

Isaac Asimov, *Shakespeares Welt*



**Isaac Asimov** wurde 1920 in Rußland geboren, 1923 übersiedelte seine Familie in die USA. Er wurde Professor für Biochemie an der Boston University. 1958 gab er seine Lehrtätigkeit auf und widmete sich ganz der Literatur. Er gilt als einer der bedeutendsten Autoren, die sich mit Science fiction, Robotern und künstlicher Intelligenz beschäftigten. Asimov veröffentlichte insgesamt über 400 Bücher, nicht nur als Science-fiction-Autor. Er war Mitverfasser eines Lehrbuches der Biochemie und schrieb Bücher über die Bibel, die griechische und römische Geschichte und Sachbücher über naturwissenschaftliche Themen. Ein wichtiger Grund für seinen Erfolg war auch Asimovs klare und eindeutige Sprache, mit der er selbst komplizierte Zusammenhänge verständlich darstellen konnte. Er starb 1992 in New York.

Isaac Asimov

# Shakespeares Welt

Was man wissen muß,  
um Shakespeare zu verstehen

Mit einem Vorwort von Tobias Döring

*Deutsch von Anemone Bauer, Birke Bossmann,  
Barbara Grabski, Eliot Jones, Regina Jourdan,  
Alessa Krempel, Stephanie von der Mark,  
Mirga Nekvedavicius, Birgit Pfaffinger, Sarah-Jasmin Poel,  
Christiane Pötzl, Nora Pröfrock, Anneke Rüdebusch,  
Dajana Rujbr, Uta Rupprecht, Katja Schlaug,  
Annegret Scholz, Jan Schönherr, Michael Sommer,  
Christa Stütz und Dorothea Traupe*



Alexander Verlag Berlin

Wir danken dem Studiengang Literarisches Übersetzen der Ludwig-Maximilians-Universität München, dem Literaturforum im Brecht-Haus Berlin, der Mara und Holger Cassens-Stiftung, Anton Rey von der Zürcher Hochschule der Künste/Institute for the Performing Arts and Film und dem Shakespeare-Übersetzer Frank Günther für ihre freundliche Unterstützung!

Zweite Auflage

Deutsche Erstausgabe

Die Originalausgabe erschien erstmals 1970 in zwei Bänden als *Asimov's Guide to Shakespeare, Volume One: The Greek, Roman and Italian Plays* und *Asimov's Guide to Shakespeare, Volume Two: The English Plays* bei Gramercy Books New York.

This translation published by arrangement with Doubleday, an imprint of the The Knopf Doubleday Group, a division of Random House, Inc.

© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin, 2014

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

© für Frank Günthers Shakespeare-Übersetzung

by Hartmann & Stauffacher, Verlag für Bühne, Film, Funk und

Fernsehen, Bismarckstr. 36, 50672 Köln, www.hsverlag.com

Lektorat/Redaktion: Jana Frey und Tanja Handels. Dank an Florian Marker

Satz, Layout und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung einer Seekarte von Alexis Jaillot, 1693

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-89581-447-1

Printed in Hungary (May) 2017

Zur Erinnerung an meinen Vater  
JUDAH ASIMOV (1896–1969)



# Inhalt

8	Editorische Notiz
11	Vorwort von Tobias Döring
17	Ein Sommernachtstraum (A Midsummer Night's Dream)
63	Romeo und Julia (The Tragedy of Romeo and Juliet)
96	Der Kaufmann von Venedig (The Merchant of Venice)
155	Viel Lärm um nichts (Much Ado About Nothing)
174	Wie es euch gefällt (As You Like It)
190	Was ihr wollt (Twelfth Night, or, What You Will)
215	Othello (The Tragedy of Othello, the Moor of Venice)
247	Der Sturm (The Tempest)
274	König Lear (The Tragedy of King Lear)
340	Hamlet (The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark)
435	Macbeth (The Tragedy of Macbeth)
508	König Richard III. (The Tragedy of Richard III)
591	Register

## Editorische Notiz

»Die meisten Leser sind mit der griechischen Mythologie oder der römischen Geschichte nicht mehr vertraut. Und noch schlechter kennen sie sich in der englischen Geschichte aus. Wenn man genauer weiß, was die Stücke behandeln, kann das neue Dimensionen eröffnen. Das möchte ich mit diesem Buch erreichen.« Isaac Asimov

Die vorliegende Ausgabe macht erstmals deutschen Lesern Auszüge aus *Asimov's Guide to Shakespeare* zugänglich: Die zwölf in Deutschland am häufigsten gespielten Stücke haben Eingang in *Shakespeares Welt – Was man wissen muß, um Shakespeare zu verstehen* gefunden.

Die Anordnung der Stücke in diesem Band folgt der amerikanischen Original-Ausgabe, die erstmals 1970 erschien und alle achtunddreißig Stücke und zwei Versdichtungen Shakespeares behandelt. Anders als die meisten Herausgeber von Shakespeare – die gewöhnlich seine Stücke in Komödien/Tragödien/Historien einteilen – wählt Asimov eine andere Reihenfolge, und zwar eine, die den historischen Epochen folgt, die in den jeweiligen Stücken behandelt werden.

Asimov nimmt dementsprechend in seinem *Guide* eine Unterteilung der Stücke in vier verschiedene Gruppen vor: griechische, römische, italienische und englische Stücke.

Die griechischen Stücke umfassen Stücke, die ihren Ursprung in griechischen Legenden haben oder in einer Zeit spielen, die als griechische Epoche erkennbar ist.

Die römischen Stücke sind diejenigen, die auf tatsächlichen historischen Tatsachen basieren (wie zum Beispiel das nicht in diesem Auswahlband vorhandene Stück *Julius Cäsar*) oder zumindest einem »römischen Erfindungsreichtum« (Asimov) entstammen.

Die italienischen Stücke spielen in einem Italien der Renaissance (oder auch in Frankreich, Österreich und Illyrien).

Die englischen Stücke umfassen nicht nur sachlich-historische Stücke (wie *König Richard III.*), sondern auch die, die die legendäre Zeit der eng-

lischen Geschichte vor der normannischen Eroberung (1066), oder sogar vor der römischen Eroberung Englands (43–ca. 440 n. Chr.) behandeln.

Trotz mancher Überlappungen und kleinerer chronologischer Widersprüchlichkeiten führt die Reihenfolge recht klar durch achtundzwanzig Jahrhunderte von der Zeit der Griechen bis in Shakespeares eigene Zeit.

Drei der vier Gruppen liegen in dieser Reihenfolge vor: Griechisch (*Ein Sommernachtstraum*), Italienisch (*Romeo und Julia*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Viel Lärm um nichts*, *Wie es euch gefällt*, *Was ihr wollt*, *Othello*, *Der Sturm*) und Englisch (*König Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, *König Richard III.*).

Kleinere Ungenauigkeiten in Asimovs Darstellung wurden korrigiert bzw. ergänzt und als redaktionelle Bearbeitungen gekennzeichnet. Außerdem wurden zum besseren Verständnis einige Erklärungen in Fußnoten hinzugefügt.

Für die deutschen Shakespeare-Zitate wurde die Übersetzung von Frank Günther herangezogen, da diese die meistverwendete Übersetzung auf deutschen Bühnen ist. Zudem gehört Günther zu den wenigen zeitgenössischen Übersetzern, die das Shakespearesche Gesamtwerk übersetzt haben.

Die Bibelzitate folgen der Übersetzung der Luther-Bibel.

Sollte der vorliegende Band auf ausreichendes Interesse stoßen, wird sich der Verlag bemühen, auch die anderen Essays aus Asimovs *Guide* auf Deutsch herauszubringen.

Der Verlag, Frühjahr 2014



## Vorwort

Was ist »die Welt«? Wie ist sie je entstanden? Und wer käme als ihr Schöpfer in Betracht? – Wer immer nach den ersten und den letzten Dingen fragt, mag Antworten darauf bei Shakespeare finden, denn außer in der Bibel scheint nirgends sonst das Angebot an Welt- und Sinnzusammenhängen reicher. Nach Gott, so meinte Alexandre Dumas einmal, habe Shakespeare am meisten erschaffen. Dieser Ausspruch faßt zusammen, wie Leser oder Zuschauer oft Shakespeares Werken gegenübertreten: mit schauernder Bewunderung, ja Fassungslosigkeit, wie groß, wie vielgestaltig, abgründig und ungeheuerlich der Bühnenkosmos ist, der sich in ihnen auftut und den man kaum mehr als Schöpfung eines einzelnen begreifen kann. Um diesen Autor dennoch irgendwie zu fassen, taugen daher manchmal nur die allergrößten Maßstäbe – bis hin zu Gott, wie bei Dumas. Allerdings lebte Dumas im 19. Jahrhundert und konnte daher Isaac Asimov noch nicht kennen, einen Autor, dessen produktive Kraft in gleichem Maße unbegreiflich ist. Nach Shakespeare (und Gott), so muß man heute sagen, hat Isaac Asimov am meisten »Welt« erschaffen.

Die schiereren Zahlen sprechen für sich. In fünfzig Jahren hat Asimov über 400 Bücher geschrieben und das mit atemberaubend steigender Frequenz. Nach eigener Aussage hat er in den fünfziger Jahren 32 Bücher veröffentlicht; in den Sechzigern waren es 70, in den Siebzigern bereits 109 und in den Achtzigern ungläubliche 192. Für jedes Buch also, das er in dieser Dekade schrieb, hatte er nicht einmal drei Wochen Zeit – eine Spanne, in der viele von uns kaum mehr dazu kommen, ein einziges zu lesen. Doch es geht nicht nur um Quantität. Asimov ist Welterfinder höchsten Grades. Als Science-fiction-Autor war es immer seine Kunst, durch Sprache Wirklichkeit werden zu lassen, was er an alternativen, aber erkennbaren Realitäten entworfen hatte. Auf diese Weise hat er für das Genre insgesamt modellbildend gewirkt, wie der weltweite Triumph seiner Werke wie des *Foundation*-Zyklus oder der *Roboter*-Geschichten bezeugt, deren grundlegende Gesetze von vielen anderen Autoren übernommen worden sind. So haben die erdachten Welten, die er schuf, längst Eigenleben aufgenommen und sind immer wieder aktualisiert und fortgeschrieben worden. Es ist daher zutiefst plausibel und stimmig, daß Asimov sich in seinem fünften Lebensjahrzehnt ausführlich Shakespeare zugewandt hat. Hier treffen sich zwei produktive Weltenschöpfer.

*Asimov's Guide to Shakespeare* erschien in zwei dicken Bänden 1970 in New York und ist eine der umfangreichsten, informativsten und verständlichsten Gesamtdarstellungen von Shakespeares Werk, die je ein einzelner Autor vorgelegt hat. Auf mehr als 1500 Druckseiten bietet sie faktenreiche und detailgenaue Erläuterungen zu den achtunddreißig Bühnenstücken und zwei Versepen, die William Shakespeare verfaßt hat (bzw. an deren Abfassung er maßgeblich beteiligt war; zu Anfang und zu Ende seiner Karriere als Theaterautor arbeitete er mehrfach mit anderen Autorenkollegen zusammen). Basierend auf der Text- und Kommentargrundlage des legendären *Signet Classic Shakespeare* (1963), werden Handlung, Figuren, historische Einbettung, kulturelle Hintergründe, geographische Lokalisierungsmöglichkeiten sowie mythologische und literarische Bezüge sämtlicher Stücke ausführlich erklärt und in ihren kulturgeschichtlichen Besonderheiten, die vier Jahrhunderte nach ihrer Entstehung nicht mehr ohne weiteres verständlich sind, klar vermittelt. Mehr als vier Jahrzehnte nach Erscheinen wird dieses Monumentalwerk Asimovs, das für die Arbeit eines so bedeutenden Shakespeare-Regisseurs unserer Zeit wie Luk Perceval nach eigenem Bekunden für seine Arbeit unentbehrlich ist, nun erstmals in Auszügen auch einer deutschen Leserschaft zugänglich gemacht – ein Geschenk an alle Shakespeare-Interessierten zu Shakespeares 450. Geburtstag.

Kein anderer Autor ist in der Weltkultur derart präsent und wird von jeder Generation stets aufs neue entdeckt, erkundet und erschlossen wie William Shakespeare – und dies seit mindestens 250 Jahren. In Shakespeares Werk und seinen Figuren erfindet sich die Gegenwart seit langem immer wieder selbst, oft in der Verbindung von künstlerischer mit politischer Programmatik: ob in den kulturnationalistischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts oder im postkolonialen Aufbruch des 20. Jahrhunderts, ob in der Romantik oder der Moderne, ob in Europa, Amerika, Afrika, Asien oder Australien, ob in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus oder anderen totalitären Regimen – immer wieder stellen Shakespeares Bühnentexte eine Vorlage für aktuelle Selbstverständigungsprozesse über Grundlagen des Lebens und der Welt. Längst ist die Theaterbühne nur noch einer unter vielen Orten, an denen diese Auseinandersetzung stattfindet: in den bildenden Künsten ebenso wie in der Musik, im Film gleichermaßen wie in den neuen Medien gewinnen Shakespeares virtuelle Welten ständig neue Gestalt und Brisanz. Asimov übertreibt keineswegs, wenn er Shakespeares Werk in seiner Prägekraft wichtiger nennt als die Bibel. In Shakespeares Sprache und Figuren lernen wir uns selber kennen.

Shakespeares Theater paßt in keine Einteilung von Hochkultur und Populärkultur, von E und U, von Kunst im Unterschied zu Unterhaltung und Kommerz. Seit jeher lebt es von der Überschreitung solcher Gegensätze und aus der kreativen Spannung, die entsteht, wenn Divergentes einen Dialog aufnimmt. Daraus entsteht Shakespeares Theater, daraus gewinnt es seine Produktivität und Kraft, uns immer wieder neu zur Auseinandersetzung aufzufordern und sich auf diese Weise immer wieder zu erneuern, aktualisieren und zu verjüngen: daß es immer zugleich Volkstheater wie auch Hoftheater war, daß es Pop und Rap und Rock 'n' Roll ebenso betrifft und inspiriert wie Philosophie und avantgardistische Performance-Kunst.

Das allerdings setzt Kenntnisse voraus. So präsent uns Shakespeare-Zitate und Figuren im Fundus unseres Diskursverhaltens sind, so vage bleiben uns doch oft ihre genauen Zusammenhänge oder Hintergründe. Auf diese aber kommt es an. Denn erst im informierten Dialog mit Shakespeares Werk, wie Asimov ihn hier ermöglicht, gewinnen die Debatten, die wir heute führen, Tiefenschärfe und Kontur. Wer beispielsweise von Globalisierung redet, sollte das Globe Theatre kennen, wo Shakespeares Stücke in der Handelsmetropole London schon um 1600 Weltverbindungen erprobt und Risikonetzwerke entworfen haben, deren Komplexität den heutigen nicht nachsteht. Oder wer über »Leitkultur« streitet und die Frage stellt, ob der Islam zu Deutschland gehöre, sollte sich genauer ansehen, wie subtil Stücke wie *Othello* oder *Der Kaufmann von Venedig* solche Fragen von Zugehörigkeit in der Konstitution eines Gemeinwesens verhandeln. Shakespeares Werk bietet gewiß keine Antworten und niemals letztgültige Gewißheit – als Theaterwerk lebt es vielmehr vom fortgesetzten Zweifel –, aber in der Auseinandersetzung hilft es uns und fordert immer neu dazu heraus, unsere Fragen anders zu stellen und genauer zu durchdenken. Wie aber mag ausgerechnet Asimov dazu gekommen sein, sich seinerseits Shakespeare zu stellen?

William Shakespeare schrieb keine Science fiction und hat auch zum Genre des Utopischen, wie es von seinem Landsmann Thomas Morus in der frühen Tudor-Zeit begründet wurde, stets Distanz gehalten. Dennoch gibt es mancherlei, was ein Autor wie Asimov von Shakespeares Stücken lernen konnte: so vor allem die intrikate Verkettung einer Serie von Einzelwerken durch Fortsetzung oder Voransetzung – sogenannte *sequels* oder *prequels* – zu einem durchkomponierten epischen Zyklus, wie Shakespeares es in seinem Frühwerk mit den Historiendramen über den Aufstieg und Fall von Herrscherhäusern vorgeführt und Asimov es insbesondere mit seinen

*Foundation*-Romanen über den Aufstieg und Fall galaktischer Imperien praktiziert hat. Überhaupt könnte ein wissenschaftsfundierter Autor wie Asimov, für den das Zweifeln und das Fragen Antrieb aller Welterfahrung bilden, von einem Theaterautor wie Shakespeare dadurch Anregung erfahren haben, daß die Institution der Bühne – zu Shakespeares Zeit ein junges Medium – eben immer dazu dient, dem Zweifel Raum zu geben, da sich auf ihr nichts behaupten läßt, ohne es zugleich skeptischer Befragung auszusetzen. Letztlich aber ist es wohl die schiere Überzeugungsmacht und Stimmigkeit von Shakespeares Bühnenbretterwelten, die einem unermüdlichen Wirklichkeitsentwerfer wie Asimov unwiderstehlich gewesen sein müssen.

Wohl kein zweiter Autor der 20. Jahrhunderts war produktiver. Neben Dutzenden Romanen und Erzählbänden, die Asimov zu Lebzeiten (1920–1992) herausbrachte, darunter viele mit millionenhohen Weltauflagen, traten nach 1958, als er sich für knapp fünfundzwanzig Jahre von der Fiktion fast völlig abwandte, sehr viele natur- und populärwissenschaftliche Publikationen sowie umfangreiche historische und literarische Einführungswerke; die thematische Spannweite reicht dabei von *Inside the Atom* (1956) bis zu *Satellites in Outer Space* (1960), von *The Greeks: A Great Adventure* (1965) bis zu *Asimov's Guide to the Bible* (1968/69). In der jungen Sowjetunion in einer jiddischsprachigen Familie in der Provinz geboren, gelangte er als Kleinkind mit den Eltern in die Vereinigten Staaten, wurde 1928 amerikanischer Staatsbürger und wuchs in der jüdischen Gemeinschaft von Brooklyn auf. Dort führte der Vater, ein erfolgreicher Geschäftsmann, einen »Candy Store« und spannte auch den Sohn früh in die Arbeit ein. Aus den Pflichten des Geschäfts suchte und fand er zunehmend Zuflucht in Lektüre – neben Zeitschriften und Hefromanen, die sein Vater vertrieb, darunter auch das legendäre Science-fiction-Magazin *Astounding Stories*, wo er seine erste Veröffentlichung plazieren konnte, begeisterte er sich vor allem für die englische Erzählliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere die großen Viktorianer, denen Asimov zeitlebens große Leidenschaft entgegenbrachte und denen er sich mit dem prominenten Backenbart bald auch modisch anzugleichen mußte.

Sein Durchbruch als Science-fiction-Autor gelang 1941 mit der Publikation von *Nightfall*, vermutlich der meistanthologisierten Geschichte dieses Genres überhaupt. Sein Ruf als führender Autor seiner Zunft gründet seither darauf, daß er Zukunftsvisionen und -geschichten über technische Innovationen wie Roboter oder Raumschiffe stets zur Erkundung unserer *Conditio humana* nutzte. Seine tief humanistische, durch und durch rationalistische

Weltsicht – neben dem Schreiben verfolgte er lange eine wissenschaftliche Laufbahn als Biochemiker und Professor an der University of Boston – stellt technologische Entwicklungsmöglichkeiten immer in den Kontext ihrer sozialen Bewältigung. Asimovs Science fiction ist daher weniger utopisch als zeitdiagnostisch. Zugleich ist er ein leidenschaftlicher Pädagoge, Aufklärer und begnadeter Kommunikator – das *Time Magazine* nannte ihn bewundernd »an incurable explainaholic« –, der sein höchstes Ziel im Erreichen und Überzeugen eines möglichst breiten Publikums sah und fand.

In der Erfindung möglicher Welten, die unsere bekannte Welt in neue Perspektiven rücken, liegt seine Affinität zu Shakespeare. Wie die folgende Auswahl zeigt, bewährt sich Asimov deswegen glänzend als kenntnisreicher Fremdenführer durch die Shakespeare-Galaxie und erschließt den gesamten Dramenkosmos geduldig und ausführlich, Szene für Szene, Rede für Rede voranschreitend und mit zahlreichen Textzitatzen. So macht er interne Handlungslogiken und Plot-Motivationen ebenso verblüffend plausibel wie kulturhistorische Anspielungen oder mythologische Referenzen, für die man sonst einen gelehrten Fußnotenapparat oder dickleibige Fachliteratur benötigt. In klarer, schnörkelloser Sprache, mit erfrischend unverstelltem Blick und passionierter Hingabe an sprechende Details nimmt er Shakespeare-Texte beim Wort. Sie kommen uns auf diese Weise näher und wahren doch die stets gebotene historische Distanz, weil gerade die Klärung ihrer komplexen Verständnisvoraussetzungen die Dramen zugleich vermittelt wie verfremdet. Isaac Asimovs Shakespeare ist daher sowohl unser Zeitgenosse als auch ein aufregend Unbekannter, der uns ungeheuer viel Neues zu erzählen hat.

Was also ist Shakespeares Welt? Wie ist sie entstanden? Und was kommt an Einflußgrößen, Kontextwissen sowie sonstigen Besonderheiten zu ihrem Verständnis in Betracht? Wer Antworten auf solche Fragen sucht, der lese lustvoll dieses Buch.

Tobias Döring

(Präsident der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 2011–2014)



# Ein Sommernachtstraum

## (A Midsummer Night's Dream)

Der Name des Stücks gibt seine Stimmung vor. Der »Mittsommer« aus dem englischen Titel verweist auf die Sommersonnenwende, den Tag, an dem die Mittagssonne den höchsten Punkt am Firmament erreicht. Nach dem heute gültigen Kalender ist das der 21. Juni, obwohl dieses Datum nach neuerer Übereinkunft und in Anbetracht der Temperaturen eigentlich erst der Anfang des Sommers ist.

Das tatsächliche Datum der Sonnenwende hat sich immer wieder verschoben, weil die Kalender sich geändert haben. In England begeht man den Mittsommer traditionell am 24. Juni, an dem auch der Geburtstag Johannes' des Täufers gefeiert wird, wodurch dieser Tag sowohl eine christliche als auch eine heidnische Bedeutung hat. Die Nacht davor ist die »Mittsommernacht«.

Einem Volksglauben zufolge kann extreme Hitze wahnsinnig machen – daher auch Ausdrücke wie »midsummer madness« oder »Hundstagstollheit« –, und das ist nicht völlig aus der Luft gegriffen. Je höher die Sonne steht und je länger sie herunterbrennt, desto leichter bekommt man einen Sonnenstich, der schon in milder Form alle möglichen Halluzinationen hervorrufen kann. An Mittsommer neigt der Mensch daher besonders dazu, sich phantastische Erlebnisse einzubilden.

Wenn Shakespeare das Drama also mit *A Midsummer Night's Dream* betitelt, dann beschreibt er es ganz bewußt als ein Stück blanker Phantasie. Der Titel besagt aber *nicht*, daß sich die Handlung tatsächlich in der »Mittsommernacht« abspielt. Im Stück findet sich nur ein einziger Hinweis auf die Jahreszeit, und der legt ein deutlich früheres Datum nahe.

### *Endlich, Hippolyta ...*

Das Stück beginnt in einer Atmosphäre festlicher Freude: Eine Hochzeit steht bevor. Der Schauplatz ist der Palast des Theseus, des Herzogs von Athen, welcher sagt:

Endlich, Hippolyta, naht unsre Hochzeitsstunde  
Mit schnellem Schritt; vier Freudentage nur  
Zur Neumondnacht

Now, fair Hippolyta, our nuptial hour  
 Draws on apace. Four happy days bring in  
 Another moon;

I. Akt, 1. Szene

Theseus ist der berühmte Held, der laut der griechischen Sage erstmals die attische Halbinsel unter der Herrschaft der Stadt Athen vereinte. Man nimmt an, daß er der Generation vor dem Trojanischen Krieg entstammt, so daß die Handlungszeit auf ungefähr 1230 v. Chr. datiert werden kann. Vom chronologischen Hintergrund aus betrachtet, ist das Stück also Shakespeares frühestes, weshalb es hier am Anfang stehen soll.

Im Laufe der folgenden Jahrhunderte dachten sich die erfinderischen Athener immer weitere Heldengeschichten aus, um die Biographie ihres Gründers auszuschnücken, bis schließlich Herkules [Herakles] der einzige war, dem man noch mehr Abenteuer zuschrieb als Theseus.

Eine dieser Erzählungen handelt von seinem Feldzug gegen eine Nation kriegerischer Frauen. In der Sage heißt es, bei diesen Frauen sei es üblich gewesen, bereits im Kindesalter die linke Brust auszubrennen, so daß sie sich nicht voll entwickeln konnte und ihnen auf dieser Seite mehr Freiraum zum Führen eines Schildes blieb. Man nannte diese Frauen »Amazonen«, in Anlehnung an das griechische Wort für »ohne Brust«.

Theseus besiegt die Amazonen und nimmt ihre Königin Antiope gefangen, um sie zur Geliebten zu nehmen. Er heiratet sie und zeugt mit ihr einen Sohn namens Hippolytos. Der Name Hippolytos ist in der griechischen Sage berühmt, denn sein Träger steht im Mittelpunkt einer sehr bekannten Erzählung über die hoffnungslose Liebe seiner Stiefmutter Phädra zu ihm.

Seiner Mutter wurde rückwirkend anstelle des älteren Namens Antiope eine weibliche Version von Hippolytos' Namen – Hippolyta – verliehen. Das war um so leichter möglich, als die Königin in der Erzählung über einen anderen Feldzug gegen die Amazonen – den des Herkules – tatsächlich den Namen Hippolyta trug. Shakespeare verwendet diesen Namen für Theseus' Amazonenkönigin nicht nur hier, sondern auch in seinem Stück *Die beiden edlen Vettern* (*The Two Noble Kinsmen*).

In der Liste der handelnden Personen ist Theseus als »Herzog von Athen« aufgeführt. Dies ist ein Anachronismus, denn Athen war zu Theseus' Zeit weder ein Herzogtum noch etwas Vergleichbares. Es war vielmehr das, was wir heute ein Königreich nennen würden, und Theseus war der König.

Der Titel »Herzog von Athen« kommt allerdings nicht von ungefähr. Im Jahr 1204 bezwangen Kreuzritter aus dem Westen das Byzantinische Reich, das bis dahin Griechenland beherrscht hatte. Sie eroberten und plünderten dessen Hauptstadt Konstantinopel und teilten das Reich soweit wie möglich unter sich auf, wobei sie neue Staaten nach westlichem Vorbild gründeten. Eines dieser Teilreiche war das »Herzogtum Athen«, das Athen, Theben und die umliegende Region umfaßte.

Dieses Herzogtum blieb für zweieinhalb Jahrhunderte bestehen, bis es 1456 Teil des Osmanischen Reichs wurde. Shakespeares Stück wurde vermutlich um 1595 verfaßt und war damit zeitlich nur anderthalb Jahrhunderte entfernt – der Titel »Herzog« dürfte einem elisabethanischen Publikum also ganz passend erschienen sein.

Da *Ein Sommernachtstraum* sich um eine Hochzeit dreht, da es fröhlich und leicht ist und von nichts als der Liebe und den Liebenden handelt, liegt die Vermutung nahe, daß es ursprünglich als Teil des Unterhaltungsprogramms eines Hochzeitsfestes geschrieben und aufgeführt wurde. Einige Forscher haben versucht herauszufinden, um welche Hochzeit es sich dabei gehandelt haben könnte, wobei sechs verschiedene ins Spiel gebracht wurden, die jedoch alle nicht ernsthaft in Frage kommen. Die beiden Männer, die Shakespeares Dienste am ehesten für derartige Zwecke hätten in Anspruch nehmen können, der Graf von Southampton und der Graf von Essex (ein Günstling Elizabeths und guter Freund Southamptons), heirateten beide im Jahr 1598 und damit zu spät für das Stück.\*

### ... bei Amors stärkstem Bogen

Theseus' und Hippolytas Hochzeitsfeierlichkeiten bilden die Hintergrundhandlung beziehungsweise den »Rahmen« des Stücks. Im Vordergrund stehen drei andere Geschichten, die von äußerst ungleichen Figurengruppen handeln und die Shakespeare geschickt miteinander verwebt.

Der erste dieser Handlungsstränge wird unverzüglich eingeführt, als eine Gruppe wohlgeborener Athener bei Theseus hereinplatzt. Ihr Anführer ist Egeus, der verärgert und aufgewühlt ist, weil seine Tochter Hermia sich weigert, einen jungen Mann namens Demetrius zu heiraten. Hermia besteht stur auf ihrer Liebe zu Lysander, von dem ihr Vater jedoch nichts hält.

\* Anm. d. Redaktion: Der Graf von Southampton war Henry Wriothesley und der Graf von Essex war Robert Devereux.

Lysander selbst weist darauf hin, daß Demetrius zuvor in Hermias Freundin Helena verliebt gewesen sei und daß Helena diese Liebe immer noch erwidere.

Doch es nützt alles nichts. Hermias Gefühlen und Lysanders Argumenten zum Trotz besteht Egeus darauf, seinen Willen durchzusetzen, wie es ihm rechtmäßig zusteht. Theseus verfügt, daß Hermia bis zum Tag seiner eigenen Hochzeit zugestimmt haben muß, ihrem Vater zu gehorchen. Andernfalls erwarte sie der Tod oder lebenslange Ehelosigkeit. Danach gehen alle, außer Lysander und Hermia, ab.

Den beiden scheint kein anderer Ausweg als die Flucht zu bleiben. Lysander schlägt Hermia vor, ihn im Wald außerhalb der Stadt zu treffen und zu seiner reichen Tante jenseits des athenischen Hoheitsgebietes zu fliehen. Dort könnten sie heiraten.

Hermia ist einverstanden, ihn noch in derselben Nacht dort zu treffen, und schwört dies in einem lyrischen Ausbruch von Liebesbekundungen:

Ich schwöre Dir bei Amors stärkstem Bogen,  
Bei seinem besten Pfeil mit goldnem Schaft,  
Bei Venus' Tauben unschuldiger Pracht,  
Bei dem, was Seelen knüpft und lieben macht,  
Beim Feuer, in dem Dido sich verbrannte,  
Als sich Aeneas treulos heimwärts wandte,

I swear to thee, by Cupid's strongest bow,  
By his best arrow with the golden head,  
By the simplicity of Venus' doves,  
By that which knitteth souls and prospers loves,  
And by that fire which burned the Carthage queen,  
When the false Troyan under sail was seen,

I. Akt, 1. Szene

Amor – oder auch Cupido – ist die lateinische Version des griechischen Eros, und beide sind Personifizierungen sexueller Leidenschaft. Erstmals erwähnt wird Amor in den Werken des griechischen Dichters Hesiod, der im 8. Jahrhundert v. Chr. lebte. Dort repräsentiert der Gott die mysteriöse Anziehungskraft, die am Anfang aller Dinge steht. In späteren Jahrhunderten wurde er erst als junger Mann dargestellt, dann als Knabe und schließlich als Kleinkind, ähnlich den Putten unserer eigenen Kunsttradition.

In der griechischen Mythologie schrieb man ihm unterschiedliche Eltern zu; in der bekanntesten Version waren es Venus [Aphrodite] und Mars [Ares]. Man hielt ihn für spitzbübisch, was jeder nachvollziehen kann, der

erlebt hat, was für alberne Geschehnisse die Liebe mit sich bringen kann. Manchmal wird er auch als blind dargestellt, weil die Liebe oft die scheinbar unpassendsten Paare heimsucht – unpassend nach sämtlichen Maßstäben außer denen der Liebenden selbst.

Man nahm an, daß er Pfeil und Bogen besäße, da der erste Ansturm der Liebe einen manchmal so plötzlich ereilt – oder wenigstens in der Erinnerung so plötzlich gewesen zu sein scheint –, daß er einem schnellen Schuß ins Herz gleicht. In späteren Erzählungen gab man Amor zwei verschiedene Arten von Pfeilen: Die einen hatten goldene Spitzen, um Liebe hervorzurufen, die anderen bleierne, um Haß auszulösen. Manchmal schrieb man die Haßpfeile auch einer weiteren Gottheit namens Anteros, »Gegen-Eros«, zu.

Tauben waren der Venus geweihte Vögel, und auch sie dienten als geeignete Träger für Liebesschwüre.

Die »Carthage queen« des Originals ist ein Verweis auf eine der Lieblingsfiguren Shakespeares aus der klassischen Sagenwelt, auf die er oft Bezug nimmt: Dido, die laut der Legende im Jahre 814 v. Chr. die nordafrikanische Stadt Karthago gründete, welche in späteren Jahrhunderten das westliche Mittelmeer beherrschte und sogar mit Rom konkurrierte.

Die bekannteste Geschichte im Zusammenhang mit Dido handelt vom trojanischen Helden Aeneas. Aeneas ist einer der Krieger, die die Zerstörung Trojas überlebten. Zwar wird Aeneas in Homers *Ilias* einmal beinahe vom unbesiegbaren Achilles getötet, dann aber durch göttliches Einwirken gerettet. Gerechtfertigt wird das durch Jupiters' [Zeus'] Wunsch: »Jetzo soll Äneias' [Aeneas'] Gewalt obherrschen den Troern, Und die Söhne der Söhn', in künftigen Tagen erzeuge.«\*

Später dachte man sich natürlich zahlreiche Geschichten aus, die Aeneas auch nach dem Fall Trojas noch Abenteuer zuschrieben. Die bekannteste dieser Geschichten wurde allerdings nicht von einem Griechen erzählt, sondern von einem römischen Dichter namens Publius Vergilius Maro, der besser unter dem Namen Vergil bekannt ist. Während der letzten Jahrzehnte des 1. Jahrhunderts v. Chr., unter der Herrschaft des ersten römischen Kaisers, Augustus, schrieb Vergil in Anlehnung an Homer eine Geschichte über Aeneas' Flucht aus dem brennenden Troja und seine Streifzüge durch das Mittelmeer. Nach ihrem Helden erhielt seine epische Dichtung den Titel *Aeneis*.

\* Anm. d. Redaktion: Zitiert nach: Homer, *Ilias*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß [1793]. Frankfurt 1990, XX, 307f.

Eines Tages landet Aeneas in Karthago und begegnet Königin Dido. Sicher, der Trojanische Krieg fand um 1200 v. Chr. statt, und Dido lebte um 800 v. Chr., was vier Jahrhunderte Unterschied ausmacht. Doch das war Vergil egal – und uns kann das beim Lesen der *Aeneis*, ehrlich gesagt, auch egal sein.

Dido verliebt sich hoffnungslos in den schönen Fremden aus Troja. Anfangs findet ihre Liebe auch Erfüllung, und erst sieht es so aus, als würde alles gut enden. Doch Aeneas ist ein »false Trojan«, ein falscher und treuloser Trojaner, der die Königin betrügt. Die Götter erinnern ihn mahnend an den von ihnen erteilten Auftrag, nach Italien zu gehen und dort ein Geschlecht zu begründen, aus dem später einmal Rom hervorgehen soll. Klammheimlich stiehlt er sich davon.

Verzweifelt errichtet Dido am Ufer einen Scheiterhaufen, zündet ihn an und stürzt sich ins Feuer, um darin zu sterben, den Blick fest auf das verschwindende Schiff geheftet. Nur wenige Leser haben hier Mitleid mit Vergils ziemlich farblosem Helden. Trotz der Versuche des Dichters, Aeneas' Befolgung der göttlichen Weisungen als ausgesprochen fromme Handlung darzustellen, fühlen wir doch mit der verletzten Karthagerin und nicht mit dem davoneilenden Trojaner. Dido ist seither zum Inbegriff der betrogenen Frau geworden.

Daß Hermia von Dido und Aeneas spricht, ist natürlich anachronistisch, da diese Ereignisse erst nach dem Trojanischen Krieg stattfanden und Theseus vor diesem lebte – doch auch das tut nichts weiter zur Sache.

### *... der Mond steigt, um zu schauen*

Auftritt Helena. Sie ist eine Busenfreundin Hermias, und obwohl Demetrius, in den Helena verzweifelt verliebt ist, ebenso verzweifelt Hermia umwirbt, hat die Freundschaft offenbar keinen Schaden genommen.

Gutherzig beschließen die beiden Liebenden, Helena in ihren Fluchtplan einzuweihen, um ihr zu versichern, daß damit das Hindernis für ihre Liebe zu Demetrius aus dem Weg geräumt sein wird. Lysander erklärt, sie wollten flüchten,

Wenn morgen nacht der Mond steigt, um zu schauen,  
Wie sich sein Silberschein im Wasser spiegelt

Tomorrow night, when Phoebe doth behold  
Her silver visage in the wat'ry glass

I. Akt, 1. Szene

Die »Phoebe« im englischen Original ist ein Verweis auf den Mond, der sich auf die Titanin dieses Namens und die älteste Mondgöttin der klassischen Mythologie bezieht.

Lysanders Hinweis auf den Mond, der die Nacht erhellt, ist allerdings merkwürdig, da Theseus am Anfang des Stücks ausdrücklich erwähnt, daß es nur noch vier Nächte bis zum Neumond seien. Dementsprechend ist der abnehmende Mond in diesem Augenblick bloß eine Sichel, die man nur in den Stunden unmittelbar vor dem Morgengrauen sehen kann.

Dennoch sollen wir davon ausgehen, daß die gesamte folgende magische Nacht mondhell ist. In gewisser Hinsicht ist das wesentlich. Das sanfte Mondlicht wird gerade ausreichen, damit die Dinge nicht ganz so aussehen, wie sie sind. Wer hätte daran schon etwas auszusetzen? Es herrsche also die ganze Nacht Vollmond, selbst wenn die Astronomie das für unmöglich erklärt.

Das Wohlwollen, mit dem Hermia und Lysander Helena von ihren Plänen erzählen, führt selbstverständlich sofort zu Schwierigkeiten. Praktisch wahn-sinnig vor Liebe, offenbart Helena den Plan umgehend Demetrius, in der Hoffnung, dadurch seine Dankbarkeit zu erlangen – allerdings ohne Erfolg.

### **... unsere Truppe vollzählig**

In der zweiten Szene des Stücks wird ein dritter Handlungsstrang eingeführt, in dem keine Adeligen, sondern Handwerker vorkommen. Schauplatz dieser Szene ist das Haus eines Zimmermanns.

Diese Handwerker haben nichts von der Aura des Athener Adels, sondern sind in jeder Hinsicht – bis hin zu ihren Namen – clowneske Engländer. Das gilt für alle Shakespeare-Stücke: Unabhängig von der Nationalität und der historischen Epoche, der die Hauptfiguren angehören, sind die Vertreter der niedrigeren Stände stets als Engländer aus Shakespeares Zeit dargestellt.

Der Anführer der Gruppe, in dessen Haus das Treffen stattfindet, blickt in die Runde und fragt bedeutungsschwer:

Ist unsere Truppe vollzählig?

Is all our company here?

I. Akt, 2. Szene

Bei diesem Anführer handelt es sich um Peter Squenz – im Original »Peter Quince« –, den Zimmermann. Wie bei den übrigen Handwerkern läßt sich zwischen dem Namen des englischen Originals und der Tätigkeit eine

Beziehung herstellen. Nach einer Fußnote im *Signet Classic Shakespeare* bezeichnet der englische Begriff »quines« Holzblöcke, die beim Bauen verwendet werden und somit ein Attribut von Zimmerleuten sind.

Außerdem gehören der Truppe die folgenden Männer an:

Niklaus Zettel (im Original »Nick Bottom«), der Weber: Das englische »bottom« hat zahlreiche Bedeutungen, darunter auch »Garnknäuel«.

Franz Flaut, der Blasebalgflicker, heißt im Englischen »Francis Flute«: Auch dieser Name ist treffend, da die Seiten eines Blasebalgs faltig sind (auf Englisch: »fluted«).

Tom Schnauz (im Original »Tom Snout«) ist Kesselflicker. Seine Haupttätigkeit ist die Reparatur von Kesseln, deren charakteristisches Merkmal die Ausgießröhre bzw. Tülle ist, im Englischen »spout« oder auch »snout«.

Schnock, der Schreiner (»Snug the joiner«): Bei seiner Tätigkeit werden Holzelemente – nach Möglichkeit genau passend (»snug«) – zusammengefügt.

Der letzte in der Runde ist Matz Schlucker (»Robin Starveling«), ein Schneider: Der englische Name »Starveling« (Hungerleider) bezieht sich auf das hartnäckige Klischee, Schneider seien schwach, feige und weibisch – was möglicherweise daher rührt, daß in diesem Beruf viel mit Frauenkleidung gearbeitet wird und man leicht auf die Idee kommen könnte, eine solche Tätigkeit sei nichts für »echte« Männer.

### »... *Pyramus und Thisbe*«

Die sechs Handwerker sind zusammengekommen, um die Aufführung eines Theaterstücks bei der Hochzeitsfeier von Theseus und Hippolyta zu planen. Squenz verkündet den Namen des Stücks:

... unser Stück heißt »Die tief tragische Komödie und der tieftraurige Tod von Pyramus und Thisbe«.

... our play is, »The most lamentable comedy, and most cruel death of Pyramus and Thisby.«

I. Akt, 2. Szene

Die Erzählung von Pyramus und Thisbe findet sich in den *Metamorphosen* von Ovid; darüber hinaus ist keine weitere Quelle bekannt.

Pyramus und Thisbe sind ein junges Liebespaar aus Babylon. Die beiden leben in benachbarten Häusern, doch da ihre Eltern verfeindet sind,

dürfen sie einander nicht sehen. Sie unterhalten sich durch einen Spalt in der Wand zwischen ihren Elternhäusern und verabreden, sich in der Nacht außerhalb der Stadt zu treffen.

Thisbe erscheint als erste am Treffpunkt, nimmt jedoch vor einem Löwen Reißaus und verliert dabei ihr Tuch. Der Löwe, der zuvor ein Rind gerissen hat, schnappt nach dem Tuch und läßt Blutspuren daran zurück. Kurz darauf trifft Pyramus ein, sieht die Prankenspuren des Löwen und den blutigen Schal. Er zieht daraus den einzig logischen Schluß und bringt sich um. Als Thisbe zurückkehrt, findet sie Pyramus' Leiche und nimmt sich ebenfalls das Leben.

Die Erzählung weist bemerkenswerte Ähnlichkeit mit der Handlung von *Romeo und Julia* auf, ein Stück, das etwa zur selben Zeit entstanden ist wie der *Sommernachtstraum*. War Shakespeare bei der satirischen Bearbeitung der Geschichte von Pyramus und Thisbe auf den Gedanken gekommen, sich dem Thema auch ernsthaft zu widmen? Oder hatte er die ernste Version bereits geschrieben und wollte sie nun ein wenig auf die Schippe nehmen? Wir werden es nie erfahren.

### *Den Erkulas könnt ich einzigartig spielen ...*

Die Handwerker gehören zu den hinreißendsten Figuren, die Shakespeare je erschaffen hat: Sie sind naiv und dabei voller guter Absichten. Und der Naivste von allen mit den besten Absichten ist Zettel. Kaum hört er den Namen des Stücks, erklärt er sofort wichtigtuerisch:

Ein sehr gutes Stück Arbeit, das könnt ihr mir glauben, und lustig.

A very good piece of work, I assure you, and a merry.

I. Akt, 2. Szene

Wer im elisabethanischen England auch nur über ein kleines bißchen Schulbildung verfügte, kannte die Geschichte von Pyramus und Thisbe und wußte, daß ihre ungeheure Tragik zartbesaitete junge Mädchen zu Tränenströmen hinreißen sollte – mit seiner Beschreibung des Stücks verrät Zettel sich also sofort. Er erweist sich als arroganter Besserwisser, der in Wahrheit gar nichts weiß: Ein Narr, der sich für weise hält und den gerade das gigantische Ausmaß seiner Torheit liebenswert macht.

Die Handwerker bekommen jeweils eine Rolle in der Aufführung zugewiesen; Zettel soll die Hauptfigur spielen, den Pyramus. Prompt stellt sich

heraus, daß er nicht weiß, worum es bei dieser Rolle geht, obwohl er das Stück angeblich doch kennt. Als man ihm erklärt, daß es sich bei Pyramus um einen Liebhaber handelt, stellt er wehmütig fest, welche Möglichkeiten andere Rollen ihm bieten würden:

... die eigentliche Talentbegabung hab ich zum Tyrannen. Den Erkulas könnt ich einzigartig spielen oder eine Rolle zum Steinerweichen, daß sich die Balken biegen;

... my chief humor is for a tyrant. I could play Eracles rarely, or a part to tear a cat in, to make all split.

I. Akt, 2. Szene

»Erkulas« entspricht Zettels fehlerhafter Aussprache von Herkules. Ein Großteil der Komik in Shakespeares Stücken beruht auf der Verballhornung der englischen Sprache durch die ungebildeten Bevölkerungsschichten – damit konnte er sicher sein, bei den höheren Ständen im Publikum überhebliches Lachen hervorzurufen.

Herkules ist der bedeutendste der griechischen Sagenhelden. Er ist aus der verbotenen Liebschaft Jupiters zu einer sterblichen Frau hervorgegangen, was ihm die Feindschaft der rachsüchtigen Juno [Hera] einbringt. Als Strafe für ein Verbrechen, das er während eines seiner gelegentlichen Anfälle von Wahnsinn verübt hat, wird er dazu verurteilt, für seinen nichtsnutzigen Verwandten Eurystheus, den König von Argos, zwölf Aufgaben zu verrichten.

Die Geschichte der Aufgaben des Herkules – die ursprünglich möglicherweise auf den Weg der Sonne durch die zwölf Tierkreiszeichen zurückzuführen sind – wurde so reichhaltig mit Schilderungen seiner übermenschlichen Kräfte ausgeschmückt, daß sich Herkules zur berühmtesten griechischen Sagenfigur entwickelte und sich auch in allen späteren Epochen ungebrochener Beliebtheit erfreute.

Da Herkules' Stärke allein auf roher Kraft und einem guten Schuß Wahnsinn beruht, muß er sehr plakativ dargestellt werden: mit donnernder, tiefer Stimme sowie mit Wutausbrüchen, Drohgebärden und ausgiebigem Muskelspiel.

Die schlechteren Stücke des elisabethanischen Zeitalters waren für ihre übertriebene Darstellung bekannt, die besonders bei den niedrigeren Ständen beliebt war. Ohne Übertreibung ließ sich Herkules keineswegs zufriedenstellend verkörpern: genau die Art Rolle also, die ein liebenswerter Einfaltspinsel wie Zettel unbedingt würde spielen wollen.

Die »Rolle zum Steinerweichen«, im Englischen »a part to tear a cat in, to make all split«, bezieht sich wahrscheinlich auf Samson [Simson], das israelitische Pendant zu Herkules. Der junge Samson begegnete einmal einem Löwen: »Und der Geist des HERRN geriet über ihn, und er zerriß ihn, wie man ein Böcklein zerreißt, und hatte doch gar nichts in seiner Hand« (*Buch der Richter* 14, 6). Samson wäre zweifellos genauso nach Zettels Geschmack gewesen wie Herkules.

Die Verteilung der übrigen Rollen wird immer wieder von Zettel unterbrochen, der jede der beschriebenen Figuren am liebsten selbst spielen möchte und anbietet, seine Spielkünste in jeder gewünschten Art und Weise zur Verfügung zu stellen. Erst als man ihm sagt, wie unvorstellbar gut Pyramus aussehe, erkennt er, daß nur er den jungen Mann spielen kann, und gibt sich damit zufrieden.

Dann kommt die Gruppe überein, das Stück heimlich im Wald vor den Toren Athens zu proben, damit keine Außenstehenden von ihrem Plan erfahren und ihnen die Schau stehlen können. Der Wald ist derselbe, in dem sich auch Lysander und Hermia verabredet haben.

### *... der Mond im All*

Der zweite Akt wird in eben diesem Wald eröffnet, doch zu sehen sind weder die hochgeborenen Liebenden noch die Schauspieler von niederer Herkunft. Andere Wesen treiben sich bereits im Wald herum, und ein weiterer Handlungsstrang wird eingeführt, der auf reiner Phantasie beruht: Denn nun geht es um Elfen (die übrigens der keltischen Legende entstammen und nicht der griechischen Mythologie, doch das tut nichts weiter zur Sache).

Der Akt beginnt mit der Begegnung zweier Geisterwesen. Der Groteskere der beiden fragt den Anmutigeren (der schlicht »Elf« heißt), wohin er unterwegs sei. In dessen Antwort heißt es:

Eil ich wie ein Echohall,  
Schneller als der Mond im All,

I do wander everywhere,  
Swifter than the moon's sphere;

II. Akt, 1. Szene

Hier haben wir es mit griechischer Astronomie zu tun. Die Griechen glaubten, daß die Sonne, der Mond und die verschiedenen Planeten jeweils an durchsichtigen Hohlkugeln oder Sphären (daher im Englischen auch »the

moon's sphere«) befestigt wären. Nach diesem Weltbild waren die verschiedenen Sphären konzentrisch hintereinander um die Erde angeordnet, die den absoluten Mittelpunkt des Universums bildete.

Die Sphären drehten sich demnach auf vielfältige, komplizierte Weise, was letztlich dazu führte, daß sich die daran befestigten Himmelskörper so vor dem Hintergrund der Sterne bewegten, wie es die menschlichen Astronomen beobachten. Die innenliegenden kleineren Sphären drehten sich schneller als die äußeren größeren Hohlkugeln. Der Mond, der an der innersten, kleinsten Sphäre befestigt war, bewegte sich besonders rasch vor den Sternen, weil sich seine Sphäre mit der größten Geschwindigkeit drehte. Der Elf brüstet sich also damit, sich schneller fortzubewegen als der schnellste Himmelskörper – der Mond und seine Sphäre.

Die Vorstellung, daß sich alle Sphären um die Erde als Zentrum drehen, wurde 1543 von dem polnischen Astronomen Nikolaus Kopernikus in Zweifel gezogen. Es gab eine hitzige Kontroverse um diese Frage, die erst nach Shakespeares Tod endgültig zugunsten Kopernikus' entschieden wurde. Die kopernikanische Theorie war durchaus nicht unvereinbar mit der Vorstellung von Sphären – die sich jedoch nicht um die Erde, sondern um die Sonne bewegten –, und erst als Johannes Kepler im Jahr 1609 zeigte, daß die Umlaufbahnen der Planeten elliptisch sind, kam die Vorstellung der Himmelsphären nach und nach aus der Mode.

Shakespeare vertrat dabei übrigens *keineswegs* den fortschrittlichen Standpunkt des Kopernikus. Auf dem Gebiet der Naturwissenschaft war er durch und durch konservativ und hielt eng an den griechischen Lehren fest. Die These von den Sphären war ihm eine der liebsten: Sie findet bei ihm an zahlreichen Stellen Erwähnung.

### ... *der Königin der Feen*

Der Elf fährt fort, seine Pflichten zu beschreiben:

Dien der Königin der Feen,  
Muß Tau auf ihre Wiese säen.

And I serve the Fairy Queen  
To dew her orbs upon the green.

II. Akt, 1. Szene

Sofern wir heute überhaupt noch an Feen und Elfen denken, stellen wir uns dabei winzige Wesen mit Schmetterlingsflügeln vor, die in Kindergeschichten auftreten. Tinker Bell, die Fee aus *Peter Pan*, ist ein wunderbares Beispiel dafür.

Dies ist aber nur die moderne, verwässerte Version, zu deren Entstehung die Feen und Elfen aus dem *Sommernachtstraum* maßgeblich beigetragen haben.

Früher nahm man Feen und Elfen noch sehr viel ernster. Das ist nicht erstaunlich, denn sie stammen zum Teil aus der schwachen Erinnerung an heidnische Waldgeister: an Faune, Satyre und Nymphen der griechisch-römischen Mythologie, an Gnome, Elfen und Kobolde der teutonischen Vorstellungswelt, sowie an Hexer und das »kleine Volk« der keltischen Sagen. Sie alle stehen für die rätselhaften, meistens launischen und oft auch böswilligen Mächte der Natur.

Diese diffusen alten Vorstellungen setzten sich in den Köpfen der Landbevölkerung fest und wurden zu Ammenmärchen, die die Kirche wegen ihrer heidnischen Ursprünge bekämpfte.

Natürlich hatten auch die Feen einen König und eine Königin, doch deren Namen und Kräfte unterschieden sich von Region zu Region. Damit eine allgemeingültige mythologische Version entstehen kann, ist eine ausdifferenzierte Literatur nötig. Eine solche konnte es in diesem Fall aber nicht geben, weil diese Vorstellungen nur bei ungebildeten, des Schreibens nicht mächtigen Menschen Schutz vor der kirchlichen Verfolgung fanden.

Der uns am besten vertraute Name der Elfenkönigin ist der, den auch Shakespeare benutzt: »Titania«. Wir kennen ihn aber überhaupt nur deshalb, weil Shakespeare ihn in seinem Stück verwendet. Soweit wir wissen, war er der erste, der die Elfenkönigin je so genannt hat.

Wir können nur mutmaßen, wie Shakespeare darauf gekommen sein könnte. Am ehesten dürfte das wohl mit Ovids *Metamorphosen* zu tun haben, die Shakespeare so oft verwendet hat. An einer Stelle nennt Ovid den Mond »Titania« und bezieht sich damit in derselben Weise auf die Mondgöttin Phoebé, wie man auch die Sonne als »Titan« bezeichnet.

Immerhin handelt es sich hier um ein von Mondlicht durchflutetes Stück, um eine Geschichte voll phantastischer Begebenheiten in schummeriger Nacht. Vielleicht gefiel es Shakespeare einfach, aus der Feenkönigin eine Variante der Mondgöttin zu machen.

Die »orbs upon the green« (Kreise auf dem Grün) des englischen Originals sind Kreise dunkleren Grases, wie man sie manchmal auf Wiesen findet.

Sie stammen von einem Pilz, dessen Myzel sich unterirdisch ausbreitet und hier und da in immer weiteren Kreisen und Halbkreisen Fruchtkörper an der Oberfläche ausbildet. Menschen, die mit genügend Phantasie gesegnet sind, sehen in diesen Kreisen kleine Ballsäle für winzige Feen. Man nennt sie auch »Feenkreise«.

***Oberon feiert hier sein Fest ...***

Als der seltsame Waldgeist erfährt, daß sein Gegenüber zum Gefolge der Feenkönigin gehört, sagt er:

Oberon feiert hier sein Fest. Gib Acht,  
Daß sie ihm nicht vor Augen kommt heut nacht,  
Denn er spuckt Gift und Haß.

The King doth keep his revels here tonight.  
Take heed the Queen come not within his sight,  
For Oberon is passing fell and wrath.

II. Akt, 1. Szene

Der Name »Oberon« ist keine Erfindung Shakespeares; er stammt aus der Zeit der Teutonen. Die alten germanischen Sagen erzählen von allerlei Erdgeistern. Dazu gehören auch die Zwerge: kleinwüchsige, mißgebildete und meist böswillige Gesellen, die sich hauptsächlich mit Bergbau beschäftigen (wie auch noch in Walt Disneys Zeichentrickfilm *Schneewittchen und die sieben Zwerge*). Wir können nur mutmaßen, ob vielleicht die erste Begegnung germanischer Jäger mit schmutzverkrusteten Bergarbeitern der Ursprung solcher Geschichten war. Diese Arbeiter waren nämlich meistens Kinder oder kleinwüchsige Erwachsene, denn nur mit einem kleinen Körper konnte man sich durch die unterirdischen Gänge zwängen.

König der Zwerge war in den teutonischen Sagen jedenfalls Alberich, den wir heute am besten durch seine Rolle in der Nibelungensage kennen, wie sie in den vier Opern Richard Wagners von den Rheintöchtern bis zur Götterdämmerung erzählt wird. Alberich ist der teuflische Zwerg, der den Rheintöchtern das Gold stiehlt. Als ihm selbst das Gold wieder weggenommen wird, verflucht er all seine zukünftigen Besitzer, wodurch schließlich das Ende der Welt herbeigeführt wird.

Im Französischen wird »Alberich« zum weicheren »Oberon«. Als König der Elfen, nicht der Zwerge, kommt er in der beliebten mittelalterlichen Erzählung *Huon von Bordeaux* (*Huon de Bordeaux*) vor. Darin tötet Huon

den Sohn Karls des Großen und wird zur Strafe auf eine gefährliche Mission geschickt. Er begegnet Oberon, der als Sohn eines ausgesprochen merkwürdigen Elternpaares beschrieben wird: Julius Cäsar aus der römischen Geschichte und Morgan le Fay aus der keltischen Sagenwelt. Aber ist dieses Paar wirklich so merkwürdig? Die mittelalterliche Kultur Frankreichs entstand aus der Vermischung der keltischen Völker des alten Galliens mit dem der römischen Eroberer – und später mit dem der germanischen, die hier durch Karl den Großen vertreten sind. Huon und Oberon könnten also für die Begegnung des fränkischen Aspekts mit dem gallisch-römischen stehen. Aber das soll uns nicht weiter beschäftigen, in diesem Buch geht es schließlich um Shakespeare.

*Huon von Bordeaux* wurde um 1540 von John Bouchier, dem 2. Baron Berners, einem englischen Staatsmann und Schriftsteller, ins Englische übersetzt. Shakespeare hat das Buch sicher gekannt und »Oberon« daraus übernommen.

Oberon und Titania sind heute beide im Himmel. Der deutsch-englische Astronom Wilhelm Herschel, der 1781 den Uranus entdeckt hatte, entdeckte 1787 auch die beiden äußersten Monde des Planeten, soweit wir heute [2013] wissen, gibt es insgesamt siebenundzwanzig. Entgegen dem damaligen Brauch, die Himmelskörper des Sonnensystems nach griechisch-römischen Gottheiten zu benennen, bediente er sich bei Shakespeare und nannte sie Titania und Oberon. Oberon ist der äußere der beiden Uranus-Monde.

### *Ein schönres Wechselkind ...*

Das Publikum erfährt umgehend den Grund für den Streit zwischen Titania und Oberon, denn der plumpe Elf berichtet, Oberon sei wütend auf Titania:

[...] Tja, er beneidet  
 Sie um den Knaben, der sie jetzt begleitet,  
 Den sie in Indien dem König stahl.  
 Ein schönres Wechselkind als dieses Mal  
 Besaß sie nie.

Because that she as her attendant hath  
 A lovely boy, stolen from an Indian king;  
 She never had so sweet a changeling.  
 And jealous Oberon would have the child

II. Akt, 1. Szene

Laut einer der unheimlicheren Geschichten über Elfen stahlen sie oft gesunde Säuglinge aus der Wiege und hinterließen kränkliche und mißgebildete an ihrer Stelle. Diese ausgetauschten Kinder nannte man »Wechselbälger«. Das wahrhaft Schreckliche an dieser Sage ist allerdings nicht so sehr die unbegründete Angst der Eltern, sondern daß manche von ihnen ihre tatsächlich mißgebildeten, zurückgeblieben oder kränklich geborenen Kinder mißhandelten – in der Hoffnung, die Elfen würden sie dann vielleicht wieder zu sich holen.

Shakespeare bezeichnet hier fälschlicherweise das gestohlene gesunde Kind als Wechselkind.

Der Dialogabschnitt enthält übrigens einen der zahlreichen Hinweise auf die winzige Gestalt der Elfen, denn der Waldgeist sagt, Oberon und Titania würden bei jeder Begegnung so heftig zanken,

– daß jeder Elf erschreckt  
In einen Eichelbecher kriecht und sich versteckt

– all their elves for fear  
Creep into acorn cups and hide them there.

II. Akt, 1. Szene

Auf der Bühne läßt sich das am besten dadurch umsetzen, daß die Elfen von Kindern gespielt werden. Diese sind dafür tatsächlich klein genug: In *Die lustigen Weiber von Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*) geben sich Kinder als Elfen aus und täuschen erfolgreich eine der anderen Figuren, die dabei nicht so dargestellt wird, als würde sie sich über die Größe der Wesen wundern. Vielleicht hat Shakespeare die Elfen in diesem Stück absichtlich zu Winzlingen gemacht, um alles noch phantastischer wirken zu lassen.

Nach dem, was Shakespeare über Oberon und Titania sagt, scheinen aber zumindest diese beiden so groß zu sein wie ausgewachsene Menschen.

### ... *Robin Gutfreund* ...

Inzwischen hat der Elf den Geist erkannt, mit dem er spricht. Er sagt:

Ich kenn Dich so vom Ansehn nicht genug,  
Doch bist Du nicht der schadenfrohe Spuk,  
Der Robin Gutfreund heißt?