

Shylock nach dem Holocaust

Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur

Herausgegeben von Zeno Ackermann
und Sabine Schülting

ISBN 978-3-11-025820-2

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

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

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

De Gruyter

Elisabeth Bronfen

Man wird weder als Frau noch als Jude geboren

Was wir von Lubitschs über den *Kaufmann von Venedig* lernen können

Wir schreiben das Jahr 1939. Hitler besucht in Warschau die Oper. Doch vor seiner Loge spielt sich ein anderes Drama ab. Ein jüdischer Schauspieler namens Greenberg stürzt auf den Doppelgänger des Führers, ebenfalls ein polnischer Schauspieler, und trägt ihm die berühmten Zeilen aus Shylocks Monolog im dritten Akt des *Kaufmann von Venedig* vor: »I am a Jew. Hath not a Jew eyes?« (3.1.54). Dieses listige Spiel im Spiel erlaubt der kleinen Schauspieltruppe mit Hilfe einer Nazi-Eskorte Polen zu verlassen, um von England aus ihren Widerstandskampf weiterzuführen. Im Auto auf dem Weg zum Flughafen unterhält sich der noch immer als Hitler verkleidete Bronski mit dem eitlen Joseph Tura, dem eigentlichen Star des Theaters, über die Glanzleistung ihres Kollegen. Greenberg habe immer Shylock spielen wollen, meint Bronski, nun habe er endlich die Gelegenheit dazu gehabt. »And he'll play him again«, erwidert Tura, »not in the corridor but on the stage of the Polski Theater«. Einen Augenblick lang blicken beide wehmütig vor sich hin. Dann explodiert eine Bombe und sie wenden sich hastig zum Fenster, öffnen dieses und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Straße. Begeistert bemerkt Joseph Tura, der Bahnhof sei in die Luft gesprengt worden, und Bronski fügt ebenfalls begeistert hinzu: »The underground is still alive.« Scheinbar können sie sich nun selbstzufrieden zurücklehnen, denn wie der von Jack Benny gespielte Tura stolz erklärt: »Yes, we saved the underground. Bronski, we belong to history.« Vor seinem inneren Auge stellt er sich bereits das Denkmal zu seinen Ehren vor. Dann wird er von Bronski mit der Bemerkung unterbrochen, er habe seinen Schnurrbart verloren. So löst Lubitsch mit einem Schwenk ins Komödienthafte den pathosträchtigen Höhepunkt seiner 1942 entstandenen Kriegskomödie *To Be or Not to Be* auf. Ohne seinen Schnurrbart kann Joseph Tura das Auto nicht verlassen, würde sein Nazi-Chauffeur ihn doch als Hochstapler erkennen. Deshalb sind die beiden Widerstandskämpfer gezwungen, sich einer wesentlich banaleren Handlung zuzuwenden als einem Nachsinnen über den ihnen vermeintlich zustehenden Ruhm. Während das Auto weiter in Richtung Flugplatz fährt, wühlen sie zwischen den Kissen des Rücksitzes auf der Suche nach dem falschem Bart. Sie werden ihn nicht finden – und so ist es schließlich der als Hitler verkleidete Bronski, der Turas Gattin Maria in ihrem Appartement abholen wird, damit auch sie das besetzte Polen glücklich verlassen kann.

Ein falscher Bart hatte den ganzen Film hindurch die Verwechslungskomödie am Leben erhalten. Noch in London war ein polnischer Pilot der Royal Air

Force misstrauisch geworden, als Professor Siletsky, dem seine Kumpanen Briefe für ihre Familienangehörigen anvertraut hatten, ihm eingestand, er hätte noch nie von Maria Tura gehört. Der Pilot, ein leidenschaftlicher Verehrer dieser glamourösen Hauptdarstellerin des Polski Theaters, hatte nicht lange gewartet, um den Britischen Geheimdienst von seinem Verdacht in Kenntnis zu setzen, Siletsky sei Agent für die Deutschen. Um Siletsky davon abzuhalten, die den polnischen Untergrund enttarnenden Adressen an die Nazis weiterzuleiten, war Stanislaw Sobinski selbst nach Warschau zurückgefliegen und hatte sofort Maria Tura in sein politisches Spiel im Spiel einbezogen. Auf diese Weise wird das von den Nazis besetzte Warschau zur Bühne einer Intrige, die den polnischen Untergrund zu retten sucht. Zuerst soll nur die von Carole Lombard gespielte Maria Tura den deutschen Spion mit ihrem Charme verführen, doch die grenzenlose Geltungssucht ihres Gatten führt bald auch ihn dazu, ebenfalls eine Rolle in jener für die Nazis ausgedachten Inszenierung einzunehmen, die im Gegensatz zur »Mausefalle« im *Hamlet* nicht ein verborgenes Wissen an den Tag rücken, sondern Informationen für immer vergessen machen soll.

Ahmt einer der Nebendarsteller des Polski Theaters überzeugend den Führer der NSDAP nach, nimmt Joseph Tura die Rolle des deutschen Spions an, braucht aber für seine Darbietung des Professor Siletsky ebenfalls einen falschen Bart. Diesen wird ihm »Colonel« Ehrhardt, der Warschauer Gestapo-Chef, in der entscheidenden Entlarvungsszene der Komödie herunterreißen, um ihn als Schauspieler zu enttarnen. Man hatte kurz zuvor die Leiche des richtigen Professor Siletsky im Theater gefunden. Erfolgreich retten kann Tura sich aus dieser scheinbar hoffnungslosen Lage, indem er die wenigen Minuten, die er mit der Leiche Siletrys verbringen darf, dazu nutzt, seinem Vorbild ebenfalls den Bart abzuschneiden. Hamlets listigem Spiel mit Wahrheit und Schein ebenbürtig reißt er als Beweis dafür, dass er tatsächlich derjenige ist, der er zu sein vorgibt, vor den erstaunten Augen des Gestapo-Chefs der Leiche den Bart herunter, um den Toten als Hochstapler zu enttarnen und sich als wahren Professor Siletsky zu behaupten.

Im Folgenden soll jedoch nicht den von Lubitsch so deutlich markierten Anspielungen auf Shakespeares *Hamlet* nachgegangen werden. Stattdessen soll der Verweis auf *The Comical History of the Merchant of Venice, or Otherwise Called the Jew of Venice*, um welchen das zweite Spiel im Spiel kreist, dazu dienen, das lustvolle Aneignen von vermeintlich kränkenden Identitätszuweisungen kritisch zu reflektieren. Dem fröhlichen Nachahmen von Nationalsozialisten – seien sie nun Spione, Gestapo-Funktionäre oder aber der Führer selber – stellt Lubitsch zwei Figuren entgegen, die Shakespeares Charaktere dem Genre der Hollywood-Kriegskomödie anpassen, sie dabei aber auf signifikante Weise refigurieren: den Juden und die Heldin. Im Film entpuppt sich die Anklage seiner Gegner durch den rachsüchtigen jüdischen Kaufmann nicht nur als unzweideutig gerechtfertigt, sondern auch als die entscheidende

Peripetie der Filmhandlung. An Greenbergs überzeugender Darbietung des Shylock hängt nicht nur das komödienhafte Happy End; sie ist auch der Augenblick, in dem ein vermeintlich frivoles Spiel im Spiel die Autorität einer realen Klage erhält. In Shakespeares Venedig kann die Heldin nur als Rechtsanwältin verkleidet, und somit ihre Weiblichkeit versteckend, ein strenges Gesetz durchsetzen. In Lubitschs Polen setzt sie bewusst auf ihren erotischen Charme, um für sich ein Stück Gerechtigkeit auszuhandeln.

Bei meiner Fokussierung darauf, wie Shakespeares *Kaufmann von Venedig* in der Kriegskomödie *To Be or Not to Be* eine brisante Umschrift erfährt, geht es mir nicht um das Nachzeichnen eines einfachen intertextuellen Verhältnisses. Stattdessen verfolge ich in meiner Lektüre ein Erkenntnisinteresse, welches vom Bezug zwischen zwei Texten ausgehend im Sinne Stanley Cavells danach fragt, was die Konsequenzen dieser Verbindung sind: »This is a matter not so much of assigning significance to certain events of the drama as it is of isolating and relating the events for which significance needs to be assigned.«¹ Im Zentrum steht dabei die Frage danach, was sich aus Lubitschs Umschrift der zwei Außenseiter im *Kaufmann von Venedig* über die Annahme von notwendig kränkenden Identitätszuweisungen – der Stereotype des rachsüchtigen Juden einerseits und der dem Willen des Vaters unterworfenen Tochter andererseits – erkennen lässt.

Wie viel Spielraum ergibt sich in der Welt Shakespeares für den Juden und die Frau, die vor einem Gericht Gerechtigkeit suchen, das sie implizit ausschließt, solche Rollenzuweisungen auszuhandeln? Hat der rachsüchtige Jude Shakespeares denselben Spielraum wie die eigensinnige Tochter? Welche Komplizenschaft mit dem sie einschränkenden Gesetz müssen beide eingehen, und welche Konsequenzen hat dieses Spiel mit dem Gesetz für ihre eigene Selbstdefinition? Und schließlich: Wie stabil sind die Identitätskategorien, die von der Komödie den Figuren durchaus gewaltsam zugewiesen werden?

Die Frage danach, was es heißt, sich eine bedingt kränkende Identität anzueignen, ist in *To Be or Not to Be* komplex. Nicht nur hat ein Schauspieler, der bislang nur Nebenrollen spielen durfte, die Hauptrolle des Führers in einem Spiel, bei dem es wirklich um Leben und Tod geht. Nicht nur tragen die anderen Schauspieler des Polski Theaters mehrfach Maskeraden der Nazis vor, zuerst auf der Bühne in einem antifaschistischen Theaterstück und dann, nachdem die realen Nazis eingezogen sind, in dem zur Bühne des Widerstandes deklarierten Warschau. Der als Jude markierte Schauspieler Greenberg – von dem tatsächlich jüdischen deutschen Emigranten Felix Bressart gespielt – eignet sich zudem die in der Geschichte von Shakespeares Dramen umstrittene Rolle des stereotypen rachsüchtigen Juden an und spielt diese gegen den Strich. Wir haben es also mit einem doppelten *cross-dressing* zu tun: »*doing the Nazi*« und »*doing the Jew*«.

¹ Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge/MA.: Harvard University Press 1981, S. 144–145.

Operiert die erste dieser beiden Maskeraden mit der rhetorischen Geste der Satire, verleiht die zweite sowohl dem Schauspieler Greenberg als auch dem von ihm verkörperten Shylock unzweideutig Würde. Er ist nun nicht mehr die rächende Gestalt, die vom Gesetz Venedigs sowohl seines Besitzes als auch seiner Religion enteignet nur noch eingestehen kann, er sei »zufrieden«: »I am content« (4.1.391). Der Shylock Lubitschs ist vielmehr eine rettende Instanz; ihm gebührt eigentlich das Denkmal, welches Joseph Tura sich im Geiste für sich vorstellt. Er wird zwar, nachdem die Theatertruppe glücklich in England gelandet ist, wieder in die Position des Nebendarstellers zurückkehren, doch die Sympathienlenkung des Films verdichtet sich nachhaltig an seiner Darstellung des Shylock. Jack Bennys Darbietung des berühmten Hamlet-Monologs ist explizit als ungeschickte schauspielerische Leistung konzipiert. Ihr komödienhafter Reiz besteht in der sichtlichen Diskrepanz zwischen dem eitlen Spiel Turas und dem Pathos der Shakespeare-Figur. Das Spiel von Felix Bressart ist ergreifend, weil in diesem Augenblick die Theaterrolle nicht nur mit der Figur, die diese darbietet, und dem realen Schauspieler, der sie vor der Kamera verkörpert, in Einklang fällt, sondern auch mit der ethisch-politischen Haltung, die der gesamte Film einnimmt. Felix Bressarts Shylock ist schließlich auch die Verkörperung des Regisseurs Ernst Lubitsch, der im Namen aller Juden an die amerikanischen Filmzuschauer appelliert.

Was aber lässt sich Greenbergs Wunsch entnehmen, er habe immer Shylock spielen wollen? Lässt sich dieser Traum nur darauf zurückführen, dass seit dem 19. Jahrhundert Shakespeares jüdischer Geldverleiher zu den großen Starrollen der Bühnenliteratur zählt? Oder verweist Lubitsch auf diese Weise auch auf die Einsicht eines assimilierten europäischen und implizit auch eines amerikanischen Judentums, dass man sich mit kulturellen Vorurteilen auseinander setzen muss? Wollte Greenberg den Shylock immer spielen, um eben das zu leisten, was Lubitsch ihm im Korridor vor der Loge des Führers erlaubt: auf der Authentizität des Anspruchs auf Gerechtigkeit zu beharren, die Shakespeares Figur eingeschrieben ist? Ist somit auch Lubitschs Verhältnis zu diesem umstrittenen Stereotyp ambivalent? Entdeckt er in ihm die Möglichkeit, ein Stereotyp gegen den Strich zu lesen, um Kränkung in Selbstbehauptung umschlagen zu lassen?

Der Titel *To Be or Not to Be* spielt offenkundig auf *Hamlet* an, ein Stück Shakespeares, in dem es ebenfalls um ein ständiges Spiel im Spiel geht, das dazu eingesetzt wird, politische Missstände anzugreifen. Wenn seine Hauptdarstellerin Maria Tura die ersten Worte von Hamlets Monolog als Code benutzt, um in der Garderobe ihren geheimen Verehrer (den Piloten Sobinski) zu empfangen, während ihr Ehegatte auf der Bühne steht, haben wir es vielleicht nicht nur mit einer Genre-Umschrift zu tun, die Shakespeares Tragödie in eine Liebesposse verwandelt. Es lässt sich vermuten, dass diese Umschrift auch das andere von Lubitsch anzitierte Stück betrifft, und zwar derart, dass – was für viele Komödien Shakespeares zutrifft – die tragische Seite des *Kaufmann von*

Venedig sichtbar wird. Immerhin vereinigt auch Lubitschs Film solche Gegensätze. Lubitsch verstand *To Be or Not to Be* dezidiert als Teil jenes *war effort*, mit dem Hollywood auf den Angriff auf Pearl Harbor antwortete, während sein Film sich gleichzeitig das Gewand der österreichischen Liebeskomödie aneignete.² Dieses Genre-*cross dressing* wird bezeichnenderweise über die unzweideutig würdige Darbietung des Shylock bei Lubitsch verhandelt. Dreimal darf Greenberg einige Zeilen, nie aber den ganzen Monolog sprechen: zuerst nur hinter der Bühne, während er mit einem anderen Schauspieler dort entlangschlendert, dann vor dem Theatergebäude, nachdem die Nazis das Polski Theater geschlossen haben, und schließlich – wie schon beschrieben – auf dem Korridor vor der Königsloge. Auf der Bühne sehen wir Bressart als Shylock nie. Ein Hauch Messianismus von Seiten Lubitschs verlagert diesen Auftritt auf eine bessere Zukunft – eine Zukunft nach der Befreiung Polens, die, wie Bronski und Tura im Auto auf dem Weg zum Flughafen festhalten, den Untergang des Dritten Reichs einläuten wird.

Die Frage, die die von Lubitsch unternommene Refigurierung des Shakespeare-Stücks somit aufwirft, betrifft – wie bereits angedeutet – die Annahme einer notwendigerweise »kränkenden« Identitätszuweisung, die sich in der Identifikation eines jüdischen Schauspielers und eines jüdischen Regisseurs mit dem Stereotyp des rachsüchtigen Juden verbirgt. Explizit im Kontext des antifaschistischen Kampfes, den Lubitsch mit seinem Film unterstützt, wird in der Identifikation mit einem antisemitischen Stereotyp aus Rachsucht ein Recht auf Vergeltung. Die ideologische Pointe des Films liegt darin, dass auch Lubitschs Shylock ein Pfand fordert, und zwar von den Filmzuschauern, an die er eine Rede richtet. Und auch seine Forderung betrifft den Einsatz des realen Körpers – nur sind es in seinem Fall die amerikanischen Soldaten, die zusammen mit den Alliierten in ihrem Kampf gegen die Nazis wörtlich ihren Leib einsetzen, dabei jedoch sowohl Fleisch als auch Blut zu verlieren drohen. Konkret spricht der Film einen imaginären Tausch von Geld gegen Leib in dem Sinne an, als die Hollywood-Filmproduktion der Kriegsjahre auch dem Werben für den Verkauf jener *war bonds* diene, mit denen die amerikanische Zivilbevölkerung angehalten wurde, sich am Erhalt der Kriegsindustrie zu beteiligen. Zugleich geht es bei dem Vertrag, den Lubitsch mit Hilfe der Rede seines Shylock mit seinen amerikanischen Zuschauern macht, nicht mehr darum, ob das Fleisch, das sie bereit sind, ihm als Kollateral zu versprechen, ohne Blutvergießen gefordert werden kann. Zwar konnte man 1942 noch nicht das Ausmaß an Blutvergießen erahnen, welches jener antifaschistische Widerstand, im Namen dessen Greenberg alias Lubitsch Vergeltung fordert, kosten würde. Im Kontext des Films erscheint aber jedenfalls das Beharren von Lubitschs Shylock auf Gerechtigkeit unzweideutig legitim und erfordert eine ebenso unzweideutige Handlung.

² Siehe Thomas Schatz: *World War II and the Hollywood »War Film«*. In: *Refiguring American Film Genres*. Hg. von Nick Browne. Berkeley: University of California Press 1998, S. 89–128.

In Shakespeares Stück hingegen nimmt Shylock die Bezeichnung ›Jude‹ für sich in Anspruch, um auf das Allgemein-Menschliche hinzuweisen, nachdem er die Verbindung von Rache und Beleidigung als Beweggrund seines Handelns hervorgehoben hat. Auf Salerios Frage, warum er sich ein Pfund Fleisch des Antonio als Pfand erbitte, erklärt Shylock:

To bait fish withal. If it will feed nothing else it will feed my revenge. He hath disgraced me, and hindered me half a million; laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, thwarted my bargains, cooled my friends, heated mine enemies, and what's his reason? (3.1.49–54)

Am Ende seiner Rede hält er an der Instabilität dieser ethnischen Differenzierung fest, und auch diese Unschärfe ist in der Annahme der kränkenden Identitätszuweisung ›Jew‹ enthalten: »If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction« (3.1.64–68). Jene Instabilität der Bezeichnung, die im *Kaufmann von Venedig* das Komische und das Tragische ineinander übergehen lässt, betrifft auch die Grenze zwischen dem Jüdischen und dem Christlichen, und – da die entscheidende Stimme des Gesetzes die einer als Mann verkleideten Frau ist – die Grenze zwischen Frauen und Männern.

Das einzig Stabile am *Kaufmann von Venedig* besteht, wie Marjorie Garber festhält, in der Instabilität von Identitätszuweisungen: »It is one of the things that make this play so ›modern‹ or even postmodern. Its instability is the only stable thing about it.«³ Diese Instabilität macht Garber an dem Satz fest, mit dem Portia den Gerichtshof betritt. Die Frage »Which is the merchant here, and which the Jew?« (4.1.171) stellt die als Rechtsanwältin verkleidete Heldin, weil sie zwischen den beiden im Titel des Stücks genannten Gegenspielern nicht unterscheiden kann. Von der Kleidung ausgehend hätte man in der frühen Moderne durchaus zwischen einem venezianischen Kaufmann und einem jüdischen Geldhändler auf Grund des »Jewish gaberdine«, auf das Shylock selbst in einer Rede hinweist, unterscheiden können. Worauf Portia mit ihrer Frage hinweist, ist demzufolge der Umstand, dass das Gesetz gegenüber dieser Trennung blind sein muss.⁴

Die Unterscheidung zwischen Kaufmann und Jude ist eine kulturell bzw. gesellschaftlich erzeugte und hat eigentlich vor Gericht nichts zu suchen. Die fließende Grenze zwischen Kaufmann und Jude – die nicht nur dazu führt, dass man die beiden verwechseln kann, sondern die beide auch austauschbar erscheinen lässt – führt jedoch zu einer entscheidenden Differenz zwischen dem Film und dem Stück. Weil *To Be or Not to Be* ein unzweideutiges politisches Projekt verfolgt und die vom Titel angesprochene Unterscheidung zwischen

³ Marjorie Garber: *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Random House 2008, S. 146.

⁴ Ebd., S. 124–153.

»Sein« und »Nichtsein« über die Frage einer zur Bühne deklarierten Welt das reale Überleben der europäischen Gegner der Nationalsozialisten anspricht, schreibt Lubitsch das Shakespeare-Stück auf brisante Weise um. Er greift zwar auf die klassische Logik des Opfers zurück, nutzt dabei aber das stereotype Bild des Juden, um eine Anklage gegen antisemitischen Rassismus in einen Aufruf zum nationalen Widerstand umzuwandeln. Der Aufhänger für Greenbergs Darbietung des Shylock im Korridor des besetzten Polski Theater ist eine Frage, die zwischen Christen und Juden nicht mehr unterscheiden lässt: »What does he want from us, what does he want from Poland?« fragt Greenberg polemisch einen der SS-Männer, die im Korridor Wache stehen und ihn vom Eindringen in die Königsloge abhalten wollen. Aus dem partikularen Fall des ›Juden‹ sind damit alle freien Polen geworden. Im gleichen Zug ist die instabile Demarkationslinie zwischen Juden und Christen, die Portia zwischen dem Kaufmann und seinem Shylock nicht unterscheiden lässt, durch eine klare Front zwischen demokratischer Freiheit und totalitärer Repression ersetzt worden. Aufgrund dieser Verschiebung, die in der Anklage des Juden alle anderen unterdrückten Menschen mit einbezieht, ist unsere Sympathie für die Rache dieses Shylock alles andere als ambivalent. Sie ist unhinterfragbar ethisch gerechtfertigt, weil in dieser Szene der Mann, der seine Rache zu verteidigen sucht, kein vor Demütigungen geblendeter, blutlüsterner Mensch, sondern ein klarsichtiger, mutiger Widerstandskämpfer ist. Das Stereotyp hat sich in Menschlichkeit aufgelöst, als würde die theatralische Geste im Sinne eines *speech act* die geforderte Humanität bereits einlösen. Wenn Greenberg für alle Freiheit liebenden Polen deklariert »[I]f you wrong us shall we not revenge?«, ist dies eine Absichtserklärung, in der die bereits vollzogene Rache der polnischen Schauspieler gegen den als Professor getarnten Spion sich mit deren zukünftigen Aktionen als Warnung an die Nazis und als Aufruf an die Alliierten verschränkt.

Im Unterschied zu der von Marjorie Garber für Shakespeares Tragödie diagnostizierten Verflüssigung von semantischen Oppositionen verläuft die semantische Instabilität von Lubitschs Kriegskomödie über eine andere Differenz, nämlich die zwischen dem männlichen und dem weiblichen Star. Weder soll noch kann dieser Streit der Geschlechter, im Gegensatz zum Kampf zwischen den freien Polen und den Nazis, aufgelöst werden. Wenn in der entscheidenden Szene vor der Königsloge Felix Bressart dem selbst deklarierten Star des Polski Theaters die Show stiehlt, so ist es am Ende des Films Carole Lombard, die das entscheidende Machtwort gegen ihren eitlen Gatten zugesprochen bekommt. Der Blick, den Lubitsch auf den *Kaufmann von Venedig* wirft, macht die Frage der Zuweisung und Annahme von kränkenden Identitätspositionen bezeichnenderweise an jenen beiden Figuren fest, die von Joseph Tura wiederholt in den Schatten gedrängt werden. Er wird, wie ich am Ende meiner Ausführungen noch zeigen werde, in seiner Bedeutung als Star des Polski Theaters zwar wieder etabliert, zugleich aber durch diese beiden

Gegenspieler nachhaltig in seiner Wirkung als Schauspieler eingeschränkt. Die patriarchale Instanz, die in Shakespeares Welt noch den Gerichtshof besetzt, ist bei Lubitsch brüchig geworden.

Betrachtet man vor dem Hintergrund dieser Umverteilung identitätsregulierender Machtinstanzen noch einmal die Komödie Shakespeares, lässt sich sowohl von Portia, die sich dem strengen Gesetz ihres verstorbenen Vaters beugen muss, wie auch vom Juden Shylock, der sich dem strengen Gesetz Venedigs beugen muss, behaupten: Sie sind weder als Frau noch als Jude geboren. In Anlehnung an Simone de Beauvoirs bekannten Ausspruch ließe sich mutmaßen, dass sowohl Frau-Sein als auch Jude-Sein Konstruktionen sind, welche die Figuren für sich annehmen müssen, nachdem sie ihnen von einer anderen Instanz – nämlich einem normativen symbolischen Gesetz – zugewiesen worden sind. Entscheidend ist, dass dies in beiden Fällen mit einer Kränkung zusammenhängt.⁵ Shylock wird durch sein Beharren auf seinem Pfand zu eben jenem »Hund«, zu dem der Hohn der venezianischen Edelleute ihn das Stück hindurch degradiert hat: Hat er am Anfang Antonio noch vorgeworfen, »You call me misbeliever, cut-throat, dog, / And spit upon my Jewish gaberdine« (1.3.110–111), lässt Shylocks Insistieren die animalische Seite seiner Wut sichtbar werden. Portia wiederum muss den wankelmütigen Mann heiraten, dessen Wahl auf das richtige Kästchen traf.

Der entscheidende Punkt an Simone de Beauvoirs Formel besteht natürlich darin, dass die kulturell konstruierte Frau als das Andere des Mannes fungiert, wie der konstruierte Jude das Andere des Christen darstellt. Frau-Sein wie Jude-Sein stellt somit eine Mimikry dar, die Annahme einer Identität, die auf diejenige Instanz zurückfällt, die sie zuweist: im Fall der Frau auf den Vater, der mit dem Ritual der Kästchenwahl seine Erbschaft regelt, im Fall des Juden auf den Christen, der mit Hilfe ethnischer Ausgrenzung seine kulturelle Hegemonie zementiert. Anders formuliert, die Konstruktion von Weiblichkeit und Judentum fungiert als eine Widerspiegelung der patriarchalen venezianischen Christen und enthält zugleich eine Geste der Entfremdung im doppelten Sinn: In der Frau wie dem Juden findet sich das vermeintlich normative Subjekt – der Mann, der Christ – dargestellt. Die von der Frau und dem Juden verkörperte Alterität gibt dieses Subjekt wieder, weil die Differenz dessen, von dem es sich unterscheidet oder unterschieden wird, sich in dieser Abgrenzung überhaupt erst begründet.

Es lässt sich demzufolge mit Judith Butler für beide Figuren von einer *identity performance* sprechen, geht es doch auch im *Kaufmann von Venedig* darum, wie das Gesetz – in diesem Fall ein misogynies und antisemitisches – durch Begrenzungen, Verbote und Kontrollen jene Subjekte überhaupt erst hervorbringt, von denen es behauptet, sie lediglich zu vertreten.⁶ Subjekte

⁵ Siehe Simone de Beauvoir: *The Second Sex* (1949). Harmondsworth: Penguin 1972.

⁶ Siehe Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge 1990.

werden nicht geboren, sondern aufgrund der gesetzlichen Forderungen, welche sie regulieren, erzeugt. Weil es keine Identitätspositionen außerhalb der symbolischen Ordnung gibt, kann es auch nicht darum gehen, dieses System der Regulierungen abzulehnen, sondern lediglich in Identitätskonstruktionen wie Weiblichkeit oder Judentum zu intervenieren. Entscheidend an einem Spiel mit kulturellen Bedeutungszuweisungen – unabhängig davon, ob dies eine geschlechtliche oder eine ethnische Identität betrifft – ist, dass eine kulturell erzeugte Identitätsdifferenz die Vorstellung von sexueller oder ethnischer Zugehörigkeit voraussetzt. Jene Differenz, an der die Demarkation zwischen Mann und Frau, aber auch zwischen Christ und Jude als grundlegende kulturelle Identität festgemacht wird, existiert nur als Effekt. Sie fungiert als Indiz dafür, dass eine grundsätzliche Unterscheidung gezogen worden ist, weil sie gezogen werden muss; weil jegliche Subjektbildung die Trennung zwischen Selbst und Anderem fordert, sei es zwischen Tochter und Vater oder zwischen dem kulturell Vertrauten und dem Fremden.

Judith Butler beharrt darauf, dass Gender immer einen performativen Akt beinhaltet, der schafft, was er zu sein vorgibt. Identität existiert nicht vor oder jenseits des Gesetzes, sie wird performativ erzeugt durch eben jene Ausdrucksformen, die vermeintlich Resultate von Identität sind. Wichtig für die von mir vorgenommene Ausweitung dieses Spiels mit Identitätszuschreibungen auf die Figur des stereotypen Juden ist die Produktivkraft, die Butler mit einer Intervention in kulturelle Verbote und Regulierungen verbindet. Denn wenn es keine normative Identität vor, außerhalb oder jenseits kultureller Gesetze gibt, bedeutet dies auch, dass festgelegte Bezeichnungen umgeschrieben werden können. Butlers optimistische Forderung lautet: Es gibt ein Aufgreifen von Identitätszuweisungen, welche nicht einfach kulturelle Kränkungen und Beschränkungen nachahmen, sondern im Zuge der Wiederholung diese auch entstellen. Dass diese Denkfigur nicht nahtlos auf ethnische Identitätszuweisungen wie die des Jüdischen übertragen werden kann, liegt auf der Hand. Der Schwachpunkt in Butlers These war von Anfang an jene Grenze zum Realen, sei es die Materialität des Körpers, sei es das Nichtverhandelbare des Gesetzes. Nicht alle Identitätszuweisungen lassen sich spielerisch aufgreifen und umschreiben. Lubitsch feiert zwar die subversive Kraft der Parodie, wenn er Shylock zur Galionsfigur des Widerstandes deklariert. Nachträglich muss man jedoch festhalten: Der Film entstand 1942. Da konnte Carole Lombard noch den Vorschlag machen, als Insassin eines Konzentrationslagers im glänzenden Satin-Kleid aufzutreten, weil dies ein kluger dramaturgischer Effekt sei. Da konnte Bressart noch versichern, ein Hitler, der beim Betreten eines Raumes behauptet »I heil myself«, würde einen Lacher erzielen. Im Wissen um die realen Konsequenzen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft muss rückblickend eine gewisse Zurückhaltung gewahrt werden gegenüber der Behauptung, jegliche kulturelle Identität sei performativ aushandelbar.

Shakespeare hat die Gattung der Komödie immer wieder benutzt, um den kleinen, aber doch bedeutenden Spielraum der Intervention hervorzuheben, der

den Töchtern in ihrem Widerstreit mit einem strengen patriarchalen Gesetz zur Verfügung steht. Wenn man das Stück im Verhältnis zu Lubitschs Kriegskomödie betrachtet, besteht der neuralgische Punkt des *Kaufmann von Venedig* womöglich weniger in der bitteren Zufriedenheit, mit der Shylock auf seine Zwangsenteignung antwortet (»I am content«). Vielmehr richtet sich unsere Aufmerksamkeit auf die höchst ambivalenten Rolle, die Portia in dem bösen Spiel um die Enteignung des jüdischen Geldverleihers einnimmt. Gerne liest man Antonio als Doppelung von Shylock und somit den Hass zwischen beiden als Zeichen ihrer Ähnlichkeit. In der dritten Szene des ersten Akts versichert der Kaufmann dem Juden, selbst wenn er ihm das Geld leihen würde, brächte dies ihn nicht dazu, ihn zum Freund zu deklarieren: »But lend it rather to thine enemy, / Who if he break, thou mayst with better face / Exact the penalty« (1.3.133-135). Auf den Hinweis, dass die vermeintlich unüberwindbare Differenz zwischen ihnen auch der Garant für den Vertrag sei, antwortet Shylock: »Why, look you, how you storm! / I would be friends with you [...] and you'll not hear me. / This is kind I offer« (1.3.135-140). Zuhörer Bassanio kommentiert: »This were kindness« (1.3.41) – worauf Shylock den vorgeschlagenen Pakt konkretisiert: »This kindness I will show. / Go with me to a notary« (1.3.142-143).

Das Wortspiel »This is kind I offer« benennt nicht nur ein großzügiges Angebot der Freundschaft, sondern hebt – als ein Angebot »in kind« gelesen – auch die Ähnlichkeit der beiden hervor, die als Geldhändler tatsächlich »same in kind« sind. Wie Marjorie Garber feststellt, bringt der zweideutige Begriff der »kindness«, unter dem Shylock seinen Vertrag mit Antonio eingeht, eine unheimliche Ähnlichkeit auf den Punkt:

The wager about the pound of flesh [...] binds them, seals them, in what Shylock punningly calls ›kindness,‹ meaning both generosity and alike-ness. They are of the same kind, these two, he insists. Despite the fact that Antonio despises him and fails to recognize him. Fails, indeed, to recognize *himself* in Shylock.⁷

In dem Wortspiel, mit welchem Shylock auf Antonios feindseliges Wüten antwortet, ist somit nochmals die Frage der entstellenden Übertragung enthalten, die die beiden Gegenspieler verbindet. Antonio und Shylock verbünden sich über eine vermeintliche Feindschaft, die ein Band der Ähnlichkeit nicht so sehr verdeckt, als dass sie dieses sichtbar macht. Sie konstruieren sich gegenseitig. Sie sind sich gegenseitig der Andere, nehmen jeweils für sich jene den anderen feindselig ausschließende Identität an, mit der man nicht geboren, sondern die einem kulturell zugeschrieben wird.

Apodiktisch formuliert stellen sie gegenseitig die Phantasie und den Albtraum des Anderen dar, den dieser – sei er ein christlicher Kaufmann oder ein jüdischer Geldverleiher – benötigt, um sich von einer stabilen Selbstidentität zu überzeugen. Shylock übernimmt das Feindbild der Venezianer, welches auf

⁷ Garber, *Shakespeare and Modern Culture* (wie Anm. 3), S. 151.

ihn übertragen wird, um seinerseits einen Feind zu erzeugen, gegen den er sich auflehnen kann: »I hate him for he is a Christian; / But more, for that in low simplicity / He lends out money gratis, and brings down / The rate of usance here with us in Venice« (1.3.40-43). Shylock konstituiert sich aufgrund der Übernahme eines Stereotyps, welches vom Anderen ausgeht, um eben dieses Stereotyp in der bereits angesprochenen Rede im dritten Akt aufzugreifen – mit jenem Satz, den Lubitsch in seiner Verfilmung weglässt: »If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction« (3.1.64-68). Der Andere muss, wenn auch nur als Feind, stabil sein, damit sich im Widerstreit mit ihm die eigene kohärente Identität ergeben kann. Antonio braucht seinerseits einen Feind, um seine Identität als venezianischer Kaufmann zu stabilisieren. Er produziert sich den Juden als Anderen. Während er Shylock zu beleidigen versucht, benötigt er ihn zugleich auch als klar demarkierten Gegner für die Überzeugungskraft seines Glaubens.

Was aber, wenn der Jude als Feindbild nicht stabil ist? Was, wenn die Grenze zwischen ihnen nicht eindeutig gezogen werden kann bzw. schließlich doch gezogen werden muss, um eine andere Demarkationslinie auszublenken? Erinnern wir uns: Der Vertrag zwischen Shylock und Antonio, der auf einer ambivalenten *kindness* beruht, geht auf eine andere Bedrohung Antonios zurück. Sein geliebter Bassanio (ungeachtet der Tatsache, ob diese Liebe eher geistig oder körperlich gedeutet wird) droht ihn für eine Frau zu verlassen. Im Streit der Geschlechter stehen Shylock und Antonio auf der gleichen Seite, und sie werden am Ende des Stücks beide verloren haben: Shylock seine Tochter, seine Güter und seine jüdische Religion; Antonio seinen Freund. Es lässt sich demzufolge fragen: Muss der Streit des Kaufmanns und des Geldverleihers als Streit um die Denomination ›Jude‹ ausgehandelt werden, und zwar als ein Streit, der eindeutig vor Gericht gelöst werden kann, um von einem nicht lösbaaren Streit abzulenken, nämlich dem der Geschlechter?

Versteht man den Streit zwischen den beiden Händlern als eine derartige Schutzdichtung, rückt jene andere Doppelung ins Blickfeld, die sich zwischen Shylock und Portia ergibt. Aus der Position der Heldin stellt Shylock einen Stündenbock dar, einen Stellvertreter, dessen Opferung in mehrfacher Hinsicht erforderlich ist: Shylock bedeutet nicht nur ein Hindernis für ihre Hochzeit mit Bassanio (im Sinne einer finanziellen und moralischen Schuld gegenüber seinem Schuldner); er repräsentiert auch das die Tochter kränkende Gesetz des Vaters, mit Hilfe dessen patriarchales Erbe über Heirat reguliert wird. Schließlich stellt er ihre eigene Verletzbarkeit vor dem venezianischen Gesetz zur Schau, darf sie dort doch nur als Mann verkleidet, nicht aber in ihrer eigenen Gestalt und nicht in ihrer eigenen Sache, juristische Macht beweisen. So ist also nicht nur die Grenze zwischen Shylock und Antonio dadurch destabilisiert, dass Portia zwischen dem Kaufmann und dem Juden nicht unterscheiden kann. Portia und Shylock sind sich zudem in dem Sinne ähnlich, als sie beide

durch ein sie kränkendes Gesetz definiert werden. Beim ersten Erwähnen der Kästchenwahl benennt Portia ihr Dilemma: »O me, the word ›choose! I may neither choose who I would nor refuse who I dislike; so is the will of a living daughter curbed by the will of a dead father« (1.2.21–24). Sie muss zu der Frau werden, die ihr verstorbener Vater, als Inbegriff der venezianischen symbolischen Ordnung, vorgesehen hat. Dieser kränkende Vater wird durch jenen Juden ersetzt, den sie beim Betreten des Gerichtsaals nicht vom Kaufmann unterscheiden kann.

Wenn sie also die Frage stellt, »Which is the merchant here, and which the Jew?« (4.1.171), dann vielleicht nicht nur, um die Blindheit des Gesetzes gegenüber dieser Differenz festzuhalten, die am Ende des Prozesses juristisch festgelegt wird: Shylock kann enteignet werden, weil Portia ihm erfolgreich den Wunsch, unterstellen kann, einem Venezianer Leid zuzufügen:

If it be proved against an alien
That by direct or indirect attempts
He seek the life of any citizen,
The party 'gainst the which he does contrive
Shall seize one half his goods: the other half
Comes to the privy coffer of the state,
And the offender's life lies in the mercy
Of the Duke (4.1.346–353)

Hat er in seiner Rede im ersten Akt noch Antonio beschuldigt, »[h]e lends out money gratis, and brings down / The rate of usance here with us in Venice« (1.3.42–30; Hervorhebung v. Verf.), ist Shylock nun zum »alien« geworden. Indem sie Shylock ausgrenzt, verfolgt Portia aber nicht nur Antonios, sondern auch ihr ganz eigenes Interesse: Eignet sich der Jude doch als Sündenbock, an dem die Tochter die Kränkung wettmachen kann, die der verstorbene Vater ihr zugefügt hat.⁸

Innerhalb des kleinen Spielraums an Intervention, der einer Tochter bleibt, die ihren Gatten nicht selbst wählen darf, kann Portia zumindest sicherstellen, dass Bassanio ihr untergeben sein wird. Dafür muss sie als Rechtsanwältin verkleidet im Gerichtshof ihre eigene untergeordnete Rolle als Frau umschreiben, und sie tut dies, indem sie sich eine Machtposition zuweist, die ihr zukünftiger Gatte nicht hinterfragen kann. Nachträglich muss Bassanio anerkennen, dass das Überleben seines Freundes Antonio von ihrer Redekunst abhing. Zweitens gelingt es ihr, nachdem sie erfolgreich gegen dessen Widersacher gesprochen hat, ein weiteres Spiel im Spiel einzuführen: das Spiel mit dem Ring, welches das Band zwischen Antonio und ihrem zukünftigen Gatten endgültig zerstört. Im Gerichtshof wird sie Zeuge, dass Bassanio seinem geliebten Antonio erklärt: »But life itself, my wife, and all the world / Are not with me esteemed above thy life. / I would lose all, ay, sacrifice them all / Here to this devil, to

⁸ Siehe auch René Girard: *A Theater of Envy*. William Shakespeare. Oxford: Oxford University Press 1991.

deliver you« (4.1.281–284). Auf diese erschütternde Behauptung antwortet sie nicht nur, »Your wife would give you little thanks for that / If she were by to hear you make the offer« (4.1.285–286). Shylock unterstützt sie auch mit der Bemerkung »These be the Christian husbands« (4.1.292), als solle nochmals die Nähe der beiden Außenseiter hervorgehoben werden. Gegen das Bündnis zwischen Bassanio und Antonio, welches ihr die Handlungsbefähigung ebenso abzuspochen droht wie das Gebot ihres verstorbenen Vaters, setzt Portia sich durch, indem sie sich wie Shylock das Recht nimmt, im Gerichtshof ihre Forderungen hörbar zu machen. Während Shylock explizit sein Recht einklagt, ist ihr Streit ein stellvertretender. Auch bezüglich ihres Kampfes gegen Antonio lässt sich von einer Übertragung sprechen, wobei diese allerdings anders verläuft als die des Antisemitismus. Antonio stellt nicht so sehr den Feind dar, den sie benötigt, um ihn zugleich auch zu zerstören, sondern er fungiert vor allem als Vertreter jenes väterlichen Gesetzes, das Portia entkräften möchte, um ihren eigenen Willen dagegen zu setzen. Für einen Augenblick rückt Shakespeare die beiden Klagenden nebeneinander. Anfangs nennt Shylock den jungen Rechtsgelehrten »A Daniel come to judgment, yea, a Daniel! / O wise young judge, how I do honour thee!« (4.1.220–221). Dann findet Portia mit List jene Lücke, die dem Geldverleiher das Pfund Fleisch zuspricht, jedoch ohne einen Tropfen Blut zu vergießen.

Obleich es ihre Argumentation ist, die schlussendlich dazu führt, dass Shylock sein Vermögen an Antonio und den venezianischen Staat abgeben und zum Christentum übertreten muss, lässt sich der Gattung der Komödie entsprechend von einem Transfer sprechen, der zwischen dem Juden und der Frau stattfindet. Wenn Shylock das Stück hindurch wiederholt behauptet »I crave the law«, lässt sich mutmaßen, dass im vierten Akt eben dieser Gerechtigkeitsfuror auf Portia übergegangen ist. Vor dem Gesetz kann sie jenen kleinen Spielraum der Intervention zu ihren Gunsten wenden, der einer Frau im England der frühen Neuzeit gegeben war. Sie kann zwar das väterliche Gebot ebenso wenig auslöschen wie Shylock die rassistischen Vorurteile der Venezianer. Gegen die romantische Sentimentalität ihres Gatten kann sie aber im Gerichtshof zeigen, dass diejenige, welche die sie einschränkenden symbolischen Gesetze listig genug auf ihre Lücken hin prüft, das Recht zu ihren Gunsten wenden kann. Im Zuge dieser Selbstbemächtigung inkorporiert sie nicht nur Shylocks Begehren nach dem Gesetz, so dass in ihrer Person die jüdische Forderung nach Gerechtigkeit weiterlebt. Sie weist auch ihrerseits Bassanio eine Identität zu, nämlich die des zu jener Untreue fähigen Gatten, zu der er sich im Gerichtshof vor Antonio begeistert bekannt hatte.

Sie produziert sich den ihr unterwürfigen Gatten, indem sie eine neue Demarkationslinie zwischen Vätern und Kindern zieht. Antonio, Stellvertreter des patriarchalen Venedig, der Männerbünde, die Frauen ausschließen, darf zwar Bassanio nach Belmont begleiten, aber er hat dort die Funktion des Außenseiters, durch dessen Präsenz die Stabilität der drei neuen Paarverbindungen ge-

währleistet werden kann. Ohne eine Verkörperung des Anderen, von dem man sich absetzt, können auch die drei Hochzeiten in Belmont nicht gefeiert oder bekräftigt werden. Dass jene Figur, die das normative Zentrum Venedigs verkörpert, diese Stelle einnehmen muss, kann man als ironischen Zug verstehen, mit dem Shakespeare dieser Komödie die Instabilität jeglicher Identitätszuschreibungen einschreibt.

Tatsächlich ließe sich das Belmont, in das sich die Liebenden am Ende des Stücks von Venedig zurückziehen, als weiblicher Bereich begreifen, in dem die durch den Willen ihres verstorbenen Vaters beschränkte Tochter doch zu ihrer Macht kommt. Sieht man Portia als Regentin von Belmont, der alle (inklusive ihres wankelmütigen Mannes) unterworfen sind, rückt das ins Blickfeld, was man von Lubitsch über den *Kaufmann von Venedig* lernen kann. Portia teilt nicht nur mit Shakespeares Shylock das Begehren nach dem Gesetz; sie hat auch mit Lubitschs Shylock gemein, dass in der entscheidenden Szene alles an ihr hängt, auch wenn dies an eine Verstellung geknüpft ist, welche die direkte Einsicht in ihre Macht ausblendet. Wie Greenberg, der im Korridor vor der Königsloge seine entscheidenden Sätze für ein auserwähltes Publikum spricht und später in England wieder von Joseph Tura aus dem Rampenlicht gedrängt wird, kann Portia nur als Mann verkleidet im Gerichtssaal sprechen. Doch sie hat sich mit dem Spiel um den Ring die Treue ihres Gatten gesichert. Bevor sie die Verwechslung auflöst, erhält sie von Antonio das Versprechen, sich für die Treue Bassanios zu verbürgen: »I dare be bound again, / My soul upon the forfeit, that your lord / Will never more break faith advisedly« (5.1.251–253).

Der Umstand, dass am Ende des Stücks Antonio als einziger allein zu Bett geht, weil er gezwungen wurde, seinen Machtanspruch auf den geliebten Freund aufzugeben, wirft ein neues Licht auf die Auflösung von Lubitschs Liebeskomödie. Auch hier wird die Figur entmachteter, auf die der Titel der Komödie anspielt: der Star des Polski Theaters, dessen Glanzrolle Shakespeares Hamlet ist. Zum einen wird, wie bereits diskutiert wurde, die für die Rettung des polnischen Untergrunds entscheidende Szene vom Gegner des venezianischen Kaufmanns – von Greenbergs Shylock – gespielt. Joseph Tura, in der Rolle eines Nazi-Offiziers, der zufällig dem leidigen Vorfall beiwohnt, muss lediglich mit seiner Frage »What made you decide to die here?« Greenberg dazu bringen, sein dramatisches Pathos zu entfalten. Nachdem der Widerstandskämpfer von einem anderen als Nazi getarnten Schauspieler abgeführt worden ist, stellt Tura zwar sicher, dass der als Hitler posierende Bronski sowie er selbst von den leichtgläubigen Nazis zum Flughafen begleitet werden. Doch Lubitsch fügt eine weitere Kränkung seines Helden hinzu, wenn auch Bronski dem eitlen Schauspieler die Schau stiehlt. Weil Joseph Tura, wie bereits angedeutet wurde, seinen Schnurrbart verloren hat, kann er das Auto nicht verlassen und somit auch seine Gattin Maria nicht in ihrer Wohnung abholen. An seiner Stelle muss der Doppelgänger Hitlers gehen. Bronski rettet nicht nur

die Frau, sondern gibt auch dem Gestapochef Ehrhardt, der sie während des Vorfalls im Theater in ihrem Appartement romantisch belagert hatte, den entscheidenden »Dolchstoß«. Den Namen der Schauspielerin ausrufend dringt Bronskis Hitler in Marias Wohnung ein, wendet sich aber beim Anblick eines vermeintlichen Nebenbuhlers schweigend ab, steigt wieder die Treppe herunter und erlaubt Maria, ihm zu folgen, ohne dass sie sich weiter dem aufdringlichen Kommandanten erklären müsste. Der betrogene Nazi kann sich nur hinter verschlossener Türe eine Kugel geben.

Zugleich übernimmt Lubitsch jene weibliche Macht, die am Ende von Shakespeares Komödie über Belmont regiert; nur ist die Abschlusszene von *To Be or Not to Be* gegenüber dem entmachteten Helden um einiges böser. Jene Instabilität von Identitätskategorien, die sich durch Shakespeares *Kaufmann von Venedig* als einzige Konstante zieht, charakterisiert auch die Geschlechterdifferenz, die Maria und Joseph Tura den Film hindurch mit Witz und Elan ausgefochten hatten. Nachdem die polnische Schauspieler-Truppe glücklich auf einer idyllischen Wiese in Schottland gelandet ist, legt Carole Lombard die Rolle der glamourösen Verführerin ab und nimmt stattdessen die der demütigen, unterwürfigen Gattin an. Die Journalisten, die eingetroffen sind, um in den Medien über die Abenteuer der Schauspieler zu berichten, richten selbstverständlich an Joseph Tura die Feststellung: »You played the real hero in this amazing play?« Vermeintlich in seinem Selbstverständnis bestätigt, dankt er großzügig seinen Mitspielern für deren Unterstützung. Daraufhin stellt einer der Journalisten als nächstes die Frage, was er sich als Belohnung für diese erfolgreiche Rettungsaktion wünsche. Bevor Joseph Tura antworten kann, ergreift jedoch Maria das Wort und spricht an seiner Stelle: »He wants to play Hamlet.« Fast verlegen fügt ihr Gatte hinzu, man sei schließlich im Land Shakespeares. Doch nochmals unterbricht sie ihn und wiederholt ihre Behauptung, er wolle Hamlet spielen. Nur scheinbar nimmt sie gelassen die Rolle an, die ihr und den anderen Mitgliedern der Schauspieltruppe von ihrem Mann zugewiesen wird. Insgeheim plant sie schon ihre Rache dafür, dass er ihr in der Öffentlichkeit unterstellt, sie habe ihn lediglich in seinem Spiel unterstützt.

In der Überblendung steigt aus den strahlenden Gesichtern von Jack Benny und Carole Lombard ein Bühnenraum empor. Dann tritt Joseph Tura auf, um den berühmten Monolog Hamlets zu sprechen. Kurz hält er inne, tastet mit seinem Auge den Zuschauerraum ab. Den jungen Leutnant Sobinski fixiert er mit seinem Blick, während er nach vorne schreitet und die Worte »to be or not to be« mit übertriebenem Pathos spricht. In dem Augenblick, als er ansetzt, mit seiner Rede fortzufahren, steht in der Reihe hinter Sobinski plötzlich ein junger Mann auf und verlässt den Raum. Diese Wiederholung einer Szene vom Anfang des Films, mit einer kleinen jedoch entscheidenden Differenz, bringt nicht nur den jungen Kampfpiloten dazu, sich wütend seinem Nebenbuhler zuzuwenden. Sie schlägt vor allem Joseph Tura regelrecht die Stimme. Es bleibt ihm einzig übrig, entsetzt auf den Raum jenseits der Bühne zu blicken.

Lubitsch gönnt ihm nicht einmal eine Nahaufnahme: Für wenige Sekunden nur zeigt uns die Kamera im Gegenschnitt den Oberkörper des Schauspielers, der nicht nur in seinem Glanzauftritt gestört wird, sondern auch weiß, dass er in diesem Augenblick von seiner Frau betrogen wird. Dann wird die Leinwand schwarz.

Dass Maria die Engländer dazu bringt, ihren Gatten Hamlet spielen zu lassen, erweist sich als weiblicher Unschuld und Unterwürfigkeit diametral entgegengesetzt. Wie Shakespeares Portia will auch sie ihrem Ehemann eine Lektion erteilen. Lubitschs geistreiche Pointe besteht natürlich darin, dass Maria im Gegensatz zu Portia nicht die Treue ihres Gatten einfordert, sondern ihr eigenes Recht darauf, ihm nicht treu zu sein. Es gilt, seinem grenzenlosen Narzissmus etwas entgegenzuhalten, und dies unterstreicht Lubitsch dadurch, dass er seine Siegerin aus dem *off-space* der Leinwand agieren lässt. Allein auf der Bühne stehend mag Joseph Tura die erwartungsvolle Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gerichtet wissen, doch hinter der Bühne gelingt es Maria, seine und mit ihm unsere Aufmerksamkeit gänzlich auf sich zu lenken. Sein Name mag auf dem Plakat an erster Stelle stehen (das war der Stein des Anstoßes in einem früheren Streit), aber sie kann sein Spiel durch ihre Liebeslist sabotieren. Er mag das letzte Bild haben, aber sie hat implizit das letzte Wort, hat sie doch dafür gesorgt, dass er in seiner Rede nicht fortfahren kann. Wir lachen über ihn und seine hilflose Wut darüber, was seine Gattin ihm antut, und dürfen uns vorstellen, dass sie in ihrer Garderobe ebenfalls lacht.

Das bleibt natürlich unsere Phantasie, denn in ihrem Triumph dürfen wir sie nicht sehen. Spricht Portia die unheimliche Austauschbarkeit zwischen Christen und Juden mit ihrem Satz an »Which is the merchant here, and which the Jew?«, führt Lubitsch durch seinen Schnitt und seine Kameraeinstellungen in dieser Abschlussequenz eine ähnlich destabilisierende Geste vor. Wer, lässt sich fragen, hat hier die Macht über das Schauspiel, welches sich auf und hinter der Bühne abspielt? Der eitle Darsteller, der seiner Frau nur eine ihn unterstützende Rolle zuzuschreiben bereit ist, oder die listige Frau, die ihrem Mann eben deshalb eine Falle stellen kann, weil sie seine Schwäche kennt? Wenn im *Kaufmann von Venedig* der Gerechtigkeitsfuror Shylocks auf Portia übergesprungen ist, so hat im Film Maria ihrerseits von Greenbergs Shylock gelernt: Nicht der, der im Zentrum des Spiels steht, hat die eigentliche affektive Macht, sondern der, der Aufmerksamkeit als Störung eines Theaterspiels auf sich lenkt. Hat Greenberg mit seiner Rede die Grenze des Schauspiels deutlich gemacht, indem er mit Hilfe des Shakespeare-Texts einen realen Anspruch auf Menschenrechte in eine Verwechslungskomödie hat einfließen lassen, macht Maria Tura mit ihrer Intervention ebenfalls auf etwas jenseits der Bühne aufmerksam. Die Macht, die Frauen in der Komödie haben können, ist eine unsichtbare Kraft, jenseits dessen, was sich zeigt. Doch noch mehr als im Theater ist im Kino die Kraft jenseits der Leinwand auch jene, die unsere Phantasie besetzt. Deshalb hat Carole Lombard, noch entschiedener als Portia, das letzte

Wort. Ihre Behauptung, ihr Mann wolle Hamlet spielen, halbt als Anklage und Zeichen einer gelungenen Vergeltung nach – umso hartnäckiger, nachdem das Bild längst schwarz geworden ist.