

Wolfram Keller

## Bottoms Traum: Gattung und Zeit in William Shakespeares *Midsummer Night's Dream*<sup>1</sup>

Am Ende von William Shakespeares *Midsummer Night's Dream* wird dem Herzog von Athen anlässlich seiner Hochzeit mit der Amazonenkönigin Hippolyta eine Liste von möglichen Darbietungen vorgetragen, aus denen er für den weiteren Verlauf der Feierlichkeiten auswählen kann. Theseus fasst das ihm vorgetragene Angebot zusammen: Nebst einiger abgedroschener Themen findet er in der Liste prospektiver Aufführungen auch eine Inszenierung von Ovids *Pyramus und Thisbe*, die Theseus' Neugier nicht zuletzt deshalb weckt, weil die Beschreibung aufgrund zahlreicher Oxymora widersinnig scheint:

A tedious brief scene of young Pyramus  
And his love Thisbe; very tragical mirth?  
Merry and tragical? Tedious and brief?  
That is hot ice and wondrous swarthy snow.  
How shall we find the concord of this discord? (5.1.56–60)<sup>2</sup>

Solche Oxymora finden sich allerorten im *Midsummer Night's Dream*. Sukanta Chaudhuri, die die Arden-Ausgabe der Komödie betreut hat, erhebt das Oxymoron sogar zur Kerntröpe des Stücks. An dieser Stelle, schreibt sie, erhelle der *discordia concors*-Topos insbesondere die Beziehung von Theseus und Hippolyta sowie diejenige des Elfenkönigs Oberon zur Elfenkönigin Titania.<sup>3</sup> Auch anderenorts in der

---

1 Für überaus hilfreiche Anregungen und Kommentare danke ich Bernhard Huss, Andrew James Johnston, Peter Löffelbein und Bernd Roling.

2 Zitiert wird, bei Nennung von Akt, Szene und Versen, aus der Arden-Ausgabe des *Midsummer Night's Dream* (SHAKESPEARE 2017).

3 SHAKESPEARE 2017, S. 2511n.

Forschung wird die Textstelle diskutiert, allerdings vorwiegend mit Blick auf das, was folgt: die Inszenierung einer Handwerkertruppe (der sog. *mechanicals*), die immer wieder metadramatisch gelesen wird. Allerdings kann die Inszenierung von *Pyramus und Thisbe* nicht nur metadramatisch gelesen werden, sondern auch metagenerisch, das heißt, als eine Inszenierung, in der das Stück zuvörderst über die eigene Gattungszugehörigkeit reflektiert. Eine solche Lesart würde wiederum fast zwangsläufig darauf hinauslaufen, den *Midsummer Night's Dream* jenseits der frühneuzeitlichen Theoretisierung antiker Komödien zu lesen. Damit würde man sich zugleich auch von traditionellen Periodisierungsschemata lösen. Anders gesagt: Die gattungspoetisch aufgeladene Inszenierung der Handwerker lädt dazu ein, eine vor allem synchron verfahrenende Methode, Shakespeares reflexiven Umgang mit seinen Gattungen im Rahmen der frühneuzeitlichen Rezeption antiker Dramentheorie zu situieren, zu hinterfragen. Der hier problematisierte Ansatz ist in der bisherigen Shakespeare-Forschung bis vor kurzem immer wieder bedient worden und beruft sich entweder implizit oder explizit auf die in den Dramen und der Dichtung aufgerufene zeitliche Selbstpositionierung (als Renaissance-Texte).<sup>4</sup>

Im Folgenden wird es darum gehen, den literarhistorischen Kontext der Komödie um eine diachrone Dimension zu erweitern, die in der Forschung bislang nur am Rande eine Rolle gespielt hat. Mein Kernanliegen ist es, die Art, wie das Drama seine Gattungsproblematik verhandelt, in ihrer Verschränkung mit und Abhängigkeit von Konstruktionen von Zeitlichkeiten zu diskutieren. Shakespeares Komödie, in der ätiologische Erzählungen omnipräsent sind,<sup>5</sup> arbeitet schlussendlich auch die ›Ursprünge‹ der Aufführung der Handwerkertruppe auf. Und der ›Ursprung‹ dieser Inszenierung von Ovids *Pyramus und Thisbe* wirft sogleich ein Schlaglicht auf Shakespeares hybride Komödienkonzeption für den *Midsummer Night's Dream*: Es ist vor allem die Langatmigkeit (*tedious*) der kurzen (*brief*) Darstellung der Handwerker,<sup>6</sup> die zeitliche Ambivalenzen und Widersprüche aufscheinen lässt, die

---

4 Zur Gattung frühneuzeitlicher Komödien und ihren antiken Vorgängern siehe besonders LEVENSON 1990; LINLEY 2016, S. 175–185; MIOLA 2018. Vgl. aber auch COOPER 2018. In Palladis *Tamia* (1598) beispielsweise erläutert Shakespeares Zeitgenosse Francis Meres, dass während Plautus und Seneca die besten ›lateinischen‹ Vertreter der Gattungen Tragödie und Komödie waren, sei Shakespeare in der englischen Sprache führend, wobei der *Midsummer Night's Dream* explizit hervorgehoben wird (zit. n. HONAN 1998, S. 264). Für Arbeiten, welche die gattungspoetische/meta-ästhetische Instabilität des *Midsummer Night's Dream* herausarbeiten, siehe vor allem GRADY 2008; MARDOCK 2018.

5 Siehe insbesondere mit Blick auf Ovid BATE 1993, S. 129–144.

6 Der für das Abendprogramm verantwortlich zeichnende Philostrate erklärt den scheinbaren zeitlichen Widerspruch von *tedious* und *brief* damit, dass das Stück lediglich zehn Worte lang sei, ein kürzeres Stück kenne er gar nicht. Aber mit seinen zehn Worten sei das Stück eben auch schon viel

für den *Midsummer Night's Dream* allgemein charakteristisch sind und die in der Komödie selbst letztlich in eine dezidiert nicht-teleologische Geschichte von Shakespeares Dramenkonzeption eingebettet werden.

Immer wieder thematisieren Shakespeares Dramen kritisch fortschrittsteleologische Konstellationen, in denen das Mittelalter durch eine ›moderne‹ Renaissance (mit dem frühneuzeitlichen Drama) abgelöst wird. Zumindest auf den ersten Blick scheint auch der *Midsummer Night's Dream* mit der Inszenierung von *Pyramus und Thisbe* das Theater als das Leitmedium der – im Vergleich zu Kontinentaleuropa verspätet einsetzenden englischen – Renaissance zu feiern: Mit der Aufführung eines antiken Stoffs wird die mittelalterliche Handwerkertruppe aus ihrer vor-modernen Welt in eine Moderne katapultiert, für die der humanistische Athener Hof des Theseus eintreten muss. Zugleich werden hier jedoch einige Probleme auf der Ebene von Chronologie und Teleologie manifest. Schließlich handelt es sich bei der ›Moderne‹ der Handwerker streng genommen um eine Vorvergangenheit. Die mittelalterlichen Handwerker dramatisieren einen antik-römischen Text, dessen Ursprungstext, Ovids *Pyramus und Thisbe*, aus der zeitlichen Perspektive des *Midsummer Night's Dream* heraus – dem Athen des Theseus – ja erst noch geschrieben werden muss. Damit werden in einer für Shakespeare typischen Weise immer wieder teleologische Formen des Epochenwandels konstruiert, um diese gleichzeitig fortwährend zu unterlaufen.<sup>7</sup> Die vielfältigen Zeitlichkeiten, die ich im Folgenden im *Midsummer Night's Dream* herauszuarbeiten gedenke, werden im Verlauf dieser Komödie immer wieder mit Bezugnahmen auf – und Hybridisierungen von – Gattungen enggeführt, was schließlich gattungsgeschichtlichen Teleologien und Groß-erzählungen zuwiderläuft. Der *Midsummer Night's Dream* verhandelt seine ›Modernität‹ also in erster Linie durch eine gezielte ›Verzeitlichung‹ und Hybridisierung mittelalterlicher Gattungen.

---

zu lang: »A play there is, my lord, some ten words long, / Which is as brief as I have known a play. / But by ten words, my lord, it is too long, / Which makes it tedious...« (5.1.61–64).

7 Zur Konstruktion und Dekonstruktion epochalen Wandels in Shakespeares Werken siehe insbesondere JOHNSTON 2008; KELLER 2011; KELLER 2016.

1.

Mit den Oxymora, die Theseus anführt (*tragic mirth* bzw. *merry and tragic* sowie *hot ice* und *swarthy snow*), wird nicht nur auf die Aufführung der Handwerker vorausgewiesen, sondern auch zurück auf die merkwürdigen Vorgänge im Athener Wald, also zu dem von Oberon und Robin Goodfellow hier inszenierten ›Drama‹, in dessen Verlauf die ›richtigen‹ Liebenden durch manipulierte Gefühle und absurd anmutende Transformationen schließlich zueinander finden. Diese magische Inszenierung laviert hinsichtlich ihrer Gattung in problematischer Weise zwischen *tragedy* und *mirth*. Das ›heiße Eis‹ (*hot ice*), von dem Theseus spricht, referenziert dabei unter anderem auch die emotionale Fluidität des Erlebens der Liebenden, während der ›dunkle Schnee‹ (*swarthy snow*) die wechselnde Farbassoziation evoziert, welche die Liebenden voneinander entwickeln und welche in der Forschung zunehmend im Kontext frühneuzeitlicher Kolonialdiskurse gelesen wird.<sup>8</sup> Theseus setzt damit – intuitiv – die Reihe von Gegensätzen fort, die mit den wesentlicheren Elementen von Theseus' zusammenfassender Beschreibung des Stücks-im-Stück ihren Anfang haben: eine widersprüchliche Gattungsbezeichnung (*tragic mirth*) sowie eine nicht minder widersprüchliche Beschreibung der Zeit (*tedious brief*).<sup>9</sup>

Dass der *Midsummer Night's Dream* ein Zeitproblem hat, ist der Forschung nicht entgangen. Schon frühe Arbeiten zeigten sich von dem Zeitplan irritiert, den Theseus zu Beginn der Komödie vorgibt:

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... (1.1.1–4)

Diese Zeitangabe ist problematisch, weil die Handlung des Stücks lediglich drei Tage einnimmt und nicht vier. Während Peter Hollander argumentiert, dass eine solche zeitliche Fehlinformation in der Aufführungspraxis wohl kaum ins Gewicht gefal-

---

8 Für postkoloniale Ausdeutungen der Farbsymbolik siehe insbesondere HALL 1995, S. 22–24; weitere postkoloniale Bezugnahmen werden unten diskutiert. Darüber hinaus sei mit Blick auf Konstruktionen von Zeitlichkeit vermerkt, dass es sich bei den diskutierten Oxymora eindeutig um petrarchische Gegensätze handelt, denen auch eine zeitliche Indizierung inhärent ist, insofern als Theseus damit die ›Modernität‹ seiner Sicht auf die mittelalterliche Aufführung unterstreicht.

9 PAOLUCCI 1977, S. 326: »Through ›the magic hand of chance,‹ the phantasmagoria of the fairy night-like the representation of Pyramus and Thisbe – proves a challenge to the imagination. Like the Interlude of the artisans, it emerges as something both tedious and brief – too long for the strangers who are caught up in it, too short for those who are at home there«.

len wäre, befindet Chaudhuri hingegen, dass das, was sie als ›zentrale Anomalität‹ des Zeitschemas des *Midsummer Night's Dream* empfindet, sehr wohl in die Feenwelt passt, die sich schließlich außerhalb der Zeit befände (»admirably suits the fairy milieu of the forest, located outside time«).<sup>10</sup> Doch am Ende stellt Theseus' zeitliches ›Fehlverständnis‹ meiner Meinung nach auch *außerhalb* der Feenwelt nicht wirklich eine Anomalie dar, denn verquere Konstruktionen von Zeiten, Zeitlichkeiten – und eben auch Gattungen – sind im *Midsummer Night's Dream* schlicht die Normalität. Dies gilt ausdrücklich auch für vermeintlich offensichtliche zeitliche Setzungen, wie sie beispielsweise durch die im Stück referenzierten und teilweise wörtlich zitierten Prätexte vorgenommen werden.

Nicht zuletzt wegen der Quellen des *Midsummer Night's Dream* wird in der Forschung schnell das Narrativ von Shakespeare als dem Renaissance-Dramatiker bemüht, insofern als die leicht identifizierbaren antiken Prätexte des *Midsummer Night's Dream* zunächst die Modernität des Stücks zu unterstreichen scheinen. Dies gilt insbesondere in einem der wenigen Dramen, in denen Shakespeare nicht primär einer Vorlage folgt.<sup>11</sup> In einem antiken Setting werden im *Midsummer Night's Dream* immer wieder zeitgenössische humanistische Übersetzungen antiker Werke zitiert und zumeist handelt es sich dabei um die englischen Erstübersetzungen dieser Werke. Zu nennen wären unter anderem Arthur Goldings Ovid (1567, überarbeitet in den Jahren 1575 und 1587), Thomas Norths Plutarch (1579) und William Adlington's Apuleius (1566, mit Wiederabdrucken jeweils in den Jahren 1571, 1582 und 1596).<sup>12</sup> Für die Darstellung der Feenwelt bedient sich Shakespeare demgegenüber populärer zeitgenössischer Quellen, wie zum Beispiel der Satire *The Old Wives' Tale* von George Peele (gedruckt 1595), die gerade der Renner auf Londons Bühnen war. Ferner zieht Shakespeare auch die ebenfalls weit bekannte Abhandlung *The Discovery of Witchcraft* (1584) von Reginald Scot zu Rate. So sehr der *Midsummer Night's Dream* seine Aktualität und Modernität auch auszustellen scheint, darf dabei nicht übersehen werden, dass sich Shakespeare für die Handlung des Stücks auch freizügig bei mittelalterlichen Texten bedient, allen voran bei der Geschichte des Ritters, der *Knight's Tale*, des spätmittelalterlichen Autors Geoffrey Chaucer. Auch dort geht es um eine ungeordnete Liebeskonstellation, die Chaucers Theseus in geordnete Bahnen lenken will. Gelegentlich betont Shakespeare dabei die gattungsgeschichtliche Umdeutung eines höfischen Romans in eine *romantic comedy*. Ein für meine Argumentation

---

10 HOLLAND 1994, S. 132n; SHAKESPEARE 2017, S. 75. Siehe auch PAOLUCCI 1977.

11 Dies ist neben dem *Midsummer Night's Dream* auch in *Love's Labour's Lost* und im *Tempest* der Fall. Siehe unter anderem BLOOM 1998, S. 149.

12 Kurze Darstellungen der verwandten Vorlagen finden sich in KEHLER 1998, S. 13–17; SHAKESPEARE 2017, S. 44–71.

wichtigerer Unterschied zwischen Chaucers und Shakespeares Bearbeitungen des Stoffes ist, dass Shakespeare am Ende der Komödie die Wiederherstellung der Ordnung hervorhebt, die bei Chaucer ›nur‹ durch eine Dreiecksbeziehung, bei Shakespeare jedoch durch ein Beziehungsgeflecht aus zwei Liebespaaren aus den Fugen geraten ist. Darüber hinaus erweitert Shakespeare die sozialen Hierarchien, was aber gegebenenfalls auch als Aufgreifen der Repräsentation unterschiedlicher Stände in Chaucers *Canterbury Tales* gesehen werden kann.<sup>13</sup> Insofern als Shakespeares Komödie die Restitution der sozialen Ordnung vor allem durch das Stabilisieren von Kategorisierungen und Zuschreibungen erreichen möchte, entspricht das Athen des *Midsummer Night's Dream* ziemlich genau dem Bild, das Bruno Latour von der Moderne entwirft – einer Moderne, der der Impuls innewohnt, hybride Lebenswelten zu kategorisieren bzw. purifizieren. Auch Theseus geht es zuvörderst darum, dasjenige in unterschiedliche Kategorien zu ›purifizieren‹, was die Natur – in diesem Fall: der Athener Wald – als Hybride bereitstellt.<sup>14</sup>

Die allgegenwärtigen Versuche, das Geschehen entlang eines dichotomen Ordnungsmusters von modern vs. obsolet zu ordnen, werden im Verlauf des *Midsummer Night's Dream* immer wieder unterlaufen. Dabei beschränken sich diese Hybridisierungen keineswegs nur auf die offensichtliche Aufhebung binärer Geschlechteridentitäten, wie beispielsweise in der Aufführung der Handwerkertruppe, deren vermeintliche Mittelalterlichkeit schließlich auch in zeitlicher bzw. ›epochaler‹ Hinsicht problematisiert wird. Die Handwerker werden vorwiegend über ihre Berufe, ihre Zunft, identifiziert und ihren gelegentlich geäußerten transgressiven Wünschen wird sofort der Riegel vorgeschoben. Dies scheint zumindest bei Francis Flute, dem Blasebalgflicker, auch zu gelingen: er beschwert sich, dass er mit Thisbe eine weibliche Rolle zu spielen hat und rationalisiert seine Verweigerung mit dem Argument, er ließe sich gerade einen Bart wachsen. Nick Bottom, der Weber, hingegen würde sehr gern die Thisbe geben, was an dieser Stelle bereits auf seine generell transgressive Erotik und/oder Geschlechteridentität hindeutet, die später noch von zentraler Bedeutung sein wird. Peter Quince, der Zimmermann, unterbindet all dies schnell, indem er die

---

13 Für die ›Gattungsübersetzung‹ findet sich eine kurze Zusammenfassung in THOMPSON 1978, S. 90–91. Weitere Bezugnahmen auf mittelalterliche Vorlagen, einschließlich der Werke Chaucers, diskutiert DRIVER 2009. COOPER (2010, S. 214–215) liest die Repräsentation verschiedenster Stände im *Midsummer Night's Dream* als Adaption der Rahmenhandlung der *Canterbury Tales*.

14 Für Latours Differenzierung von moderner Purifizierung und vormoderner Hybridität siehe insbesondere LATOUR 1993, S. 39–48. Für die spezifische Rolle von Hybridisierung in der Diskursivierung von Neuem, von Novation, siehe vor allem HUSS 2016, S. 7; NELTING 2017. Für Theseus' Bestreben, natürliche Unwucht zu bändigen und in seinem Sinne zu ordnen, siehe insbesondere OLSON 1957; CALDERWOOD 1965.

aufgerufenen Kategorien stabilisiert: »No, no. You must play Pyramus; and Flute, you Thisbe« (1.2.51–52). Im Wald hingegen, in den die vier Liebenden auf der Suche nach einer ihren Wünschen entsprechenden Zukunft geflüchtet waren, fließt alles ineinander und durcheinander. Und dieses Ineinanderfließen divergierender Zeitlichkeiten wiederholt sich letztlich auch in der Aufführung von *Pyramus und Thisbe*, also zu einem Zeitpunkt im Drama, als das Chaos der Liebesbeziehungen im Wald eigentlich längst in eine politisch geförderte Geschlechter- und Gefühlsordnung hätte überführt worden sein sollen: Schließlich ist die Aufführung der Handwerker Teil jener Hochzeitsfeierlichkeiten, die für die erfolgreiche Bändigung des erotischen Chaos stehen.

2.

Die Wald-Welt, in welche die Liebenden flüchten, wird, wie bereits erwähnt, in der Forschung immer wieder jenseits von Zeit verortet. Mir scheint hier allerdings eher eine *Entzeitlichung* vorzuliegen, denn Zeit existiert in der Feenwelt durchaus, wie die vielen Bezugnahmen der Elfen auf Zeit verdeutlichen. Zeit ist im Wald jedoch keine starre, sondern eine dynamische, eine formbare Kategorie.<sup>15</sup> Dergestalt wird der Wald zu einem Ort, der neue Verzeitlichungen nicht nur ermöglicht, sondern einen regelrechten Wettkampf verschiedener Figuren heraufbeschwört, die jeweils versuchen, ihre eigene Zeitvorstellung durchzusetzen und damit auch die im Wald stattfindende Handlung im Sinne einer Gattung zu formen. Das führt in erster Linie dazu, dass Gattungen und Zeiten erst einmal munter durchmischt werden. Eine sehr prominente Durchmischung, die auf den ersten Blick wieder das konventionelle Renaissance-Narrativ zu bedienen scheint, führt Robin Goodfellow, besser bekannt als Puck, selbst vor. Mit ihm bettet Shakespeare eine Figur in die folkloristischen Diskurse seiner Zeit ein, die viel mit einem antik-ovidischen Cupido gemein hat: Antike und zeitgenössische Folklore mischen sich also in Puck.<sup>16</sup>

Den Ausgangspunkt für die verschiedenen Verzeitlichungsversuche in der Feenwelt bildet ein Streit zwischen Oberon und seiner Gattin Titania. Oberon ist eifersüchtig, weil Titania ihm seinen »Indian Boy« gestohlen hat:

---

15 So erklärt eine Fee, dass sie schneller als der Mond wandern könne: »I do wander everywhere / Swifter than the moon's sphere« (2.1.6–7). Und Puck, der Hofnarr der Feenwelt, kann für den Feenkönig Oberon ohne Probleme die Blume ›Love-in-idleness‹ prokurieren, die für die Manipulation der Liebenden vonnöten ist: »I'll put a girdle round about the earth / In forty minutes« (2.1.175–176).

16 Siehe insbesondere GENEROSA 1945; MCPEEK 1972.

For Oberon is passing fell and wrath  
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  
Knight of his train, to trace the forests wild.  
But she perforce withholds the loved boy,  
Crowns him with flowers, and makes him all her joy. (2.1.20–27)

Der »Indian Boy«, der buchstäblich das Neue im Stück repräsentiert, da es für ihn keinerlei Vorlage gibt,<sup>17</sup> wird schnell auch in zeitlicher und gattungsmäßiger Hinsicht interessant. Denn der Streit zwischen Titania und Oberon hat direkte Auswirkungen auf die Natur, die Titania wie folgt zusammenfasst:

The nine men's morris is filled up with mud,  
And the quaint mazes in the wanton green,  
For lack of tread, are undistinguishable.  
.....  
[...] The spring, the summer,  
The childing autumn, angry winter change  
Their wonted liveries; [...]  
.....  
And this same progeny of evils comes  
From our debate, from our dissension:  
We are their parents and original. (2.1.98–117)

Eine große Flut hat die Welt überschwemmt und die Pfade des Waldes unkenntlich gemacht, die Jahreszeiten haben ihre Bedeutung verloren. Und all dies geschieht aufgrund des Konflikts, deren Urheber Titania und Oberon sind. Der Beginn einer ätiologischen Herleitung des Streits um den Besitz des »Indian Boy« versetzt an dieser Stelle die Feenwelt qua biblischer Bezugnahmen in eine Art Zwischen-Sintflut-Zeit zurück und zwingt Oberon und Titania, ihre Welt neu zu »verzeitlichen«, wozu verschiedene Gattungen herangezogen werden, wie ich im Folgenden zeigen werde.

---

17 DESAI 2005, S. 141.



Der »Indian Boy« hat aufgrund seines Potentials für psychoanalytische Deutungen ein eigenes Corpus an Interpretationen produziert,<sup>18</sup> nicht zuletzt auch deshalb, weil der Knabe selbst eine rätselhafte Leerstelle markiert, denn er tritt nicht ein einziges Mal in Erscheinung; für William Carroll ist der »Indian Boy« daher eine der »chief mysteries of the play«.<sup>19</sup> Der unüberschaubaren Zahl psychoanalytischer Interpretationen folgten in der letzten Dekade zahlreiche postkoloniale Lektüren, bei denen es zunächst um die Frage ging, welchen Ort Shakespeare denn mit »Indien« im Sinn gehabt haben mag.<sup>20</sup> Letzten Endes handelt es sich bei »Indien« wohl um ein Amalgam verschiedener exotischer Orte, die Shakespeare aus diversen zeitgenössischen Reiseberichten zusammenklaubte.<sup>21</sup> Wo auch immer der »Indian Boy« herkommen soll, die Forschung ist sich darin einig, dass er für die Identitätswürfe von Oberon und Titania jeweils eine zentrale Rolle spielt. Oder, wie es Ania Loomba formuliert, »The ownership of the boy is crucial to the identities of Oberon and Titania – it makes them who they are«.<sup>22</sup> Noch wichtiger als die Herkunft des Knaben scheint mir allerdings seine Bedeutung für die Verzeitlichung von Oberon und Titania zu sein. Was sie sind, ist vor allem mit der Frage verknüpft, wann sie sind.

Elisabethanische Vorstellungen vom »Osten«, wie sie in zeitgenössischen Reiseberichten kolportiert werden, aus denen Shakespeare teilweise wörtlich zitiert, beschreiben Indien im Sinne einer hedonistischen Wunschwelt männlicher Fantasien wie auch günstiger Handelsgelegenheiten und kommerziellen Zugewinns. So vermutet Titania auch, dass Oberon Indien vorwiegend als eine Art vormoderner

---

18 Der *Midsummer Night's Dream* ist zentral mit intrafamiliären Konflikten und dem Versuch der Restitution einer heteronormativen sozialen Ordnung befasst, was oft im Zusammenhang mit der Heiratspolitik von Königin Elisabeth gelesen wird (siehe hier insbesondere MONTROSE 1983). Dass der vaterlose Knabe in diesem Zusammenhang Gegenstand häufiger psychologischer Deutungen wurde, ist wenig überraschend: Allen Dunn liest das Stück als Dramatisierung des Versuchs, ein vaterloses Kind vor der Infantilisierung durch eine herrische Mutter zu retten, wobei der *Midsummer Night's Dream* zum Traum des »Indian Boy« werde (DUNN 1988); Thomas Frosch versteht die Komödie im Sinne einer psychologischen Normalisierung kindlichen Erfahrens (FROSCH 2007); für James Calderwood wird der »Indian Boy« zu einem Symbol der traumatischen Unterdrückung Titanias durch Oberon (CALDERWOOD 1991). Für eine kritische Einordnung dieser (und anderer Arbeiten) siehe RAMAN 2001, Kap. 6; LOOMBA 2016, S. 183.

19 CARROLL 1985, S. 172; siehe ferner auch FROSCH 2007, S. 486.

20 Für sehr unterschiedliche Ausdeutungen dessen, was Shakespeare mit »Indien« bezeichnet, siehe unter anderem DESAI 2005; CHAUDHURI 2005; BUCHANAN 2012.

21 Siehe hier vor allem HENDRICKS 1996; LOOMBA 2016.

22 LOOMBA 2016, S. 189. Indirekt kommt bei Ania Loomba die oben angesprochene zeitliche Dimension bereits zum Tragen, wenn hier die Repräsentation von Frauen im *Midsummer Night's Dream* im Zusammenhang mit fortschrittsteleologischem Denken gesehen wird: »The ideologies of women's subjection fluctuate in tandem with the social transformations and changes ushered in by what is retrospectively understood as the transition from feudalism to capitalism« (2016, S. 189–190).

Sextourist bereiste.<sup>23</sup> Was den »Indian Boy« betrifft, so möchte Oberon diesen in seine patriarchal-genealogische Welt einverleiben: er möge ein *knight of his train* werden, ein Ritter seiner Gefolgschaft, um ihm als *henchman*, als Scherge, zu dienen.<sup>24</sup> Darüber hinaus scheint Oberon den »Indian Boy« als ein Objekt des kommerziellen Austauschs nutzen zu wollen. Im Text selbst wird er daher auch mit dem schillernden Begriff »changeling«, also als Wechselbalg, bezeichnet. Als solcher wird der »Indian Boy« auch zu symbolischem Kapital, schließlich waren in der Shakespearezeit asiatische, insbesondere indische Bedienstete in aristokratischen Haushalten der letzte Schrei.<sup>25</sup> Die Verweise auf und wörtlichen Anleihen bei zeitgenössischen Reiseberichten und der Welt des Handels verzeitlichen den »Indian Boy« – von der Warte Oberons aus gesehen – in einem Moment einer sich kapitalistisch transformierenden Kultur, in der aristokratische Mittelalterlichkeit lediglich terminologisch aufrechterhalten wird. Die teleologische Restitution einer solchen, Theseus' Athen gleichenden sozial-politischen, rationalen Ordnung, soll mit Hilfe einer ›Komödie‹ vollbracht werden, die Oberon zusammen mit Puck inszeniert und in der Titania und Bottom als Hauptdarsteller\*innen fungieren.

Titania imaginiert hingegen eine andere Zukunft, eine die eng mit der Herkunft des »Indian Boy« verbunden ist:

The fairy land buys not the child of me.  
His mother was a votaress of my order;  
And in the spiced Indian air by night,  
Full often hath she gossiped by my side,  
And sat with me on Neptune's yellow sands  
Marking th'embarked traders on the flood,  
When we have laughed to see the sails conceive  
And grow big-bellied with the wanton wind,  
Which she with pretty and with swimming gait  
Following (her womb then rich with my young squire)  
Would imitate, and sail upon the land  
To fetch me trifles and return again  
As from a voyage, rich with merchandise. (2.1.122–134).

---

23 Siehe insbesondere TELTSCHER 1995, Kap. 2; STONE 2009, S. 100.

24 Für die unzeitgemäße, das heißt: anachronistische Verwendung der Amtsbezeichnung *henchman* siehe SHAKESPEARE 2017, S. 156n.

25 HENDRICKS 1996, S. 54.

In Titantias Darstellung der Herkunft des »Indian Boy« figuriert Indien als Utopie – James Stone spricht von einer »feminist utopia« –, in der sie und ihre Priesterin gemeinsam ein Kind großziehen können, für dessen Empfängnis kein Mann benötigt wurde.<sup>26</sup> Louis Montrose zufolge leben die beiden Frauen (und der »Indian Boy«) in einer Welt, in der Beziehungen zwischen Frauen diejenigen zwischen Mann und Frau ersetzt haben.<sup>27</sup> Dies impliziert auch eine andere Form des Wirtschaftens, die wiederum mit der Konstruktion anderer Zeitlichkeiten, insbesondere anderer Zukunftsvorstellungen, einhergeht.

Die Feenwelt (sprich: Oberon) kann den »Indian Boy« nicht *kaufen*, konstatiert Titania am Anfang des obigen Zitats. In ihrer pastoralen Welt gilt der Gabentausch; nicht das Kaufen und Verkaufen. Die Welt des kommerziellen Handels, in der Oberon zuhause ist, erscheint in ihrer Zukunftsvision lediglich in der Ferne – und ironisch gebrochen.<sup>28</sup> Mit der »Befruchtung« der Segel durch den Wind, mit einer Parodie des Heiligen Geistes und der jungfräulichen Geburt, evoziert Titania an dieser Stelle eine andere Schöpfungsordnung. Diese andere Ordnung wird repräsentiert durch – und ist begründet in – einer pastoralen Idylle, die mit zeitgenössischer, wenngleich weiblich umgedeuteter utopischer Literatur hybridisiert wird und Oberons fortschritts-teleologische, kapitalistisch-patriarchale Zukunftskonzeption, die er in seinem nun folgenden Wald-Theater zu realisieren sucht, aus den Fugen hebt. Der Streit um den »Indian Boy« wird so zu einem Widerstreit rivalisierender Zeit- und Gattungsformen: Titantias pastoral-utopische Dichtung, die mit multiplen Zeitlichkeiten einhergeht, steht im Konflikt mit einer fortschritts-teleologischen »Komödie«, welche die Liebenden in eine Moderne befördern soll, der sie eigentlich zu entfliehen hofften; eine »Komödie«, die Oberon und Puck lediglich mit Hilfe einer Wunderdroge zu inszenieren vermögen, nämlich der Blume »Love-in-idleness«, auf die noch zurückzukommen sein wird und deren Name angelehnt ist an die frühneuzeitliche Bezeichnung des Stiefmütterchens, »heart's ease«.

---

26 STONE 2009, S. 100.

27 MONTROSE 1983, S. 71: »By emphasizing her own role as a foster mother to her gossip's offspring, Titania links the biological and social aspects of parenthood together within a wholly maternal world, a world in which the relationship between women has displaced the relationship between wife and husband«.

28 BUCHANAN 2012, S. 61; STONE 2009, S. 104. An dieser Stelle parodiert Shakespeares Komödie das, was Jacques Le Goff als die der »Kirchenzeit« entgegengesetzte mechanische und kolonialistische Zeit des Handels bezeichnet (LE GOFF 1980). So schreibt LEVINE 1996: »though women imitate the man-made objects of commerce, that imitation is predicated on the knowledge that these objects themselves are at best imitations of the powers of generation reserved specifically reserved for women. [...] The vottress imitates the world of merchandise, which is itself an imitation of her own fecundity, her own rich cargo« (S. 213). Siehe darüber hinaus auch LOBSIEN 2015, S. 389–391.

Die sich im Wald nach einer alternativen Zukunft sehnenen menschlichen Liebenden – aber auch Titania – sollen durch die Manipulationen von Oberon und Puck nach und nach wieder auf Linie gebracht werden. Und zumindest die vier Liebenden machen sich zunehmend auch fortschrittsteleologisch-kolonialistisches Denken zu eigen. So nehmen Lysander und Demetrius sowohl Helena wie auch Hermia plötzlich vor allem über ihren jeweiligen Hautton und ihre ›Herkunft‹ wahr, wie durch ein kolonial-rassistisches Prisma: Hermia wird als rabenschwarz bezeichnet und später gar als »Ethiop« und »tawny Tartar« beschimpft (3.2.257, 263); Helena hingegen erscheint beiden Männern taubenhaft und strahlend weiß (2.2.108–109, 117–126; 3.2.105–107). Die lange Freundschaft zwischen den beiden Frauen, die Montrose im Sinne einer »youthful homophilia« liest und deutliche Ähnlichkeiten mit Titantias feministischer Utopie aufweist, wird zunehmend zunichte gemacht. Das genealogisch-patriarchale Weltbild, in das Lysander und Demetrius die beiden Frauen einpassen, begünstigt Missgunst und Rivalität.<sup>29</sup> Das modernisierungsteleologische Unterfangen des Wald-Theaters zeitigt Erfolge und unterhält seine Dramaturgen bestens. Als Puck, der ja keinen der beiden Jünglinge zuvor gesehen hat, versehentlich Lysander anstelle von Demetrius ›Love-in-idleness‹ appliziert, reagiert Oberon zwar leicht pikiert über den Irrtum, gibt Puck damit aber die Gelegenheit, das Ziel des Projekts auf den Punkt zu bringen: »And so far am I glad it so did *sort*, / As this their jangling I esteem a *sport*« (3.2.352–353, meine Hervorhebung). Es ist das komödienthafte Sortieren, das Purifizieren der hybriden Wald-Welt, das den Aristokraten (und dem aristokratischen Publikum) so viel Freude bereitet.

3.

Am Ende des *Midsummer Night's Dream* drängt sich die Frage auf, was von Titantias alternativer Konstruktion multipler Zeitlichkeiten und generischer Hybride noch übrigbleibt, nachdem das von Theseus vertretene heteronormative Athen mit Hilfe von ›Love-in-idleness‹ mit fortschrittsteleologischer Stoßrichtung wiederhergestellt worden ist. Theseus, der in der Forschung immer wieder auch als Vorkämpfer des Humanismus gesehen wurde, ist am Tag seiner Eheschließung sehr zufrieden, dass sich schließlich alles adäquat fügen konnte. Die Mittel, die dazu in Anschlag gebracht wurden, interessieren ihn nicht weiter: »I never may believe / These antique fables, nor these fairy toys« (5.1.2–3). Seine Gemahlin in spe zeigt sich allerdings viel offener für die Erfahrungen der Liebenden. Und genau hier erweist sich, dass Titantias multitemporale Pastoral-Utopie die vermeintliche Wiederherstellung des Status

---

29 Siehe insbesondere MONTROSE 1983, S. 68; LOOMBA 2016, S. 184; Hall 1995, S. 22.

quo ante letztlich doch überdauert. Als Theseus mit seinen Jagdhunden prahlt und deren ›Musik‹ anpreist, unterbricht Hippolyta ihren Bräutigam, um zu berichten, wie sie einst mit Herkules und Cadmus den Hunden Spartas lauschte:

Never did I hear  
Such gallant chiding; for besides the groves,  
The skies, the fountains, every region near  
Seemed all one mutual cry. I never heard  
So musical a discord, such sweet thunder. (4.1.113–117)

Von seiner Braut auf diese Weise überflügelt, kann Theseus nur schwächlich anmerken, dass doch auch seine Hunde von denen Spartas abstammten. Was er gar nicht wahrzunehmen vermag oder beflissentlich ignoriert, sind die verschiedenen zeitlichen Ebenen, die Hippolyta gleichzeitig zu navigieren weiß, denn mit Cadmus und Herkules zeitgleich an demselben Ort gewesen zu sein, ist nicht so ohne Weiteres möglich, lebten die beiden Helden doch jeweils zu anderen Zeiten. Anders gesagt, die Amazonenkönigin Hippolyta wird offenbar auch nach ihrer Hochzeit in der Lage sein, ihren teleologisch denkenden Ehemann mithilfe ihrer multitemporalen Lebenswelt auszubremsen.

Die Figur jedoch, deren Multitemporalität und Gattungshybridität die größte Herausforderung für die modernisierungsteleologische Konzeption der Wald-Komödie und des *Midsummer Night's Dream* darstellt, ist Bottom. Wie bereits weiter oben erläutert, lebt die Handwerkertruppe, die mit Blick auf ihre soziale Herkunft in der Forschung gemeinhin als stellvertretend für Shakespeares professionelles Umfeld betrachtet wird,<sup>30</sup> vor ihrer Zeit: ihre Aufführung von *Pyramus und Thisbe* am Ende der Komödie katapultiert das antike Griechenland quellentechnisch vorwärts in eine römische Zukunft; was aber den Typ ihrer Aufführung betrifft, befinden sich die Handwerker sogar im Mittelalter. Dabei geht zudem Bottoms zeitlicher und gattungsbezogener Erfahrungsschatz weit über den seiner Mitspieler hinaus: Seine Empfänglichkeit für Titanias Utopie ist hier offenbar der Tatsache geschuldet, dass er in ovidisch verwandelter Gestalt schließlich zu Titanias »Indian Boy« wird, wenn auch nur für kurze Zeit. Denn nach seinem ›Erwachen‹ scheint er zumindest für den Moment wieder in ›seiner‹ Zeit zu sein. Sofort will er mit der Probe fortfahren, die seiner Traumerfahrung voranging: »When my cue comes, call me, and I will answer. My next is, ›Most fair Pyramus‹ [...]« (4.1.199–200). Während er sodann noch weiteren Problemen der Aufführungspraxis nachsinnt, die ihn zum eigentlichen

---

30 Siehe beispielsweise BEVINGTON 2007, S. 45.

Regisseur des Stücks-im-Stück machen,<sup>31</sup> nimmt sein ›Traum‹ allerdings immer größeren Raum in seinem Bewusstsein ein:

Methought I was – there is no man can tell what. Methought I was – and methought I had – but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man’s hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream. It shall be called ›Bottom’s Dream‹, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play, before the duke. Peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death. (4.1.199–217)<sup>32</sup>

Bottom ersinnt also ein neues Werk, eines das zunächst als Ballade – als erzählendes, volkstümliches Gedicht – entworfen wird, dann aber auf die Bühne gebracht werden soll.<sup>33</sup> Das ist nur folgerichtig, denn das, was er in seinem ›Traum‹ erlebt hat, ist ja letztlich auch ein Theaterstück, beschreibt er doch nichts anderes als die von Oberon mithilfe von Puck inszenierte Waldkomödie, in der er – freilich unwissentlich – als Hauptdarsteller mitwirken durfte. Bottoms vom Traum verwirrter Wahrnehmungsapparat (Augen hören, Ohren sehen, Hände schmecken...) beschert ihm dabei gleichsam auch eine multiple Zeitwahrnehmung, die sich fernerhin auf seine Rolle in *Pyramus und Thisbe* auswirkt. Um die am Ende der zitierten Textstelle angesprochene Ballade anlässlich des Ablebens von Thisbe nämlich tatsächlich vortragen zu können, müsste ›sein‹ Pyramus von den Toten auferstehen. Es handelt sich hierbei um einen Zeitsprung, der strukturell der Aufführung der Handwerker gleicht, die ja ein Stück auf die Athener Bühne bringen, das noch gar nicht geschrieben worden ist. Bottoms Zeit ist wahrlich ein Fass ohne Boden, korrespondiert aber letztlich auch mit einer Aussage der Schauspieler selbst, die bereits im Prolog zu *Pyramus und Thisbe* verquere Zeitlichkeiten zu ihrem impliziten Kernanliegen machen: »*To show our simple skill / That is the true beginning of our end*« (5.1.110–111). Die Andersartigkeit

---

31 In einem anderen Kontext spricht Colin Burrow von Bottom als Co-Autor der Inszenierung von *Pyramus und Thisbe* (BURROW 2013, S. 120–121).

32 Für die biblischen Anspielungen, die an die religiösen Metaphern des oben zitierten, neuen Weltentwurfs von Titania anschließen, siehe BLOOM 1998, S. 167.

33 An dieser Stelle ist Bottom nicht nur Co-Autor des Stücks-im-Stück, sondern verkörpert darüber hinaus auch das Autorschaftsmodell Shakespeares, der nicht nur für die Bühne schrieb, sondern sich auch als Dichter betätigte. Für Shakespeare als ein solcher ›Poet-Playwriger‹ insbesondere CHENEY 2004, CHENEY 2008; für mittelalterliche Vorlagen für dieses vermeintlich direkt aus der Antike (Ovid) übernommene Modell siehe KELLER 2016, 2019.

von Bottoms Wahrnehmung wird zudem dadurch unterstrichen, dass er befürchtet, dass ihn das Erzählen seines Traumerlebens gänzlich aus dem athenischen Raster fallen ließe: »For if I tell you, I am not true Athenian« (4.2.29). Bottoms transgressives Erleben fügt sich weder sozial noch temporal in Theseus' Athen ein.

Dem aristokratischen Athener Publikum, allen voran Theseus, fehlt tatsächlich jeder Sinn für das, was sich auf der Bühne abspielt. Mit Blick auf Bottom/Pyramus bemängelt Theseus beispielsweise, dass dessen Sprache so ungeordnet sei wie eine verhedderte Kette: »His speech was like a tangled chain: nothing impaired but all disordered« (5.1.124–125). Und wie auch schon in der Welt Titanias, verwischt und durchbricht die Aufführung der Handwerker immer wieder die Grenzen von der Geschlechter- wie auch der Gattungsordnung. Mit Blick auf die vielschichtigen, auch über die verschiedenen Handwerke ins Spiel gebrachten Metaphoriken des ›Verbindens‹ schreibt Patricia Parker: »But each of the scenes of the Dream in which these ›rude mechanicals‹ appear calls attention [...] to their deforming or scrambling of proper ›partition‹ as well as their disruption of proper ›ioynnyng‹ and division into ›parts‹.«<sup>34</sup> Mit Latour gesprochen, wird die durch das Waldtheater ermöglichte Wiederherstellung heteronormativer und fortschrittsteleologischer Ordnungen – also das Purifizieren von Kategorien – im Spiel der Handwerker wieder re-hybridisiert. Zumindest im Stück-im-Stück leben in jedweder Hinsicht (temporal, generisch, erotisch) transgressive Modelle weiter.

Der Moment im Stück-im-Stück, der die subversive Natur der Aufführung der Handwerker in ihrer multitemporalen und multigenerischen Dimension vielleicht am besten versinnbildlicht, ist die Szene, in der Pyramus irrtümlich glaubt, Thisbe sei zu Tode gekommen:

Sweet Moon, I thank thee for thy sunny beams.  
I thank thee, Moon, for shining now so bright.  
For by thy gracious, golden, glittering gleams,  
I trust to take of truest Thisbe sight. (5.1.265–268)

Was Pyramus/Bottom hier im Licht des Mondes zu sehen scheint, ist natürlich nicht Thisbe selbst, sondern lediglich ihr blutgetränkter – und daher purpurfarbener – Mantel. Es ist eine mehrdeutige Farbgebung, die zunächst auf das Ende des Stücks-im-Stück vorauszuweisen scheint, wenn sich aufgrund des Schicksals der beiden Liebenden die Beeren des Maulbeerbaums entsprechend färben – in Goldings Über-

---

34 PARKER 1996, S. 56. Für das Überschreiten von Geschlechtergrenzen im Stück-im-Stück siehe unter anderem CLAYTON 1974.

setzung ist von »darke purple colour« die Rede.<sup>35</sup> Wenn Pyramus kurz darauf vermutet, dass ihn der Löwe seiner ›Blume‹ beraubt habe – »Lion vile hath here deflowered my dear« (5.1.285) – bezieht sich der Text allerdings gleichzeitig zurück auf eine Passage, die zentral sowohl für die Genese der Waldkomödie und des Stücks-im-Stück wie auch für die Ätiologie der multiplen Zeitlichkeiten und Gattungen des *Midsummer Night's Dream* selbst ist. Der sonnige Mond nämlich lenkt unseren Blick auf den Ursprung des für die Realisierung der sich ausschließenden Zeitlichkeitskonzeptionen verantwortlichen ›Love-in-idleness‹. Die Natur dieser Pflanze verdankt sich einem Pfeil Cupidos, der sich verirrt hatte und von Oberon aufgelesen worden war:

Yet marked I where the bolt of Cupid fell:  
It fell upon a little western flower,  
Before milk-white, now purple with love's wound,  
And maidens call it love-in-idleness. (2.1.165–168)

Bottom nimmt also über seine Farbwahrnehmung in der Inszenierung von *Pyramus und Thisbe* Rückbezug auf den Ursprung der Konstruktion multipler Zeiten und Genera: Auf der einen Seite die fortschrittsteleologische Herleitung des modernen Theaters aus antiken Quellen, das sich um die Wiederherstellung eines totalitären Machtapparats verdient macht; auf der anderen eine auf Titantias Pastoraldichtung fußende, in ständigen temporalen und gattungsgeschichtlichen Hybridisierungen begriffene alternative Sicht auf die Welt und auf das Theater, die sich über Bottoms Traum letztlich auch in der Darbietung von *Pyramus und Thisbe* manifestiert. Schließlich ist es die Figur der Titania selbst, die hier ein Licht auf den Ursprung aller Transformationen wirft, ist doch Titania der Name, den Ovid in den Metamorphosen für die Mondgöttin Diana verwendet.

Bei all den oberflächlichen Verklammerungen von Antike und Renaissance, die der *Midsummer Night's Dream* immer wieder auf die Bühne bringt, ist es leicht, geflüchtig über die ganz offensichtliche Tatsache hinwegzusehen, dass das Stück letztlich sehr genau die multitemporalen – und damit auch mittelalterlichen – Ursprünge seiner eigenen Komödienkonzeption verhandelt. Neben der multitemporalen und multigenerischen Welt von Titania und Bottom, in der Dichtung und Drama immer wieder hybridisiert werden, könnte Shakespeare nicht deutlicher auf die mittelalterlichen Wurzeln dieses Modells verweisen, als gleich zu Beginn des Stücks Geoffrey Chaucers *Knight's Tale* als Quelle zu evozieren. Im Verlaufe der *Knight's Tale* errichtet Theseus ein großes Theater für den Zweikampf zweier Helden um die Gunst einer

---

35 GOLDING 1904, S. 85.



Dame. Auch im *Midsummer Night's Dream* wird am Ende ein Theater konstruiert und mit *Pyramus und Thisbe* ein Stück inszeniert, in dem der Antagonismus divergierender Zeit- und Genre-Konzeptionen ausgetragen wird. Es ist der mittelalterliche höfische Roman, den Shakespeare im *Midsummer Night's Dream* für die Bühne aufbereitet und am Ende mit einer der wichtigsten spätmittelalterlichen englischen Gattungen schlechthin hybridisiert, der von der Renaissanceforschung allgemein als nicht weiter relevant angesehenen Gattung der Traumvision. Es ist wiederum Bottom, der die Traumvision aufruft, indem er seinen Bericht darüber, wie er im Traum jegliche Grenzen überschritt, als »Bottom's Dream« apostrophiert – und damit die Antwort auf Theseus' Frage gibt, wie denn nun die mittelalterlichen Handwerker all diese Widersprüche aufzulösen gedachten: »How shall we find the concord of this discord?« (5.1.60)

#### *Literaturverzeichnis*

- BATE 1993: Jonathan, Shakespeare and Ovid, Oxford 1993.
- BEVINGTON 2007: David Bevington, This Wide and Universal Theater: Shakespeare in Performance, Then and Now, Chicago 2007.
- BLOOM 1998: Harold Bloom, Shakespeare. The Invention of the Human, New York 1998.
- BUCHANAN 2012: Henry Buchanan, »India« and the Golden Age in A Midsummer Night's Dream, in: Shakespeare Survey 65, 2012, S. 58–68.
- BURROW 2013: Colin Burrow, Shakespeare and Classical Antiquity, Oxford 2013.
- CALDERWOOD 1965: James L. Calderwood, A Midsummer Night's Dream: The Illusion of Drama, in: Modern Language Quarterly 26, 1965, S. 506–522.
- CALDERWOOD 1991: James L. Calderwood, A Midsummer Night's Dream: Anamorphosis and Theseus' Dream, in: Shakespeare Quarterly 42, 1991, S. 409–430.
- CARROLL 1985: William C. Carroll, The Metamorphoses of Shakespearean Comedy, Princeton, New Jersey 1985.
- CHAUDHURI 2005: Sukanta Chaudhuri, Shakespeare's India, in: India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance, hg. von Poonam Trivedi und Dennis Bartholomeusz, Newark, Delaware 2005, S. 158–167.
- CHENEY 2004: Patrick Cheney, Shakespeare, National Poet-Playwright, Cambridge 2004.
- CHENEY 2008: Patrick Cheney, Shakespeare's Literary Authorship, Cambridge 2008.
- CLAYTON 1974: Thomas Clayton, »Fie, what a Question's that, if thou wert near a Lewd Interpreter«: The Wall Scene in A Midsummer Night's Dream, Shakespeare Studies 7, 1974, S. 101–113.

- COOPER 2010: Helen Cooper, *Shakespeare and the Medieval World*, London 2010.
- DESAI 2005: R. W. Desai, *England, the Indian Boy, and the Spice Trade in A Midsummer Night's Dream*, in: *India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance*, hg. von Poonam Trivedi und Dennis Bartholomeusz, Newark, Delaware 2005, S. 141–157.
- DRIVER 2009: Martha W. Driver, *Reading a Midsummer Night's Dream through Middle English Romance*, in: *Shakespeare and the Middle Ages. Essays on the Performance and Adaptation of the Plays with Medieval Sources or Settings*, hg. von Martha W. Driver und Sid Ray, Jefferson, N.C. 2009, S. 140–160.
- DUNN 1988: Allen Dunn, *The Indian Boy's Dream Wherein Every Mother's Son Rehearses His Part: Shakespeare's A Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Studies* 20, 1988, S. 15–32.
- FROSCH 2007: Thomas Frosch, *The Absent Boy in A Midsummer Night's Dream*, in: *American Imago* 64, 2007, S. 485–511.
- GENEROSA 1945: M. Generosa, *Apuleius and A Midsummer-Night's Dream: Analogue or Source, Which?*, in: *Studies in Philology* 42, S. 198–204.
- GOLDING 1904: Arthur Golding, *Shakespeare's Ovid: Being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses*, hg. von W. H. D. Rouse, London 1904.
- GRADY 2008: Hugh Grady, *Shakespeare and Impure Aesthetics. The Case of a Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Quarterly* 59, 2008, S. 274–302.
- HALL 1995: Kim F. Hall, *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca, New York 1995.
- HENDRICKS 1996: Margo Hendricks, *Race, Empire, and Shakespeare's Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Quarterly* 47, 1996, S. 37–60.
- HONAN 1998: Park Honan, *Shakespeare. A Life*, Oxford 1998.
- HOLLAND 1994: Peter Holland (Hg.), *A Midsummer Night's Dream*, Oxford 1994.
- HUSS 2016: Bernhard Huss, *Diskursivierungen von Neuem. Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe*, in: *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem* 1, 2016, 1. Oktober 2020 <[http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp1/FOR-2305---Working-Paper-No\\_-1\\_-Huss.pdf](http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp1/FOR-2305---Working-Paper-No_-1_-Huss.pdf)>.
- JOHNSTON 2008: Andrew James Johnston, *Performing the Middle Ages from Beowulf to Othello*, Turnhout 2008.
- KEHLER 1998: Dorothea Kehler, *A Midsummer Night's Dream. A Bibliographic Survey of Criticism*, in: *A Midsummer Night's Dream. Critical Essays*, hg. von Dorothea Kehler, New York 1998, S. 3–76.

- KELLER 2011: Wolfram R. Keller, Shakespearean Medievalism. Conceptions of Literary Authorship in Richard II and John Lydgate's Troy Book, in: *European Journal of English Studies* 15, 2011, S. 129–142.
- KELLER 2016: Wolfram R. Keller, Arrogant Authorial Performances: From Chaucer's Cressida to Shakespeare's Criseyde, in: *Love, History and Emotion in Chaucer and Shakespeare: Troilus and Criseyde and Troilus and Cressida*, hg. von Andrew James Johnston, Russell West-Pavlov und Elisabeth Kempf, Manchester 2016, S. 141–156.
- KELLER 2019: Stürmische Zeitlichkeiten. Geschichte, Chronologie und Autorschaft in William Shakespeares Tempest, in: *Working Papers der FOR 2305 »Diskursivierungen von Neuem«* 12, 2019, 12. Oktober 2020 <[http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp12/FOR-2305---Working-Paper-No\\_-12\\_-Keller.pdf](http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp12/FOR-2305---Working-Paper-No_-12_-Keller.pdf)>.
- LATOUR 1993: Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, übers. von Catherine Porter, Cambridge, Mass. 1993.
- LE GOFF 1980: Jacques Le Goff, Merchant's Time and Church's Time in the Middle Ages, in: *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, übers. von Arthur Goldhammer, Chicago 1980, S. 29–42.
- LEVENSON 1990: Jill Levenson, Comedy, in: *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, hg. von A. R. Braunmuller und Michael Hattaway, Cambridge 1990, S. 263–300.
- LEVINE 1996: Laura Levine, Rape, Repetition, and the Politics of Closure in *A Midsummer Night's Dream*, in: *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects*, hg. von Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan und Dymphna Callaghan, Cambridge 1996, S. 210–228.
- LINLEY 2016: Keith Linley, *A Midsummer Night's Dream in Context. Magic, Madness and Mayhem*, London 2016.
- LOBSIEN 2015: Verena O. Lobsien, *Shakespeares Exzess. Sympathie und Ökonomie*, Berlin 2015.
- LOOMBA 2016: Ania Loomba, The Great Indian Vanishing Trick – Colonialism, Property, and the Family in *A Midsummer Night's Dream*, in: *A Feminist Companion to Shakespeare*, hg. von Dymphna Callaghan, Chichester 2016, S. 181–205.
- MCPEEK 1972: James A. S. McPeck, The Psyche Myth and *A Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Quarterly* 23, 1972, S. 69–79.
- MARDOCK 2018: James D. Mardock, »I wot not by what power«: Fairies, Predestination, and Genre in *A Midsummer Night's Dream*, in: *Études Anglaises* 71, 2018, S. 442–456.

- MIOLA 2018: Robert S. Miola, Encountering the Past I: Shakespeare's Reception of Classical Comedy, in: Oxford Handbook of Shakespearean Comedy, hg. von Heather Hirschfeld, Oxford 2018, 36–53.
- MONTROSE 1983: Louis Adrian Montrose, »Shaping Fantasies«: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture, in: Representations 2, 1983, S. 61–94.
- NELTING 2017: David Nelting, ...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Amalgamierung des ›Alten‹. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe, in: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 5, 2017, 1. Oktober 2020 <[http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305---Working-Paper-No\\_-5\\_-Nelting.pdf](http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305---Working-Paper-No_-5_-Nelting.pdf)>.
- OLSON 1957: Paul A. Olson, A Midsummer Night's Dream and the Meaning of a Court Marriage, in: English Literary History 24, 1957, S. 95–119.
- PAOLUCCI 1977: Anne Paolucci, The Lost Days in A Midsummer Night's Dream, in: Shakespeare Quarterly 28, 1977, S. 317–326.
- PARKER 1996: Patricia Parker, »Rude Mechanicals«, in: Subject and Object in Renaissance Culture, hg. von Margreta de Grazia, Maureen Quilligan und Peter Stallybrass, Cambridge 1996, S. 43–82.
- RAMAN 2001: Shankar Raman, Framing »India«: The Colonial Imaginary in Early Modern Culture, Stanford, California 2001.
- SHAKESPEARE 2017: William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream, hg. von Sukanta Chaudhuri, London 2017.
- STONE 2009: James W. Stone, Indian and Amazon: The Oriental Feminine in A Midsummer Night's Dream, in: The English Renaissance, Orientalism, and the Idea of Asia, hg. von Debra Johanyak and Walter S. H. Lim, New York 2009, S. 97–114.
- TELTSCHER 1995: Kate Teltscher, India Inscribed: European and British Writing on India 1600–1800, Delhi 1995.
- THOMPSON 1978: Ann Thompson, Shakespeare's Chaucer: A Study in Literary Origins, Liverpool, 1978.

Wolfram Keller, Bottoms Traum: Gattung und Zeit in William Shakespeares *Midsummer Night's Dream*, in: Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock, hg. von David Nelting und Valeska von Rosen, Merzhausen: ad picturam 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1072.c15087>