

William Shakespeare  
A Midsummer Night's Dream  
Ein Sommernachtstraum

Deutsche Prosafassung und Anmerkungen von  
Werner Habicht  
Einleitung und Kommentar von Norbert Greiner



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

A Midsummer Night's Dream  
Ein Sommernachtstraum

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung und Anmerkungen von  
Werner Habicht

Einleitung und Kommentar von Norbert Greiner

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

# INHALT

Vorwort der Herausgeber .....	7
Vorwort in eigener Sache .....	9
Hinweise zur Benutzung dieser Ausgabe .....	11
Einleitung .....	13
1. Der Text .....	13
2. Datierung .....	15
3. Die Quellen .....	16
4. Einleitender Überblick über die Interpretationsgeschichte .....	27
5. Themen und Figuren .....	39
5.1 Theseus und das Gesetz Athens .....	39
5.1.1 Der Theseus-Mythos .....	39
5.1.2 Patriarchat .....	43
5.1.3 Vermittlungen .....	48
5.2 Feenzauber im nächtlichen Wald .....	52
5.2.1 Der Gang in den Wald als Transgression .....	52
5.2.2 Die Nacht .....	58
5.2.3 Die Welt der Feen .....	61
5.3 Die Handwerker .....	81
5.4 Traum, Imagination, Theater .....	92
5.4.1 Zeitgenössische Traumkonzepte .....	92
5.4.2 Imagination .....	98
5.4.3 Der Kunstdiskurs in <i>A Midsummer Night's Dream</i> .....	102
5.4.4 Der Kunstdiskurs: Kontext und Nachwirkungen .....	106
5.5 Liebe .....	110
5.5.1 Das neuplatonische Liebeskonzept .....	110
5.5.2 Die Liebesthematik aus Sicht neuerer Diskurse .....	116
5.5.3 Gegenentwürfe .....	123
6. Bühnengeschichte .....	127
6.1 <i>A Midsummer Night's Dream</i> auf englischsprachigen Bühnen ....	127
6.2 <i>Ein Sommernachtstraum</i> auf deutschsprachigen Bühnen .....	161
7. <i>A Midsummer Night's Dream</i> in der Musik .....	207

EIN SOMMERNACHTSTRAUM / A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM .....	220
Namen der Akteure .....	220
Akt I .....	222
Akt II .....	250
Akt III .....	282
Akt IV .....	332
Akt V .....	352
Szenenkommentar .....	387
Abkürzungen .....	479
Literaturverzeichnis .....	483

# EINLEITUNG

## 1. Der Text

Im Vergleich zu anderen Dramen Shakespeares ist die Textgrundlage von *A Midsummer Night's Dream* relativ gut überschaubar<sup>1</sup> und die Frage nach der Autorität der Frühdrucke ungewöhnlich unstrittig. Peter Hollands Feststellung, dass man sich auf die Zusammenfassung der als gesichert geltenden Fakten beschränken könne,<sup>2</sup> dürfen wir uns anschließen.<sup>3</sup>

*A Midsummer Night's Dream* gehört zu der Gruppe von 20 Dramen, die vor der posthum erschienenen Gesamtausgabe bereits in Einzeldrucken, den sogenannten Quartoausgaben, vorlagen. Die erste Quartoausgabe (Q) von *A Midsummer Night's Dream* wurde im Jahr 1600 von Thomas Fisher herausgegeben. Dieser hatte unter dem 8. Oktober 1600 den Titel in das Stationers' Register, das Hauptbuch der Zunft der Londoner Verleger und Buchhändler, eintragen lassen, womit er sich die Veröffentlichungsrechte sicherte. Diese Quartoausgabe gilt einhellig als die zuverlässigste Textgrundlage. Sie gehört zu jenen *good quartos*, die auf einer von der Shakespeareschen Theatergruppe überlassenen und womöglich von Shakespeare autorisierten handschriftlichen Textfassung beruhen. Mit einiger Sicherheit handelt es sich dabei um die *foul papers*, also um eine handschriftliche Version des Verfassers, die aber noch nicht die endgültige Abschrift (*fair copy*) war. Als Grundlage für eine Inszenierung weist sie noch zu viele Ungereimtheiten auf, insbesondere bei den zum Teil fehlenden, zum Teil unstimmgigen oder ungenauen Bühnenanweisungen sowie bei wechselnden Figurenbezeichnungen. Eine zweite Quartoausgabe (Q<sub>2</sub>) aus dem Jahr 1619 (sie trägt auf der Titelseite die Jahresangabe "1600") ist ein nur leicht korrigierter, vermutlich nicht autorisierter Nachdruck der ersten Quartoausgabe.

Die erste Ausgabe der gesammelten dramatischen Werke Shakespeares erschien 1623 im Folioformat (F), herausgegeben von seinen Schauspielerkollegen John Heminges und Henry Condell aus der führenden Londoner Theatertruppe *The King's Men*, die zu Lebzeiten Elizabeths I unter der Patronage des Lord Chamberlain (*The Lord Chamberlain's Men*) ge-

---

<sup>1</sup> Menzer, "The Weaver's Dream", S. 105.

<sup>2</sup> Holland, Oxford, S. 112.

<sup>3</sup> Ich greife zurück auf Greg, *The Shakespeare First Folio*, S. 240–247; Wells, Taylor u.a., *William Shakespeare. A Textual Companion*, S. 279–287; Brooks, Arden<sup>2</sup>, S. xxi–xxxiv; Holland, Oxford, S. 112–117. Chaudhuri, Arden<sup>3</sup>, S. 295–316. Zu verlegerischen und drucktechnischen Fragen vgl. Gabler, "Der Text", S. 196–242.

standen hatte.<sup>4</sup> F basiert auf einer Ausgabe von Q<sub>2</sub>, wie die Wiederholung einiger der in Q<sub>2</sub> an Q vorgenommenen Änderungen zeigen. Allerdings weicht F in einem gewissen Ausmaß von der Q<sub>2</sub>-Vorlage ab, und zwar besonders in dem Bemühen, die Bühnenanweisungen stimmiger zu machen und eine besser spielbare Version des Textes zu bieten. Das lässt auf eine weitere Vorlage neben Q<sub>2</sub> schließen, möglicherweise auf das Regiebuch, das als *fair copy* der Schauspieltruppe zur Verfügung stand. Den "Verbesserungen" steht gleichwohl eine nicht geringe Zahl von neuen Fehlern entgegen, die sich aus Irrtümern beim Lesen der Druckvorlagen und Setzerfehlern ergeben. Im Wesentlichen beschränken sich die Unterschiede zwischen den frühen Drucken auf die unterschiedliche Zahl der Bühnenanweisungen und wenige widersprüchliche Figurenauf- und -abtritte.<sup>5</sup>

Unter Gesichtspunkten der Aufführungspraxis haben aber solche Fragen – und mit ihnen die Folioausgabe – in jüngerer Zeit mehr Beachtung gefunden.<sup>6</sup> Besonders die Auftritte und Spielanteile von Egeus und Philostrates fallen zwischen Qq und F unterschiedlich aus. In den Quartoausgaben hat Egeus seinen Auftritt in der ersten Szene und einen weiteren, mit fünf Zeilen (IV.1.127–130, 136) sehr kurzen im vierten Akt. Ansonsten ist er abwesend. Seine Rolle ist eingeschränkt, das Verhältnis zwischen Vater und Tochter wird nicht abschließend geklärt. Die Folio wertet die Rolle des Egeus hingegen auf und ermöglicht, wenn auch nicht zwingend, eine versöhnlichere Lösung. Hier tritt Egeus bereits zu Beginn des ersten Aktes an Stelle von Philostrates zusammen mit Theseus und Hippolyta auf und übernimmt die Rolle des Zeremonienmeisters (*Master of the Revels*), die er dann auch im fünften Akt ausübt, wenn er die Programmangebote vorträgt und sie mit Theseus und Lysander diskutiert. Er begegnet demnach im Gegensatz zu Qq seiner Tochter noch einmal, nachdem Theseus sein versöhnliches Urteil gesprochen hat. Beide müssen zumindest mimisch-gestisch ihr Verhältnis zueinander gestalten, Egeus auch sein Verhalten gegenüber Theseus, das wohl kaum distanziert ausfallen darf. Egeus ist insgesamt besser ins Spiel integriert, auch kann das *happy ending* besser gestaltet werden. Hodgdon folgert, dass Shakespeare im Verlauf der verschiedenen Inszenierungen zu seinen Lebzeiten Q unter

<sup>4</sup> Chaudhuri, *Arden*<sup>3</sup>, S. 306–307.

<sup>5</sup> Kehler, "The Critical Backstory", S. 17.

<sup>6</sup> Vgl. Hodgdon, "Gaining a Father", *passim*.

diesem Gesichtspunkt revidiert hat, was sich dann in der Ausgabe seiner Kollegen, den Herausgebern von F, niedergeschlagen hat.<sup>7</sup> Diese Argumente zugunsten der Folio sind durchaus plausibel, gründen allerdings auf Vermutungen. Mit einiger Sicherheit lässt sich hingegen Q als die Fassung identifizieren, die aus Shakespeares Hand stammt und den ersten Inszenierungen zugrunde lag.

## 2. Datierung

Der Schulrektor Francis Meres veröffentlichte 1598 unter dem Titel *Palladis Tamia. Wit's Treasury* eine Essaysammlung, in der er Shakespeare den höchsten Rang unter den englischen Dramatikern einräumt. Ergänzt wird eine Liste mit Titeln von Shakespearedramen, offenbar jenen, die Meres gesehen oder von denen er gehört hatte. Darunter befand sich *A Midsummer Night's Dream*. Damit ist das Jahr 1598 der *terminus ad quem* für die Bestimmung der Entstehungszeit.<sup>8</sup>

Die Bestimmung des frühestmöglichen Zeitpunktes der Abfassung, des *terminus a quo*, fällt weniger eindeutig aus. Gelegentlich findet sich der Hinweis, dass eine Passage aus den Szenen der Handwerker, in denen diese sich besorgt zeigen über die furchterregende Wirkung eines Löwen, auf den ursprünglich geplanten Auftritt eines als Löwe verkleideten Handwerkers bzw. eines realen gezähmten Löwen bei den Festivitäten zur Tauffeier des schottischen Prinzen Henry am 30. August 1594 anspiele.<sup>9</sup> Ließe man ihn gelten, würde die Entstehungszeit in die zweite Hälfte des Jahres 1594 bzw. in das Jahr 1595 fallen.<sup>10</sup> Weitere Textbezüge, etwa zu Edmund Spensers *Epithalamion*, das im November 1594 im Stationers' Register eingetragen und 1595 veröffentlicht wurde, engen den Entstehungszeitraum weiter ein auf die zweite Hälfte des Jahres 1595. Stiluntersuchungen haben darüber hinaus eine Nähe zu *Romeo and Juliet* aufgezeigt, offen bleibt, welches dieser beiden Dramen früher geschrieben wurde.<sup>11</sup> Eine

<sup>7</sup> Zu den vermeintlichen Vorzügen von F vgl. Hodgdon; Philip C. McGuire, "Hippolyta's Silence", passim.

<sup>8</sup> Vgl. Gabler, "Der Text", S. 237–238; Boltz, "Die Persönlichkeit", S. 154.

<sup>9</sup> Brooks, Arden<sup>2</sup>, S. xxxiv, zitiert verschiedene Quellen, darunter William Fowler, *A true reportarie of the most triumphant, and royall accomplishment of the baptisme of the most excellent, right high, and mightiw prince, Frederik Henry ...* [Edinburgh 1594]. Aus dem Text geht hervor, dass ein solcher Auftritt geplant, aber abgesagt wurde.

<sup>10</sup> Vgl. Chambers, *William Shakespeare*, Bd. 1, S. 360; Alexander, *Shakespeare's Life and Art*, S. 105.

<sup>11</sup> Holland, Oxford, S. 110; Wells/Taylor, S. 106, optieren für *Rom. and Jul.* als dem früheren.

gewisse Rolle für die Ermittlung des Entstehungsdatums spielte ursprünglich auch die Frage, ob *A Midsummer Night's Dream* ein Auftragswerk anlässlich einer Hochzeit im Hochadel gewesen sei; insgesamt elf verschiedene Hochzeiten in dem fraglichen Zeitraum sind dafür vorgeschlagen worden. In diesem Fall könnte der das Stück eröffnende Hinweis Theseus' auf den Neumond sogar einen taggenauen Schluss auf die Uraufführung nahelegen und weitere Spekulationen über die Anwesenheit der Königin anregen, ohne freilich als belastbares Indiz gelten zu dürfen.<sup>12</sup> Ornstein hält dagegen, dass ein adliger Bräutigam sich zwar mit Theseus, aber eine standesgemäße Braut sich nur schwer mit der besiegten Amazone Hippolyta hätte identifizieren können. Noch mehr gelten seine Vorbehalte mit Blick auf Oberon und Titania.<sup>13</sup>

Gewiss ist, dass es sich bei dem Entstehungsjahr 1595 um ein außergewöhnlich ereignisreiches Jahr handelt, das von sozialen Unruhen, geistigen Spannungen, aber auch literarischen Höhepunkten geprägt war.<sup>14</sup> Der Hinweis auf der Titelseite der Q (1600), dass das Stück wiederholt (*sundry times*) gespielt worden sei, deutet ebenso wie die zweite Quartoausgabe (1619) auf eine gewisse Popularität hin.

### 3. Die Quellen

Die Grundlagen der Quellenforschung legten die unverändert relevanten Studien von Bullough und Muir.<sup>15</sup> Einen zuverlässigen Überblick über den Diskussionsstand geben unter anderen Brooks und Holland. Den neuesten Stand bietet Chaudhuri, den umfangreichsten Abdruck aller denkbaren Quellen Paster und Howard.<sup>16</sup>

Wells geht in der Einleitung zu seiner New Penguin Ausgabe 1967 noch davon aus, dass Shakespeare nur in sehr geringem Ausmaß auf Quellen zurückgriff, und bezeichnet den *Sommernachtstraum* als eine seiner "individuellsten", von Quellen weitgehend unabhängigen Komödien. Alle auffindbaren Quellenspuren seien Leseerinnerungen, die mehr oder weniger

<sup>12</sup> Hunter, William B., "The First Performance", S. 45–47.

<sup>13</sup> Ornstein, S. 73–74.

<sup>14</sup> Vgl. Habicht, *Texte und Kontexte*, *passim*.

<sup>15</sup> Bullough, Bd. 1, S. 367–422. Muir, *Shakespeare's Sources*, Bd. 1, S. 31–47; Muir, *The Sources of Shakespeare's Plays*, S. 66–77.

<sup>16</sup> Brooks, Arden<sup>2</sup>, S. lviii–lxxxviii, mit App. I, "Source materials", S. 129–153; Holland, Oxford, S. 21–95; Chaudhuri, Arden<sup>3</sup>, S. 44–71; Paster/Howard, S. 87–324.



bewusst in den Text eingearbeitet wurden.<sup>17</sup> Diese sind allerdings zahlreich. Allein für das von den Handwerkern einstudierte Spiel stellt Muir ironisch fest, es werde wohl genügen zu wissen, dass Shakespeare mindestens sieben verschiedene Quellen hierfür verarbeitet habe.<sup>18</sup> Einigkeit herrscht darüber, dass die Quellen nur “stoffliche Anregungen” bieten, die Shakespeare zu einem neuen, allerdings hochkomplexen Kunstwerk zusammenführt.<sup>19</sup> Die keineswegs beliebig ausgewählten volkstümlichen Vorstellungen mit ihren Ritualen und Abläufen, die volkstümlichen Erzählungen und Sprichwörter, die Bibel, die antiken, mittelalterlichen und zeitgenössischen literarischen und dramatischen Texte stellen die namentlich bekannten Figuren in gänzlich neue Handlungszusammenhänge, die der homogen scheinenden Athener Zivilisation mit dem Personal der nächtlichen Feenwelt alternative Erfahrungsräume gegenüberstellt.<sup>20</sup> Diese geradezu zelebrierte Inkongruität verfremdet die Quellen und macht aufmerksam auf mögliche Doppelspiele mit dem explizit Gesagten und dem implizit Angedeuteten, mit Text und Subtext.<sup>21</sup>

### *Theseus und Hippolyta*

Diejenigen Teile des Theseusmythos, die Shakespeare für die Gestaltung des Athener Herrscherpaares in der Rahmenhandlung wählte, sind im Wesentlichen drei Quellen entnommen.

a) Das Leben des Theseus wird ausführlich geschildert in Plutarchs Charakterstudien herausragender Griechen und Römer, die er jeweils in Parallelbiographien miteinander verglich. Die englische Übersetzung von Sir Thomas North aus dem Jahr 1579, *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, dessen erste Auflage North der englischen Königin widmete, galt vielen Schriftstellern als Musterbeispiel für einen neuen englischen Prosalstil und diente Shakespeare als Hauptquelle für *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, *Coriolanus* und *Timon of Athens*, in geringerem Ausmaß auch für *A Midsummer Night's Dream*. Die Verbreitung des Textes, der 1595 und 1603 – um weitere Biographien ergänzt – neu aufgelegt wurde, lässt vermuten, dass er den gebildeten Theaterbesuchern bekannt war.

<sup>17</sup> Wells, *New Penguin Shakespeare*, S. 14.

<sup>18</sup> Muir, *Shakespeare's Sources*, S. 46.

<sup>19</sup> Habicht, “A Midsummer Night's Dream”, S. 82; Champion, S. 51; R. W. Dent, , S. 125.

<sup>20</sup> Moisan, S. 275–276.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 282–283.

Plutarch widmet sich Theseus als Staatsgründer, der die attischen Gemeinden zusammenführte, als Feldherrn und ganz wesentlich als Hüter einer Rechtsordnung, die einer herrschaftlichen Willkür enge Grenzen setzte und den Bürgern Athens die Regierungsgewalt übertrug. Auch berichtet Plutarch über die Ehe mit der in einem Krieg besiegten Amazonenkönigin Hippolyta und den aus dieser Ehe hervorgegangenen Sohn Hippolytus, über das frühere Verhältnis Theseus' zu Ariadne sowie dessen spätere Ehe mit Phaedra. Deutlich werden in diesen Passagen die moralischen Vorbehalte, die Plutarch gegenüber Theseus hegt, dessen Untreue und seine rücksichtslosen, teils gewalttätigen Verhältnisse zu anderen Frauen. Die staatsmännischen Leistungen werden dadurch überschattet.<sup>22</sup>

b) Solche Vorbehalte finden sich auch in der zweiten Quelle: Senecas Tragödie *Phaedra*, im 16. Jahrhundert unter dem Titel *Hippolytus* geläufig, aus der einige Szenen und Figurenreden entlehnt sind. Im Mittelpunkt der Tragödie steht Phaedra, die zweite Gattin des Theseus, die sich in ihren Stiefsohn Hippolytus verliebt, von ihm, einem Diener der jungfräulichen Göttin Diana, aber zurückgewiesen wird. Theseus glaubt den Verleumdungen Phaedras, dass der Stiefsohn sie vergewaltigt habe, und bittet seinen Vater Poseidon, den Sohn zu vernichten. Ein zorniger und gewiss nicht weiser Theseus verletzt die Maßstäbe, die er als Hüter des Gesetzes gesetzt hat. So schafft Shakespeare aus mythographischer Überhöhung, frühneuzeitlicher Rezeption und individuellem Gestaltungswillen seine eigene Theseusfigur.<sup>23</sup>

Auch einzelne Motive sind direkt oder angedeutet aus der Tragödie übernommen: darunter die morgendliche Jagdszene (IV.1.102–126), die bis in die Einzelheiten der Naturbeschreibungen und der Lautkulisse des Hundegebells der Eröffnungsszene der *Phaedra* ähnlich sind; das Gebet, das die Amme Phaedras an Hekate, die als Göttin der Unterwelt auch Herrin des Zauber-, Spuk- und Hexenwesens ist, mit der Bitte richtet, sie möge Hippolytus' Liebe zu Phaedra mit ihrem Zauber befördern; und die Szene (II.1.148–174), in der Oberon mit einem eindrücklichen Stimmungsbild davon berichtet, wie Cupidos Pfeil von den Strahlen des Mondes abgelenkt und auf die Blume gerichtet wird, deren Saft den Liebeszauber bewirkt.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Brooks, Arden<sup>2</sup>, App. 1, S.134–137, identifiziert insgesamt 22 Anspielungen bzw. Zitierungen aus dieser Quelle.

<sup>23</sup> Vgl. Mowat, *passim*. Zu Phaedra und Hippolytus vgl. Suzuki, *passim*.

<sup>24</sup> Vgl. Brooks, Arden<sup>2</sup>, S. lxii–lxiii; Parallelen zu weiteren Tragödien Senecas im App. I, S. 139–146; und Chaudhuri, Arden<sup>3</sup>, S. 56. Für die Jagdszene findet sich auch ein Vorbild bei Ovid.

Ältere Interpretationen leiten aus den Bearbeitungsgrundsätzen das Ziel Shakespeares ab, Theseus zu idealisieren.<sup>25</sup> Jüngere Interpretationen sehen dagegen eine gezielt konstruierte Ambivalenz der Figur, die anstelle eines Herrschaftsideals den mächtigen Repräsentanten einer patrarchalen Ordnung ausstellt, dessen mythographische Ambivalenz ohnehin bekannt gewesen war, sodass das Verschweigen der negativen Züge geradezu als rhetorische Markierung eines Subtextes zu lesen ist, der die Fragwürdigkeit dieser Idealisierung zur Debatte stellt. Für Donaldson ist Theseus ein „männlicher Chauvinist.“<sup>26</sup>

c) Für den Handlungsrahmen mit Theseus und Hippolyta griff Shakespeare auf „The Knight’s Tale“, der ersten Erzählung aus Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (ab ca. 1387) zurück.<sup>27</sup> Auch bei Chaucer rahmt die Ehe von Theseus und Hippolyta die Handlung. Chaucer stellt Theseus als Fürsten von Athen und Hüter der Rechtsordnung dar, verweist auf den Krieg zwischen Athen und dem Amazonenreich, das bei ihm als autarke, in sich ruhende Gesellschaft erscheint. Das Thema eines Amazonenreiches als Gegenentwurf zu patriarchalen Ansprüchen war in der Literatur des frühneuzeitlichen England nicht unbekannt.

### *Die Feen*

Die Feen- und Elfenwelt<sup>28</sup> hat keine spezifische Quelle. Barber zufolge ergeben sich alle Facetten der Feenwelt im *Sommernachtstraum* aus dem allgemein verbreiteten Feenglauben der Zeit: der nächtliche Wald als deren Lebensraum, die Tänze und Musik der Feen, auf die die Menschen in volkstümlichen Bräuchen Bezug nehmen, aber auch der von ihnen verursachte Orientierungsverlust und die empfundene Bedrohung, die als willkürlicher Eingriff – helfend oder boshaft – oder als Kontingenzerfahrung interpretiert wird.<sup>29</sup> Viele Einzelheiten der dargestellten Feenwelt ergeben sich auch aus den volkstümlichen und höfischen Festtagsbräuchen, insbesondere zu den Maifeiern oder der Sommersonnenwende mit

<sup>25</sup> So R. W. Dent, S. 118. Ausführlicher dazu Kehler, „Backstory“, S. 17.

<sup>26</sup> Donaldson, *The Swan at the Well*, S. 30–49. So zitiert in Kehler, „Backstory“, S. 19. Vgl. Kap. 5.1.

<sup>27</sup> Vgl. Brooks, *Arden*<sup>2</sup>, App. I, S. 129–134. Champion, S. 51–53, gilt dies als Hauptquelle.

<sup>28</sup> Zur Austauschbarkeit der Begriffe *faery* und *elf* bei Shakespeare s. Kap. 5.2.3 „Die Welt der Feen“. Im Folgenden wird durchgängig von „Feen“ gesprochen, in der Übersetzung ist der jeweilige Begriff aus dem Original verwendet.

<sup>29</sup> Vgl. Barber, *Festive Comedy*, S. 122–124.

ihrer ausgeprägten Fruchtbarkeitssymbolik. Diese Festbräuche fügen sich zu einer geschlossenen Vorstellungswelt, deren Herrscher, Oberon und Titania, Züge des Maikönigs und der Maikönigin tragen. Sie üben die Schirmherrschaft über Fruchtbarkeit und harmonische, erfüllte Liebe aus.<sup>30</sup> Mit den Sonnenwendfeiern sind freilich auch Wahnvorstellungen verbunden, die sich auf Liebe und triebhafte Sexualität auswirken.<sup>31</sup> Soweit die Feenwelt als Ganzes auftritt, dominiert die Fremdheit ihres Wesens. Die aus den Dialogen zwischen Oberon und Titania hervorgehenden intimen Kontakte zu den auftretenden Figuren der griechischen Antike sind von Shakespeare als Teil einer erzählten Vergangenheit eigens erdacht, um den Themenkomplex von Sexualität, Liebe, Ehe, Treubruch und Beständigkeit zu akzentuieren. Trotz der Alterität entfaltet sich in der Wortkulisse der Komödie der Wald, dessen Flora und Fauna, als vertraute englische Waldlandschaft, allerdings mit "Durchblicke[n] in mythologische, arkadische Gefilde",<sup>32</sup> die deutliche Züge von Ovids *Metamorphosen*, mehr noch von Spensers *The Faerie Queene* zeigen – mit Tieren, die nicht nur bedrohlich erscheinen, sondern die Feen mit Nahrung, Kleidung und Blumenschmuck versorgen.<sup>33</sup>

Für den Wald könnte Shakespeare aus Sir Philip Sidneys *Arcadia* oder Giraldi Cinthios *Gli Hecathommiti* (1565), die er später als Quellen für *Measure for Measure* und *Othello* nutzte, Anregungen bezogen haben, besonders für die in den Romanzen verbreitete Ausgestaltung zweier ineinander verflochtener Liebeshandlungen, die durch magisches Einwirken beeinflusst werden.<sup>34</sup>

Aus den vielfältigen Quellen ergibt sich kein einheitliches Bild. Aber in der Komödie fügen sich die unterschiedlichen Elemente zu einer in dieser Form vollkommen neuen feenhaften Zauberwelt, deren poetische Wirkkraft sich gegen die rustikaleren Vorstellungen des Volksglaubens und des Brauchtums durchsetzte. Hier entfaltet sich die bis in unsere Zeit hinein

<sup>30</sup> Vgl. Brooks, Arden<sup>2</sup>, S. lxvi–lxx, dort Verweis auf Barber, S. 119–121.

<sup>31</sup> Vgl. Fielitz, S. 185.

<sup>32</sup> Habicht, "A *Midsummer Night's Dream*", S. 89.

<sup>33</sup> Chaudhuri, Arden<sup>3</sup>, S. 54–55.

<sup>34</sup> Holland, Oxford, S. 59, mit Verweisen auf Ribner, S. 207–208; Hugh M. Richmond, "Shaping A Dream", S. 49–60. Brooks, Arden<sup>2</sup>, S. lxvi, nennt noch Anthony Munday's Drama *John a Kent and John a Cumber*, das ebenfalls deutliche Parallelen zum Handlungsplan Shakespeares aufweist. Da Munday's Drama zur Abfassungszeit von *Mids. N. D.* noch nicht veröffentlicht war, hätte es Shakespeare allerdings nur auf der Bühne gesehen oder im Manuskript gelesen haben können. Brooks bezieht sich auf Coghill, S. 50–53.

## [NAMEN DER AKTEURE<sup>1</sup>

THESEUS, Herzog von Athen

EGEUS, Hermias Vater

LYSANDER, Geliebter von Hermia

DEMETRIUS, Bewerber um Hermia, unterstützt von Egeus

PHILOSTRATES, Zeremonienmeister am Hof von Theseus<sup>2</sup>

PETER QUINCE, Zimmermann; spricht im Spiel der Handwerker den Prolog

NICK BOTTOM, Weber; im Spiel der Handwerker als Pyramus

FRANCIS FLUTE, Blasbalgflicker; im Spiel der Handwerker als Thisbe

TOM SNOOT, Kesselflicker; im Spiel der Handwerker als Wand

SNUG, Schreiner; im Spiel der Handwerker als Löwe

ROBIN STARVELING, Schneider; im Spiel der Handwerker als Mond

HIPPOLYTA, Königin der Amazonen, Theseus' Braut

HERMIA, Tochter des Egeus, liebt Lysander

HELENA, liebt Demetrius

OBERON, König der Feen

TITANIA, Königin der Feen

PUCK, auch Robin Goodfellow genannt

PEASEBLOSSOM, COBWEB, MOTH, MUSTARDSEED: Feen<sup>3</sup>

Weitere Feen im Gefolge Oberons und Titantias

Gefolgsleute von Theseus und Hippolyta

Ort: *Athen und ein nahe gelegener Wald*

---

<sup>1</sup> Q hat keine Liste der *dramatis personae*. Für die Bedeutung der Namen und die Assoziationen, die mit ihnen verbunden sind, vgl. die entsprechenden Kapitel der Einleitung und des Kommentars: 5.1.1 und Komm. zu V.1 (*Theseus, Hippolyta*); 5.2.3 und Komm. II.1 (*Oberon, Titania*); 5.2.3 und Komm. zu II.1 und IV.1 (*Puck, namentlich genannte Feen*); 5.3 und Komm. zu I.2, IV.1 und V.1 (*Handwerker, Bottom*).

<sup>2</sup> Der dt. Begriff trifft die Bezeichnung des Amtes nur annähernd. Der *Master of the Revels* war für die Feste und Unterhaltungsangebote bei Hof zuständig. Er organisierte Veranstaltungen oder wählte passende Angebote aus. Insofern spielte er auch für die Entwicklung des englischen Theaterwesens eine wichtige Rolle, unter Elizabeth I oblag ihm die Theaterzensur.

<sup>3</sup> Feen im Gefolge Titantias.

[NAMES OF THE ACTORS

THESEUS, Duke of Athens

EGEUS, father to Hermia

LYSANDER, beloved of Hermia

DEMETRIUS, suitor to Hermia, approved by Egeus

PHILOSTRATE, Master of the Revels to Theseus

PETER QUINCE, a carpenter; Prologue in the interlude

NICK BOTTOM, a weaver; Pyramus in the same

FRANCIS FLUTE, a bellows-mender; Thisby in the same

TOM SNOOT, a tinker; Wall in the same

SNUG, a joiner; Lion in the same

ROBIN STARVELING, a tailor; Moonshine in the same

HIPPOLYTA, Queen of the Amazons, betrothed to Theseus

HERMIA, daughter to Egeus, in love with Lysander

HELENA, in love with Demetrius

OBERON, King of the Fairies

TITANIA, Queen of the Fairies

PUCK, or Robin Goodfellow

PEASEBLOSSOM, COBWEB, MOTH, MUSTARDSEED: fairies

Other Fairies attending Oberon and Titania.

Attendants on Theseus and Hippolyta

Scene: *Athens, and a wood near by*]

I.1<sup>1</sup> *Es treten auf Theseus, Hippolyta, [Philostrates,] und andere.*

THESEUS. Jetzt, schöne Hippolyta, rückt unsere Hochzeitsstunde rasch heran. Vier glückliche Tage schaffen<sup>2</sup> einen neuen Mond<sup>3</sup> herbei – doch ach, wie langsam scheint mir dieser alte Mond abzunehmen. Er<sup>4</sup> hält mein Verlangen hin, [5] gleich einer Stiefmutter oder einer Witwe<sup>5</sup>, mit der einem jungen Mann die Einkünfte dahinwelken.

HIPPOLYTA. Vier Tage werden schnell in Nacht eintauchen; vier Nächte werden schnell die Zeit hinweg träumen, und dann wird der Mond, wie ein Silberbogen [10] am Himmel neu gespannt, die Nacht unserer Festlichkeiten betrachten.

THESEUS. Geh, Philostrates, spornt die Athener Jugend zu Vergnügungen an, weckt den kecken und behenden Geist der Lustbarkeit.<sup>6</sup> Schicke die Melancholie zu Leichenfeiern: [15] für unsern Pomp taugt die bleiche Gesellin<sup>7</sup> nicht.

*Philostrates ab.*

Hippolyta, ich warb mit meinem Schwert um dich und eroberte deine Liebe, indem ich dir übel mitspielte<sup>8</sup>; aber vermählen will ich mich dir in anderer Tonart<sup>9</sup>: mit Pomp, mit Schaugepränge und mit Festefeiern.

*Es treten auf Egeus und seine Tochter Hermia sowie Lysander und Demetrius.*

<sup>1</sup> I.1.: In Qq gibt es keine Akt- und Szeneneinteilung. Eine Akteinteilung findet sich erstmals in F (1623).

<sup>2</sup> *bring in*: Wohl im Sinne des heutigen *bring on* 'herbeiführen, bewirken'; OED *bring* 18g. Allerdings könnte auch eine theatersprachliche Verwendung 'auf die Bühne bringen' mitschwingen, wie sie später in den Handwerker Szenen vorkommt; vgl. III.1.28, 42, 57.

<sup>3</sup> *another moon*: meist als 'Neumond' aufgefasst; vgl. I.1.83. Da aber die fragliche Zeit von einem leuchtenden Mond beschienen ist, auf den oft angespielt wird (während ein Neumond unsichtbar ist), scheint hier eine Unstimmigkeit vorzuliegen. Oder sollte 'ein neuer (Voll-)Mond' gemeint sein? Das könnte Z.4 zu der Q<sub>1</sub> Lesart *This old moon waxes* (statt Q<sub>2</sub>F *wanes*) passen, und Z.10 zu der Original-Lesart *now bent* (statt der weithin akzeptierten Emendation *new bent*): jetzt ist der Mond wie ein Silberbogen; am Hochzeitstag wird der Mond voll scheinen.

<sup>4</sup> *sbe*: der Mond ist im Englischen weiblich; der folgende Vergleich mit einer 'Stiefmutter' ist daher nahtlos, ebenso wie die Assoziation mit Phoebe/Diana, zu deren Attributen ein "Silberbogen" (Z. 9) zählte (Holland, Oxford). Dagegen ist die Sonne männlich (Phoebus) und somit der 'Bruder' des Mondes (III.2.55).

<sup>5</sup> *dowager*: genauer: Witwe, der bei Lebzeiten die Nutznießung des Vermögens ihres verstorbenen Gatten zusteht – was das vom Sohn erwartete Erbe schmälert.

<sup>6</sup> *mirth*: d.h. offene, sich in Scherzen und Lachen äußernde Fröhlichkeit, nicht 'Frohsinn'.

I.1 *Enter Theseus, Hippolyta, [Philostrate,] with others.*

THESEUS. Now, fair Hippolyta, our nuptial hour  
 Draws on apace. Four happy days bring in  
 Another moon; but O, methinks, how slow  
 This old moon wanes! She lingers my desires,  
 5 Like to a stepdame, or a dowager,  
 Long withering out a young man's revenue.

HIPPOLYTA. Four days will quickly steep themselves in night,  
 Four nights will quickly dream away the time;  
 And then the moon, like to a silver bow  
 10 New-bent in heaven, shall behold the night  
 Of our solemnities.

THESEUS. Go, Philostrate,  
 Stir up the Athenian youth to merriments,  
 Awake the pert and nimble spirit of mirth,  
 Turn melancholy forth to funerals;  
 15 The pale companion is not for our pomp.

*[Exit Philostrate.]*

Hippolyta, I wooed thee with my sword,  
 And won thy love doing thee injuries;  
 But I will wed thee in another key,  
 With pomp, with triumph, and with revelling.

*Enter Egeus and his daughter Hermia, and Lysander and Demetrius.*

4 *wanes* Q<sub>2</sub>, F; *waues*: 'sich bewegt' Q<sub>1</sub>.

7 *night* Q<sub>1</sub>; *nights*: 'Nächte' Q<sub>2</sub>F.

8 *nights* Q<sub>1</sub>, F; *daies*: 'Tage' Q<sub>2</sub>.

10 *New-bent* Rowe; *Now bent*: 'Jetzt gespannt' Qq, F (vgl. Anm. 3).

<sup>7</sup> *companion*: bei Shakespeare oft mit abwertendem Unterton – etwa auch 'Kerl'.

<sup>8</sup> *wood ... injuries*: Anspielung auf Hippolytas kriegerische Amazonenvergangenheit und Theseus' Amazonenkrieg, auf den auch Chaucer am Anfang von *The Knight's Tale* hinweist: "He [i.e. Theseus] conquered al the regne of Femenye, / That whylom was y-cleped Scithia; / And weddede the queene Ipolita [...]". *injuries* sind wohl nicht körperliche Verletzungen; das Wort erscheint bei Shakespeare in nicht-physischem Zusammenhang ('Beleidigung', 'Unrecht').

<sup>9</sup> *key*: hier primär in der musikalischen Bedeutung 'Tonart' wie auch III.2.206; möglicherweise aber mit unterschwelliger sexueller Anspielung (*key* als Phallus, da *sword* als Phallusperversion; vgl. auch Colman, Partridge und Kökeritz, *Phallus*).



EGEUS. [20] Glücklich sei Theseus, unser ruhmreicher Herzog.<sup>10</sup>

THESEUS. Danke, lieber Egeus. Was bringst du?<sup>11</sup>

EGEUS. Voller Ärger komme ich, mit einer Klage gegen<sup>12</sup> mein Kind, meine Tochter Hermia. Tritt vor, Demetrius!<sup>13</sup> Mein edler Fürst, [25] dieser Mann hat meine Zustimmung, sie zu heiraten. Tritt vor, Lysander! – Und gnädiger Herzog, dieser Mann da hat meinem Kind den Busen<sup>14</sup> behext.<sup>15</sup> Du, du, Lysander, du hast ihr Reime gegeben und Liebespfänder mit meinem Kind ausgetauscht. [30] Du hast beim Mondschein an ihrem Fenster mit geheuchelter Stimme Verse geheuchelter Liebe gesungen und mit Armbändern aus deinem Haar, Ringen, Flitter, Firlefanz, Schnickschnack, Tand, Sträußchen, Süßigkeiten – Boten [35] von großer Überzeugungskraft bei ungehärteter Jugend – den Eindruck ihrer Phantasie gestohlen.<sup>16</sup> Raffiniert hast du meiner Tochter das Herz geraubt, hast ihren Gehorsam, der mir gebührt, in hartnäckigen Trotz verkehrt. Und, gnädiger Herzog, bleibt es dabei, dass sie nicht hier vor Euer Gnaden [40] der Heirat mit Demetrius zustimmen

<sup>10</sup> *Duke*: Nicht spezifischer Titel, sondern allgemein ‘Führer, Herrscher, Fürst’. Theseus wird schon von Chaucer als *duke* bezeichnet. In vielen Dramen Shakespeares, namentlich in den Komödien, nimmt ein *duke* eine zentrale Stellung ein.

<sup>11</sup> *with thee*: Theseus spricht sowohl seine Braut als auch seine unmittelbar Untergebenen und Bediensteten (wie hier Egeus) mit *thou, thee* an, wird aber von den letzteren durchweg mit dem respektvollen *you* adressiert. Doch gebraucht Theseus gegenüber Untertanen auch ein fürstlich-distanziertes (oder herablassendes) *you*; so gegenüber Hermia I.1.46.

<sup>12</sup> *with complaint against*: Der juristische Sinn (‘Klage gegen...’) steht im Vordergrund, ob schon auch ‘Klage über’ möglich wäre. Doch der gesamte folgende Auftritt, der einer Gerichtsverhandlung gleichkommt, ist mit juristischer Terminologie durchsetzt. Zu den formaljuristischen Aspekten der Klage und des Urteils vgl. Komm. zu I.1 und Einl., Kap. 5.1.4 “Vermittlungen”.

<sup>13</sup> *Stand forth*: Zwar drucken Qq, F die Worte *Stand forth Demetrius* (und in Zeile 26 *Stand forth Lysander*) als Bühnenanweisungen kursiv; sie sind jedoch Teil des Dialogs. Die ‘Gerichtsszene’ wird von Egeus, dessen Anreden an Theseus, den Richter, ständig mit Anweisungen und Beschimpfungen an die ‘Angeklagten’ abwechseln, theatralisch inszeniert.

<sup>14</sup> *bewitched the bosom*: die Brust als Sitz der Gefühle. Vgl. Anm. 15.

<sup>15</sup> *This man ... child*: Dieser Vers, der eine überzählige Silbe hat, wurde in vielen Ausgaben unnötig regularisiert; F<sub>2</sub>-F<sub>4</sub> lassen *man* fort; mehrere Hrsg. [von Theobald bis Cunningham] lesen *witched* für das originale *bewitched*. Tatsächlich spiegelt die Unregelmäßigkeit des Verses die Gereiztheit des Sprechers; zudem fällt hierbei der erste Akzent auf *this* (nicht, wie beim analogen Anfang der Zeile 24, auf *man*), womit die Anprangerung des ‘Missetäters’ Lysander von der Vorführung des Demetrius differenziert wird.

<sup>16</sup> *stolen ... fantasy*: Umstrittene, auch von Übersetzern unterschiedlich aufgefasste Stelle. *Fantasy* ‘Phantasie, Einbildungskraft’ ist (nach psychologischen Auffassungen der Shake-

EGEUS. [20] Happy be Theseus, our renownèd Duke.  
 THESEUS. Thanks, good Egeus. What's the news with thee?  
 EGEUS. Full of vexation come I, with complaint  
 Against my child, my daughter Hermia.  
 Stand forth, Demetrius. My noble lord,  
 25 This man hath my consent to marry her.  
 Stand forth, Lysander. And, my gracious Duke,  
 This man hath bewitched the bosom of my child.  
 Thou, thou, Lysander, thou hast given her rhymes  
 And interchanged love tokens with my child;  
 30 Thou hast by moonlight at her window sung  
 With feigning voice verses of feigning love,  
 And stol'n the impression of her fantasy  
 With bracelets of thy hair, rings, gauds, conceits,  
 Knacks, trifles, nosegays, sweetmeats – messengers  
 35 Of strong prevailment in unhardened youth.  
 With cunning hast thou filched my daughter's heart,  
 Turned her obedience (which is due to me)  
 To stubborn harshness. And, my gracious Duke,  
 Be it so she will not here before your Grace  
 40 Consent to marry with Demetrius,

- 
- 24 *Stand forth, Demetrius* (ebenso Z. 26 *Stand forth, Lysander*) Rowe; in Qq, F als Bühnenanweisung gedruckt.  
 31 *feigning love* Rowe; *feining*: möglicherweise 'verlangend, sehnsuchtsvoll' Qq, F, wahrscheinlich jedoch nur orthographische Besonderheit.
- 

sparezeit) der innere Sinn, der die äußeren Sinneseindrücke kombiniert, ordnet und dem Verstand bzw. der Urteilskraft zuführt. Die Funktion der *fantasy* kann gestört werden – durch magische Einwirkung, auch durch Liebeszauber – und somit irrationale Wahngebilde erzeugen, die die vernünftige Erfahrung verrücken und erweitern, wie es (V.1.2–22) Theseus den Wahnsinnigen, Verliebten und Dichtern nachsagt (vgl. Einl. Kap. 5.4.2: "Imagination"). Hier wird Lysander von Egeus angeklagt, er habe Hermias Phantasie magisch verhext (*bewitched the bosom of my child*) und ihre Liebe entzündet; er habe hierdurch den normalen Eindruck ihrer Phantasie geraubt und dafür sein eigenes Bild in sie hineingeschmuggelt (auf diesen doppelten Vorgang dürfte sich das Wort *stolen* beziehen), um so mehr als die Phantasie der Jugendlichen eindrucksfähig, weil 'ungehärtet' ist. Die Metapher des Eindrückens (*impression*) wird Z. 49–50 fortgeführt: Hermia als Wachsförmigkeit, die der Vater (durch Zeugung) geprägt hat.

will, so beanspruche ich das alte Athener Vorrecht:<sup>17</sup> da sie mir gehört, kann ich sie vergeben, und zwar entweder an diesen Herrn oder an ihren Tod, der gemäß unserem Gesetz [45] für diesen Fall ausdrücklich vorgesehen<sup>18</sup> ist.

THESEUS. Was sagt ihr, Hermia? Überlegt es Euch<sup>19</sup>, schönes Fräulein. Euch sollte Euer Vater wie ein Gott sein – der, der eure schönen Züge gefügt hat; ja, und der, für den ihr nur wie ein Bild in Wachs seid,<sup>20</sup> [50] von ihm eingepägt, und in dessen Macht es liegt, die Gestalt zu erhalten oder zu verunstalten. Demetrius ist ein achtbarer Herr.

HERMIA. Lysander auch.

THESEUS. An sich schon. Aber in diesem Belang,<sup>21</sup> weil ihm die Stimme Eures Vaters fehlt, [55] muss der andere als der achtbarere gelten.

HERMIA. Ich wollte nur, mein Vater sähe mit meinen Augen.

THESEUS. Eher müssen Eure Augen mit seinem Urteilsvermögen sehen.

HERMIA. Ich bitte Euer Gnaden, mir zu verzeihen. Ich weiß nicht, welche Macht mich so erküht, [60] und wie sehr es meine Schicklichkeit berührt, in solcher Gegenwart hier meine Meinung geltend zu machen; aber ich ersuche Euer Gnaden, dass ich erfahren möge, was mir als Schlimmstes in dieser Sache widerfahren kann, falls ich mich weigere, Demetrius zu heiraten.

THESEUS. [65] Entweder des Todes zu sterben<sup>22</sup> oder auf immer dem Umgang mit Männern abzuschwören. Deshalb, schöne Hermia, prüft Euer Verlangen, befragt Eure Jugend, erforscht Eure Triebe<sup>23</sup> genau, ob Ihr, wenn Ihr der Wahl Eures Vaters nicht nachgebt, [70] es aushalten könnt, Nonnentracht<sup>24</sup> zu tragen, für immer ins düstere Kloster<sup>25</sup> eingesperrt<sup>26</sup> zu sein, Euer Leben lang als brache

<sup>17</sup> *privilege*: Einen Rechtsanspruch der Eltern über Leben und Tod der Kinder hat es zur Zeit Shakespeares nicht gegeben.

<sup>18</sup> *immediately provided*: *immediately* hier 'ausdrücklich', nicht 'unverzüglich' (Onions). Egeus verwendet eine juristische Floskel: vgl. Rushton, S. 38.

<sup>19</sup> *Be advised*: nicht so sehr als gutmütiger Ratschlag zu verstehen (Schlegel: 'Lasst Euch raten'), sondern eher als warnende Ermahnung: 'seht Euch vor'.

<sup>20</sup> *form in wax*: Sprichwörtlich *soft wax will take any impression*; etwa 'ungehärtetes Wachs nimmt jeden Eindruck auf'; Tilley W136.

<sup>21</sup> *in this kind*: formelhafte Wendung (vgl. V.1.88; V.1.209; Kellner, *kind* 4); eigentlich 'in dieser Eigenschaft', hier in der ihm zgedachten Eigenschaft als vorbestimmter Gatte.

<sup>22</sup> *die the death*: biblische Wendung (*Matth.* 15,4); Noble, S. 160.

<sup>23</sup> *blood*: hier, wie oft bei Shakespeare, die sinnliche Leidenschaft, die nach der Temperament-Lehre als Überfunktion des Blutes erklärt wird; vgl. Coeffeteau (zit. bei

I beg the ancient privilege of Athens:  
 As she is mine, I may dispose of her,  
 Which shall be either to this gentleman  
 Or to her death, according to our law

45 Immediately provided in that case.

THESEUS. What say you, Hermia? Be advised, fair maid.  
 To you your father should be as a god,  
 One that composed your beauties; yea, and one  
 To whom you are but as a form in wax,  
 50 By him imprinted, and within his power  
 To leave the figure, or disfigure it.  
 Demetrius is a worthy gentleman.

HERMIA. So is Lysander.

THESEUS. In himself he is;  
 But in this kind, wanting your father's voice,  
 55 The other must be held the worthier.

HERMIA. I would my father looked but with my eyes.

THESEUS. Rather your eyes must with his judgment look.

HERMIA. I do entreat your Grace to pardon me.  
 I know not by what power I am made bold,  
 60 Nor how it may concern my modesty  
 In such a presence here to plead my thoughts;  
 But I beseech your Grace that I may know  
 The worst that may befall me in this case  
 If I refuse to wed Demetrius.

THESEUS. [65] Either to die the death, or to abjure  
 For ever the society of men.  
 Therefore, fair Hermia, question your desires,  
 Know of your youth, examine well your blood,  
 Whether, if you yield not to your father's choice,  
 70 You can endure the livery of a nun,  
 For aye to be in shady cloister mew'd,

---

Ruth L. Anderson, *Elizabethan Psychology*, S. 127): *an abundance of blood inclines men to love [...] because the qualities of the sanguine temperament are also the qualities of love.*

<sup>24</sup> *nun*: Die christliche Klostervorstellung wird (wie auch in *Com.Err.*) auf den in der Antike angesiedelten Stoff projiziert. In Norths Plutarch-Übersetzung des Lebens Theseus' sind Priesterinnen des Apoll als 'Nonnen' ([...] *a Nunne of the temple*) bezeichnet.

<sup>25</sup> *cloister*: hier 'Kloster' (OED 2), nicht 'Kreuzgang' wie im heutigen Englisch.

<sup>26</sup> *mew'd*: Terminus aus der Falknerei; eigentlich 'in den Käfig gesperrt' (von Falken u.a.).

## SZENENKOMMENTAR

### I.1

Als Auftakt bezeugen Theseus, der Herzog von Athen, und Hippolyta, Königin der Amazonen, in einem kleinen Liebesdialog ihren Wunsch zur Vermählung. Er drängt ungeduldig, sie mahnt, noch vier Tage bis zum Fruchtbaren verheißenden Neumond zu warten, der in dieser Phase das „zyklische Werden“ symbolisiert.<sup>1</sup> Liebe, Ehe und Familie stehen thematisch im Mittelpunkt. Zu erfahren ist ferner, dass für die folgenden Tage und die Hochzeit Feierlichkeiten geplant sind.

Die wenigen Zeilen (Z. 1–11) vermitteln eine heitere, liebevolle, wenn auch konventionell gestaltete Stimmung.<sup>2</sup> Theseus tritt gegenüber Hippolyta als zärtlich-ungeduldiger Bräutigam auf. Seine Wahl des intimen Anredepronomens *thou* „Du“ (Z. 16–18) deutet auf ungezwungene Nähe und Zuneigung hin.<sup>3</sup> Die traditionelle Mondmetaphorik passt zum Thema. Allerdings ist das Mondsymboll ambivalent schon dadurch, dass es durch seine an Phasen gebundene Wirkung auch Wechselhaftigkeit symbolisiert. Es kann zur Unzeit auch Unfruchtbarkeit bedeuten und insofern die mit der Jagdgöttin Diana verknüpften Assoziationen von Keuschheit und Entsagung wecken. Auch in dieser Assoziationskette wird das Mondbild die Komödie begleiten.<sup>4</sup> Von dieser Ambivalenz ist in den ersten Zeilen allerdings zunächst kaum etwas zu spüren. Aus den älteren Interpretationen, die Theseus beim Wort nehmen, ergibt sich das Bild eines wohlwollenden Fürsten, der nach seinem Sieg über die Amazonen mit der Hochzeit Frieden stiftet. Hippolyta mahnt zur Geduld, um die rituell-symbolischen Abläufe angemessen zu beachten. Sie beweist mit ihrer umsichtigen Antwort Vernunft und Selbstbewusstsein.<sup>5</sup>

Allerdings gilt die Ambivalenz der Mondsymboll auch für Hippolyta selbst. Hier beruft sie sich auf die Fruchtbarkeitssymboll des Mondes; in

---

<sup>1</sup> Vgl. Einl., Kap. 5.2.2 „Die Nacht“.

<sup>2</sup> *The opening speech surely is even very bad dramatic verse. There is nothing much in the character of Theseus; there's nothing at all in Hippolyta.* Granville Barker, *Prefaces*, Bd. VI, S. 33–34.

<sup>3</sup> Penelope Freedman, S. 62.

<sup>4</sup> Schanzer, „The Moon and the Fairies“, S. 73–74; Richard Wilson, „The Kindly Ones“, S. 198–222, hier: S. 207–211. Wilson bezieht den abnehmenden Mond auf die später in der Komödie angesprochene Dürre und Hungersnot in England.

<sup>5</sup> Marshall, S. 92. Allerdings sieht er die Position Hippolytas kritischer. Theseus' Hinweis auf eine zu vertreibende Melancholie (Z. 14) bezieht er auf die im Krieg unterlegene Hippolyta, die hier lediglich diplomatisch antwortete.

der späteren Jagdszene des vierten Aktes verrät sie ihre Verehrung für die Jagdgöttin Diana und weckt entsprechende Assoziationen an das in dieser verehrte Jungfräulichkeitsideal. Mit Theseus' Anspielung auf ihre frühere Rolle als Amazonenkönigin ergibt sich zudem eine Doppelidentität aus Amazone und Braut ihres Besiegers, die Theseus offen anspricht (Z. 6–17).<sup>6</sup> Sein Versprechen, für ihre Ehe eine andere Tonart (*another key*) zu wählen (Z. 18), pointiert daher den Nebensinn, kann *key* doch auch als "Phallus" verstanden werden.<sup>7</sup> Es bleibt offen, ob die wenigen Worte, mit denen sie auf die Ungeduld des zukünftigen Gatten reagiert, eher erwartungsvoll oder aus der Perspektive der Besiegten als distanziert zu verstehen sind.<sup>8</sup> "Gleich der eröffnende Dialog des gesetzten fürstlichen Brautpaares [...] läßt in erstaunlicher Dichte die keineswegs nur heiteren Themen und Paradoxien aufblitzen, die das kommende Handlungsgeflecht dann entfaltet."<sup>9</sup>

Da zudem dieser kurze Auftakt sofort in einen handfesten Konflikt übergeht, in dem die Partnerwahl einer verliebten Tochter durch väterliche und staatliche Autorität verhindert werden soll, stellen sich die miteinander verknüpften Fragen von Liebe, Ehe, töchterlichem Gehorsam, Geschlechterrolle und individueller Souveränität nicht von vornherein als ungetrübte Glücksverheißung dar. "Die Zeichen sind von Anfang an zweideutig [...] Ein zornbebender Vater schleift seine unbotmäßige Tochter, Hermia, auf die Bühne, die den Mann nicht nehmen will, den er für sie bestimmt hat. [...] Hippolyta bleibt stumm während dieser Einstimmung in das, was Recht ist in Athen. Ihr Stummsein aber ist lauter, als wenn sie spräche, denn sie hat durch Hermia erfahren, was wahre Liebe von der erpressten, auf Gewalt gegründeten unterscheidet."<sup>10</sup>

Zur Ambivalenz trägt auch der mythologische Hintergrund der beiden Herrscherfiguren bei. Da Theseus und Hippolyta mit ihren mythologischen Lebensläufen zum Bildungskanon der *grammar schools* gehörten, dürfte der Hinweis auf den zurückliegenden Sieg Theseus' über das Amazonenreich weitere Erinnerungen an Theseus als Begründer eines modernen vereinigten Athen, als Hüter einer von ihm gestifteten demokratischen

<sup>6</sup> Rieger, S. 73. Zur durchgängigen Ambivalenz vgl. Marshall, S. 94–95; und Hawkes, "Or", *passim*.

<sup>7</sup> Vgl. I.1, Anm. 9.

<sup>8</sup> McGuire, "Hippolyta's Silence", S. 140–141.

<sup>9</sup> Habicht, "A Midsummer Night's Dream", S. 85–86.

<sup>10</sup> Reichert, S. 177.

Rechtsordnung, aber auch als untreuer Gatte, Liebhaber und Verführer, der zudem für den Tod seines Vaters und seines Sohnes Hippolytos verantwortlich ist, geweckt haben.<sup>11</sup> Das brauchte expositorisch also gar nicht ausgebreitet zu werden;<sup>12</sup> dennoch wird in einem späteren Streitgespräch zwischen Titania und Oberon (II.1.76–80) auf eine Vorgeschichte von Theseus explizit hingewiesen.<sup>13</sup> Daraus ergibt sich eine Spannung zwischen einer als unbeschwert präsentierten Liebe, die auf eine erfüllende Ehe hinläuft, und jenen bekannten Teilen der Mythographie, die von erfüllter Liebe nur wenig zu berichten haben.

Ähnlich weitreichende Assoziationen verbinden sich mit Hippolytas mythischer Vergangenheit als Königin des sagenhaften Amazonenreiches, in dem Politik und Kriegführung ganz den Frauen obliegt, Männer die Hausarbeiten verrichten und der Fortpflanzung dienen. Amazonen-Mythen waren unter den Elisabethanern verbreitet. Mit diesem Mythos wurde der patriarchalen Autorität ein politisches Gegenmodell entgegengesetzt, das im England Elisabeths I. entweder als Symbol weiblicher Macht gelten konnte oder aber als kollektives ideologisches Abwehrschild gegenüber der gefürchteten Macht des Weiblichen fungierte. Im Sieg über die Amazonen und der bevorstehenden Ehe kann einem zeitgenössischen Publikum durchaus mehr in den Ohren geklungen haben als eine romantische Melodie.<sup>14</sup>

Dafür spricht eine nur im Theater wirksam werdende szenische Besonderheit. Nach ihrem kurzen Eingangsdialog mit Theseus, von dem sie nur viereinhalb Zeilen spricht, bleibt Hippolyta bis zum Abgang mit Theseus (Z. 127) auf der Bühne, spricht aber kein einziges Wort mehr. Sie muss aber mimisch und gestisch auf das Geschehen reagieren und darin ihre Einstellung dazu ausdrücken. Sie sieht, wie das Gesetz Athens und dessen oberster Richter, der sie selbst auch im Krieg gewonnen hat, mit einer Frau umgeht, die sich der Autorität widersetzt.<sup>15</sup> Dieses ambivalente Spiel aus gesprochenem Wort, in Szene gesetztem Handeln und offensichtlichem Ausblenden von Inhalten, die als bekannt vorauszusetzen sind,

<sup>11</sup> Vgl. zum mythographischen Hintergrund Einl., Kap. 3 "Quellen"; Kap. 5.1.1 "Der Theseus-Mythos".

<sup>12</sup> Peter Holland, "Theseus' Shadows", S. 151.

<sup>13</sup> Vgl. Muir, *Shakespeare's Comic Sequence*, S. 45.

<sup>14</sup> Montrose, "Shaping Fantasies", S.107–108; Schwarz, *passim*.

<sup>15</sup> McGuire, "Hippolyta's Silence", S. 140; David Marshall, "Exchanging Visions", S. 93–95.

ist aus dem Text allein nicht aufzulösen. Die wechselnden Erwartungshorizonte der Rezeptionsgeschichte haben die Komplexität des Textes eher noch erhöht.

Der Auftritt von Egeus und seiner Tochter Hermia sowie der beiden jungen Athener Patriziersöhne Lysander und Demetrius holt das Herrscherpaar in die Wirklichkeit zurück. Der latente Konflikt, der in der Vorgeschichte des Athener Herrscherpaares angedeutet sein kann, wird mit dem Auftritt von Egeus und seiner Tochter Hermia als – ideologisch ähnlich gelagerter – offener Familienkonflikt (I.1.20–127) fortgesetzt.<sup>16</sup> Auch der Vater will der Tochter seinen Willen aufzwingen und beruft sich dabei vor Theseus auf *the ancient privilege of Athens* ‘das alte Athener Vorrecht’ (Z. 41), das im ‘Recht Athens’ verbürgt ist (Z. 119). Mit dem Vater als Kläger und dem Fürsten als Richter zeigen sich die autoritären patriarchalen Voraussetzungen, unter denen sich Liebe zu entfalten und domestizieren zu lassen hat. Die Ordnung behält das letzte Wort, nicht die Liebe. Dementsprechend fällt das Urteil aus: Hermia hat sich dem väterlichen Willen zu unterwerfen oder wird mit dem Tod oder einem lebenslänglichen Klosterleben bestraft. Das ist das vorläufig gültige Urteil.<sup>17</sup>

Egeus ist eine “tote Figur”,<sup>18</sup> nicht als individuelle Vaterfigur ausgearbeitet, sondern ein Prinzipienträger. Für ihn findet sich keine Quelle, Shakespeare hat mit der eigens dafür geschaffenen Figur einen zeitaktuellen Aspekt in den Vordergrund gerückt.<sup>19</sup> Mit seiner starrsinnigen Berufung auf das Recht und der Missachtung der Tochterwünsche repräsentiert er in persiflierender Überzeichnung<sup>20</sup> den patriarchalisch geformten elisabethanischen Lebensalltag. Seine (und Demetrius’) Beweggründe bleiben ungewiss, sie erscheinen ebenso irrational und absurd wie die späteren irrationalen Liebesverwirrungen der Liebenden.<sup>21</sup>

Mit dem väterlichen Anspruch ist die gültige Rechtslage der elisabethanischen Zeit allerdings nicht genau wiedergegeben. Unstrittig war der Zwang, für eine Ehe die Einwilligung der Eltern einzuholen. Andererseits konnten Eltern ihre Kinder nicht gegen deren Willen in eine Ehe zwingen.

<sup>16</sup> Weidle, “All shall be well”, S. 146.

<sup>17</sup> Zu anderen möglichen Deutungen vgl. Einl. Kap. 5.1.2 “Patriarchat”.

<sup>18</sup> Iser, *Spielstrukturen*, S. 14.

<sup>19</sup> Vgl. Peter Holland, Oxford, S. 61–62.

<sup>20</sup> Vgl. Champion, S. 47–48.

<sup>21</sup> Vgl. Habicht, “A Midsummer Night’s Dream”, S. 87.



Der von Egeus gestellte Verfügungsanspruch war insofern im elisabethanischen England rechtlich nicht abgesichert. Er lag aber im Rahmen des bedingungslosen Gehorsams, den puritanische Eltern von ihren Kindern einforderten.<sup>22</sup> Dass der hier dargestellte Konflikt die Engländer im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts beschäftigte, zeigen die wiederholten Diskussionen dieser Frage im Parlament.<sup>23</sup>

Während Egeus sich auf ein altes Athener Rechtsprivileg beruft, konnten sich im 16. Jahrhundert die Väter auf wirkmächtige Konventionen verlassen, die in der Komödie als verbindliches Gesetz dargeboten werden. In dieser fiktiven Gestalt eines starren Gesetzes werden die realen Bedrohungen nachvollziehbar, denen sich eine betroffene junge Frau ausgesetzt sah. Die Hermia angedrohte Todesstrafe gehörte zwar nicht zu den elisabethanischen Rechtsnormen, war als Forderung für Ungehorsam gegenüber den Eltern in puritanischen Schriften unter Berufung auf Calvins *Institutio Christianae Religionis*<sup>24</sup> aber durchaus verbreitet. Das Echo dieses Wunsches hallt nach in Theseus Mahnung, Hermia habe den Vater "wie ein[en] Gott" zu achten (Z. 47), der patriarchalische Charakter der Familienverhältnisse zeigt sich in seiner Zurechtweisung, dass Hermia ihre Augen, die ihr den Geliebten zeigen, durch das Urteil des Vaters lenken zu lassen hat (Z. 56–57).<sup>25</sup> Die als faktisch rechtlos wahrgenommene Situation der Frauen und die misogynen Haltung in der Komödienwelt kulminiert in Theseus' Bild des Vatergottes, in dessen Hand die Tochter ein zu prägendes Bild in Wachs ist und in dessen Hand es liegt, *To leave the figure, or disfigure it* 'die Gestalt zu erhalten oder zu verunstalten' (Z. 51).

So kommt zum szenisch darzustellenden Schweigen Hippolytas eine weitere Ausblendung hinzu, die die Marginalisierung der Frauen in dieser Athener Welt dadurch vor Augen führt, dass sie gar nicht zu sehen sind. Hier, wo es um Liebe, Heirat und Ehe geht, gibt es keine Mütter. Sie spielen im wahrsten Sinn des Wortes auf der Bühne keine Rolle. Auch die verwitwete Tante, bei der Lysander und Hermia Zuflucht suchen wollen, soll den pragmatischen Zweck erfüllen, mit ihrem Vermögen die Zukunft

<sup>22</sup> Die folgenden Ausführungen basieren auf Ulrike Fritz' Einleitung zu *Rom. and Jul.*, (Studienausgabe), S. 37–39. Fritz greift ihrerseits zurück auf Schücking, *Die puritanische Familie*, S. 112–13; und Lawrence Stone, *The Family*, S. 116–117.

<sup>23</sup> Orgel, S. 98.

<sup>24</sup> Erschienen in mehreren Fassungen 1536–1559. Vgl. Calvin, S. 427.

<sup>25</sup> Barbara Freedman, "Dis/Figuring Power", S. 204–205.

Lysanders abzusichern. Diese mutterlose Welt kontrastiert zu dem von Müttern geführten Reich der Amazonen, von dessen Niederlage berichtet wurde.<sup>26</sup>

Theseus macht deutlich, dass er das Gesetz anwenden wird: Hermia muss den Mann heiraten, den sie nicht liebt, bei Ungehorsam droht der Tod oder ein Leben in klösterlicher Isolation. Er steht vor einem Dilemma: Als Rechtshüter muss er das Recht durchsetzen, und er führt alle konventionellen Argumente, die sich aus dem Gehorsamsgebot und dem zeitgenössischen Frauenbild ergeben, dafür ins Feld. Andererseits ist die Unmenschlichkeit des väterlichen Anspruchs unübersehbar. Sie zeigt sich auf der Ebene des Handwerkerspiels noch einmal im Stoff von *Pyramus und Thisbe* und war dem Theaterpublikum vermutlich aus der vorangegangenen Tragödie von *Romeo und Julia* in Erinnerung. Bei aller Härte im Urteil deutet Theseus an, dass er nach einem Ausweg aus dem Dilemma sucht. Schon mit der Alternative zur Todesstrafe, einem klösterlichen Leben, interpretiert er das Gesetz konzilianter, als es der Vater liest (Z. 65-78), und lässt neben juristischer Strenge eine gewisse Milde erkennen. Darauf könnte auch bei seinem Abgang die wiederholte Aufforderung an Egeus und Demetrius hinweisen, ihm zu folgen, weil er *some private schooling* 'eine persönliche Lektion' für sie beide habe und mit ihnen noch etwas besprechen wolle, was sie angehe (Z. 114-116, 123-126). Im öffentlichen Handeln gilt das Gesetz, das mit aller Strenge gewahrt werden muss, im Einzelfall kann es umsichtig ausgelegt werden. Aber auf diese Umsicht besteht kein Rechtsanspruch.<sup>27</sup> Dieses Gesetz kennt keine Gleichheit der Geschlechter. Sowohl Hermias Zwang zu fliehen, als auch Helenas Verlorenheit legen vielmehr eine Ungleichheit des Rechtsempfindens offen: Demetrius beruft sich gegenüber Lysander und Theseus auf einen Rechtsanspruch (Z. 92), nämlich die Zusage des Vaters; seine ebenfalls rechtsgültige Verpflichtung<sup>28</sup> gegenüber Helena, das in der Vergangenheit gegebene Eheversprechen (wie aus I.1.106-110 zu schließen ist), wird nur beiläufig erwähnt (Z. 111-114) und ist schnell vergessen.

Mit der Berufung auf *the ancient privilege* (Z. 41) wählt Egeus eine Formel des englischen Rechtsdenkens, mit der unwiderrufbare Rechte wie etwa die Immunität für besondere Personengruppen garantiert werden. Sie verleiht seinem Anspruch großes Gewicht und war jedem Rechtskundigen

<sup>26</sup> Hawkes, "Or", S. 224-227. Vgl. Einl., Kap. 5.5.2 "Die Liebesthematik...".

<sup>27</sup> Salinger, S. 312. Vgl. Komm. zu IV.1.178.

<sup>28</sup> Vgl. *Meas. for M.*, eds. Walter Naef/Peter Halter, (Studienausgabe), Komm., S. 281.