 09.12.1963.

Westdeutscher Rundfunk Köln: *Auschwitz und kein Ende*, vierteilige Fernsehdokumentation, Teil 3: "70er und 80er Jahre: 'Holocaust' – ein Medienereignis". Ein Film von Tilman Jens, Redaktion: Martina Zöllner, Imke Wallefeld, Köln, 2000. (http://www.wdr.de/tv/nachtkultur/ dokumentation/20000412/auschwitz3.html).

Westecker, Dieter: "Die Pause ist der einsame Höhepunkt. Palitzsch inszenierte in Düsseldorf 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Zeitung (WZ)*, Düsseldorf, 28.09.1981.

Wetzel, Wolfgang: "Zwischen Gartenlaube und Tragödie. Gelungene LTT-Aufführung von Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Nürtinger Zeitung*, 02.10.1986.

Wi: "Shylocks Tragikomödie. Ulm spielt Shakespeares 'Kaufmann von Venedig'", in: *Stuttgarter Nachrichten*, 13.02.1961.

Wicke, Dr. Richard: "Das Licht der Gnade. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Landestheater Coburg", in: *Coburger Tageblatt*, 22.01.1954.

Windelboth, Horst: "Shakespeare – heiß umstritten. Berliner Theatertreffen: Peter Zadek zeigte den 'Kaufmann von Venedig'", in: *Berliner Morgenpost*, 20.05.1973.

WoB: "Der Jude wird vernichtet, ausgelöscht. Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' im Schloßtheater Moers", in: *Mannheimer Morgen*, 27.11.1986.

Wohlgemut, Johann: "Höhenflug der Schauspieler in einer bedenklichen Inszenierung", in: *Westfälische Rundschau*, Dortmund, 13.02.1989.

Wolff, Detlev: "Auf größeren Realismus gezielt. Rudolf Schallers Neuübersetzung des 'Kaufmann von Venedig' in Bremerhaven uraufgeführt", in: *Weser Kurier*, Bremen, 04.06.1968.

wti: "'Der Kaufmann von Venedig'. Schauspielhaus (7. September)", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 09.09.1950.

z.: "Burgtheater: 'Der Kaufmann von Venedig'", in: *Neue Front*, 02.12.1967.

Z.: "Hessisches Landestheater. Großes Haus. – Dienstag, den 24.Oktober. 'Der Kaufmann von Venedig' Lustspiel von Shakespeare", in: *Darmstädter Tagblatt*, ohne Datum.

Zadek, Peter und Elfriede Jelinek: "Premiere: Der Jude von Malta von Christopher Marlowe. Ein Kommentar des Regisseurs Peter Zadek und Gedanken von Elfriede Jelinek", in: *Illustrierte Neue Welt*, 12/1-2001/2002.

Zaum, Ulrich: "Ein Pfund von Eurem Fleisch. Heute hat am LTT Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' Premiere", in: *Schwäbisches Tagblatt*, Tübingen, 12.09.1986.

Zeller, Markus: "Vervierfacht. Beim Shakespeare-Festival in Neuss gastierte die Bremer Company mit ihrem 'Kaufmann von Venedig'", in: *Westdeutsche Zeitung (WZ)*, Düsseldorf, 06.06.1997.

Zelt, Manfred: "Diese Beunruhigung schafft ein neues Wachsein. Thomas Langhoff inszenierte Shakespeares 'Kaufmann von Venedig' am Deutschen Theater Berlin", in: *Norddeutsche Zeitung*, Tageszeitung der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands, 10.05.1985.

Zerull, Ludwig: "Kiel: Traurige Komödie", in: *Theater heute*, 8/1985, S. 54.

Zielinski, Siegfried: "History as Entertainment and Provocation: The TV Series 'Holocaust' in West Germany", in: *New German Critique*, 19/1980, S. 81-96.

Ziermann, Horst: "Untaugliche Ehrenrettung: 'Kaufmann von Venedig' in Köln. Gobbo reißt faule Witze", in: *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 27.10.1979.

Zivier, Georg: "Sensation mit Shylock. Düsseldorfer im Hebbel-Theater", in: *Berliner Morgenpost*, 08.10.1957.

Zschacke, Günter: "Shakespeares böse Buben blieben meistens brav. 'Der Kaufmann von Venedig' in den Kammerspielen", in: *Lübecker Nachrichten*, 17.10.1978.

Zumpe, Dieter: "Die Dialektik ausgekostet. Zur Inszenierung 'Der Kaufmann von Venedig' im Schauspielhaus", in: *Sächsisches Tageblatt*, 23.01.1985.

6.5 Beiträge aus den Jahrbüchern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft(en)

"Das Werk Shakespeares: Interpretation – Adaption – Bearbeitung – Neuschöpfung." Rundtischgespräch mit Anselm Schlösser, Fritz Bennewitz, Rolf Rohmer, Robert Weimann, Armin-Gerd Kuckhoff; Leitung: Johanna Rudolph, in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 110/1974, Weimar, 1974, S. 10-33.

Anders, Erika: "Theaterschau. Shakespeare auf der deutschen Bühne 1933/34", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 71/1935, Leipzig, S. 148-171.

Anikst, A.: "Der Kaufmann von Venedig", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 102/1966, Weimar, 1966, S. 209-226.

Bennewitz, Fritz und Dieter Görne: "Shakespeares *Kaufmann von Venedig* im Deutschen Nationaltheater Weimar", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, Weimar, 1977, S. 56-63.

Boltz, Ingeborg und Christian Jauslin: "Verzeichnis der Shakespeare-Inszenierungen und Bibliographie der Kritiken. Spielzeit 1988/89", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1990*, Bochum, 1990, S. 203-227.

Brinkmann, Karl: "Bühnenbericht 1963", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 100/1964, Heidelberg, 1964, S. 232-247.

Brinkmann, Karl: "Bühnenbericht 1968", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1969*, Heidelberg, 1969, S. 245-257.

Brinkmann, Karl: "Bühnenbericht 1969", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1970*, Heidelberg, 1970, S. 195-201.

Brinkmann, Karl: "Theater- und Filmschau. Bühnenbericht 1959", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 96/1960, Heidelberg, 1960, S. 194-210.

Brinkmann, Karl: "Theater- und Filmschau. Bühnenbericht 1961", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 98/1962, Heidelberg, 1962, S. 216-234.

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: *Shakespeare in Deutschland 1864 – 1964. Den Mitgliedern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West überreicht vom Vorstand und Geschäftsführenden Ausschuss.* Bochum, 1964.

Dörnemann, Kurt: "Shakespeare an Ruhr und Rhein", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 91/1955, Heidelberg, 1955, S. 238-250.

Hamburger, Maik: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR in der Spielzeit 1988/89", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 126/1990, Weimar, 1990, S. 180-193.

Henning, Hans: "Rechenschaftsbericht über die Tätigkeit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1980/81" *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 118/1982, Weimar, 1982, S. 191-197.

Heuer, Hermann: "Sammelbericht über in- und ausländisches Schrifttum", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 97/1961, Heidelberg, 1961, S. 293-294.

Hohenemser, Herbert: "Die ersten Nachkriegs-Shakespeare-Aufführungen in Berlin. Die Berliner Bühnen in der Zeitenwende", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 82/83/1948, Weimar, 1948, S. 194-195.

Jauslin, Christian: "Bühnenbericht 1973 und Verzeichnis der Shakespeare-Aufführungen 1973", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1974*, Heidelberg, 1974, S. 223-237.

Jauslin, Christian: "Bühnenbericht 1983/84", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1985*, Bochum, 1985, S. 183-193.

Jauslin, Christian: "Bühnenbericht 1984/85", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1986*, Bochum, 1986, S. 155-176.

Jauslin, Christian: "Bühnenbericht 1988/89", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1990*, Bochum, 1990, S. 183-202.

Jauslin, Christian: "Zu Gustav Rudolf Sellners Shakespeare-Inszenierungen. Gespräch mit dem Regisseur", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1984*, Bochum, 1984, S. 32-43.

Karasholi, Adel: "Die Figur des Shylock in heutiger Sicht" (Beitrag zum Kolloquium der Shakespeare-Tage in Weimar, vorgetragen am 24.04.1976), in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, Weimar, 1977, S. 64-71.

Klotz, Günther: "Die Shakespeare-Tage 1985 in Weimar", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 122/1986, Weimar, 1986, S. 232-240.

Klotz, Günther: "Kontroverse und Dialog mit Shakespeare. Die Shakespeare-Tage 1988 in Weimar", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 125/1989, Weimar, 1989, S. 213-224.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland und Westberlins im Jahre 1967", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 105/1969, Weimar, 1969, S. 221-227.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1982", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 120/1984, Weimar, 1984, S. 162-173.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Aktualität und Aktualisierung. Shakespeare-Aufführungen in England, der BRD und den USA", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 108/1972, Weimar, 1972, S. 200-207.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Die Bedeutung einzelner Werke Shakespeares im ideologischen Spannungsfeld der Zeit", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 109/1973, Weimar, 1973, S. 189-198.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1985", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 123/1987, Weimar, 1987, S. 153-164.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der BRD und Westberlins in den Spielzeiten 1963/64 und 1964/65", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 103/1967, Weimar, 1967, S. 217-225.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland und Westberlins in der Spielzeit 1965/66 und bis zum Jahresende 1966", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 104/1968, Weimar, 1968, S. 256.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1975", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, Weimar, 1977, S. 185-199.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1977", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 115/1979, Weimar, 1979, S. 139-152.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1978", in: Shakespeare Jahrbuch (Ost), 116/1980, Weimar, 1980, S. 132-149.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1982", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 120/1984, Weimar, 1984, S. 162-173.

Kuckhoff, Armin-Gerd: "Theaterschau. Shakespeare auf den Bühnen der DDR im Jahre 1984", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 122/1986, Weimar, 1986, S. 177-191.

Oz, Avraham: "Transformations of Authenticity. *The Merchant of Venice* in Israel 1936-1980", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1983*, Bochum, 1983, S. 165-177.

Papsdorf, Werner: "Theaterschau. Shakespeare auf der deutschen Bühne 1938/40", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 76/1940, Weimar, 1940, S. 242-253.

Priebs, Rainer: "Syntaktische Abweichung als Wirkungsmittel in der Shakespeare-Übersetzung B.K. Tragelehns", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 114/1978, Weimar, 1978, S. 131-141.

Rohmer, Rolf: "Zum Ergebnis unserer Tagung", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 113/1977, Weimar, 1977, S. 118-123.

Ryan, Kiernan: "*The Merchant of Venice*: Past Significance and Present Meaning", *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 117/1981, S. 49-54.

Sehrt, Ernst Theodor: "Der Shylock Fritz Kortners", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1973*, Heidelberg, 1973, S. 78-96.

Stahl, Ernst Leopold: "Shakespeare in Europa nach dem zweiten Weltkrieg", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 82/83/1948, Weimar, 1948, S. 154-163.

Stahl, Ernst Leopold: "Theaterschau. Shakespeare auf der deutschen Bühne 1935 und 1936", in*: Shakespeare Jahrbuch*, 72/1936, Weimar, 1936, S. 238-248.

Steiger, Klaus Peter: "Kriegfriedenliebe. Shakespeare-Inszenierungen in Ost-Berlin", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1988*, Bochum, 1988, S. 209-216.

Stroedel, Wolfgang: "Bühnenbericht 1954", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 91/1955, Heidelberg, 1955, S. 217-225.

Stroedel, Wolfgang: "Theaterbericht 1947-1950", in: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hrsg.): *Shakespeare Jahrbuch*, 84/86/1950, Heidelberg, 1950, S. 229-236.

Suerbaum, Ulrich: "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West im Berichtsjahr 1972", in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1973*, Heidelberg, 1973, S. 273-276.

Szydłowski, Roman: "Shakespeare in Polen", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 111/1975, Weimar, 1975, S. 183-186.

Weisker, Jürgen: "Theaterschau. Shakespeare auf der deutschen Bühne 1932/33", in: *Shakespeare Jahrbuch*, 69/1933, Leipzig, 1933, S. 200-225.

Zanderová, Anděla: "Recht und Gnade in *The Merchant of Venice*", in: *Shakespeare Jahrbuch* (Ost), 118/1982, Weimar, 1982, S. 100-106.