

## Werk

**Titel:** Ueber den Charakter des Shylock

**Autor:** Honigmann, D.

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1882

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0017|log13](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0017|log13)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Ueber den Charakter des Shylock.

Von

**Dr. D. Honigmann.**

---

Wer mit Shakespeare's Werken sich genauer bekannt macht, der wird, auch wenn ihm die Einsicht ihres hohen Kunstcharakters abgeht, sich doch schon von dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die sich in ihnen abspiegeln, auf's Wunderbarste berührt fühlen. Die Welt, die Shakespeare's dichterischer Horizont umspannt, zeigt eine Weite, und seine Stoffe sind von einer Vielseitigkeit, die von keinem anderen Dichter erreicht ist und für sich allein ihn schon zum genialsten unter den Dramatikern aller Zeiten stempelt. Denn neben dem Stil, der Composition und dem Ideengehalt ist es der Stoff, welchem für die Wirkung eines theatralischen Werkes die vornehmlichste Bedeutung zukommt. Der Stoff, oder die von den vorgeführten Personen in Bewegung gesetzte Handlung, als die eigentliche Substanz der dramatischen Dichtung, steht dem ideellen Gehalt derselben wie der Leib der Seele gegenüber; und wie das ethische Moment jeder echten Poesie auf Geist und Gemüth, so wirkt das stoffliche auf die Phantasie, ohne deren Erregung eine poetische Illusion nicht erzeugt werden kann. Darum ist es für die Kunstwirkung nicht gleichgültig, ob die Gestalten eines Dramas sich im Kreise unserer alltäglichen Wahrnehmung bewegen, oder ob sie aus höheren oder doch entlegeneren Regionen entnommen sind und dem Auge des Zuschauers deshalb wie in den Duft einer nebelhaften Ferne getaucht erscheinen.

Die antike und mittelalterliche Bühnendichtung, bis in die Zeit der Renaissance hinein, bewegte sich in einem engen Gestaltenkreise der

Götter- und Heroenwelt oder der biblischen Legende; und auch noch Shakespeare's unmittelbare Vorgänger und Zeitgenossen überschritten diesen Kreis nur selten, um das Gebiet der vaterländischen Geschichte und Sage oder allenfalls der italienischen Epenpoesie zu streifen. Erst Shakespeare war hierin ein Bahnbrecher. Im Adlerfluge und mit Adlerblicken kreiste sein Genius über die meeresweite Fläche des welthistorischen Lebens der Menschheit und seiner wechselnden Schauplätze. Gleich jenen kühnen Entdeckern, welche in seinen Tagen der erstaunten Menschheit neue Erdtheile und Zonen erschlossen und als Trophäen ihrer Weltfahrten ungeahnte Schätze der beseelten und unbeseelten Natur heimbrachten, so gewann er der Dichtung neue Reiche ab. Und wie er, der Zeit nach, an der Grenzscheide zweier Weltepochen stand, die beide noch lebenskräftig in die Gegenwart hineinragten, so berührten sich in seiner poetischen Weltanschauung die Romantik und die naive Märchenlust des Mittelalters mit dem reflectirenden Geiste der modernen Zeit, der auf Ergründung der Wirklichkeit gerichtet ist. — So lassen sich in dem Rahmen der Shakespeare'schen Dichtungen zwei getrennte Kreise unterscheiden: einmal die reale Welt des geschichtlichen Lebens der Menschheit, die er vornehmlich in seinen sogenannten „Historien“ behandelt, und daneben zweitens die schrankenlose Welt der entfesselten Phantasie, die in den Sagen und Märchen der Völker ihr geheimnißreiches Leben spinnt und in Shakespeare's übrigen Tragödien und Komödien so vielgestaltig zur Darstellung kommt. —

Wenn in den Dichtungen der ersten Gattung die großartige Auffassung der geschichtlichen Welt- und Völkerverhältnisse, die Schärfe und Klarheit der Motivirung und die Tiefe der Charakteristik in Bewunderung versetzen, so erzeugt in der zweiten Gattung die objective Hingabe an die Naivetät und sinnliche Frische des Stofflichen, das freie Spiel der souveränen Phantasie und des Humors, in engster Verbindung mit psychologischer Wahrheit, eine so vollständige poetische Illusion, daß der Zuschauer die Empfindung und das Bewußtsein des Widerspruchs mit den Voraussetzungen der Realität vollständig verliert und dem Zauberstab der Dichtung sich willenlos gefangen giebt.

Jeglichen Stoff aber, den Shakespeare behandelte, sei er aus der Geschichte oder dem phantastischen Märchenreiche geschöpft, wußte er sittlich und psychologisch zu vertiefen, und zugleich nach künstlerischen Principien für seinen idealen Zweck mit einer Vollendung zu gestalten, die auch dem rohesten Material den Schliß und die Form, ja den Werth eines echten Edelsteins verleiht.

Ein Beispiel von einer derartigen Vertiefung eines seichten, trüben und nicht sympathischen Stoffes in einer der bekanntesten und verkann-

testen Shakespeare'schen Komödien soll in nachfolgenden Blättern vorgeführt werden, nicht zwar im ganzen Umfang aller Einzeltheile der künstlerischen Bearbeitung dieses Stoffes, sondern nur in der engen Begrenzung auf ein einziges Charakterbild, welches den Mittelpunkt jener Dichtung einnimmt.

Es handelt sich um den dramatischen Charakter des „Shylock“ im „Kaufmann von Venedig“.

Der „Kaufmann von Venedig“ ist das einzige Stück von Shakespeare, in welchem von jeher die Ausleger, wie das Laienpublikum eine „Tendenz“, im heutigen Wortsinne, erkennen zu müssen glaubten, d. h. eine bewußte nach einem anderen als dem rein künstlerischen Endzweck der Dichtung hinzielende oder doch hinschielende Absicht des Dichters. Es ist dies nicht besonders auffällig, wenn erwogen wird, daß in diesem Stücke durch Gegenüberstellung von Christ und Jude als Träger der dramatischen Hauptaction eine Art confessioneller Conflict wie von selbst gegeben ist, der leider ebensowenig in der Dichtung, wie im Leben mit unbefangener Objectivität betrachtet zu werden pflegt. Es liegt aber der Tendenzhascherei der Ausleger auch noch eine tiefere Ursache zu Grunde. —

Schon der Charakter des Shylock an sich zeigt eine räthselhafte Doppelseitigkeit, die an einen jener Studienköpfe alter Meister erinnert, die, von verschiedener Seite betrachtet, hier eine höhnisch grinsende, dort eine traurig ernste Physiognomie zeigen. So ist auch thatsächlich von den darstellenden Künstlern in England wie in Deutschland Shylock bald als eine groteske Figur, als Species von einem moralischen Caliban, bald aber als Held und Märtyrer, als Repräsentant des leidenden Judenthums, aufgefaßt und wiedergegeben worden.

Neben diesem schwer zu lösenden Widerspruch im Charakter selbst, trat eine noch größere Schwierigkeit hervor, als man versuchte, die organische Beziehung dieses Charakters zur Einheit der Grundidee des Stückes aufzudecken. Dies ist bis jetzt noch keinem Ausleger in befriedigender Weise gelungen und einige (z. B. Kreyßig) erklären es für geradezu unmöglich, den rothen Faden der inneren Verknüpfung so fremdartiger Elemente zu finden, wie sie in dieser Dichtung um das Centrum der Composition gruppirt sind. Statt des Zusammenklangs der einzelnen Töne in einen Grundton, wie ihn das Wesen des echten Kunstwerks erfordert, geht durch diese Dichtung eine unaufgelöste Dissonanz. Wie ein düsterer, unheimlicher Schatten aus einer fremden Welt ragt die Gestalt des Juden in den sonnigen Kreis heiterer Lebenslust hinein, in welchem sich die übrigen Personengruppen bewegen. Was soll dies bedeuten? Wozu solch ein greller Contrast, wenn es dem Dichter nur

darum zu thun war, den Gegensatz edelster Freigebigkeit und niedriger Habgier zu zeichnen? Sollte der Dichter mit dem Juden nicht vielmehr etwas ganz Specificisches bezweckt, sollte er nicht beabsichtigt haben, ihn zum Repräsentanten eines ganz anderen, tiefer liegenden Gegensatzes als den bloß verschiedener Temperamente, Lebensarten und Charaktere zu stempeln?

So hatte man denn, vielleicht ohne es selbst zu wollen, der in Dunkel gehüllten Kunstidee eine leicht verständliche Tendenz untergeschoben. Das Weitere ergab sich von selbst. Nicht auf den anscheinend hartherzigen, unmenschlichen Wucherer als solchen, nein, auf den Juden sollte der Accent der Dichtung gerichtet sein, auf den Juden, als den Bekenner des vermeintlichen „alttestamentlichen Rachegottes“, dem in der Lichtgestalt Portia die Incarnation des Princips der christlichen Liebe und Milde gegenüber gestellt ist. Hier starres, unbeugbares Gesetz und Buchstabenrecht, das „auf seinem Schein besteht“, — dort die freiwaltende himmlische Gnade und Barmherzigkeit. —

Freier und tiefer denkende Ausleger haben nun zwar in neuerer Zeit diese Tendenzauffassung wenigstens insoweit gemildert, als sie sich bemühten, noch ein anderes neben dem religiösen Moment zum Leitmotiv des Stückes zu machen. So hat z. B. Ulrici als die Grundidee den Satz: *summum jus, summa injuria* zu finden vermeint und mit Scharfsinn die einzelnen Elemente der Handlung als Variationen dieses thematischen Gedankens entwickelt. Gervinus wiederum erklärt es für die Absicht des Dichters, das Verhältniß des Menschen zum Besitz zu schildern. Aber auch diese Kritiker können sich von der eingewurzeltten Anschauung nicht ganz losmachen.

„Shakespeare habe,“ sagt Ulrici<sup>1)</sup>, „ein wohlgetroffenes Abbild des jüdischen Nationalcharakters liefern wollen, und zwar jener niedrigen, unwürdigen, ausgearteten Sinnesweise, in welche das tiefgefallene Volk während Jahrhundert langer Verfolgung hinabgesunken sei. So habe er einen Typus hingestellt, der mit juristischer Schärfe und Rechtskenntniß einem Bubenstück den Schein der Rechtmäßigkeit zu geben weiß, und wie er streng festhält an dem jüdischen Gesetz, so besteht er halsstarrig auf dem Buchstaben des fremden Gesetzes.“ Nicht viel freundlicheres Licht läßt Gervinus auf Shylock's Charakter fallen, den er als Auswurf der Menschheit bezeichnet, „aus dem nur in einer Zeit der Verwilderung in Kunst und Sitte, die Gemeinheit und Verrücktheit einen Märtyrer machen konnte.“ Gleichwohl muß schon Gervinus an einer anderen Stelle zugestehen, „daß die verhärtete Natur Shylock's weniger von Religionshaß

---

<sup>1)</sup> Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst II. S. 325.

bestimmt ist, als von dem schrecklichsten aller Fanatismen, dem des Geizes und Wuchers.“<sup>1)</sup>

Wie weit diese Charakterauffassungen der vornehmsten beiden deutschen Aesthetiker, welche denn auch in unseren Literaturgeschichten gäng und gebe geworden, berechtigt sind, soll eben die nachfolgende Untersuchung ergeben.

Vorher haben wir uns aber noch mit einer in der neuesten Zeit versuchten Erklärung des Shakespeare'schen Charakterbildes von Shylock abzufinden, welche unter dem Anschein einer historischen Begründung den Nachweis zu führen unternimmt, daß der „Kaufmann von Venedig“ das Product einer zur Zeit der Abfassung in der öffentlichen Meinung des englischen Volkes hervorgetretenen starken judenfeindlichen Strömung sei, von welcher auch der Dichter ergriffen gewesen, und daß derselbe seinen jüdischen Helden sogar nach einem bestimmt nachweisbaren lebenden Modell geschaffen habe. Im unmittelbaren Anschluß an diese angeblich historische Entdeckung ist denn auch dem größten Dramatiker der modernen Welt von anderer Seite sogar der Vorwurf einer tendenziösen Verunglimpfung des jüdischen Charakters nicht erspart worden.

Unter der Ueberschrift „*The Original of Shylock*“ veröffentlichte nämlich der Kritiker S. L. Lee in einer englischen Zeitschrift<sup>2)</sup> eine Abhandlung, in welcher er im Hinblick auf die auch unter seinen Landsleuten von jeher streitigen Erklärungen des Shylock'schen Charakters die zweifellos richtige Wahrnehmung betont, daß Shakespeare in der Schilderung desselben eine viel größere Vertrautheit mit den specifischen Eigenthümlichkeiten des jüdischen Wesens an den Tag legt, als dies sonst bei seinen Darstellungen fremder Nationalitätstypen der Fall sei. Betrachte man diesen Juden, losgelöst von den Hauptvorgängen der Handlung des Dramas, gleichsam im Zustand abgekühlter Leidenschaft und lediglich den Geschäften des täglichen Lebens zugewandt, so trage das Bild keineswegs die allgemeinen Züge eines englischen oder italienischen, sondern die ganz concreten eines jüdischen Handelsmannes an sich, welche keinen Zweifel darüber lassen, daß sie unmittelbar nach dem Leben gezeichnet sind. Die Genauigkeit der physiognomischen Ausprägung dieser Figur unterscheidet sie vorzugsweise von Shakespeare'schen Charakterbildern sonstiger Ausländer. Seine Römer und Italiener lassen sich leicht in Engländer umgestalten, sie zeigen keinen strengen Localtypus. Nur von Shylock läßt sich sagen, daß man ihm unmöglich eine andere Nationalität unterlegen könne, ohne ihn völlig bedeutungslos zu

---

<sup>1)</sup> Gervinus, Shakespeare I. S. 308, 309.

<sup>2)</sup> *The Gentleman's Magazine*. February 1880. p. 185—200.

machen. Shakespeare muß also — so folgert Lee — Juden gekannt und genau beobachtet haben, denn es ist unglaublich, daß er nur durch geniale Intuition die in zeitgenössischen Schilderungen vorgefundene oberflächliche Charakteristik solchergestalt zu vertiefen vermocht habe. — Den hergebrachten Einwand, daß es zur Zeit Shakespeare's keine Juden in England gegeben habe, und daß er solche auch anderswo nicht gesehen haben könne, da er sich nachweislich nie im Auslande aufgehalten, beseitigt Lee durch Anführung verschiedener urkundlicher Erwähnungen von Juden auf englischem Boden, besonders während des 16. Jahrhunderts, und durch die Hinweisung auf eine gedruckte Beschreibung Englands aus dem ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, worin gesagt sei, „daß es eine Anzahl Juden in England gäbe, einige bei Hofe, viele in der Stadt, und noch mehrere auf dem Lande“. Aus Privateorrespondenzen ergebe sich ferner speciell die Anwesenheit einer aus Portugal eingewanderten Familie Lopez durch mehrere Generationen während des sechzehnten Jahrhunderts, deren Namen, wie das ärztliche Gewerbe mehrerer ihrer Glieder bestimmt auf jüdischen Ursprung schließen lasse. Ein Sprößling dieser Familie, Namens Rodrigo Lopez, muthmaßlich in England zwischen 1520—1530 geboren, habe notorisch in den letzten Dezennien des Jahrhunderts als Arzt in den Kreisen der höchsten Aristokratie und seit 1585 als geschworener Leibarzt der Königin Elisabeth eine hervorragende gesellschaftliche und politische Rolle gespielt. Derselbe habe thatsächlich nicht bloß mit den Lords Leicester und Essex auf vertrautem Fuße gelebt, sondern auch der Königin als diplomatischer Agent und Dolmetscher gedient in ihren Verhandlungen mit dem zu jener Zeit an dem englischen Hofe als Flüchtling aufgetretenen, von dem spanischen König Philipp II. verfolgten portugiesischen Kronprätendenten Don Antonio Perez, welcher sich nicht nur der Gunst und der Unterstützung vieler englischen Großen, namentlich der vorgenannten Lords, sondern auch bei der Menge einer großen Popularität erfreute und wegen seines glänzenden Auftretens im Volksmunde als „König Antonio“ allgemein bekannt war. Dr. Lopez war bald der vertrauteste Freund und Rathgeber des Prinzen, später aber trat eine Entfremdung zwischen ihnen ein, die zu Beleidigungen von der einen und zu Rachedrohungen von der anderen Seite geführt haben sollen. Aus diesem Zerwürfniß, welches Graf Essex schürte, nachdem ihm der Einfluß des Doctors auf die Königin unbequem geworden war, entspann sich eine tief angelegte politische Intrigue gegen Lopez, die ihm in kurzer Zeit Freiheit, Ehre und Leben kostete. Er wurde beschuldigt sich mit Agenten des Königs von Spanien gegen eine große Geldbelohnung in eine heimliche Verschwörung eingelassen zu haben, deren Ziel darauf gerichtet war, nicht

nur den fremden Prätendenten, sondern auch die Königin Elisabeth durch Gift aus der Welt zu schaffen. —

Wiewohl die aufgebrachten Beweise die Königin selbst von der Schuld ihres Vertrauten nicht überzeugten, so gab sie doch dem Druck ihres dem Doctor feindseligen Günstlings Essex endlich nach. Lopez wurde vor ein Specialgericht gestellt, schuldig befunden und 1594 in Tyburn als Hochverrätther gehängt. Dies Ereigniß machte natürlich das größte Aufsehen, und es ist, — wie Lee ausführt — nicht zu verwundern, daß es auf die öffentliche Meinung einen starken Eindruck hervorbrachte, einen Act der Justiz an einem hochgestellten, mit Ehren überhäuftten Vertrauensmann der Königin vollzogen zu sehen, der als ein meineidiger, verrätherischer, geld- und blutgieriger Jude entlarvt wurde. Auf dem Schaffot betheuerte Lopez seine Unschuld und seinen Glauben an Christus; die Menge rief aber hohnlachend: er ist ein Jude!

So sei es sicherlich kein bloßer Zufall, daß unmittelbar nach dem Proceß und der Hinrichtung des Dr. Lopez auf den Londoner Bühnen nicht weniger als drei Stücke, in denen ein Jude die Hauptrolle spielte, die zahlreichsten Aufführungen erlebten und sich der größten Popularität erfreuten. Dies deute vielmehr zweifellos darauf hin, daß die Theaterdirectoren die durch jenen Vorgang gegen die Juden erregte Stimmung auszubeuten beflissen waren, und daß insbesondere ein so gewandter Impressario wie Philipp Henslowe, auf dessen Bühne Shakespeare's Stücke aufgeführt wurden, es an die nöthigen Anregung bei letzterem nicht habe fehlen lassen, um den Charakter des Dr. Lopez auf die Bühne zu bringen. Von den vorerwähnten drei Stücken hat das älteste, dessen Autor unbekannt, den Titel „*The Jew*“. Dieses wurde vom Mai bis Ende 1594 nicht weniger als zwanzigmal gespielt. Noch viel beliebter aber war Marlowe's „*Jude von Malta*“, dessen Held, der Jude Barrabas, nicht nur im Allgemeinen an einen Verbrecher wie Lopez erinnert, sondern durch ganz prägnante Züge dem zeitgenössischen Publikum geradezu als ein Spiegelbild desselben erscheinen mußte. Außer dem stärksten Ausdruck des damals bei den Juden vorausgesetzten Christenhasses, zeigt Marlowe auch in dem mit spanischen und italienischen Brocken durchsetzten Idiom seines Helden eine genaue Bekanntschaft mit dem jüdischen Jargon, den er muthmaßlich nur an Londoner Juden, vielleicht gar an Dr. Lopez selbst studirt haben muß. —

Viel weniger Zweifel aber will Lee daran aufkommen lassen, daß Shakespeare, der durch seinen Freund Southampton mit dem nächsten Umgangskreise des Grafen Essex in Beziehung stand, den Dr. Lopez persönlich kennen gelernt, jedenfalls von dessen Charakter und Schicksalen mehr zu erfahren Gelegenheit gehabt habe, als dem großen



Publikum durch den famosen Proceß bekannt geworden ist. Welch ein Anreiz mußte für ihn darin liegen, diesen Charakter auf frischer That für die Bühne Henslowe's zu dramatisiren!

So sei denn der „Kaufmann von Venedig“ nichts anderes als der unmittelbare literarisch-theatralische Niederschlag eines Aufsehen erregenden Tagesereignisses, und das leibhafte Urbild Shylock's in dem Dr. Lopez entdeckt!

Die volle Bestätigung dieser Combination findet Lee in vier Punkten, nämlich 1. in dem Namen Antonio; 2. in der Entstehungszeit und Construction des Stückes; 3. in einigen besonderen Zügen des Shylock'schen Charakterbildes; 4. in mehreren Anspielungen auf gleichzeitige Ereignisse.

1. Da in keiner der von Shakespeare benutzten Quellen der Gegner Shylock's den Namen „Antonio“ führt, welcher in Italien auch nicht sehr verbreitet ist, so ist derselbe gewiß nicht ohne Absicht gewählt und deutet auf Dr. Lopez' Gegner hin, der im Volksmunde „König Antonio“ hieß. Auf diesen weist auch der ganz besondere Nachdruck hin, mit dem der Dichter im Stücke den königlichen Anstand, den Edelsinn und die Großmuth seines Antonio betont, offenbar um den leicht erkennbaren Schützling des Grafen Essex aufs Glänzendste in's Licht zu setzen.

2. Die Entstehungszeit des „Kaufmanns von Venedig“ steht endgültig noch nicht fest. Malone hat bekanntlich zuerst die Vermuthung aufgestellt, daß er am 23. August 1594 zum ersten Male aufgeführt worden sei, indem sich die Eintragungsnotiz in Henslowe's Tagebuch, daß an diesem Tage die „Venetianische Komödie“ (*the Venesyon Comedey*) gegeben worden, nur auf Shakespeare's „Kaufmann von Venedig“ beziehen könne. Dieses Datum stimme genau mit der Zeit unmittelbar nach der Katastrophe des Dr. Lopez zusammen und bestätige die Annahme, daß das Stück eben ein „kühner Griff“ in die neueste Tagesgeschichte war.

3. Von speciellen ähnlichen Charakterzügen weiß Lee nichts weiter anzuführen, als das stark ausgeprägte Familiengefühl, den Sinn für häusliches Leben, Liebe zu seinem Kinde und pietätvolle Erinnerung an sein Weib, welche dem Juden in der Dichtung mit seinem Vorbild gemeinsam sind, wie aus der Correspondenz des Dr. Lopez ersichtlich.

4. Die Anspielungen auf gleichzeitige Vorkommnisse findet Lee in einigen Stellen, wo von Tortur, von „jury men“, von Strick und Galgen, u. s. w. dem Shylock gegenüber die Rede ist — lauter Dinge, deren Wirkung auf das Publikum nur darauf beruhen konnte, daß sie in dem Processe des jüdischen Doctors thatsächlich zur Anwendung gekommen waren.

Lee verkennt nicht, daß alle seine zum Theil scharfsinnigen und treffenden Bemerkungen den Beweis der Identität von Shylock mit Dr. Lopez nicht ergeben und er begnügt sich mit dem literarhistorisch kaum

belangreichen Ergebnis, daß, wenn Lopez auch nicht das Urbild zum Shylock gewesen ist, er es doch allenfalls hätte gewesen sein können!

Die in Vorstehendem skizzirten Ausführungen des englischen Kritikers, welche in dem Hauptresultat nur den Werth einer Hypothese beanspruchen, sind von dem Historiker Prof. H. Grätz<sup>1)</sup> als Ausgangspunkt für viel weiter gehende Folgerungen benutzt worden, welche sich in eine herbe Anklage gegen den großen britischen Dichter auf tendenziöse Voreingenommenheit und Gehässigkeit gegen das Judenthum und den jüdischen Nationalcharakter zuspitzen. —

Shakespeare habe, nach der Meinung von Grätz, sein Stück allerdings in unmittelbarer Anregung durch den Fall Lopez auf den praktischen Bühneneffect berechnet, sei dabei aber von vornherein auch nicht einmal theilweise von einem apologetischen Motiv, sondern ausschließlich von judenfeindlicher Gesinnung inspirirt gewesen, was schon daraus hervorgehe, daß er die Fabel des Stückes nicht in der Version der älteren Novellenbücher bearbeitet habe, in denen von Religionsverschiedenheit zwischen Gläubiger und Schuldner gar nicht die Rede sei, sondern in der späteren Fassung des Italieners Giovanni Fiorentino aus dem 14. Jahrhundert, in dessen Novellensammlung: „*Il Peccorone*“ zum ersten Male die Rolle des blutdürstigen Wucherers einem Juden zugetheilt sei. Shakespeare's Absicht sei unverkennbar dahin gegangen — meint Grätz — in Shylock den Dr. Lopez auch poetisch zu richten. Deshalb habe er die Erzählung aus dem *Peccorone* überhaupt nur auf die Bühne gebracht und in dem darin auftretenden Juden einen Menschen geschaffen, ihm Leben und Seele eingehaucht, und in diese Seele die ganze Tiefe giftigen Hasses gegen die Christen gelegt, wie ihn die öffentliche Meinung bei dem Juden Lopez als gewiß voraussetzte. Diese verblendete öffentliche Meinung habe Shakespeare zum Unglück für die Juden verewigt. Shakespeare sei dadurch in gewissem Sinne ein Miturheber des modernen „ethnophysiologischen“ Judenhasses, denn er habe, um seinen Freunden und Gönnern bei Hofe, denen Lopez seinen Sturz zu danken hatte, eine Genugthuung und dem Theaterpöbel eine Unterhaltung zu bereiten, den herzensverhärteten, lieblosen, rachsüchtigen Shylock als Typus der Juden in den grellsten Farben gezeichnet, und allen künftigen Judenfeinden in ihm ein unvergängliches Stichblatt geliefert.

Diese Beschuldigung ist denn doch von sehr schwerwiegender Art und kaum in Einklang zu bringen mit der erhabenen poetischen und sittlichen Weltanschauung, welche Shakespeare sonst in seinen übrigen

---

<sup>1)</sup> Grätz: Shylock in der Sage, im Drama und in der Geschichte. Krotoschin 1880.

Werken kennzeichnet, in denen, mit Ausnahme einiger harmloser Neckereien, keine Spur einer einseitigen religiösen oder confessionellen Richtung oder des gemeinen Vorurtheils gegen bestimmte nationale oder Rassenbesonderheit zu finden ist. Andererseits bietet eine solche Anschuldigung der oben charakterisirten herkömmlichen Auffassung des Shylock'schen Charakters als eines widerwärtigen, niedrigen Typus der jüdischen Race nur neue Nahrung und einen Anschein von unwiderleglicher Begründung durch historische Beweise. — Die nachfolgende Untersuchung hat nun den Zweck:

I. Die historischen Beweise, daß Shakespeare den Shylock nach einem wirklichen Vorbild und in einer bestimmten tendenziösen Absicht gezeichnet, zu entkräften und demnächst

II. den Charakter Shylock's unmittelbar aus der Dichtung selbst und der ihr zu Grunde liegenden Idee unabhängig von diesem kritischen Ergebnisse zu entwickeln.

I. Was nun zunächst die Persönlichkeit des Dr. Lopez anbetrifft, so ist dessen Existenz und Schicksal schon lange vor Lee's Veröffentlichung aus den englischen „*State-Papers*“ und anderen von Lee selbst benutzten Quellen den Kritikern<sup>1)</sup> bekannt gewesen. Aber es ist von Lee keineswegs bewiesen — worauf es hauptsächlich ankommt, — daß Lopez schon vor seinem Prozesse in England öffentlich als Jude aufgetreten ist oder als solcher allgemein bekannt war. Lopez war ein Marrane, d. h. ein aus Spanien vor der Inquisition geflüchteter „Neuchrist“, der, wie die meisten seiner Glaubensgenossen, sich zwar heimlich noch zum Judenthum bekannt haben mag, öffentlich aber zweifellos als Christ lebte. Er war, wie Lingard annimmt, schon 1558, nach anderen Berichten erst 1570 von englischen Freibeutern auf einer spanischen Besitzung gefangen genommen und nach England gebracht worden, wo er später an den Hof kam und sowohl als Leibarzt der Königin, wie als diplomatischer Agent derselben in ihren spanisch-portugiesischen Händeln thätig war. Namentlich diente er als Dolmetscher bei den Verhandlungen mit dem nach London gekommenen Prätendenten Don Antonio und seinem Gefolge. In den Staatsschriften aus der Zeit vor dem Hochverrathsproceß wird der Doctor aber niemals als Jude erwähnt und damit stimmt auch die anderweite Nachricht, daß er erst im Proceß eingestand, von Abstammung ein Jude zu sein. —

Für uns ergibt sich schon hieraus die wichtige Schlußfolgerung, daß alle englischen Theaterstücke, die vor 1594, wo Lopez processirt

---

<sup>1)</sup> Vgl. Alexander Dyce, *Marlowe's Works*, London 1876, in der Einleitung p. XXI; u. Stowe's *Annales*. ed. 1615. p. 768.

wurde, erschienen sind, mit Lopez als Juden nichts zu schaffen haben können.<sup>1)</sup>

Von den oben erwähnten drei Theaterstücken, die nach Lee im Jahre 1594 dem Prozesse Lopez ihre Popularität und theilweise ihre Entstehung verdankt haben sollen, ist das älteste unter dem Titel „*The Jew*“ von einem unbekanntem Autor bereits 1579, also schon 15 Jahre früher, geschrieben und aufgeführt.<sup>2)</sup>

Das zweite ist Marlowe's „Jude von Malta“, worin Lee bestimmte Hindeutungen auf Lopez, und Grätz sogar eine „förmliche Copie“ desselben erblicken will. — Nun aber ist Marlowe notorisch schon 1593, also ein Jahr vor dem Proceß Lopez, gestorben, und es steht überdies urkundlich fest, daß der „Jude von Malta“ schon 1591 zahlreiche Aufführungen erlebt hat, also zu einer Zeit, wo von Lopez weder überhaupt, noch viel weniger als von einem Juden in der Oeffentlichkeit das Mindeste bekannt war.<sup>3)</sup>

Abgesehen von diesem unwiderleglichen Gegenbeweise, daß Marlowe in dem Charakter des „Juden von Malta“ unmöglich an Dr. Lopez gedacht, noch viel weniger ihn „copirt“ haben könne, ergibt auch der Inhalt der Tragödie nicht den mindesten Zusammenhang mit jener Persönlichkeit und ihrem Schicksal, und es fehlt sogar an jeglicher Anspielung auf dieselbe, wie eine solche in einem anderen Stücke Marlowe's, in seiner Fausttragödie, allerdings vorkommt, aber nachgewiesener Maßen auf späteren Zusätzen beruht, welche bei der Aufführung von den Regisseuren in den Text der alten Theaterbücher eingeschoben worden sind.<sup>4)</sup> Barrabas, der Held des „Juden von Malta“, ist nach seiner ganzen Charakteranlage — wie schon der Prolog des Dramas erkennen läßt — ein Vertreter des greulichsten Macchiavellismus, und in den von Lee und Grätz herangezogenen Monologen giebt er sich nicht bloß als Giftmischer und schnöden Verräther, sondern ebenso als Betrüger und gemeinen

---

<sup>1)</sup> Vgl. Dyce a. a. O.: „*Dr. Lopez did not start into notoriety till 1594, during which year he suffered death at Tyburn for his treasonable practices.* —

<sup>2)</sup> Vgl. Delius: *Merchant of Venice*. Einleitung. p. XIII.

<sup>3)</sup> Dyce a. a. O. p. XXIII.

<sup>4)</sup> Vgl. Dyce, Anmerkungen zur „*Tragedy of Faustus*“, p. 96. Col. II. Es ist überdies nicht außer Acht zu lassen, daß es nach Lee's Anführung (a. a. O. p. 188) auch schon früher in London einen Arzt Namens „Ferdinando Lopez“ gab, der gleichfalls für einen Juden galt und gegen 1550 wegen „*immoral offences*“ angeklagt und verurtheilt worden war. Auf diesen dürfte sich auch wohl die Erwähnung von „*Lopas the Jewe*“ als Giftmischer beziehen, welche in der schon 1584 erschienenen ersten Ausgabe des Pamphlets „*Leicester's Commonwealth*“ vorkommt. Vgl. Hermann Isaac: „*Hamlets Familie*“ im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft, Jahrgang XVI. S. 315. Anm. 1.

Wucherer zu erkennen. Er zeigt an keiner Stelle irgend einen jüdischen Charakterzug, läßt vielmehr seine eigene einzige Tochter, die sich vor ihm in ein Kloster geflüchtet, mit der ganzen Bewohnerschaft desselben vergiften und verrichtet eine Menge von Scheußlichkeiten, die den Juden niemals nachgesagt wurden und mit den Beschuldigungen gegen Lopez auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit haben. — Es bleibt nun noch das dritte Theaterstück, das 1594 unter großem Zulauf aufgeführt worden sein soll, weil darin ein Jude nach dem Vorbild des Dr. Lopez geschildert wurde.

Dieses dritte Stück soll nun der „Kaufmann von Venedig“ sein, das der Dichter — nach der Meinung von Lee und Grätz — auf Bestellung seiner aristokratischen Freunde oder des Theaterdirectors Henslowe gleich nach dem Proceß Lopez geschrieben habe, um diesen sensationellen Stoff auf die Bühne zu bringen.

Auf welche äußerlichen Beweise stützt sich aber diese Annahme? In dem Tagebuch des Theaterdirectors Henslowe über die Aufführungen auf dem Theater in Newington findet sich die nackte Notiz, „daß am 25. August 1594 zum ersten Male die venetianische Comödie (*the Venesyon Comedey*) aufgeführt worden sei“. Genauer Titel, Namen des Autors und Inhalt dieser venetianischen Komödie sind nicht angegeben. Nun ist es wohl möglich, wie einige Kritiker mit Malone annehmen, daß mit derselben der „Kaufmann von Venedig“ gemeint sei; gegen die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme sprechen aber nicht zu unterschätzende Momente, welche vielmehr darauf hinweisen, daß die Entstehung des Stückes um einige Jahre hinaufzurücken ist. Zuerst ein äußerliches Moment. Die Hinrichtung des Dr. Lopez ist nach den vorhandenen Daten frühestens auf den Juni 1594 anzusetzen. Sicher ist nur, daß er Anfangs 1595 schon todt war. Wenn nun der „Kaufmann von Venedig“ aus Anlaß dieser Katastrophe entstanden und bereits am 25. August 1594 aufgeführt worden sein soll, so wäre dieses Lustspiel in einem Zeitraum von 6—8 Wochen geplant, geschrieben und aufgeführt worden — eine Productionsgeschwindigkeit, die von keinem Shakespeare'schen Stücke bezeugt ist<sup>1)</sup>, und die auch in diesem besonderen Falle nicht glaubhaft erscheint, wenn man die ausgereifte und vollendete Anlage und Form der Dichtung in Betracht zieht.

Andererseits sprechen viele innerliche Kennzeichen dafür, daß der

---

<sup>1)</sup> Lee sucht die ihm selbst auffällige Unwahrscheinlichkeit einer so schnellen Production durch die Hinweisung auf die rasche Entstehung der „Lustigen Weiber“ zu beseitigen; diese Komödie war aber ein Gelegenheitsfestspiel für den Hof, das zu einem bestimmten Tage vielleicht fertig gestellt sein mußte, und beweist nichts für den vorliegenden Fall.

„Kaufmann von Venedig“ derselben Jugendperiode des Dichters seine Entstehung verdankt, aus welcher auch mehrere andere aus italienischen Stoffen geformte Dramen stammen, wie z. B. „Die beiden Veroneser“ und „Romeo und Julia“. Diese rühren bekanntlich schon aus dem Jahre 1591, nur daß „Romeo und Julia“ einer mehrfachen Umarbeitung in den darauffolgenden Jahren unterzogen worden ist. Die letzte Hand an diese Tragödie ist spätestens 1595 gelegt; Gervinus, der vor Allem ein feines Gefühl für die Eigenarten der Shakespeare'schen Stilwandlungen an den Tag legt, ist denn auch entschieden der Ansicht und belegt sie mit näheren Detailnachweisen, daß der „Kaufmann von Venedig“ noch viele charakteristische Aehnlichkeiten mit den älteren Stücken aufweist, denen „Romeo und Julia“ in seiner letzten Gestalt bereits entwachsen ist. Wahrscheinlich ist der „Kaufmann“ also schon vor 1594 geschrieben; sollte er auch in der That das in gedachtem Jahre von Henslowe in seinem Tagebuch notirte Stück gewesen sein.<sup>1)</sup>

Lassen wir aber selbst die historische Entstehungszeit unentschieden — wo in aller Welt findet sich in dem Inhalt des „Kaufmanns“ irgend eine charakteristische Aehnlichkeit oder eine reale Uebereinstimmung in den Begebenheiten mit der Person und dem Schicksale des Dr. Lopez? Dieser war ein Staatsmann, ein Arzt, ein Mann von hoher Weltbildung und ausgezeichneter socialer Position, der in den Verdacht kam, einen politischen Verrath begangen und aus politischen Motiven sogar ein Vergiftungsattentat gegen seine Souverainin unternommen zu haben. Von Motiven des Christenhasses, der Revanche für erfahrene Zurücksetzung und Beschimpfung, wie sie bei Shylock im Spiele sind, findet sich dort nicht die leiseste Spur, von Motiven der Geldgier und Habsucht nur eine kaum bemerkbare, insofern Lopez allerdings auch beschuldigt war, die Zusage einer Geldbelohnung für den Mord des Antonio erhalten zu haben. Und dennoch sollten dem Theaterpublikum alle jene dem Shylock angedichteten Laster durch das Beispiel des im Proceß Lopez an den Tag gekommenen Thatbestandes glaubhaft gemacht werden?

Ist es ferner denkbar, daß die bloße Uebereinstimmung in dem Namen „Antonio“, selbst wenn sie absichtlich gewählt wäre, oder ein vereinzelter Ausruf wie: „Verflucht sei mein Stamm oder ich will mich an ihm rächen!“ dem Dichter hinreichend geschienen, um seinem Pu-

---

<sup>1)</sup> Eine Bestätigung dieser Ansicht über die Entstehungszeit des „Kaufmanns“ finde ich in der Abhandlung von Dr. B. T. Sträter: „Die Perioden in Shakespeare's dichterischer Entwicklung“, wo der „Kaufmann“ der Periode des „italianisirenden Stils der ersten Entwicklung und Blüthezeit (1589—1594)“ zugewiesen und die Jahreszahl der Vollendung auf 1593—1594 gesetzt wird. Vgl. Jahrbuch der Shakespearegesellschaft. XVI. Jahrgang. S. 416.

blikum anzudeuten, daß der in Tyburn hingerichtete Staatsverräter und der Pfandleiher auf dem Rialto eine und die nämliche Person oder auch nur einen und denselben nationalen Typus vorstellen?

Die anderen von Lee oben unter 3 und 4 hervorgehobenen Merkmale sind vollends ganz bedeutungslos. Die einzelnen und durchaus sparsamen Züge von Familienliebe bei Shylock sind ganz allgemeiner Art und man kann in denselben zwar etwas charakteristisch Jüdisches, aber keineswegs einen auf eine bestimmte Person zurückweisenden individuellen Zug finden. Die Hinweisung auf die Folter kann sich ebenso auf den Fall von Francis Throgmorton (1584) beziehen, der dem Volke noch frisch im Gedächtniß war.

Es wird hiernach wohl keines weiteren Beweises bedürfen, daß das von Lee entdeckte vermeinte historische Urbild Shylock's in Wahrheit nichts als ein wesenloses Schattenbild ist. Und hiermit fällt auch die Voraussetzung in sich zusammen, daß Shakespeare einen bestimmten äußeren Anlaß gehabt habe, um das Charakterbild eines Juden nach dem Leben und nach den durch einen sensationellen Criminalfall aufgeregten Phantasievorstellungen des englischen Volkes auf die Bühne zu bringen. —

Damit ist nun freilich die Anklage der tendenziösen Charakter-schilderung noch nicht widerlegt.

II. Dieser zweite Theil unserer Aufgabe muß in selbstständiger Weise durch eine ganz sachliche kunstkritische Untersuchung erledigt werden. Dieselbe wird ergeben, daß der große Brite keineswegs ein grauenvolles Zerrbild des Typus eines Juden, in der Art des Marlowe'schen „Juden von Malta“, zu zeichnen beabsichtigte, daß sein künstlerischer Plan vielmehr auch in dieser Charaktergestalt darauf gerichtet war, lediglich einen wirklichen Menschen mit physiognomisch und zugleich typisch ausgeprägter Individualität darzustellen, ein Wesen von Fleisch und Blut, mit sinnlichen und sittlichen Antrieben, mit Begierden, Leidenschaften und Willenskräften, die allein dessen Charakter und durch diesen auch dessen Schicksal bestimmen.

In der von Shakespeare für den „Kaufmann von Venedig“ benutzten Erzählung aus der italienischen Novellensammlung „*Il Peccorone*“ hat der Handel zwischen dem Kaufmann Ansaldo und dem Juden aus Mestre, dem jener für ein Darlehn ein Pfund Fleisch seines Leibes verpfändet, einen vollständig lustspielartigen Charakter und Verlauf. Eine persönliche Feindschaft zwischen Jude und Kaufmann ist nirgends angedeutet und für die spätere Härte des ersteren ist als einziges, allerdings gehässiges Motiv angegeben: „Der Jude trachtete nach dem Leben seines Schuldners, um sich rühmen zu können, daß er den größten Kaufmann der

Christenheit zum Tode gebracht.“ — Als dann von der als Richter verkleideten „Dame von Belmonte“ das Urtheil gefällt wird, daß der Jude zwar das Pfund Fleisch, aber bei Todesstrafe keinen Tropfen Blut nehmen dürfe, da muß der Jude von der Execution abstehen und verliert auch seine Geldforderung zur Strafe; im Uebrigen aber wird er ganz unbehelligt entlassen, nur daß ihm die Umstehenden spottend nachrufen: „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein!“

Für eine so harmlos verlaufende Komödie mit dieser seichten moralischen Nutzanwendung hätte Shakespeare in der That keines Juden bedurft, jede andere Person und jedes andere Motiv für den Eigensinn des Gläubigers hätte ihm den nämlichen Dienst geleistet. — Aber Shakespeare hatte einen tieferen dramatischen Plan concipirt, für den er einen Charakter mit tragischem Interesse verwenden mußte. Er wollte, wie später in einigen seiner großen Tragödien, Lear, Macbeth, Othello, eine tiefwurzelnde menschliche Leidenschaft schildern, und diese Leidenschaft war von der Art, daß er als ihren Träger und Repräsentanten eben nur einen Charaktertypus gebrauchen konnte, wie ihn der Jude Shylock darbot. Dies klar zu machen, soll die folgende Analyse des Charakters dienen.

Wie alle großen Charaktermaler hat Shakespeare eine kunstvolle ästhetische Methode, um in uns einen vollen allseitigen Eindruck der von ihm gezeichneten Gestalten hervorzubringen. Diese Methode besteht darin, daß er uns die Gestalt ebensowohl als ein unmittelbar von uns selbst angeschaut, wie als ein durch das Medium fremder Anschauung reflectirtes Bild erscheinen läßt. Ehe wir mit eigenen Augen die Figur von allen Seiten unter das Objectiv nehmen können, zeigt er sie uns theilweise in ihrem Reflex auf die Umgebung. — Wer und was ist also Shylock, welches sind seine Verhältnisse und seine Beziehungen zu der Welt, in welcher der Dichter ihn auftreten läßt? Was erfahren wir über ihn, ohne daß wir es selbst sehen oder doch aus seinem eigenen Munde wissen?

Shylock lebt als Jude in Venedig im Genusse der von dieser Republik seinen Glaubensgenossen eingeräumten, sehr beschränkten Bürgerrechte; sein Gewerbe ist dasjenige, was diese — soweit sie nicht gänzlich arm waren — allesammt sowohl in Venedig, wie überall während des Mittelalters trieben, das einzige, was sie treiben durften —: er verleiht Geld auf Zinsen unter den von den Rechtsgesetzen der Republik dafür verordneten Formen und Bedingungen. Zufällig sind uns diese Bedingungen aus einem Geschichtswerke des 16. Jahrhunderts<sup>1)</sup> sogar be-

<sup>1)</sup> Thomas: *History of Italy*. 1561. Vgl. Delius: „*Merch. of Venice*“. S. 29. Anm. 7.



kannt. Die Juden in Venedig hielten offene Laden für Geldgeschäfte, der Zinsfuß war 15<sup>0</sup>/<sub>0</sub> jährlich und der Schuldner hatte, wenn nicht anders verabredet war, ein Jahr Zeit, das Pfand einzulösen: dann durfte es vom Gläubiger verkauft werden. Wenn also Shylock hier und da im Stücke als „Wucherer“ („*usurer*“) bezeichnet wird — was beläufig bemerkt nur von seinem Todfeinde Antonio geschieht — so wissen wir, was wir darunter zu verstehen haben. Nach dem streng canonischen Standpunkte war ja auch das legale Zinsnehmen, selbst zum niedrigsten Satze, verpönt, aber in der öffentlichen Meinung keineswegs moralisch reprobirt. Als Wucherer in unserem heutigen Sinne gebrandmarkt war auch damals nur derjenige Jude, der bei seinem Gewerbe unredlich oder mit raffinirter Habsucht verfuhr. — Nun finden wir an keiner Stelle des Stückes die Erwähnung irgend einer Thatsache oder Beschuldigung, durch welche Shylock einer schimpflichen, niederträchtigen Handlungsweise bezichtigt würde. In dem Handel mit Antonio erscheint er rachsüchtig, aber nicht geldgierig, denn er verweigert beharrlich die Annahme der ihm angebotenen hohen Summe. Gelegentlich bemerkt allerdings Antonio, der Grund von Shylock's Haß gegen ihn liege darin, daß er — Antonio — „schon manchen Schuldner davon erlöst habe, in Shylock's Buße zu verfallen“. — Aber was bedeutet diese vage Beschuldigung in dem Munde eines — wie wir sehen werden — grundlos fanatischen Judenfeindes, wie Antonio? — Sonst weiß Niemand dem Manne einen speciellen Fall von Eigennutz, Bosheit oder Härte nachzusagen.

Damit stimmt überein, daß Shylock eine keineswegs verächtliche Stellung im Verkehr mit Christen einnimmt, denn Bassanio, der Busenfreund des „königlichen Kaufmanns“ Antonio, ein adliger Cavalier von vornehmster Bildung, der im Begriffe ist, sich um eine Dame von fürstlichem Range und Vermögen, wie Portia von Belmonte, zu bewerben, ladet Shylock zweimal zu Gaste in sein Haus: einmal lehnt es Shylock ab (I, 3), das andere Mal leistet er der Einladung, wenn auch widerwillig, Folge. Würden die vornehmsten venetianischen Cavaliere etwa mit einem verrufenen Wucherer, auch wenn sie Geld von ihm entliehen, auf solchem Fuße verkehren? Shylock kommt ferner täglich auf den Rialto, „wo alle Kaufmannschaft zusammenkommt“, um seine Geschäfte öffentlich zu machen, und daß er kein schlecht beleumdeter, wegen seiner Geschäftspraxis mißachteter Mann ist, beweist auch die Art, wie in der großen Gerichtsscene der Doge, also der Souverain der Republik, ihn behandelt. Er spricht ihn höflich, beinahe freundlich an und sagt, „daß alle Welt an diese seine seltsam angenommene Grausamkeit (*strange apparent cruelty*) gar nicht ernstlich glaube, man sei vielmehr überzeugt, er werde Erbarmen üben, und nicht auf seinem Rechte bestehen.“ Also galt Shylock doch für einen

Mann, dem man nach seinen Antecedentien einem grausamen Gesetze gegenüber Humanität zutraute.

Noch ein geringfügiges, aber doch bezeichnendes Moment sei hervorgehoben. Der spitzbübische, lockere Diener Lancelot nennt seinen Herrn zwar einen „eingefleischten Teufel“, in dessen Dienst er halb verhungert sei; aber sonst weiß er ihm nichts Uebles nachzureden, und er hat sogar Gewissensbisse, ob er diesem Herrn davonlaufen dürfe. — Also im Spiegel der öffentlichen Meinung, worin der Dichter mit so vieler Feinheit das Bild reflectiren läßt, erscheint Shylock von der moralischen Seite durchaus nicht so schwarz, wie man gemeiniglich annimmt. — Betrachten wir nun das Verhältniß Shylock's zum Besitze, in welchem sich ja nach Gervinus die besondere Beziehung dieses Charakters zu dem einheitlichen Gedanken des Stückes offenbaren soll. Es wird davon speciell noch die Rede sein, wo wir das Verhältniß zu seiner Tochter berühren. Hier sei nur auf ein künstlerisches Motiv aufmerksam gemacht, welches der Dichter angewendet hat, wie der Maler einen Beleuchtungseffect, um einen Contrast schärfer hervortreten zu lassen. — Betrachtet man die Gegengruppe mit dem freigebigen Antonio an der Spitze, den verschwenderischen Bassanio, die fürstliche Portia und deren ganzen Anhang leichtlebiger, zum Theil parasitischer Figuren, deren Grundsatz ist „wie gewonnen, so zerronnen“ — so wirft, diesem Glanze und dieser Ueppigkeit gegenüber, die karge und freudlose Umgebung des begüterten, aber genußfeindlichen Geldmannes, gleichsam ganz von selbst schon einen recht tiefen Schatten, welcher der bloßen Sparsamkeit und Sorge für den Besitz das düstre Colorit von Geiz und Habsucht verleiht. —

Doch vergessen wir nicht, daß für den mittelalterlichen Juden die Erhaltung und Mehrung seines Besitzes zugleich die Selbsterhaltungsfrage in sich schließt. Wenn nicht von Natur und Temperament, muß er aus kalter Berechnung seiner socialen Lage sich ein karges, genußloses Leben als einen Theil seines Märtyriums auferlegen, und, wollend oder nicht, mit dem Schein auch das Wesen des Geizes über sich nehmen. — Sagen wir also: Ja, Shylock ist im Verhältniß zu seinen Gegnern auch nach der Zeichnung des Dichters ein Geizhals; aber daß sein Geiz seinen sittlichen Charakter schändet, sind wir zu sagen nicht berechtigt. Auch dafür giebt uns der Dichter keinen Fingerzeig an die Hand. —

Doch nun ist es wohl Zeit, daß wir uns den Mann auch aus der Nähe mit eigenen Augen betrachten.

Der verschwenderische Bassanio hat durch glänzende Einrichtung alle seine Mittel erschöpft; er steckt tief in Ehrensulden, zumeist bei seinem Freunde Antonio; er hat den Plan, seine Verhältnisse durch eine glänzende Heirath zu arrangiren, und dazu braucht er neues Geld. An-

tonio hat eben keine Baarschaft, seine ganze Habe schwimmt auf dem Meere, aber seinen Credit stellt er dem Freunde zu Gebote. Bassanio sucht den reichen Shylock auf, wir treffen sie beide auf offener Straße, in der Nähe des Rialto in freundlicher Unterhaltung. Shylock zeigt sich als der kühlbedächtig prüfende Geschäftsmann, der mit leiser Ironie die Güte der ihm angetragenen Bürgschaft Antonio's taxirt und klüglich mit diesem selbst verhandeln will. Zufällig kommt Antonio dazu, und schon sein bloßer Anblick erweckt in dem bis dahin ruhigen Shylock seinen „alten Groll“ gegen den „falschen Zöllner“, den er aus tiefster Seele haßt, nicht bloß „weil er von den Christen ist“, unter deren Druck sein verfolgter Stamm so viel zu dulden hat, sondern mehr noch, weil er „aus gemeiner Einfalt“ umsonst Geld ausleiht und das Geschäft des Geldverleihens, von dem ja die Juden ausschließlich zu leben angewiesen sind, herunterbringt. Hauptsächlich aber haßt er ihn, weil Antonio ohne jeden persönlichen Grund die Juden nicht bloß haßt, sondern auch öffentlich beschimpft und „ihr Geschäft und rechtlichen Gewinn als Wucher brandmarkt“. — Halten wir dies Motiv fest, auf welches Shylock mit besonderm Nachdruck immer wieder zurückkommt! — Er weist auf das Beispiel des Erzvaters Jacob hin — beiläufig die einzige Stelle, in welcher der Jude sich eine biblische Reminiscenz entschlüpfen läßt — um zu beweisen, daß die Wahrnehmung des geschäftlichen Vortheils im redlichen Verkehr nichts Sträfliches sei: „Gewinn ist Segen, wenn man ihn nicht stiehlt!“ — Antonio läßt dies nicht gelten und verletzt den Gegner, der ihm noch mit keinem Worte zu nahe getreten, mit der höhnischen Beleidigung, „daß er dem Teufel gleiche, der sich auf die heilige Schrift berufe“. — Nun wällt der Groll auch in des Juden Herzen über und ergießt sich in jener, von bitterer Ironie durchtränkten Rede, die uns sogleich auf den Grund dieser ungezügelter Natur blicken läßt. Nicht der geschäftliche Schaden, den ihm Antonio so oft bereitet, ist es, der ihn so erregt; es ist die Schmach, die er von dem stolzen Uebermuth des von ihm niemals beleidigten Feindes erdulden muß, der ihm „oft und oftermals vor aller versammelten Kaufmannschaft“ auf das Kleid speit und einen Hund schimpft, ohne daß er etwas anderes als ein stummes Achselzucken entgegenen darf. —

Und selbst in diesem Augenblicke, wo Antonio die Hülfe seines verachteten Gegners heischt, verschärft er den Stachel des Hohns mit den Worten:

„Ich könnte leichtlich wieder einen Hund Dich nennen,  
Dich wieder anspei'n und mit Füßen treten;  
Denn ich verlange keinen Freundschaftsdienst,  
Ich will als Feind in Deine Hand mich geben,

Von dem Du mit besserer Stirn eintreiben kannst,  
Was Dir verfallen ist.“ —

Mit diesen Worten wirft Antonio selbst den Gedanken einer an ihm zu nehmenden Rache, wie ein giftiges Saatkorn in die leidenschaftlich erregte Seele seines Gegners, in welcher es auch sogleich Wurzel faßt. Mit einer Art von bizarrer Laune fängt Shylock den Gedanken auf und macht den Vorschlag, daß ihm Antonio „zum Spaß“ ein Pfund seines Fleisches in einer Schuldverschreibung verpfände! — Was hinter diesem Spaß verborgen liegt, ist in dem Augenblicke keineswegs die tückische Absicht, das Pfund Fleisch später *in natura* einzufordern; es ist nichts anderes als der Reiz, dem übermüthigen Gegner eine recht tiefe Demüthigung zu bereiten, eine Revanche für den ungemessenen Schimpf, den dieser so oft ihm bereitet hat. Der stolzeste und reichste Mann Venedigs soll „zum Notar gehen“ und dem von ihm sonst in's Antlitz gespienen Juden eine solche Buße für elende 3000 Dukaten verschreiben! Bassanio empfindet die Demüthigung, aber Antonio in seiner automatischen Passivität hilft sich mit dem billigen Spott über die Situation hinweg: „Der Hebräer wird noch ein Christ — er wendet sich zur Liebe!“ — weil er ihm nämlich ohne Zinsen leiht. —

Im Gegensatz zu dieser Leidenschaftlichkeit und reizbaren Nervosität, welche in der ersten Begegnung Shylock's gleichsam blitzartig aufleuchtet und uns einen Blick in sein Temperament werfen läßt, erscheint er uns kurz darauf innerhalb seiner Häuslichkeit in einer normalen Gemüthsstimmung, in welcher, wie schon Lee richtig angemerkt hat, in der That einige Lichtseiten des jüdischen Charaktertypus hervortreten. Shylock hat sein Weib Lea längst verloren, und an seiner einzigen, noch sehr jugendlichen Tochter Jessica erkennen wir sofort den Mangel mütterlichen Einflusses. Von Natur mit der Anlage sittiger Weiblichkeit ausgestattet, wird sie durch den Verkehr mit dem sittenlosen Diener zur Anspannung eines heimlichen Liebeshandels mit Lorenzo verführt. Gewiß ist sie nicht glücklich, da ihrem Genußbedürfniß von dem kargen und sittenstrengen Vater so gut wie alles versagt wird. Wie ein Vöglein im Käfig sehnt sie sich hinaus auf den Lockruf der sinnenfreudigen Welt rings umher, und wenn sie's auch selber fühlt, es sei „unkindlich und gehässig“, sich des als Jude verachteten Vaters zu schämen, so entschuldigt sie sich mit der Ausrede: „Doch bin ich seines Blutes Tochter schon, bin ich's nicht seines Herzens!“ —

Freilich, liebreiche Zärtlichkeit ist nicht die Signatur seines Wesens. Doch ist er ebenso fern von rauher Schroffheit oder abstoßender Mißlaune.

Er rüstet sich zum Weggehen. — „Jessica, mein Kind, hier sind die Schlüssel, achte auf mein Haus!“ ruft er der Tochter zu. Daraus klingt doch jedenfalls ein Ton von väterlichem Vertrauen. Dann mahnt er sie, die Thüren zu verschließen und nicht den Kopf zum Fenster hinauszustecken, wenn die unehrbaren, für ein Mädchenauge gewiß anstößigen Maskenzüge vorüberkommen.

Aber wie wird seine väterliche Sorge mißachtet, sein Vertrauen getäuscht, seine Warnung in den Wind geschlagen! Kaum hat er sich entfernt, so entflieht Jessica mit ihrem Liebhaber, um Christin zu werden. Als fackeltragender Page verkleidet, klagt sie mit angeborenem Schamgefühl sich selber an, daß „sie das Licht halte, bei der eigenen Schmach!“ Aber nicht nur dies; Jessica entwendet dem Vater auch kostbare Werthsachen, Geld und Edelsteine, die sie dem Geliebten mitbringt, und unter Antonio's Schutz entfliehen sie Beide und gehen mit Bassanio zu Schiff, so daß selbst der Doge dem betrogenen und beraubten Vater keine Hilfe gewähren kann. Sein Jammergeschrei wird vom Pöbel mit Spott und Hohn erwidert.

Da durchläuft ein Gerücht die Stadt, daß eines von Antonio's Schiffen in der Meerenge gestrandet sei. Und in der Glühhitze des väterlichen Schmerzes schießt jenes von Antonio selbst in Shylock's Gemüth geschleuderte Saatkorn des Rachegedankens zu einer Giftpflanze jäh empor, die mit ihrem wirren Geäste die ganze Seele des tiefgekränkten Mannes verstrickt! „Er sehe sich vor mit seinem Schein!“ ist nun das Wort, das nicht mehr von seinen Lippen weicht. — Nun malt uns der Dichter mit unübertroffener psychologischer Schärfe eine jener großartigen Scenen, in welcher wir, wie unter dem Mikroskop, das allmähliche Wachsthum einer fixen Idee beobachten können. Wir sehen, wie eine ursprünglich nur schwache Regung, ein bloßer Einfall allmählich Boden faßt und zum Antrieb erstarkt, wie dann in kaum bemerkbarem Uebergange der Antrieb zur Begierde, die Begierde zur Leidenschaft, der Gedanke zum Entschluß, der Entschluß zur That sich wandelt. All sein Denken ist auf Antonio's Unfälle gerichtet, von denen wiederum Nachrichten zu ihm dringen. Noch ist es ihm nicht klar, noch spricht er es auch vor sich selbst nicht aus, welche Absicht er jetzt mit dem „Schein“ vorhabe.

Als ihm Tubal die bösen Nachrichten bringt, daß er Jessica in Genua nicht mehr angetroffen, aber davon gehört habe, wie sie dort die dem Vater gestohlenen Schätze in kindischer Weise vergeudete, und dabei immer auf's Neue wieder von Antonio's Verlusten erzählt, da unterbricht ihn Shylock mit wiederholten Ausrufen, wie: „Das freut mich sehr; ich will ihn peinigen, ich will ihn martern!“

Erst wenn die Aufregung den höchsten Grad erreicht, wie Tubal nämlich erzählt, daß Jessica den „kostbaren Türkis, den ihm seine Lea einst gegeben“ — also ein heiliges Erbstück ihrer Mutter — für einen Affen weggegeben habe, wobei Tubal wie zum Troste hinzufügt: „Aber Antonio ist ruinirt“ — da reißt die Fluth seiner tiefen Empörung den letzten Damm hinweg und da erst entfährt ihm das furchtbare Wort: „Ich will sein Herz haben, wenn er verfällt.“ Das Wort ist gesprochen, der Entschluß ist gereift! In dieser bedeutsamen Scene ist es auch, wo Shakespeare in der Charakteristik des Juden auf dem Höhepunkte der Exaltation zugleich das eigentliche sittliche Pathos seiner leidenschaftlichen Natur bloßlegt.

Es geschieht dies in dem heftigen Wortwechsel mit Salarino, in welchem folgende berühmte Stelle vorkommt: „Er hat mich beschimpft, mir eine halbe Million geplündert, meinen Verlust belacht, meinen Gewinn bespottet, mein Volk geschmäht, meinen Handel gekreuzt, meine Freunde verleitet und meine Feinde gehetzt. Und was hat er für Grund? Ich bin ein Jude! Hat nicht ein Jude Augen, Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht, wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht, wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht, und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen? Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist seine Menschenliebe? Rache! Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muß seine Geduld sein nach christlichem Vorbild? Nun, Rache! Die Bosheit, die Ihr mich lehrt, will ich ausüben, und es muß schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvorthun!“

Hier tritt Shylock gleichsam als Anwalt und Rächer seines ganzen, so grausam gemißhandelten Stammes auf. In ihm erhebt das mit Füßen getretene Menschenrecht seinen zum Himmel aufschreienden Protest gegen die erheuchelte Menschenliebe im Munde der Bedrücker; und wenn sich so das aufbäumende Rachegefühl bis zum Fanatismus steigert, — so ist das doch wahrlich etwas Anderes als der „Fanatismus des Wuchers und Geizes“, den die Ausleger in dem Charakter finden wollen.

Nun ist es allerdings nicht zu verkennen, daß gerade in dieser Scene auch die „Liebe zum Besitz“ in einer Weise zum Ausdruck kommt, welche der Ansicht einen Schein von Berechtigung giebt, daß hauptsächlich die Habsucht die Triebkraft zu dem Räderwerk dieser leidenschaftlichen Natur bilde.

Vornehmlich findet Jedermann in Shylock's ungemessenem Jammer über die Verluste, die ihm der Diebstahl Jessica's verursachte, in den

grelle Ausrufen: „Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren; wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten im Sarge“ — die Bestätigung dafür, daß die Liebe zum Gelde in dem Herzen des Vaters jede andere menschliche Regung getilgt habe. — Dieses Urtheil ist ungerecht und mindestens übertrieben. Wenn man die Stelle des Dialogs im Zusammenhang liest, so findet man darin nur einen meisterhaften Zug des Dichters, um schon durch die heftige, weitausgreifende Redeweise, die das gesprochene Wort über das Maß der wirklichen Empfindung hinausdrängt, die ganze ungezügelte Leidenschaftlichkeit einer vulkanischen Natur, wie Shylock, recht drastisch zu zeichnen! Diese Redeweise erinnert genau an die Maßlosigkeit der Ausdrücke bei König Lear gegen seine Töchter. Man denke sich die tiefe Erbitterung des in seinen heiligsten Gefühlen verletzten Mannes: eine Tochter, die gegen alle Sitte und Scham mit einem Christen davongelaufen, den Vater bestohlen, das Andenken der Mutter geschändet, die Religion verrathen hat — und um deren Verlust sollte er sich etwa grämen? Nein, sie ist in seiner Schätzung so tief gesunken, daß — wie er in der Wuth zu empfinden glaubt — selbst wenn sie jetzt todt vor ihm daläge, ihr Verlust ihm lange nicht so schmerzlich sein würde, wie der des von ihr geraubten Geldes. Es ist eben der stärkste Ausdruck der Verachtung, zu dem er sich im Zorn hinreißen läßt.

Aber noch sind wir nicht auf dem Culminationspunkte der Handlung, in welcher das volle tragische Interesse und die eigentliche Poesie des Shylock'schen Charakters zur Wirksamkeit kommt.

In der Gluth des rasenden Rachedurstes hat sich Shylock, wie er selbst erzählt, durch einen Eid gebunden, „auf seinen Schein zu dringen“ (III, 3). Dieser furchtbare moralische Selbstzwang zu einer verwerflichen Handlung ist gleichfalls als ein Beweis von ganz ungewöhnlicher Gemüthsverwilderung angeführt worden. Mit Unrecht; ein zweifellos edler und sympathischer Charakter, der populärste Held der deutschen Dichtung, Wilhelm Tell, thut dasselbe. Auch er gelobt sich nach dem Apfelschuß „mit furchtbarem Eidschwur, den nur Gott gehört“, das Herz des Feindes zu seinem nächsten Ziele zu nehmen. Auch er läßt sich von der Sophistik der Leidenschaft darüber täuschen, daß er nicht in seiner eigenen, sondern in einer allgemeinen Sache das Rächeramt übe. Aber wenn Tell allerdings in der allgemeinen Zustimmung zu seiner That als einem Akte des Patriotismus einen festen Ankergrund für sein schwankendes Gewissen findet; um vor dem Richterstuhl der Moral das „Nicht schuldig“ für sich zu plaidiren, so finden wir für Shylock wenigstens „mildernde Umstände“ in seinem subjectiven Irrthum, daß Recht und Gesetz ihm zur Seite stehen. Diesen Irrthum theilen mit ihm die Ver-

treter von Recht und Gesetz, ja selbst seine Gegner im Kampfe, und dadurch erstarkt er zu einer Rechtsüberzeugung und gewinnt als solche eine ethische Basis.

Man darf, um in dieser Beziehung nicht zu falschen Folgerungen zu gelangen, zwei Umstände nicht außer Acht lassen. Erstlich, daß uns der Dichter auf den Boden der Märchenwelt versetzt, wo die Maßstäbe und Voraussetzungen der natürlichen Wirklichkeit aufgehoben sind und auch das moralisch Ungeheuerliche den abstoßenden Charakter verliert. Zweitens hat der barbarische Rechtssatz, daß der säumige Schuldner dem Gläubiger mit Leib und Leben verfallen sei, eine beglaubigte historische Grundlage. Das altrömische Zwölftafelgesetz enthält bekanntlich die Satzung, daß der Gläubiger nach Ablauf der Zahlungsfristen den Schuldner entweder als Sklaven verkaufen oder in Stücke schneiden dürfe (*partes secanto*).

Die Fiction, daß ein solches Gesetz auch noch zu irgend einer späteren Zeit in einer Handelsstadt wie Venedig Geltung gehabt, ist also poetisch durchaus zulässig. Es geht aus der Dichtung nirgends hervor, daß Shylock sich aus unmenschlicher, blutigieriger Laune eine Buße ersonnen, die als eine ganz unerhörte gilt und mit dem öffentlichen Rechtsgefühl in krassem Widerspruche steht. Im Gegentheil, alle Welt ist darüber einig, daß diese Buße vollkommen zu Recht bestehe und daß von dem Richter darauf erkannt werden müsse. Selbst Antonio spricht es mehrmals aus: „Der Doge kann des Rechtes Lauf nicht hemmen.“ Ebenso spricht Portia zu Shylock: „Von wunderbarer Art ist Euer Handel, doch in der Form, daß das Gesetz Venedigs Euch nicht anfechten kann, wie ihr verfährt.“ Und später nochmals: „Es darf nicht sein, kein Ansehn in Venedig vermag ein gültiges Gesetz zu ändern.“ Um wieviel mehr durfte der Dichter in die Seele des so schwer gekränkten Mannes selbst die Ueberzeugung legen, daß seinem Anspruch nicht nur die formale, sondern die innere Rechtmäßigkeit zur Seite stehe und daß er kein Unrecht und keine Unmenschlichkeit begehe, wenn er gegen seinen bittersten und erbarmungslosesten Verfolger dem Gesetze freien Lauf lasse! Setzte doch das mittelalterliche Rechtsleben vielfach auch in der Wirklichkeit die Verurtheilung zum Tode, wenn auch nicht als Privatstrafe, so doch auf geringe Vergehungen gegen das Eigenthum, die heute kaum noch mit erheblichen Freiheitsstrafen belegt sind.

Mit unerbittlicher Logik legt der Dichter dem Juden denn auch auf die Mahnung, von seinem Rechte freiwillig abzustehen, die Antwort in den Mund:

„Welch' Urtheil soll ich scheu'n, thu' ich kein Unrecht?  
Ihr habt bei Euch gekaufte Sklaven viel,



Die ihr wie eure Esel, Hund' und Mauthier'  
In sklavischem verworfnen Dienst gebraucht,  
Weil ihr sie kauftet. — Sag' ich nun zu euch:  
Laßt sie doch frei, vermählt sie euren Erben;  
Was plagt ihr sie mit Lasten? . . . . .  
. . . . . Ihr antwortet:  
Die Sklaven sind ja unser; und so geb' ich .  
Zur Antwort: Das Pfund Fleisch, das ich verlange,  
Ist theu'r gekauft, ist mein, und ich will's haben.  
Wenn ihr's versagt, pfui über eu'r Gesetz!  
So hat das Recht Venedigs keine Kraft!“

Und dabei bleibt er denn auch stehen gegen alle noch so rührenden und menschlich schönen Beschwörungen Portia's zur Milde und Gnade. „Ich fordere das Gesetz“, ist sein steter Refrain.

Fragen wir nun, was ist es eigentlich, das diesem alleinstehenden schwachen Manne, gegenüber dem höchsten Träger der Staatsgewalt, gegenüber seinem mächtigsten Gegner, ja gegenüber dem Andrang der öffentlichen Volksstimme, die sich natürlich zu Gunsten des bedrohten Antonio geltend macht, diese energische Sprache eingiebt? Lassen wir darauf einen der genialsten deutschen Juristen die Antwort geben, der mit tiefem Scharfblicke die Triebfeder in der Seele Shylock's erkannt hat. „Die Sprache Shylock's“, sagt Rudolph von Ihering in seinem berühmten Buche „Der Kampf um's Recht“, „ist diejenige, welche das verletzte Rechtsgefühl an allen Orten und zu allen Zeiten reden wird, die Kraft, die Unerschütterlichkeit der Ueberzeugung, daß Recht doch Recht bleiben muß: Der Schwung und das Pathos eines Mannes, der sich bewußt ist, daß es sich bei der Sache, für die er eintritt, nicht bloß um seine Person, sondern um das Gesetz handelt. — ‚Ich fordere das Gesetz!‘ Wie mächtig, wie riesig dehnt sich die Gestalt des schwachen Mannes aus, wenn er diese Worte spricht, es ist nicht mehr der Jude, der das Pfund Fleisch verlangt, es ist das Gesetz Venedigs selber, das an die Schranken des Gerichtes pocht!“

In diesem Lichte betrachtet, enthüllt sich uns auch erst die Wesenheit des psychologischen Processes, den der große Seelenmaler in dem Charakter Shylock's zur Geltung gebracht; eines Processes, der in der That an ergreifender Naturwahrheit den bereits erwähnten Schilderungen in der Charakteristik eines Lear, Macbeth und Othello nicht nachsteht.

Wie in diesen Tragödien die Affecte des Jähzorns, des Ehrgeizes und der Eifersucht in ihrer krankhaften Ausartung geschildert werden, so im Charakter des Shylock der Affect des Rechtsgefühls und dessen Reaction gegen eine starke Reizung. Der Dichter entrollt uns das ergreifende Schauspiel eines heißen Kampfes um das Recht, bei welchem es

sich zunächst um das niedrige Interesse von Mein und Dein, um eine Geldforderung handelt, der aber durch eigenthümliche Nebenumstände zu einem hochbedeutenden Rechtsconflict sich entwickelt, wobei „die Interessenfrage sich zu einer Charakterfrage umgestaltet.“ Shylock hat gegen einen Feind und Verfolger ein zwar grausames, aber doch wohlbegründetes, von den Gesetzen und dem obersten Gerichtshofe des Staates anerkanntes Recht erworben. Dieses Recht soll ihm dennoch vorenthalten werden, er soll statt des Rechts unverdiente Milde üben. Diesen Zwang empfindet er als Unrecht. Unrecht dulden, wo ihm keine Waffe der Abwehr zur Seite steht, ist sonst sein bejammernswerthes Loos. Gegen dieses Unrecht hat ihm der Feind selbst eine starke Waffe in die Hand gegeben. Sie will, sie muß er brauchen; nicht um seinen gemeinen Vortheil zu wahren, nein, um sein Rechtsgefühl zu behaupten. Die Grundlage dieses Gefühls ist der moralische Widerstand gegen Unrecht und Vergewaltigung, für ihn setzt er seine ganze Persönlichkeit ein, in ihm manifestirt sich sein Charakter.

Der Kampf Shylock's für seinen „Schein“ hat somit eine sittliche Grundlage, ohne welche er auch kein dramatisches Interesse einflößen könnte. Die Steigerung dieses Interesses bis zur Tragik bewirkt der Dichter, wie immer, durch den mit psychologischem Tiefblick dargestellten Umschlag des natürlichen Affects in eine Seelenkrankheit. So sehen wir in Shylock zuletzt den pathologischen Zustand des bis zum Fanatismus überreizten Rechtsgefühls, an welchem auch sein Charakter zerschellt und er selbst zu Grunde geht.

Und nachdem wir solehergestalt in das Grundmotiv des Charakterbildes einen Einblick gewonnen, finden wir auch den Schlüssel zu dem letzten Räthsel des künstlerischen Planes, das in der Frage enthalten ist: Warum hat Shakespeare zum Repräsentanten dieses Charakterbildes gerade einen Juden gewählt, da ja in allen älteren Bearbeitungen der seinem Stücke zu Grunde liegenden Erzählung nirgends von einem Juden die Rede ist? — Die Antwort wird uns jetzt nicht schwer fallen, ohne daß wir nöthig hätten zu der unbegründeten Annahme zu greifen: der Dichter habe nach dem Leben gezeichnet, oder er verrathe dadurch die Absicht, den jüdischen Charaktertypus in der öffentlichen Meinung zu brandmarken.

Es liegt in der Eigenthümlichkeit des Rechtsgefühls, daß seine Reaction gegen starke Reizung sich nicht, wie bei jedem gewöhnlichen Affect, bloß nach dem individuellen Moment des Temperaments und des Charakters bestimmt, sondern es wirkt bei demselben auch als eine wesentliche Verstärkung das sociale Moment mit, das Gefühl von der Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit des bestimmten Rechtsinstitutes für die be-

sonderen Lebens- und Existenzbedingungen des Standes, des Berufes oder der äußeren Rechtsgemeinschaft, die durch den Angriff gegen ihren einzelnen Angehörigen mittelbar gleichfalls mitbetroffen werden.<sup>1)</sup> — Wo treten diese Momente aber schlagender und wirkungsvoller an das Licht, als in dem staatlichen und socialen Verhältniß des mittelalterlichen Juden, dessen Vermögen, Freiheit, Ehre, Gut und Blut nicht unter den Schutz der allgemeinen Rechtsordnung, die alle Staatsgenossen mit gleichem Maße mißt, gestellt waren, sondern ihre stete Bedrohung fanden in der regellosen Willkür der Mächtigen, wie in der Gewaltsamkeit der Massen? — Für den mittelalterlichen Juden waren die oft um theuren Preis erworbenen Ausnahmegesetze und Privilegien, die seinen Rechtsverkehr mit dem ihm feindlich gesinnten Volke regelten, zugleich die einzigen Bollwerke seiner persönlichen Sicherheit. Von der rigorosen und buchstäblichen Erfüllung derselben gegen den Einzelnen hing die Selbsterhaltung Aller ab. In ihnen vertheidigte der Jude seine materiellen und zugleich seine historischen und ethischen Lebensbedingungen. Und weiter! Wer sollte aber auch eine höhere Reizbarkeit des Rechtsgefühls und eine festere Beharrlichkeit in der Behauptung desselben an den Tag legen, als Derjenige, dessen Recht am meisten mißachtet und mit Füßen getreten war? Wer anders als ein mittelalterlicher Jude, der so wenig von der Menschlichkeit, so gar nichts von der Liebe seiner Umgebung zu erwarten hatte, war darauf hingewiesen, sich mit aller Energie seines Wollens und Könnens an das kleinste Titelchen seines Rechts zu klammern, er, für den, wie für keinen Andern, der Kampf um's Recht zugleich den täglichen Kampf um das Dasein in sich schloß? Nur ein Jude war der richtige, ja der einzige Repräsentant, den der Dichter für seinen künstlerischen Zweck gebrauchen konnte: die Charaktertragik des gereizten Rechtsgefühls zu personificiren. — Wäre der Jude in dem Märchen des Fiorentino nicht vorhanden gewesen, so hätte ihn Shakespeare erfinden müssen; oder richtiger: nur weil er ihn dort vorfand, faßte er überhaupt die Idee, die psychologisch unbedeutende Erzählung zu einem Charakterbilde von so gewaltigem tragischen Interesse auszugestalten. Man denke sich an Shylock's Stelle einen Christen, dem ein Jude sein Fleisch zur Buße gesetzt hat, wie dies ja nach einem freilich nicht beglaubigten Bericht des Geschichtsschreibers Gregorio Leti zur Zeit des Papstes Sixtus V. in Rom bei Gelegenheit einer Wette vorgekommen sein soll<sup>2)</sup> — wo wäre hier das tragische Interesse, wo der Conflict mit den herrschenden Gewalten und die dadurch erzeugte Vertiefung des Charakters? Brauchte etwa im dunklen Mittelalter der Christ,

<sup>1)</sup> Vgl. Ihering a. a. O.

<sup>2)</sup> Vgl. Grätz a. a. O. S. 53 ff.

um an dem Juden strenges Recht oder selbst Rache zu üben, überhaupt der Mithilfe des Gerichtes? und hätte sich irgend ein Richter etwa des bedrängten Juden angenommen? Für einen Dichter bot eine derartige Verwicklung keine künstlerische Ausbeute. Denn was wäre es auch, wenn dem Christen sein Recht verweigert worden wäre? Er zöge hin und bliebe derselbe, der er war. —

Wie anders wirkt der Schluß der Dichtung in ihrer jetzigen Gestalt, wo dem Juden das von dem Gesetz anerkannte Recht, nicht weil es gegen das höhere Gesetz der Menschlichkeit verstößt, abgesprochen, sondern, nachdem es ihm zuerkannt worden, durch eine elende Spitzfindigkeit wieder aus den Händen gewunden und als eine Waffe heimtückisch gegen ihn gebraucht wird. „Wer kann sich des Gefühls erwehren“ — sagt schon Ihering mit treffenden Worten — „wenn er den von bitterem Hohn verfolgten Mann geknickt, gebrochen, mit schlotternden Knien dahin wandern sieht, daß es nicht der Jude Shylock ist, der von dannen schleicht, sondern die typische Figur des Juden im Mittelalter, jenes Parias der Gesellschaft, der vergebens nach Recht schrie? Die gewaltige Tragik seines Schicksals beruht nicht darauf, daß ihm das Recht versagt wird, sondern darauf, daß er, ein Jude des Mittelalters, den Glauben an das Recht hat — man möchte sagen, gleich als wäre er ein Christ — den felsenfesten Glauben an das Recht, den der Richter selber nährt, bis dann wie ein Donnerschlag die Katastrophe über ihn hereinbricht und ihn belehrt, daß er Nichts sei als der geächtete Jude des Mittelalters, dem man sein Recht giebt, indem man ihn darum betrügt.“

Und zu einem Kunstwerk, das uns mit diesem Eindruck entläßt, sollte eine gehässige, einseitige Tendenz gegen das Judentum die poetische Inspiration geliehen haben? Leuchtet aus dem von dem Dichter dem Märchen gegebenen Abschluß nicht vielmehr unverkennbar die ihm eigenthümliche erhabene Weltironie hindurch, welche ihre schneidigste Schärfe gerade der Gegenseite zuwendet?

In wie herrlicher und tiefbewegender Rede läßt der Dichter seine Portia sich über das Wesen der Liebe und Gnade, im Gegensatz zum strengen grausamen Buchstabenrecht ergehen!

„Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang,  
 Sie träufelt, wie des Himmels milder Regen,  
 Zur Erde unter ihr; zwiefach gesegnet:  
 Sie segnet den, der giebt, und den, der nimmt —  
 . . . . .  
 Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,  
 Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,  
 Wenn Gnade bei dem Recht steht; — —

— — — wir beten all' um Gnade,  
Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten  
Auch üben lehren.“ — — —

Mit Recht findet man in den letzten Worten eine deutliche Hinweisung auf das „Vaterunser“. Aber wie wird diese Hinweisung durch die That bewährt? Wird der Jude bloß mit dem Verluste seines dem göttlichen Gesetz widersprechenden Rechts bestraft, im Uebrigen als ein durch die Leidenschaft seines Rechtsfanatismus verblendeter und irregeleiteter Menschenbruder in Frieden entlassen? Weit gefehlt! Sein Buchstabenrecht wird allerdings gebrochen; aber ein ihm feindseliges Buchstabenrecht wird ohne Gnade sofort gegen ihn geltend gemacht. Durch die Verfolgung seines richterlich anerkannten Rechtes — sagt man ihm — habe er einen verbrecherischen Angriff auf das Leben eines Christen unternommen; dadurch habe er nicht bloß sein Vermögen verwirkt, sondern um sein Leben zu erhalten, müsse er seinen Glauben abschwören, also ein Gut opfern, das ihm höher als das Leben steht. — Die Gnade, die „bei dem Rechte stehen soll“, erweist sich also nur als ein leerer Schein. Der alte beraubte Mann tritt nackt und elend seine Ahasveruswanderung an, während sein verführtes Kind in den mondbeglänzten Zaubergärten von Belmonte bei sinnberauschender Musik und süßem Liebesgeflüster mit ihrem Verführer und seinen Freunden ein nur der Lust geweihtes Leben beginnt! —

So vollzieht der Dichter an seinem Helden allerdings das strenge Gericht, das die poetische Gerechtigkeit fordert. Mit dem Glauben an das Buchstabenrecht, das für ihn zum Fallstrick geworden, verliert Shylock zuletzt den moralischen Stützpunkt seiner innersten Natur. Für die Ausfechtung jenes Rechtes kann er nicht mehr, wie er es nach dem Spruch mußte — trotzig sein eigenes Leben einsetzen. Die Spannkraft seines Charakters ist mit einem Mal dahin. Es ist nicht Inconsequenz, die ihn zur passiven Nachgiebigkeit bestimmt, es ist der Zusammenbruch seines Wesens. — Also bestimmt auch in diesem Drama nur der Charakter des Helden sein Schicksal. In ihm allein wurzeln Schuld und Sühne, und als die Wirkungen der letzteren ergreifen uns, wie in der echten Tragödie, Furcht und Mitleid: die Furcht, die das Uebermaß auch einer an sich edlen Leidenschaft erregt, und Mitleid für das unglückliche Opfer derselben. Und dieses letztere Gefühl scheint uns das überwiegende. Denn wer die Gedanken des Dichters aus manchen stillredenden Zügen der Dichtung zu lesen versteht, dem wird aus ihnen etwas entgegenklingen, wie ein leiser, trauervoller Nachhall des alten Römerwortes: *Victrix causa Düs placuit, sed victa Catoni*. Jedenfalls stand des Dichters großes Herz hier theilweise auch bei dem Besiegten. —

Die Aufgabe dieser Untersuchung ist erfüllt, wenn sie den Leser für die Ueberzeugung gewonnen hat, daß Shakespeare auch in dieser Dichtung nur dem höheren Kunstgesetze und keiner gehässigen Tendenz gefolgt sei. Diese Ueberzeugung ehrt den Dichter, wie sie den reinen Genuß an seiner bewundernswerthen Schöpfung erhöht. Sie ist aber auch trostreich in einer Zeit, wo dem Gedanken vorurtheilsloser Humanität so viele neue Feinde mit altem, und alte Feinde mit neuem Gesicht erstanden sind, denen man nicht den Triumph gönnen sollte, einen Genius wie William Shakespeare zu ihren Gesinnungsgenossen zählen zu dürfen.

---