

Werk

Titel: Vorträge und Aufsätze

Ort: Bochum

Jahr: 2017

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_0153 | LOG_0011

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

VORTRÄGE UND AUFSÄTZE

GREEN WORLD / NO WORLD: *KING LEAR*,
ECOCRITICISM, AND THE POLITICS OF FINITUDE

BY

CHRISTOPHER PYE

What can Shakespeare tell us about current ecological circumstances?¹ What might *King Lear*, in particular, with its apocalyptic terrors, have to say about the finite condition of our own world? Even the most scrupulously historicizing engagements with Shakespeare on the ecological question won't escape some such 'presentist' rhetorical imperative: 'What can this work say to us?' In that sense, the ecological query inevitably risks being caught out in relation to a play whose world-dissolving calamities are set in motion by just such a demand of answerability: "Speak", says the coercive king: "speak again."

That risk is the risk of any interpretive act. But it bears in a distinctive way on ecocritique, I'd argue, where the very pressure to engage the world as a totality, even or particularly one in which man's limitable role is claimed to be comprehensibly known, is inevitably vexed by the intuition that something of world and play remains, that there are "more [...] pageants than the scene / Wherein we play" (*AYL*, 2.7.138–139)² and from which our question is posed. In the context of concerns of anthropocentrism, that remainder has the burden of an ethical imperative – it's the reserve we must allow insofar as we would open a space for world at all. But it is also inescapable, insofar as it is precisely the force of the demand that prompts the mute, unanswerable return, like the mocking because anticipatory echo of our own questioning. That recursive snare bears at least in some measure on what it means to be inscribed within the incalculable traces of an anthropocentric era. But the contradiction of both having to decide and having no choice, of being granted neither the solace of imagined control or of fatalism, suggests more

¹ The following paper was delivered as the *Festvortrag* for the conference of the *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* on "Shakespeare's Green Worlds" (April 2016).

² William Shakespeare, *As You Like It*, ed. by Alan Brissenden. The Oxford Shakespeare (Oxford / New York: Oxford University Press, 1993). Subsequent references to the play will be to this edition.

broadly the uneasily proximate relation between the necessarily totalizing question of ecology and the problem of responsibility as such, that is, responsibility for beings who, like characters in any play but this play in particular, are constituted from the outset within a structure of responding.³

King Lear is not an ecological drama: its 'nature', a complex mingling of Christian providentialism and neo-paganism, is not our 'nature'. It doesn't correspond. But it is a play about totality and finitude, and one in which responsibility isn't demanded by the world: it's the world's condition. The acuteness with which it exposes the question of our own questioning certainly bears on the protocols of ecocriticism: Shakespeare is canny about the impossibility of approaching the natural world except by way of the intractable question of its legibility, and about the way the attempt to bypass the problem of representation in the name of a more direct, ethically corrective encounter with the phenomenal world inevitably reiterates the very dangers it seeks to allay. In foregrounding the necessarily inscribed character of experience, my argument is of a piece with the critique of mimetic or thematic conceptions of nature forwarded by Bruno Latour and Timothy Morton, although here my concern will be with how such phenomenological critique, particularly in the Heideggerian tradition, bears on the relation between early modern aesthetic concerns and social justice.⁴

The problem of representation doesn't manifest itself in the drama simply as a corrective to naiveté, something like a before the fact critique of nature ideology. Mediation – the defining fact of always other scenes, of being always inscribed in a structure of response – is associated with the world's contingency and finitude, which means the intractably historical character of the phenomenal sphere. The version of ecology the play articulates is indissociable from the conjunctures of Shakespeare's moment. We will approach the status of the phenomenal world in the play by way of sovereignty, natural law and the speculative logic of nascent capitalism; in relation to Shakespeare's rethinking tragedy and justice through and beyond the Classical and Christian paradigms he inherits; subjectivity through and beyond the logics of absolutism and economic rationalism alike. Such calls to attend to the fact of historicity are often forward as a rebuke to forms of ecocriticism premised on access to the world as such. I will be arguing something like the opposite. It is only by way of mediation and the finitude it implies, even by way of *tech-*

³ On the contradictory imperatives of originary responsibility, see Jacques Derrida, *The Gift of Death*, trans. by David Wills (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 40–53.

⁴ Bruno Latour, *Politics of Nature* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), 9–15; Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 54–70.

né understood in its most humanly incommensurable form, that we approach the condition of phenomenal existence as such and the versions of rapport that condition opens. Which means a methodological paradox: if there is any prospect of encountering the world beyond our projective relation to it – the world without us – it will not be through the morally riveting imperative to engage “the thing itself” but by holding true to the peculiarly diverted and attention-riven space of the stage. The analysis will move from *As You Like It*’s Green World to the bleaker and in the end more radically promissory landscapes of *King Lear*.

Extreme Pastoral

I will begin, though, with a scene suggesting the taint already there in the comedy’s arcadian world, the description of Jaques’s reflections on the deer wounded by hunters: “Did he not moralize this spectacle?” Duke Senior asks the First Lord:

O yes, into a thousand similes.
First, for his weeping into the needless stream;
‘Poor deer,’ quoth he, ‘thou mak’st a testament
As worldlings do, giving thy sum of more
To that which had too much.’ Then being there alone,
Left and abandoned of his velvet friend,
‘’Tis right,’ quoth he, ‘thus misery doth part
The flux of company.’ Anon a careless herd
Full of the pasture jumps along by him
And never stays to greet him. ‘Ay,’ quoth Jaques,
‘Sweep on, you fat and greasy citizens,
’Tis just the fashion. Wherefore do you look
Upon that poor and broken bankrupt there?’
Thus most invectively he pierceth through
The body of country, city, court,
Yea, and of this our life, swearing that we
Are mere usurpers, tyrants, and what’s worse,
To fright the animals and to kill them up
In their assigned and native dwelling place.

(2.1.44–63)

The sardonic pleasure here consists of course in seeing how thoroughly the self-regarding melancholic reiterates the usurpations he condemns in his conversion of the deer’s plight to moralizing spectacle. It makes no difference whether the “velvet friend” is left alone or joined by others: every scene becomes the image of Jaques’s own self-chosen isolation. Which is to say that the scene at brook’s edge

is one of narcissistic self-reflection: we left him, my lord, “weeping and commenting / Upon the sobbing deer” (2.1.65–66).⁵

And yet, to claim to know Jaques thus, as the projective narcissist, risks repeating the absorptive entanglement. “Show me the place”, Duke Senior had said after the account of Jacques weeping over the wounded deer: “I love to cope him in these sullen fits, / For then he’s full of matter.” (2.1.67–68). The suggestion of excess pleasure, even of violence, in the Duke’s wish to “cope” or capture Jaques thus is a function of the force involved in staking oneself against the scene as its knowing onlooker. The element of prurient investment is there in the First Lord’s account of stealing upon Jacques as he sits at the river’s edge:

Today my lord of Amiens and myself
 Did steal behind him as he lay along
 Under an oak, whose antic root peeps out
 Upon the brook that brawls along this wood,
 To the which place a poor sequestered stag
 That from the hunter’s aim had ta’en a hurt
 Did come to languish. And indeed, my lord,
 The wretched animal heaved forth such groans
 That their discharge did stretch his leathern coat
 Almost to bursting, and the big round tears
 Coursed one another down his innocent nose
 In piteous chase. And thus the hairy fool,
 Much marked of the melancholy Jaques,
 Stood on th’extremest verge of the swift brook,
 Augmenting it with tears.

(2.1.29–43)

If the view around the edges of Jaques’s pastoralizing conceits is itself not free of metaphorical appropriation – the “hairy fool” with his “leathern coat” – that may be the point. The lord’s urbanity is conveyed in his knowingness about the inevitability of such figurative usurpations. The lord includes himself and man’s depredations in the picture, conveying in the animal’s coursing tears the violent chase that brought the creature to this point. In that figuring of the fact of figuration, the scene articulates aesthetic consciousness as the condition for establishing a distinction between fiction and a world beyond, and thus the grounds of the relation between self and world; the scene of the lord’s looking on at the scene of

⁵ On the narcissism and anthropomorphizing usurpations of the scene, see Robert N. Watson, *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006), 82–83.

pastoralizing appropriation figures the theatre-goers' own knowing relation to the play as play.

Given all that, what do we make of the suggestions of tonal instability, particularly in the detail of the animal's "leathern coat" stretched "almost to bursting" by the deer's groans, a description whose effect is, if anything, more troubling than Jaques's outright moralizing? The conceit is disquieting because it dissolves the very distinction between sheer 'matter' – the creatural body – and its interpretive usurpation, between what covers and holds intact and what pierces, leaving the source of the violence unknowable. The effect arises because the scene provides no ground or matter other than the voyeuristic structure that underwrites it, and in that sense at its very source offers back nothing but the viewer's viewing: consider the "antic root" that "peeps out / Upon the brook", figure for the Lord's, as well as our own, intrusive gaze. Because the possibility of consciousness as such precipitates from such a scene of figuration and the relation between self and world it promises, that gaze is at once our own and what comes to us from elsewhere, what we cope and what we will have been coped by.⁶ In that sense, what is most antique – nature's root and matter – is also what is most dangerously antic.

It is at this "extremest verge" of pastoral, where ensnarement becomes all the more radical for our claim to know it for what it is, that the problem of the relation between Shakespearean Green World and contemporary ecological crisis is most acutely felt. What to make of such scenes of interpretive illimitability in the face of the world's actual finitude? What becomes of seemingly horizonless reading at the point where nature seems to be answering back with a vengeance?

One response from within ecocriticism has been to bypass the problem of mediation altogether, casting such problems of signification as the trivial and largely literary preoccupations of an interpretive culture unwilling to engage the crisis that confronts us. That's been as true in Shakespeare criticism as elsewhere. Consider Gabriel Egan's *Green Shakespeare*, which against such niceties mounts a full bore call for a return to Tillyard's argument for the correspondent relation between microcosm and macrocosm in the era. Even if he seeks to displace the individualistic and hierarchical stakes of the trope by routing the analogy through genetic Darwinism and humoral theories, Egan's account is founded on an emphatic claim for the mimetic relation between human and natural worlds. "Society *is* like a body, like a family, and like the Earth."⁷

⁶ As Watson observes, the reverting violence of the Actaeon myth haunts such scenes of pastoral projection. *Ibid.*, 84–87.

⁷ Gabriel Egan, *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism* (London and New York: Routledge, 2006), 25–27, 54–55, 143.

One can ask if such an orientation does in fact respond to the urgencies of our moment, particularly in the context of post-equilibrium ecological thinking. It can be argued that climatological crisis *as* crisis is defined precisely by the movement beyond such correspondences, that it arises at the point where, severed from any ground, technological intervention unceasingly responds to the ramifications of its own interventions.⁸ Is the call for a recognition of our correspondence with the natural world apt in a context where the ability to register the urgency of a scientific calculation like global warming requires, if anything, a suspension of our trust in felt experience, and where ecological devastation across global economic disparities transpires through the “slow violence” of its “invisible, mutagenic” course?⁹

What Shakespeare has to say about the hazards of correspondence is best discerned by way of the play in which he engages the prospect of the finitude of the natural world most directly. An inverted pastoral of sorts, *King Lear* traces the movement from the world of human sociality into another, fantasied world, not of infinite fecundity, but of the world’s radical de-creation – “all germens spil[t] at once” (3.2.8).¹⁰ Pertinent in relation to overtly millennial strains of ecocentric thought, the play’s apocalyptic logic also problematizes, I’ll argue, the injunction to *confront* finitude that would seem to animate every variant of ecocritical thought.¹¹

Consuming Worlds

On the face of it, *King Lear* seems to bear out Egan’s critical instincts insofar as it suggests that anthropocentrism, or at least regal solipsism, might be checked by an unmediated encounter with the world as such. “[T]hou art the thing itself. Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal”, Lear declares as he encounters Mad Tom in the storm (3.4.104–106). It is a moment that at least implicitly underwrites a range of ecologically-oriented criticism that sees in the drama’s manifold images of the animal world and man’s stark material condition the key to an undoing of familiar humanistic readings. In “the thing itself”, Lear

⁸ See Ulrich Beck, *World Risk Society* (Cambridge: Polity, 1999), 55; Greg Garrard, *Ecocriticism* (London / New York: Routledge, 2012), 11–13; Morton, *Ecology without Nature*, 84–85.

⁹ Garrard (2012), 57; Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, MA: Harvard University Press., 2011), 6.

¹⁰ William Shakespeare, *King Lear*, ed. by R. A. Foakes (London: Arden, 1997). Subsequent references to the play will be to this edition.

¹¹ On ecocritical apocalypticism, see Lawrence Buell, *The Environmental Imagination* (London: Princeton University Press, 1995), 280–310; and Garrard (2012), 93–116.

encounters “the bare minimum of human existence”, Alex Schulman argues, and in his encounter with such an “unaccommodated” condition, he is reduced to “bare earth” – “*nudus in nuda terra*” – and an acknowledgement of his “radically bodily or corporeal bond”, Laurie Shannon has claimed.¹² What, then, to make of the fact that the king doesn’t encounter “the thing itself” here, that it’s Edgar in disguise? The thing itself is a lure, one of many that only seem to increase their inscribing hold as we approach the supposed limits of play and world.¹³

We can intuit the logic of that ensnaring effect from the fact that the fiction emerges precisely from such an impulse to exceed the frame, the tragedy unfolding from the king’s impulse to oversee his own end as if from a posture beyond it. Of course, that opening scene equally entails the breach of the king’s ritualized enactments, Cordelia’s “no” the grit in the mechanism of sovereignty that sets the drama in motion. As I have argued in other contexts, however, listening to the cadences of Lear’s response, the rhetorical suspensions, the calculated periodic construction –

For by the sacred radiance of the sun,
The mysteries of Hecate and the night,
By all the operation of the orbs
From whom we do exist and cease to be,
Here I disclaim all my paternal care

(1.1.110–114) –

it is impossible to be confident the play has moved beyond the space of ritual enactment.¹⁴ That scene has two aims – the division of the kingdom and the choice of suitors for Cordelia – and it is precisely in being cast away that Cordelia is assured of the match based on love. The possibility of the king’s knowingness – or his unknowing knowingness – is intimated in his uncannily foreseeing reference to the “barbarous Scythian” who “makes his generation messes / To gorge his

¹² Alex Schulman, *Rethinking Shakespeare’s Political Philosophy: From Lear to Leviathan* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2014), 115; Laurie Shannon, *The Unaccommodated Animal: Cosmopolity in Shakespeare’s Locales* (Chicago / London: University of Chicago Press, 2013), 172, 119.

¹³ This is a lure to which ecocritical readings are particularly subject. Consider the morally energizing and familiarly reductive binary that introduces a recent collection: “The editors of this volume are motivated by [the] shared belief [...] that our current environmental crisis is not merely a discourse or representational field but an urgent historical conjuncture” (Lynn Bruckner and Dan Brayton, “Introduction: Warbling Invaders”, in Lynne Bruckner / Dan Brayton [eds], *Ecocritical Shakespeare* [Abingdon, England and New York: Routledge, 2016], 9).

¹⁴ In what follows, I expand on readings I’ve pursued in other contexts: *The Storm at Sea* (New York: Fordham University Press, 2015), 22; *The Vanishing: Shakespeare, the Subject, and Early Modern Culture* (Durham: Duke University Press, 2000), 95–96.

appetite” (1.1.117–119): the figure of the one who consumes his own already harbours all the prospects of incestuous boundary crossing and lost distinctions that will mark the play, everything Lear saves his daughter from by placing her beyond his ken.

Impossibly knowing and the character most entirely opaque to himself, the king’s illegible role in this opening needs to be understood beyond a characterological frame of reference. Rather than being the delusion of a figure too long absorbed in his role and thus blind to its meaning and limits, Lear’s fantasy of overseeing his end is the mechanism through which relationally defined sovereignty would exceed and compass its own bounds, thus constituting itself as radically self-inclusive. In that sense, the scene allegorizes the transition from suzerainty – a matter of feudal bonds – to ‘modern’ sovereignty conceived *vis-à-vis* autonomy and self-relation, sovereignty as, in Jean-Luc Nancy’s formulation, “an infinite institution that nevertheless includes within it the imperious necessity of the finite moment of its institution.”¹⁵

By the logic of such constitutive finitude, institution and end become indistinguishable. “I would unstate myself to be in a due resolution”, Gloucester says (1.2.99–100); sovereign self-certainty is a function of the passage beyond one’s limit, of undoing oneself to claim oneself. In that regard, Lear’s is the act that sets in train all those self-consuming, self-generating mechanisms the drama plays out, acts in which resolution and dissolution, cure and punishment, become equivalent. “I will punish home”, Lear says (3.4.16), preparing to revenge himself against his own flesh and blood, healing and renewing the divisions that haunt him. That self-consuming logic defines the fabric of the play’s world from beginning to end. Consider the aporiai of natural law as Björn Quiring has explored them in the play. Conceived at once as the law of the particularized instance in cases where positive law has no purchase and as the transcendent ground of that universal law, natural law becomes the law of its own exception¹⁶ – thus nature’s tendency in the play to devolve into various versions of cannibalizing monstrosity: the “monsters of the deep” “that prey on [themselves]”.¹⁷

The elliptical nature of that self-inclusive self-consumption governs the temporality of the play at every level. Because sovereignty becomes itself in passing beyond itself – because that is the condition for the possibility of totality as such – the drama of sovereignty is definitionally apocalyptic. But because that limit is originative

¹⁵ Jean-Luc Nancy, *The Creation of the World, or Globalization*, trans. François Raffoul / David Pettigrew (Albany, NY: SUNY Press, 2007), 100.

¹⁶ Björn Quiring, *Shakespeare’s Curse: The Aporias of Ritual Exclusion in Early Modern Royal Drama* (London: Routledge, 2014), 170–172.

¹⁷ *Ibid.*, 313.

and thus already passed from the outset, the absolute limit is also no limit; the end of time and at the same time what all earthly time remains within an apocalyptic framework: a “meantime”, as Lear says of the scene of territorial division that sets the drama in motion: “Meantime we shall express our darker purpose.” (1.1.35). The limit is, in that sense, absolute and it is empty. Kent: “Is this the promised end?” Edgar: “Or image of that horror?” (5.3.261–262)

A consequence of autonomously-conceived sovereignty, the logic of self-consumption, of apocalypse without transcendence, is by the same token an entailment of the early modern vocation simply to know the world as such. Premised on the assumption that to oppose scriptural truth to natural reason would be “to oppose God to himself”, Thomas Burnet’s *The Sacred Theory of the Earth* undertakes to explain the revealed condition and origin of the earth according to the earth’s own logic.¹⁸ That means dwelling on ends, whether they arise in the beginning – the deluge through which the world recreated itself anew – or with the final conflagration. And for Burnet, comprehending the world thus, according to its defining limit, means a single, recurring riddle: how can anything consume itself from within itself – “wither” and “whence” the waters that could compass the “whole Circuit and whole Extent of [Earth]”? what conflagration can consume its own means?¹⁹ The problem – the unanswerable enigma on which the possibility of immanence depends – leads Burnet on the one hand to fantasies of self-generative matter – fire as the element “so fruitful that it brings forth itself” – and on the other to a preoccupation with radical caesuras of world and time: the earth “swallowed up alive”, unseen caverns and “subterraneous passages”, cities sunk “like a milstone into the Sea” “leaving no remains or marks of it” (“there must be an absorption of this Mystical Babylon [...] and thereupon a total disappearance of it”).²⁰ In that sense, the world as world for Burnet amounts to so many analogues to the auto-creative sovereign, precisely as riven and opaque as he is all-comprehending.

Burnet is concerned with origins and ends, but as an effect of the thought of immanence, the apocalyptic strain is inseparable from the logic of empirical particularism itself. For Francis Bacon, our inability to conceive nature’s material efficient causes, which is to say immanent causation, is a function of the mind’s inability to conceive the world’s end: “The human understanding is unquiet; it cannot stop or rest, and still presses onward but in vain. Therefore it is that we cannot conceive of any end or limit to the world; but always as of necessity it occurs to us that there is

¹⁸ Thomas Burnet, *Sacred Theory of the Earth* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965), 26.

¹⁹ *Ibid.*, 28.

²⁰ *Ibid.*, 278, 290, 291.

something beyond.” That busy pursuit leads to conjectures of final causes, which merely return us to what is most “nigh at hand” – ourselves – insofar as such causes bear on man’s nature not the world’s.²¹

Because the reference to finality alone checks the untethered mind, the world’s end becomes the implicit condition for the possibility of encountering the world at all, just as for empiricism generally a posited horizon is the precondition for constituting the space within which its accretive discoveries can be produced. The equivalency between revelation and world’s end implicit in ‘apocalypse’ is at the core of Bacon’s understanding of his task:

All depends on keeping the eye steadily fixed on the facts of nature and so receiving their images simply as they are. For God forbid that we should give out a dream of our own imagination for a pattern of the world; rather may he graciously grant us to write an apocalypse or true vision of the footsteps of the Creator imprinted on his creatures.²²

To encounter facts “simply as they are”, beyond our world-creating phantasms, requires a passage to the limit, which means nature in its most empirically immediate form will have from the outset the form of a residual trace of what is past and what is to come – the world itself as image of its promised end.

Ultimately, the world-abolishing posture is a condition for the very conception of something like a ‘world view’, a point that can be borne out by returning to the pastoral context. As I’ve argued elsewhere, the sense that Jaques’s “All the world’s a stage”-speech expresses something other than a neutral representation of the ‘universal theatre’ of existence, that it bears out Duke Senior’s claim that his presumption to the fool’s license is driven by his own bitterness and self-regard, is not a function of his reduction of the richness of human life. It’s not a mimetic issue: Old Man Adam appearing on the back of the young at the scene’s close is at least as emblematic as Jaques’s stages of life. The point is rather that he misconstrued the remark that launched him into his panoramic set-piece. “Thou seest we are not all alone unhappy”, the Duke had said:

This wide and universal theatre
Presents more woeful pageants than the scene
Wherein we play in.

(2.7.137–139)

The fact that there are other scenes than the one wherein we play is not an empirical point, as if a wider prospect – an ecological view that incorporates thematic

²¹ Francis Bacon, *The Great Instauration*, in *The Philosophical Works of Francis Bacon*, ed. by Robert Leslie Ellis / James Spedding (London: Routledge, 1905), 266.

²² *Ibid.*, 253–254.

reference to non-human kingdoms for instance – might bring them into view. It is rather the condition of our being inscribed within a theatre which by definition exceeds us, one in which there will always be scenes beyond our ken, beyond what we can make cognizable at all. Whether we read it in relation to the fact of sociality – man’s relational condition – or the fact of the unconscious, the “other scene” as other is a structural condition of the human.²³

To perceive the world as a knowable totality is to presume a posture of exteriority from which one could see the world as a system of meaning, of equatable terms, whether that’s a matter of judging daughters, stages of human life, or the networked correspondences of a macrocosmic universe. To expand the terms of that inclusive totality in the name of an ecocritically inspired displacement of human primacy, to posit man as part of a “webs of continuous reciprocal causation”, as John Sutton has done, or to claim, as Julian Yates (subtly) does, an “inhuman perspective” from which one can compass “a knowledge of the system that produces you”, merely re-enforces a structure which was from the outset founded on the claim to be able, like Lear, to cognize the world from without.²⁴

And, again, it is precisely that presumed externality to the world that inscribes. Jaques is legible in every detail of his ‘universal theatre’ because such a scene is never anything but the reflection of the force involved in the claim to make it knowable. Whether it is Jaques or Lear, the claim to know the end is an endless and endlessly inscribing mechanism, the world as immanent totality a matter of no end of surplus worlds, each equivalently different; each the end, each the ceaseless image of that end. In that sense, early modern empirical particularism is simply the reverse face of the speculative infinity – the ‘bad’, limitlessly countable, infinity – of a nascent capitalist worldview.

²³ Such a condition is consonant with Bruno Latour’s (2004) advocating ecology as a multiplicity “that is no collective yet collects” (40). The conclusion of *Lear* will suggest what a community based on such an uncollected collectivity might look like.

²⁴ John Sutton, “Spongy Brains and Material Memories”, in Mary Floyd-Wilson / Garret A. Sullivan Jr. (eds), *Environment and Embodiment in Early Modern England* (Basingstoke / New York: Palgrave, 2007), 15; and Julian Yates, “Humanist Habitats; Or, ‘Eating Well’ with Thomas More’s *Utopia*”, in Floyd-Wilson / Sullivan (2007), 189, 193. My argument bears on the sort of claim developed most forcefully by Laurie Shannon (2013) that pre-modern accounts of man as merely one among the creaturely species, and perhaps the most abject, provide an historical route out from the implicit anthropocentrism of Cartesian modernity. Insofar as they are descriptive and thematic, insofar as they are not addressing themselves to the question of the point from which they claim to know, such accounts of man’s abjected place in fact do far less to dethrone the subject than Descartes’s engagement with the problem of consciousness as such, whatever recuperative strategies he resorts to ultimately. For a reading of *King Lear* as a critique of the sovereign posture that construes the political realm as “a totality available to being known”, see Emily Sun, *Succeeding King Lear: Literature, Exposure, and the Possibility of Politics* (New York: Fordham University Press, 2012), 23.

Unhoused Justice

If the apocalyptic posture buffers against even as it subjects one to the world's contingency, how *does* one relate to a finite world? Not by virtue of claiming to know where it will end, which is to say, not by imagining the world can be made to coincide. Consider Edgar's narration of his father's death, a scene that amounts to Shakespeare's critique of tragedy as anagnorisis or self-recognition. Edgar narrates his father's demise explicitly as a tale, and one in which ends return to beginnings and all aligns: "List a brief tale, / And when 'tis told, O, that my heart would burst" (5.3.180–181). He goes on to recount the sequence of events we have watched, and then concludes:

[...] [I] became his guide,
 Led him, begged for him, saved him from despair,
 Never – O fault! – revealed myself unto him
 Until some half-hour past, when I was armed,
 Not sure, though hoping of this good success.
 I asked his blessing and from first to last
 Told him our pilgrimage. But his flawed heart,
 Alack, too weak the conflict to support,
 'Twixt two extremes of passion, joy and grief,
 Burst smilingly.

(5.3.189–198)

This is drama as self-completion: Edgar recounts all we've seen, including his recounting of that recounting to his father, in a tale that ends without remainder in the moment of its telling here and now. Perfect identification – the tale begins with Edgar's wish his heart would burst and ends with his father's heart bursting – meets complete exteriority – the arming distance that underwrites his impossible claim to be in a position to see this perfect meeting of ends. All coincides – beginning and end, father and son, inside and out, microcosm and macrocosm, event and its telling – and all is brought to view: having self-condemningly exorcised himself in the service of his empowering disguise, Edgar now brings that very fault to view – "Never – O fault! Revealed myself unto him" – in a clinching self-sublation. And, just to the extent all is complete, all is lost. The violence of his father's end can't be separated from the violence of the speaking that makes it known. The queasiness of the final image of the heart "burst[ing] smilingly" comes from the forced tonal compression of tragic "recognition", a pressure that is indistinguishable from what causes the heart to break.²⁵

²⁵ On the odd "euphemistic violence" of the phrase, see Simon Palfrey, *Poor Tom: Living "King Lear"* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 231.

As it approaches its close, the play seeks to answer Edgar's recognition as non-recognition with the possibility of non-recognition as a form of recognition, one that retains the ellipses of time and self from which the drama had emerged. "No cause, no cause", Cordelia exclaims in her long awaited encounter with her guilt-wracked father, and much of the ethical force of the drama's end depends on relinquishing the forms of narratable causation and coincidence by which Edgar had sought to know it. In the scene of his fragile coming to, Lear meets Cordelia just to the extent that he fails to meet himself.

I will not swear these are my hands [...]
[...] as I am a man, I think this lady
To be my child Cordelia.
(4.7.55, 69-70).²⁶

The moment remains comprehensible within the terms of tragedy's conventional trajectory toward the promise of completion. The more radical instances, and the ones that hold most promise for imagining a non-transcendent ecology of the phenomenal world, occur at the points where the characterological perspective intersects with the play's own purely formal status: Lear's meeting with Gloucester across the internal divide of the play's two plots, and Lear's reappearance with Cordelia in his arms, where recognition, such as it is, transpires across the play's verge. Those scenes will bring the question of world into relation with issues of social justice and community.

Here's the encounter between mad Lear and blind Gloucester:

Gloucester: O ruined piece of nature, this great world
Shall so wear out to naught. Dost thou know me?
Lear: I remember thine eyes well enough. Dost thou squiny at me?
No, do thy worst, blind Cupid, I'll not love.
Read thou this challenge, mark but the penning of it.
Gloucester: Were all thy letters suns, I could not see one.
Edgar [aside]: I would not take this from report: it is,
And my heart breaks at it.
Lear: Read.
Gloucester: What? With the case of eyes?
Lear: Oh ho, are you there with me? No eyes in your head, nor no money in
your purse? Your eyes are in a heavy case, your purse in a light, yet
you see how this world goes. (4.6.130-144)

²⁶ The scene embodies "a necessary exposure of and passage through not-knowing" (Sun [2012], 59).

Recognition arises at the point of what is lost – “I remember thine eyes” – for through loss the possibility of substitutive exchange opens: “If thou wilt weep my fortunes, take my eyes” (4.6.172). But the scene moves beyond such a logic of specular exchangeability, beyond the play’s concern with the reversibility of sight and blindness, interiority and exteriority. In Gloucester’s extraordinary image of letters as suns the distinction between phenomenal and non-phenomenal dissolves altogether: sheer material inscription becomes the source of sensible, including erotic, existence: “dost thou squiny at me [...] blind Cupid”, Lear says leeringly.

Phenomenality as inscription is a matter of seeing not with the eye, whether sighted or blind, but with the “case” of the eye, from the prior condition for the possibility of visibility. The preoccupation with conditionality as such is related to the play’s formal self-consciousness at the point where its plot lines cross, a self-awareness heightened by Edgar’s reference to the truth status of the scene. Seeing as inscription takes place where a character sees and speaks as if from his or her own condition as a textual phenomenon, an impossible exteriority that amounts here to the condition for the most intimate reaches of knowledge and rapport.

That passage via inscription to the limits of relation coincides with the play’s most direct engagement with the question of justice. The encounter opens into Lear’s evocation of social equivalency in the lines most often cited to support claims for the play’s incipient democratic promise.²⁷ “A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears. See how yon justice rails upon yon simple thief. Hark in thine ear: change places and handy-dandy, which is the justice, which is the thief?” (4.6.146–150). But if the promise of justice is here, the passage also leads seamlessly into Lear’s fullest access of brute force:

I’ll put it in proof
And when I have stolen upon these son-in-laws,
Then kill, kill, kill, kill, kill, kill!

(4.6.181–183).

That turn to violence isn’t a consequence of the reimposition of hierarchical norms against the risk of equivalency. Rather, it derives from the very logic of equivalence. Justice as reversibility is a function of the world conceived as system of potentially limitless exchanges – Jaques’s world. Equity is, in that sense, an economic category, specularity bound to speculation: thus the allusion to money and coining. But because such a system of equivalencies is by definition infinite, it is inevitably staked on the violent exclusion through which it would constitute itself

²⁷ Annabel Patterson celebrates it as “Lear’s great speech on social inversion” (*Shakespeare and the Popular Voice* [Oxford: Blackwell, 1989], 112).

as a system at all. That violent limit is, in turn, illimitable – “kill, kill, kill, kill, kill, kill” – because it reiterates what it would resolve: Lear becomes the equivalent of the son-in-laws in the recourse to violence, becomes what he defines himself against. In a model of social justice based purely on equity, the irenic and the agonist themselves become equivalent, one the reverse image of the other.

Such a turn arises because the account of justice as reversibility loses track of what opened its possibility. For that encounter entailed a passage beyond equivalence or coincidence, an originary failure of specularity. Sovereignty and any possibility of justice affiliated with it derives, not from equivalence, not even self-equivalence, but from equivalency’s prior grounds, which is also to say not from the extrinsically posited limit of the speculative world but from the world’s condition as phenomenal appearance at all. “But who comes here”, Edgar had said at the point of Lear’s entrance in the scene:

<i>Edgar:</i>	The safer sense will ne'er accommodate His master thus.
<i>Lear:</i>	No, they cannot touch me for coining. I am the King himself.
<i>Edgar:</i>	O thou side-piercing sight!
<i>Lear:</i>	Nature's above art in that respect. There's your press-money.

(4.6.81–87)

The “king himself” relates to money not only as circulatory equivalent, but at the point of its production. They cannot touch me for coining: they cannot censure me for producing coins, for, as king, I am the sole legitimate coiner, outside exchange because I am its source. But then, too, you cannot touch me – you can’t ‘catch’ me Lear will say in a moment – for the fact that I am coined, the one whose legitimizing face appears on the coin. And in that productive untouchability, a matter of being inside and outside exchange, lies the king’s true touch, the test of truth and the grounds of all substitutions: ‘to touch’ is to test gold by rubbing it on a touchstone.

The king’s inside / outside, autonomic / heteronomic place is figured in a non-touching that is the grounds of touch and of sensibility. Lear’s opening lines may or may not be an uncannily instantaneous response to Edgar’s aside. “Who comes here? / The safer sense will ne'er accommodate / His master thus.” The Arden note glosses these lines (81–82) as follows: “No one in his right mind would be got up like this.” But the line needs to be read in more ontologically ambitious terms: sense would not dress its own mastery in this way; sense – reason, but also phenomenal sensibility – would not dress itself thus. The play’s rich thematics of accommodation – accommodation in relation to clothing, disguise, to housing and “unhoused”ness, to the “thing itself” as “unaccommodated man” – condense in the figure of the sensible, of nature itself, as what is dangerously unhoused insofar as it

is from the outset no more than a form of accommodation and thus does not touch itself. That is the condition of our own sense here, and particularly of our sense of sovereignty, including our own subjective sovereignty, as what definitionally may or may not be manifest, may or may not arrive: “who comes here?”

How that sensible condition bears on possibilities of rapport becomes apparent at the drama’s close. If *King Lear* begins before it begins, it also ends, as critics have observed, before it ends. And that internalized ending takes the form of a missed encounter that at once leaves us out and draws us in. “Great thing of us forgot! / Speak, Edmund, where’s the King? And where’s Cordelia?”, Albany declares (5.3.235–236), after the headlong concatenation of events toward the close: the duel between Edgar and Edmund, Edgar’s tale of his father’s end, and the accounts of the demise of Goneril and Regan. The accusation of forgetfulness bears most pointedly on the audience, for unlike the others the audience was aware that Edmund had earlier sent the writ against the lives of Lear and Cordelia. No ‘object’ has concerned us more in the tragedy than that dire end. If we fatally lose track, if we miss the tragedy in missing Cordelia’s death, that may be because we are distracted.²⁸ “An interlude!” (5.3.90) Goneril declared as the adulterous intrigues were about to come to light. And, given the intensified foreboding as we approach the close, we may have good reason to want to avert ourselves. But one could equally say the audience loses the end precisely in its fixed attention to it, for, in the context of the play’s manifold indeterminacies of time and space, it is the blazoned promise of closure – of a face to face with death – that gives absorptive power to the final duel and Edgar’s killingly punctual tale of his father’s end.

Insofar as those forms of attention – averting death, confronting death – turn out to be indistinguishable, the missed encounter of the end can feel irreducible: in attempting to make it the object of our fixed gaze, death eludes us, but in our eluding it – keeping it at bay – death returns to us in the inwardly marking form of guilt. Sovereignty’s inclusively excluding condition translates into an internally redounding logic of guilt and sacrifice. Cordelia is what we have sacrificed in order to secure our place beyond the fiction’s frame, which is to say, to secure a place at all. And with that, we are inscribed within: the tragedy becomes ours – “murderers [...] all” (5.3.267), Lear says. We “carry” Cordelia, in a sense, in the way Lear does at the end.

Or Lear does and doesn’t become like us, not quite our equivalent. And in that non-equivalence, the tragedy moves beyond classical models of recognition and Christian sacrifice alike. The boundary-crossing repeats at the close but with a difference.

²⁸ On the saving possibilities of distraction, see Jonathan Baldo, “Shakespeare’s Art of Distraction”, *Shakespeare* 10:2 (2014), 138–157.

Lear: [...] O thou'lt come no more,
 Never, never, never, never, never!
 [*To Edgar?*] Pray you undo this button. Thank you, sir.
 O, o, o, o.
 Do you see this? Look on her: look, her lips,
 Look there, look there! [*He dies.*]

Edgar: He faints: my lord, my lord!

(5.3.306–310)

What the king sees on Cordelia's mute lips is a corrective to his initial presumption: "nothing will come of nothing. Speak again." (1.1.90). Nor are we in a position to say he sees nothing; we have been forewarned about the dangers of presuming where to draw the line on fiction. The resources of cognizable meaning in the seemingly exhaustive opposition between reading literally – "nothing will come of nothing. Speak again." – and reading figuratively – Gloucester's nothing as mask or substitute for something: "Let's see. – Come, if it be nothing, I will not need spectacles" (1.2.35–36) – are undone here at the end in a performative crisscrossing of death's limit that dissolves the boundary between fictive and real, self and other, subject and object. The long awaited "recognition" occurs, not in the play, but where the play exceeds the audience's ability to compass its limits, and thus to constitute itself in relation to its boundary. In that incognizable recognition, death reveals itself as what is at once absolute – the unpassable limit of consciousness and being – and as what, insofar as it is the condition of cognition as such, has already been crossed. End-time as mean-time, mean-time as end-time.

The violence of indication is still here: "look there"; it is that effort to mark death – to face it – that for king and audience renews the transgressing of representational limits, as it does at the play's opening. And yet that marking occurs now in relation to a thoroughgoing uncertainty of reference. Where are we looking? Mirror? Feather? Lips? "Undo this button", Lear says: Cordelia's or Lear's? Is that unbuttoning the act that allows breath, or the one that revives the "suffocation of the mother" – "down, thou climbing sorrow / Thy element's below" (2.2.247–248) – and thus kills? Are we moving toward death or away? "Look there, look there": look perhaps only at looking, as one would look in an empty mirror, in a reflex that at once reiterates theatre's evacuating effect and opens its world-creating space.²⁹

Because what it enacts is an actual crossing over, the scene implies a heteronomic self-relation that moves beyond the recoils of self-protective force, and thus at least in some measure beyond sacrifice's fiery wheel.

²⁹ On the exchange opening "a life beyond sight and empirical presence", see Palfrey (2014), 237.

Lend me a looking glass;
If that her breath will mist or stain the stone,
Why then she lives.

(5.3.259–261)

“O, you are men of stones!” (5.3.255). In the Quarto, that translation between animate and inanimate, human and inhuman, which at once incorporates and excludes all, including the audience, affects the most intimate resources of breath, materially inscribing the pure vocative of speech even as it opens speaking to its generative iterations beyond all characterological limits. “O, o, o, o”, Lear declaims. “O, let him pass”, says Kent. “O he is gone”, says Edgar (5.3.308, 312, 314). We recall the Fool’s reference to women making “mouths in a glass” (3.2.35–36). In the arresting emptiness of the mirroring stone the audience’s own response or non-response is also already inscribed. Neither subjective nor objective, belonging neither to one subject nor the other, the inapprehensible breath in the mirror is what opens any such differentiation and thus amounts to something like subjectivity’s causeless cause.

The ethics of the scene is bound up with that causelessness – Cordelia’s “no cause” – for it is the unbinding of causation that breaks the recursive mechanism that has propelled the tragedy’s punitive and self-punitive course. And it frees to the extent that it assumes the form of a mechanism that works of its own accord, the effect of a *techné* that elides the human / nature divide: a stone, a mirror, a feather, a play. Bypassing apprehension insofar as it constitutes its condition, the stuttering operation of that inhuman mechanism unbinds even as it echoes the spiralling violence of speculative equivalence, countering an economic conception in which an instrumentally conceived monetary technology assumes its power to inscribe precisely from the impulse to claim sovereign power over it.³⁰

As in the earlier reunion, Lear meets Cordelia where he passes beyond himself, but now in the form of an encounter at the limit of narratability. “Are you with me?”, Lear had said. He is with Cordelia, and we are with him – never more proximate to him – insofar as he addresses us from across an infinite divide.³¹ He doesn’t return to us nor does Cordelia return to him in the form of reverting conscience. Cordelia is with Lear as what was from the outset in his condition as sovereign subject at once inward and alien to him, which is to say as definitionally phantasmatic. In

³⁰ On a non-instrumentalized *techné* as that which “gives man entry into something which, of himself, he can neither invent nor in any way make”, see Martin Heidegger, “The Question Concerning Technology”, in *Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, ed. by David Farrell Krell (1977; San Francisco: Harper Collins, 1993), 337.

³¹ On nearness – actual proximity – as that which preserves the far as its condition, see Martin Heidegger, “The Thing”, in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper, 1971), 177–178.

Cordelia's returning to die again, the close enacts a sacrifice of sacrifice that unbinds the logic through which the world is constituted as an object, whether the object of our violence or of our concern.

A habitus constituted from such a rapport isn't defined by a given space, whether a Green World or a cultivated one. For to conceive community as a function of a given, especially an inclusively given, world is already to abolish community in the transcendental posture that claims to make that space knowable. What occurs at the close of *King Lear* doesn't *take* place, that is, its character as event isn't a function of its claiming a given subjective or objective space. Rather it opens space – creates and decreates world – in the finite and self-divided interval that constitutes the possibility of rapport.³² Such an opening or habitus suggests an ecology – a logos of *oikos* or home – that conceives justice and relation from the vantage point of the world's primordially “unhoused” condition, which is to say, from no vantage point at all.³³

That non-vantage point simply means conceiving ecology *historically*, which is to say not according to the abstraction of a supervening lineal narrative but by virtue of the contingency and non-equivalence that opens that world to us at all. *King Lear*'s rigorous tracing of the possibility of rapport to the limits of identification and exchange warns against the desire to find ourselves reflected in the drama even as it doesn't offer the recourse of evading our implication. For if there is an equivalence, whether structural or genealogical, between the self-consuming universe Lear evokes, where cure begets what it would resolve, and the proliferative disasters of our own ecological moment, it is precisely in their mutual participation in what Jean-Luc Nancy calls “the period of equivalences”. For Nancy, the recursive and autonomic mechanism through which instrumentally conceived technological means endlessly reproduce the environmental catastrophes they would

³² The distinction between such a reading of the play's relation to world and cognitive theory approaches should be evident. Even with “Distributed Cognition” and “Extended Mind” models, where cognition is taken to be fluidly “distributed across body, brain and world”, those categories – “brain”, and “world”, “insides, objects and people” – are empirically presupposed. At stake in the drama is the question of how those distinctions are posited in the first place. See Evelyn Tribble, *Cognition in the Globe: Attention and Memory in Shakespeare's Theatre* (Basingstoke: Palgrave, 2011) 6–7, 12.

³³ On the Heideggerian themes here – home as what is opened by the breach of an uncanny homelessness; man's untimely being as an effect of that breach and thus human existence as irreducibly historical event or “in-cident” rather than what is “present at hand”; the role of *techné* in that opening onto historical Dasein, see *Introduction to Metaphysics*, trans. Gregory Fried / Richard Polt (New Haven / London: Yale University Press, 2000), 174, 178–179. For human relationality as what manifests itself where world as such cannot be presupposed, see Jacques Derrida, *The Beast and the Sovereign*, vol. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 2011), 221.

counter, where every force is constitutively reactive and thus definitionally equivalent, arises from the extension of capitalism's general equivalence to the point not just of an exploitative alienation of the world, as Marx had it, but of a radical "indifferen[ce] to the existence of the world and of all its beings".³⁴

To conceive man's relation to his environment as "relational and interdependent", to understand him as occupying one place in "webs of continuous reciprocal causation", is not to escape that reign of equivalency.³⁵ Insofar as the conception of the world as a determinate system of relations supposes and underwrites the posture of externality from which it is conceived, such a conception refuses immanence and finitude altogether: it presupposes a world precisely as transcendent as the mankind it conceives is purportedly materially 'embedded'. Immanence, the fact of inhabiting the world, is not borne out by multiplicity or correspondence; correspondence, the play suggests, is precisely where the calamity begins. Habitation means incommensurability, a cognizance of self-relation as a function of that which in the other absolutely does not make it equivalent. That non-equivalence necessarily harbours a dimension of the non-human, and can communicate itself by way of the creaturely or the inanimate world. But the force of that inhuman encounter is manifest only when it is recognized as the breath in the stone that already constitutes human relationality. That means reimagining finiteness, not as what we must face and thus can sovereignly presume to face, but as what beyond all speculative investment already forms us in the present condition of inhabitance.

Zusammenfassung

In seinem Aufsatz argumentiert Christopher Pye, dass *King Lear* ein phänomenologisches Verständnis von Welt und Umwelt jenseits traditioneller Konzeptionen mimetischer Korrespondenz – und damit auch jenseits thematisch oder ethisch motivierter Ansätze im Bereich des Ecocriticism – evoziert. Auf diese Weise entwirft das Stück eine nicht-reziproke Beziehung jenseits von Vorstellungen von Souveränität und ökonomischem Rationalismus sowie von klassischen und christlichen Tragödienmodellen.

³⁴ Jean-Luc Nancy, *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2015), 12, 25–26.

³⁵ Mary Floyd-Wilson and Garrett Sullivan, Jr., "Introduction: Inhabiting the Body, Inhabiting the World", in Floyd-Wilson / Sullivan (2007), 6; and Sutton (2007), 15.

“SEH’ ICH DER PFLANZE GLEICH DEN MENSCH ERSTEHN”:
MENSCH-PFLANZE-ANALOGIEN
UND PFLANZENWISSEN BEI SHAKESPEARE

VON

FELIX C. H. SPRANG

Nur eins von Shakespeares Sonetten, das Sonett 15, enthält das generische Wort ‘Pflanze’ / ‘*plant*’. Das ist erstaunlich, denn Pflanzen nehmen nicht nur in den Sonetten, sondern in Shakespeares Werk insgesamt einen zentralen Platz ein.¹ So hören wir gleich im ersten Sonett von der Schönheit der Rose – oder vielmehr von der Rosenhaftigkeit der Schönheit: “beauty’s rose”.² Die Tudor-Rose oder, als Synekdoche, die Königin Elisabeth könnte hier gemeint sein, die Rose als christliches Symbol des Martyriums, aber eben auch der Gemeinplatz: die Rose als Inbegriff der Schönheit.³

In Sonett 15 geht es jedoch nicht, oder nicht primär, um eine derartige Pflanzensymbolik.

Bedenke ich, wie alles hier im Leben
Nur kurze Weile im Zenite kreist,
Wie in der Sterne unerforschtem Weben
Nur Schatten diese große Bühne weist;
Seh’ ich der Pflanze gleich den Mensch erstehn,
Genährt vom gleichen Himmel und zerstört,
Im Vollbesitz der Jugendkraft vergehn,
Bis alles der Vergessenheit gehört;

¹ Shakespeares Pflanzen zählen seit Sidney Beisly, *Shakespeare’s Garden; or The Plants and Flowers Named in his Works* (London: Longmans, 1864) zu einem zentralen Forschungsschwerpunkt, der das Fortleben und die metaphorische Übertragung antiker Pflanzenvorstellungen und der mittelalterlichen *hortus sanitatis*-Tradition in der frühen Neuzeit anschaulich dokumentiert; zum Prozess der Vertextung und Popularisierung botanischen Wissens in Shakespeares Zeit siehe Leah Knight, *Of Books and Botany in Early Modern England: Sixteenth-Century Plants and Print Culture* (Farnham: Ashgate, 2009).

² William Shakespeare, *Shakespeare’s Sonnets*, hg. von Katherine Duncan-Jones (London: Thomson, 2005), 113.

³ Zur Kulturgeschichte der Rose im Mittelalter und der frühen Neuzeit vgl. Mia Touw, “Roses in the Middle Ages”, *Economic Botany* 36:1 (1982), 71–83; zur spezifischen Symbolik der Tudor-Rose vgl. Hazel Le Rougetel, “The Rose of England”, *RSA Journal* 136:5386 (1988), 742–744.

Dann bei der Ahnung der Vergänglichkeit
 Erscheinst du mir in jugendlicher Pracht,
 Mit dem Verfall seh' ich im Kampf die Zeit,
 Die deinen Tag versenkt in düstre Nacht.
 Doch biet' ich Trotz ihr, ganz in Liebe dein,
 Was sie dir nimmt, will ich dir neu verleihn.⁴

When I consider everything that grows
 Holds in perfection but a little moment;
 That this huge stage presenteth nought but shows
 Whereon the stars in secret influence comment;
 When I perceive that men as plants increase,
 Cheered and checked even by the self-same sky,
 Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
 And wear their brave state out of memory:
 Then the conceit of this inconstant stay
 Sets you, most rich in youth, before my sight,
 Where wasteful time debateth with decay
 To change your day of youth to sullied night:
 And all in war with Time for love of you,
 As he takes from you, I engraft you new.⁵

In der Übersetzung von Max Josef Wolff, erschienen 1903, wird ganz besonders eindrücklich erfahrbar, dass es hier um das Essenzielle, das Wesentliche, geht, das Pflanze und Mensch verbindet. Wolffs unkonventionelle Übertragung "erstehn" für "increase" präpariert die Wesensverwandtschaft von Pflanze und Mensch heraus und reiht sich nicht ein in die gängigen Übersetzungen, von Dorothea Tieck bis Christa Schuenke, die "wachsen" oder "erwachsen" gewählt haben.⁶ Dieses "wachsen" trifft zwar im Kern auch die Vieldeutigkeit des frühneuzeitlichen "increase", indem es neben dem physischen Wachstum auch semantische Felder der Wertsteigerung und Vermehrung evoziert. Letztlich dominiert bei diesen Übersetzungen aber die Bedeutungsebene des somatischen Wachstums.

Hätte Shakespeare diese Parallele ins Zentrum rücken wollen, dann hätte er – das Metrum wärend – ohne weiteres 'branch out' oder 'mature' oder auch 'do thrive'

⁴ William Shakespeare, *Shakespeares Sonette*, hg. und übers. von Max Josef Wolff (Berlin: B. Behr's Verlag, 1903).

⁵ Duncan-Jones (2005), 141.

⁶ Klaus Reichert wählt in seiner Prosaübersetzung "entwickeln" und evoziert somit sowohl antike Vorstellungen der Metamorphose als auch der Morphogenetik des 19. Jahrhunderts. William Shakespeare, *Die Sonette*, hg. und übers. von Klaus Reichert (Frankfurt a.M.: Fischer, 2016), 26.

verwenden können. Dass er ‘*increase*’ verwendet hat, deutet an, dass er den Blick auf das Verbindende zwischen Pflanze und Mensch richten wollte, das sich nicht im Organischen oder Physischen erschöpft. Und zudem ist ‘*increase*’ natürlich auch ein Wortecho, das die erste Zeile des ersten Sonetts in Erinnerung ruft: “From fairest creatures we desire increase.” “Increase” verbindet dort den Jüngling mit der bereits erwähnten Rose: beide vergehen und leben doch fort – und zwar in ihren Nachkommen:

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty’s rose might never die,
But as the ripper should by time decease,
His tender heir might bear his memory:⁷

Die in Sonett 15 auf “increase” folgende Zeile führt uns zunächst in eine ähnliche Richtung. Sie eröffnet den metaphysischen Raum einer überzeitlichen Reihe von Ahnen und Nachfahren, in die sich Rose und Jüngling einreihen müssen.⁸ Ausdruck dieser zeitlichen Dimension in Sonett 15 ist der Himmel, und zwar das nordgermanische, skandinavische ‘*sky*’ und nicht das westgermanische ‘*heaven*’. Nicht der Himmel, der in Genesis als erstes erschaffen wurde und das Jüngste Gericht überdauern wird, wacht hier über Jüngling und Pflanze, sondern Sonne und Wolken, Wind und Wetter. Und doch ist dieser Raum aufgrund der zeitlichen Dehnung, die das Gedicht erfahrbar zu machen versucht, metaphysisch gedacht. Der Himmel verweist auf das Verbindende zwischen Mensch und Pflanze, und das “cheered and checked”, das “genährt und zerstört”, eröffnet durchaus eine Perspektive, die wir heute als ökologische Perspektive bezeichnen würden.

Im Folgenden möchte ich die in Sonett 15 aufscheinende Komplexität der Mensch-Pflanze-Analogie beleuchten, um deutlich zu machen, dass Shakespeares Pflanzenbezüge anthropologisch und kosmologisch unterfüttert sind – und zwar in einem Maße, dass es geradezu anachronistisch ist, für sein Werk von einer Pflanzensymbolik zu sprechen. Pflanzen dienen zwar vielfach als Bildspender, da Shakespeare die Beziehung zwischen Mensch und Pflanze jedoch als essenzielle Verbundenheit konzipiert, ist auch das Verhältnis von Pflanze und dem, wofür sie in der Übertra-

⁷ Duncan-Jones (2005), 113.

⁸ Helen Vendler deutet – mit Blick auf Sonett 94 – die Verschiebung der Metaphorik von “*pow’r*” in der ersten Zeile zu “*flow’r*” in der neunten Zeile als Hinweis, dass sich Shakespeare einer botanischen Hierarchie bedient und eine Verbindung zwischen der sozialen Ordnung und dem Pflanzenreich aufzeigen möchte: “The speaker admits that he himself is a *base weed* by comparison to his aloof *flow’r*; but even if he should be the *basest* weed, he would be higher in the order of vegetation than an infected flower.” (Helen Vendler, *The Art of Shakespeare’s Sonnets* [Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997], 405.)

gung auf die menschliche Sphäre steht, nicht arbiträr. Folglich begegnet uns in Shakespeares Werk eine komplexe Pflanzen*metaphorik*, die anthropologisch ausgerichtet ist. Wie Catherine Belsey überzeugend gezeigt hat, scheint ein Bewusstsein für diese Wesensverwandtschaft – und Shakespeares Interesse an der zugrundeliegenden Semiotik – auch im viel zitierten “a rose / By any other word would smell as sweet” (*RJ*, 2.1.85–86) auf.⁹ Ausgehend von dieser Wesensverwandtschaft, die das Wissen über Pflanzen präkonfiguriert, möchte ich den Blick auf Entwicklungen in der frühneuzeitlichen Pflanzenkunde richten. Neu konzipiertes Pflanzenwissen, insbesondere die Morphologie und Systematik betreffend, fügt sich nicht mehr, oder nur sehr bedingt, in den auf Mensch-Pflanze-Analogie basierenden Vorstellungsraum ein. Die Schnittstelle zwischen naturphilosophischer Praxis und Theorie auf der einen und literarischen Verfahren auf der anderen Seite eignet sich in besonderem Maße, nicht nur Wissensordnungen und Disziplinbildung historisch zu reflektieren, sondern auch die ideengeschichtlichen Prämissen für diese Ordnungen und Disziplinen zu hinterfragen.¹⁰ Ich werde zeigen, dass sich Spannungen im Bereich der Phytopharmakologie durchaus produktiv auswirken, denn hier differenzieren empirische Methoden überlieferte Vorstellungen sinnstiftend aus. Zugleich jedoch kann beobachtet werden, dass proto-taxonomische Modelle und Systematisierungsbestrebungen, die in der Pflanzenkunde zunehmend wichtiger werden, in Shakespeares Werk ausgeblendet werden.

Pflanzenökologie

Auch wenn sich Shakespeares Dramen und nicht-dramatische Dichtungen für öko-kritische Lesarten anbieten, steht im Folgenden ein anderer Schwerpunkt im Zen-

⁹ Wenn nicht anders nachgewiesen, sind die Dramen Shakespeares zitiert nach William Shakespeare, *The Norton Shakespeare*, hg. von Stephen Greenblatt et al. (New York: W. W. Norton, 2008). Catherine Belsey hat diese Passage in *Romeo and Juliet* zum Anlass genommen, den ontologischen Status des Menschen als Zwitterwesen, das sowohl Teil der Natur als auch ihr Gegenüber ist, erneut in den Blick zu nehmen (“The Name of the Rose in *Romeo and Juliet*”, *The Yearbook of English Studies* 23 [1993], 126–142).

¹⁰ Zur Mathematisierung der Welt im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert vgl. mein *Londons Fountaine of Arts and Sciences* (Heidelberg: Winter, 2008). Zu einschlägigen Forschungsbeiträgen, die die Veränderungen in der Zeit nicht, wie Thomas Kuhn, als Paradigmenwechsel sehen, sondern als Differenzierungsprozess, der sich nicht vor dem Hintergrund einer vereinfachenden Bipolarität von Naturwissenschaft und Literatur begreifen lässt, zählen u. a. Michael Stolleis / Lorraine Daston (Hg.), *Natural Law and Laws of Nature in Early Modern Europe: Jurisprudence, Theology, Moral and Natural Philosophy* (London: Routledge, 2016 [2008]); und Pamela H. Smith / Amy R. W. Meyers / Harold J. Cook (Hg.), *Ways of Making and Knowing: The Material Culture of Empirical Knowledge* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014).

trum.¹¹ Ich möchte eine Perspektive herausarbeiten, die als ökologisch im klassischen Sinn bezeichnet werden kann. Damit ist gemeint, dass Shakespeare ein genauer Beobachter der Veränderungen von Pflanzen- (und auch Tier-) Arten war und in besonderem Maße die Interaktion zwischen Lebewesen, und dabei das wesentlich Verbindende zwischen diesen Lebewesen, thematisierte. Zugleich soll der Blick auf vor-linnésche Systematisierungsversuche gerichtet und aufgezeigt werden, inwiefern Shakespeares Dichtung die Versuche zeitgenössischer Pflanzenkundler, morphologische Kriterien und Ordnungsmodelle für das Pflanzenreich zu entwickeln, reflektiert und thematisiert.¹²

Auch diese ökologisch-evolutionsbiologische Perspektive *avant la lettre* ist allerdings mit der gemeinhin als ökokritisch bezeichneten Ausrichtung verknüpft: Wenn Shakespeare vom Nützen und Zerstören redet und diese Kraft dem Himmel zuschreibt, dann bleibt er zwar weit hinter kritischen Stimmen seiner Zeit zurück, die den Raubbau des Menschen an der Natur beklagt haben, aber auch hier wird natürlich die Verbundenheit und Abhängigkeit alles Lebendigen deutlich.

In Caesars Worten bestand Britannien aus Morast und undurchdringlichen Wäldern “silvas impeditas”,¹³ doch zu Zeiten Shakespeares war von diesem Wald nicht mehr viel erhalten. Bereits im Mittelalter begann die Rodung im großen Stil. In den Jahren 1256–1259 wurden allein für den Bau der Kathedrale von Salisbury 1000 Eichen gefällt.¹⁴ In der Tudorzeit, in der die Handels- und Kriegsflotte aufgebaut wurde, waren so viele Bäume abgeholzt worden, dass nur noch vereinzelt Wälder übrigblieben. Dazu muss man wissen: Für den Bau eines Kriegsschiffs wie der

¹¹ Ich folge hier Leah Knight, die eine zu einseitige Fokussierung auf ökokritische Fragestellungen kritisiert hat (*Reading Green in Early Modern England* [Farnham: Ashgate, 2014], 4–5).

¹² Im 19. Jahrhundert wird diese Analogie als Pflanzenorganographie ausgearbeitet und findet so auch den Weg in die Soziologie, vgl. Benjamin Bühler / Stefan Rieger, *Das Wuchern der Pflanzen: Ein Florilegium des Wissens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009), 29–30. Zu neueren Überlegungen zur Wesensverwandtschaft von Mensch und Pflanze vgl. Matthew Hall, *Plants as Persons: A Philosophical Botany* (New York: State University of New York Press, 2011); Stefano Mancuso / Alessandra Viola, *Brilliant Green: The Surprising History and Science of Plant Intelligence* (Washington: Island Press, 2015).

¹³ Gaius Iulius Caesar, *De bello Gallico* (Stuttgart: Reclam, 2010), Buch 5, 21. Der Wald als Jagdrevier für den König und seinen Hof, so wie er in den “forest laws” des Assize of Woodstock im Jahr 1184 skizziert wird, war zu Shakespeares Zeit bereits weitestgehend verschwunden. Vgl. Roger Sands, *Forestry in a Global Context* (Wallingford: CABI, 2013), 24, 27–28; John Manwood, *Treatise on the Law of the Forests* (London: Thomas Wight und Bonham Norton 1598).

¹⁴ Für einen Abriss der Geschichte der Deforestation siehe <http://www.forestry.gov.uk/forestry/inf-d-8y5bsy>.

Mary Rose beispielsweise musste in den Jahren 1509–1511 ein ganzer Wald bei Portsmouth gefällt werden.¹⁵

Shakespeare hat sich – seiner Dichtung nach zu urteilen – für diesen Raubbau wenig interessiert; sein Forest of Arden ist zwar mehr Sehnsuchtsort als reales Habitat, explizite Kritik am Umgang mit natürlichen Ressourcen und vor allen Pflanzen findet sich jedoch weniger bei ihm¹⁶ als bei vielen seiner Zeitgenossen, beispielsweise bei George Wither.¹⁷ In Withers *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*, eines der beliebtesten Emblembücher der 1630er Jahre, das auf Emblemen aus den 1580er und 1590er Jahren basiert, ist unter dem Motto “He that delights to plant and set / Makes After-Ages in his debt” ein Mann abgebildet, der einen Setzling hegt (vgl. Abb. 1).

In der *explicatio* heißt es dazu:

When I behold the Havocke and the Spoyle,
Which (ev’n within the compasse of my Dayes)
Is made through every quarter of this Ile,
In Woods and Groves (which were this Kingdomes praise)
And, when I minde with how much greedinesse,
We seeke the present Gaine, in everything;
Not caring (so our Lust we may possesse)
What *Dammage* to Posterity we bring:

Withers Emblem erlaubt eine Annäherung an Shakespeares Wissen über Pflanzen. Es mahnt die Leserin und den Leser, dass die Tätigkeit des Pflanzens eine Pflicht ist, die wir Gegenwärtige zukünftigen Generationen schulden. Das ist eine Frühform der von Hans Jonas geprägten Verantwortungsethik, die natürlich auch schon in Genesis angelegt ist. Die hebräischen Begriffe ‘*kabash*’, unterwerfen, und ‘*radah*’, herrschen, in Genesis 1,28 werden in Genesis 2,15 mit dem hebräischen ‘*abad*’, behüten, und ‘*shamar*’, pflegen, relativiert. Shakespeare wird mit der Fassung der *Geneva-Bible* am besten vertraut gewesen sein. Dort heißt es entsprechend “subdue” und “rule”, dann “dress” und “keep”.

¹⁵ Vgl. Damian Goodburn, “Woodworking Aspects of the Mary Rose”, in Peter Marsden (Hg.), *Mary Rose: Your Noblest Shippe. Anatomy of a Tudor Warship. The Archaeology of the Mary Rose*. Band 2 (Portsmouth: The Mary Rose Trust, 2009), 66–80.

¹⁶ Gabriel Egan sieht im *Tempest* eine Kritik der Waldrodung, denn “Prospero’s main activity since his arrival on the island has been its deforestation. The play is insistent about this activity and its rapidity [...]” (Gabriel Egan, *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Eco-criticism* [London: Routledge, 2006], 155.)

¹⁷ Zu Withers Emblematik vgl. Jane Farnsworth, “‘An equal, and a mutuall flame’: George Wither’s *A Collection of Emblemes* 1635 and Caroline Court Culture”, in Michael Bath / Daniel Russell (Hg.), *Deviceful Settings: The English Renaissance Emblem and Its Contexts* (New York: AMS Press, 1999), 83–96.



Abb. 1: George Wither, *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne* (London: Henry Taunton, 1635), 35, Ausschnitt.

Die Perspektive, die Sonett 15 eröffnet, erinnert jedoch zugleich auch an Genesis 3,19, “In the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return to the earth, for out of it wast thou taken, because thou art dust, and to dust shalt thou return.” Pflanzen dienen Shakespeare immer auch als Metapher, um an die Kreatürlichkeit des Menschen zu erinnern – und zwar in einer ganz anderen Weise als die zahlreichen Mensch-Tier-Vergleiche. Geht es bei diesen vornehmlich um Fragen der Mo-

ral, sind erstere Teil eines komplexen *memento mori*-Topos.¹⁸ Im Spiegel der Pflanze erkennt der Mensch seine Vergänglichkeit, aber auch seine Unsterblichkeit im Kreislauf des Wachsens, Gedeihens, Vergehens und der Wiedergeburt. Bereits 1935 hat Caroline Spurgeon festgehalten: “This tendency to think of matters human as of growing plants and trees expresses itself in fullest detail in *Richard II* (3.4), but is ever present in Shakespeare’s thought and imagination [...]”.¹⁹

Während diese Verbindung geradezu trivial anmutet, ist die Analogie zwischen Mensch und Pflanze in der frühen Neuzeit noch durch eine antike Tradition bereichert. Diese scheint insbesondere in Ovids *Metamorphosen* auf, wenn Menschen in Pflanzen verwandelt werden (Philemon und Baucis, Narziss, Myrrha, Daphne, die Heliaden). Bei Ovid sind Pflanzen in der Regel *sata* (Gesätes); er betont, dass sie von der Mutter Erde hervorgebracht sind (*terra nata, terra edita*), so dass die Verwandlung oder die “Verbaumung”,²⁰ wie es Christian Zgoll nennt, immer auch die Erdverbundenheit von Mensch und Pflanze in Erinnerung ruft.²¹

Shakespeare war mit der Ovid’schen “Verbaumung” bestens vertraut, aber er griff auch auf eine Mensch-Pflanzen-Analogie zurück, die neuplatonischen Ursprungs ist. Hier sind Pflanze und Mensch durch eine Symmetrie-Analogie verbunden.²² Die Pflanze hat ihre Wurzeln im Erdreich, der Mensch seine Wurzeln im Himmel; das Wurzelwerk der Pflanzen entspricht den verzweigten Adern im Kopf. In Bacons *Sylva Sylvarum* heißt es zu dieser Analogie zwischen Pflanze und Mensch:

Fourthly, *Plants* have their *Seed* and *Seminall Parts* uppermost; *Living Creatures* have them lowermost: And therefore it was said, not elegantly alone, but Philosophically; *Homo est planta inversa; Man is like a Plant turned upwards: For the Root in Plants, is as the Head in Living Creatures.*²³

¹⁸ Zahlreiche Erbauungsschriften nutzen allerdings Pflanzen-Tier-Interaktionen, um Moralvorstellungen zu propagieren, häufig mit dem Sinnbild der Biene, die nach gängiger Vorstellung bittere Pflanzenstoffe in süßen Honig verwandelt. Vgl. u. a. Colin B. Atkinson / Jo B. Atkinson, “Anne Wheathill’s *A Handfull of Holesome (though Homelie) Hearbs* (1584). The First English Gentlewoman’s Prayer Book”, *The Sixteenth Century Journal* 27:3 (1996), 659–672.

¹⁹ Caroline F. E. Spurgeon, *Shakespeare’s Imagery and What it Tells Us* (Cambridge: Cambridge University Press, 1935), 86.

²⁰ Christian Zgoll, *Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung* (Tübingen: Narr, 2004), 56.

²¹ Einige Verwandlungen zielen zudem auf Familienähnlichkeiten, also die Wesensverwandtschaft im Sinne eines ähnlichen Habitus zwischen der verwandelten Person und der Pflanze, ab. Die Heliaden, die um den von Zeus’ Blitz getroffenen Bruder Phaeton trauern, werden beispielsweise in Pappeln und Erlen verwandelt.

²² Hall (2011), 45.

²³ Francis Bacon, *Sylva Sylvarum* (London: William Lee, 1635), 607.

Die neuplatonische Vorstellung, dass der Mensch seine Nahrung, insbesondere die geistige, spirituelle Nahrung, von oben erhält, trägt ihre Wurzeln in der jüdischen Kabbalah. Dort wird der Baum des Lebens, genannt *Ilan-ha Sephirot*, als umgekehrter kosmischer Baum konzipiert, der die spirituelle Kraft aus dem Himmel über die Wurzeln aufnimmt und mit Hilfe seiner Äste über die Erde verteilt.²⁴

Inwieweit Shakespeare an kabbalistischen Vorstellungen interessiert war, lässt sich kaum ermitteln.²⁵ Sonett 15 jedoch lässt die Vermutung zu, dass die Topik eines umgekehrten Baumes und der spirituellen Nahrung auch als Bildspender für Shakespeares Metaphorik mitgedacht werden muss, selbst wenn der Dichter hier zum *sky* und nicht zum *heaven* griff.²⁶

Mit dem Sinnbild der spirituellen Nahrung wird die Mensch-Pflanzen-Allegorie moraltheologisch unterfüttert, wie Elizabeth Mackenzie erläutert:

Moralists make use of the comparison; man has an obligation to grow upwards; so Charron [in Kennard’s translation of Charron’s *Of Wisdom* (1606)], “Man is a divine plant, that flourisheth and growes up unto heaven” [...]. Even to those not disposed to moralize, a plant or a tree growing speaks of process and of change. The achievement of maturity in flower or fruit is triumphant but it is also poignant: what blooms will fade, what ripens rots.²⁷

Diesen Spannungsbogen zwischen einer spirituellen Ebene und einer materialistischen Ebene entwickelt Sonett 15, aber er begegnet uns immer wieder, am deutlichsten vielleicht in *Henry VIII*, das Shakespeare zusammen mit John Fletcher verfasst hat.

This is the state of man. Today he puts forth
The tender leaves of hopes; to-morrow blossoms,
And bears his blushing honours thick upon him;

²⁴ Zur Popularisierung kabbalistischer Vorstellungen in der frühen Neuzeit vgl. Katherine Eggert, *Disknowledge: Literature, Alchemy, and the End of Humanism in Renaissance England* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015). Für eine ausführliche Diskussion des Baums des Lebens siehe Z’ev ben Shimon Halevi, *Tree of Life: An Introduction to the Kabbalah* (Nevada City, CA: Gateway, 1991); und Rachel Pollack, *The Kabbalah Tree: A Journey of Balance & Growth* (St. Paul, Minn.: Llewellyn, 2004).

²⁵ Vgl. Margaret Healy, *Shakespeare, Alchemy, and the Creative Imagination: The Sonnets and A Lover’s Complaint Scrutinized* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

²⁶ Gabriel Egan verweist auf zwei weitere Bereiche der “man-plant-analogy”: In *King Lear* unterstreicht die Analogie “the relation between the green world and peace”, in *As You Like It* die Verwundbarkeit und Hilflosigkeit des Menschen. (Egan [2006], 147 und 103.)

²⁷ Elizabeth Mackenzie, “The Growth of Plants: A Seventeenth-Century Metaphor”, in John Carey (Hg.), *English Renaissance Studies Presented to Dame Helen Gardner in Honour of her Seventieth Birthday* (Oxford: Clarendon Press, 1980), 195.

The third day comes a frost, a killing frost,
 And, when he thinks, good easy man, full surely
 His greatness is a-ripening, nips his root,
 And then he falls, as I do.

(3.2.353–359)

Noch kürzer fasst es Audley in *Edward III*: “First bud we, then we blow, and after seed, / Then presently we fall [...]” (4.4.138–139).²⁸

Aber Shakespeare war nicht nur, oder nicht in erster Linie, ein Pflanzenphilosoph. Er war vor allem ein Pflanzenkenner. Erst jüngst haben uns Vivian Thomas und Nicki Faircloth in der Einleitung zu ihrem Lexikon *Shakespeare’s Plants and Gardens* daran erinnert, dass Shakespeare zu einer Zeit lebte, als in London eine neue Krankheit wütete: “green desire”. Dies war eine neue Leidenschaft für Pflanzen und Gärten, die einherging mit der Herausbildung von Netzwerken und neuartigem kulturellen Kapital:

The formation of a network of enthusiasts embracing a variety of professions and occupations, the development of markets in seeds and plants, the emergence and development of botanical gardens, the construction of hugely expensive private gardens and an outpouring of related literature all testify to the magnitude of intellectual and financial investment in botanical capital.²⁹

Pflanzenwissen war kulturelles Kapital. Dieses Wissen wurde zwar nicht in dem Maße aufgewertet wie mathematisches Wissen in den Bereichen des Schiffbaus, der Architektur, der Ballistik und Navigationslehre, aber als Teil einer dezidiert merkantil ausgerichteten Expansionspolitik diente Wissen über Pflanzen, insbesondere Wissen über exotische Pflanzen, als Selbstvergewisserungsstrategie, dass England den Abstand zu den ernstzunehmenden *global players*, den Niederlanden sowie Portugal und Kastilien, eines Tages aufholen werde.³⁰ Das ist die Spannbreite des Pflanzenwissens, die sich im frühneuzeitlichen London auftut: neuplatonische Mensch-Pflanzenanalogien auf der einen und Pflanzen als Ware bzw. kulturelles Kapital auf der anderen Seite.

²⁸ William Shakespeare, *King Edward III*, hg. von Giorgio Melchiori (Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [1998]).

²⁹ Vivian Thomas and Nicki Faircloth, *Shakespeare’s Plants and Gardens: A Dictionary* (London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016), 1.

³⁰ Zum Wettstreit um globale Märkte siehe Jonathan Irvine Israel, *Dutch Primacy in World Trade, 1585–1740* (Oxford: Clarendon, 1989); und Claudia Swan, “Collecting Naturalia in the Shadow of Early Modern Dutch Trade”, in Londa Schiebinger / Claudia Swan (Hg.), *Colonial Botany: Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World* (Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 2005), 223–236.

Pflanzenwissen – vom Kräuterbuch auf die Bühne

Um die Spannbreite des Wissens ermessen zu können, lohnt es sich, der Verbindung zwischen dem Kräuterbuch John Gerards, dem 1597 erschienenen *Herbal*, und Shakespeares Texten nachzuspüren.³¹ Dabei muss man wissen, dass Gerards Kräuterbuch eine nachlässige Übersetzung des Kräuterbuchs *Stirpium Historiae Pemptades Sex* von Dodoens aus dem Jahre 1583 war. In Auftrag gegeben vom Drucker und Buchhändler John Norton, wurde die Übersetzung von Robert Priest besorgt, Mitglied des London College of Physicians. Im Vorwort behauptet Gerard jedoch, die Übersetzung Priests sei verlorengegangen und er hätte eine neue anfertigen müssen. Diese Übersetzung, egal ob aus der Feder Priests oder Gerards, war so fehlerhaft, dass Norton den französischen Botaniker Matthias de l’Obel beauftragte, eine neue Ausgabe zu betreuen, die dann 1633 erschien.³² Dass auch diese zweite, korrigierte und mit einem kompletten neuen Satz an Holzdrucken ausgestattete Auflage unter dem Namen des Autors Gerard erschien, zeugt davon, dass die erste Auflage trotz ihrer vielen Fehler sehr beliebt und weit verbreitet gewesen sein muss. Und auch Shakespeare, so die gängige Meinung seit Mats Rydén’s einschlägiger Studie aus dem Jahr 1978, hat sich hauptsächlich bei Gerard und einem weiteren Kräuterbuch seines Landsmanns Henry Lyte, dem *A niewe Herbal* aus dem Jahr 1578, bedient – ebenfalls eine Übertragung Dodoens.

Shakespeare war augenscheinlich bemüht, den Wissensstand in der sich zu seiner Zeit rasant entwickelnden Botanik zu reflektieren, auch wenn er sich – wie viele seiner Zeitgenossen – an mangelhaften Kräuterbüchern orientierte. Vielleicht liegt darin die Tatsache begründet, dass lange Zeit das Credo galt, Shakespeare habe sich nur für die traditionelle Pflanzensymbolik interessiert, die unberührt blieb von den Erkenntnissen der Botanik in seiner Zeit. F. David Hoeniger hat diese Position 1985 zugespitzt, indem er der frühneuzeitlichen Literatur zusammen mit der Editionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts vorwirft, den Blick auf die Veränderungen in der Botanik und Zoologie verstellt zu haben:

The poets and their modern editors should perhaps bear part of the blame for the still widespread underestimation of the advances which were made in botany and zoology between the beginning of the sixteenth century and the advent of the Royal Society. From scholarly footnotes to works of Shakespeare’s or even Milton’s age, readers might infer that the most important English publications of the time on natural history were Philemon

³¹ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Stefan Schneckenburger in diesem Band.

³² Vgl. Agnes Arber, *Herbals, Their Origin and Evolution* (Cambridge: Cambridge University Press, ³1986), 129–135.

Holland's translation of Pliny (1601), Batman's shortened and revised editions of Bartholomaeus Anglicus (1582), Gerard's *Herbal* (1597), and Topsell's two animal books (1607, 1608).³³

Hoenigers Hinweis, dass die Dramatiker und Lyriker im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert die neuen Erkenntnisse in Pflanzen- und Tierkunde nicht ausreichend gewürdigt hätten, ist in der Wissenschaftsgeschichte bis heute unstrittig geblieben.³⁴ Als einen Grund für das vorgeblich mangelnde Interesse Shakespeares an den sich etablierenden Disziplinen Botanik und Zoologie nennt Hoeniger die Unaufgeregtheit der Akteure in diesen Bereichen. Diese, so gibt Hoeniger zu bedenken, stellten sich und ihr Wissen nicht wirkmächtig zur Schau: "No botanist or zoologist acted like Paracelsus or Galileo or even Servetus. Botanizing and the study of birds or fish are quiet, harmless occupations that keep men away from bonfires or meetings of protest".³⁵ Sicherlich ist Hoenigers Einschätzung zutreffend, dass botanische Überlegungen vor Linné und zoologische Klassifikationen vor Darwin grundsätzlich nicht als revolutionär, sondern, wenn überhaupt, dann als reformorientiert wahrgenommen wurden.³⁶

Erstaunlich ist jedenfalls, dass Shakespeare und seine Dichterkollegen diejenigen Pflanzen nicht thematisieren, die Entdecker, Eroberer und Kaufleute aus Übersee mitbrachten. In England hatte John Frampton mit seinen im Jahr 1577 gedruckten *loyfull newes out of the newe founde worlde wherein is declared the rare and singuler vertues of diverse and sundrie hearbes, trees, oyles, plantes, and stones*

³³ F. D. und J. F. M. Hoeniger, *The Development of Natural History in Tudor England* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1969), 2.

³⁴ Hoenigers Kritik kann auch als Reaktion auf die Position Alan Dents gesehen werden, der die Pflanzen- und Tiermetaphern bei Shakespeare pauschal als Ausdruck naturphilosophischen Wissens betrachtet. Vgl. Alan Holmes Dent, *The World of Shakespeare: Animals and Monsters* (Reading: Osprey, 1972); und ders. *The World of Shakespeare: Plants*. (Reading: Osprey, 1971).

³⁵ F. D. Hoeniger, "How Plants and Animals Were Studied in the Mid-Sixteenth-Century", in John W. Shirley / F. David Hoeniger (Hg.), *Science and the Arts in the Renaissance* (London / Toronto: Associated University Presses, 1985), 131.

³⁶ Änne Bäuml-Schleinkofer hat gezeigt, dass bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts reflektierte Systeme entwickelt wurden, zum Beispiel von André Césalpin oder Caspar Bauhin. Allerdings wurden diese Werke nicht übersetzt. Bereits Dodoens hatte das Pflanzenreich in fünf Klassen aufgeteilt – aber auch diese Klassifizierung spiegelt sich nicht im populären Wissen über Pflanzen wieder. Vgl. Änne Bäumer-Schleinkofer. "Die Entstehung der neuzeitlichen Botanik: Geburt oder Wiedergeburt?", in Bernhard Fritscher / Gerhard Brey (Hg.), *Cosmographia et Geographia* (Hamburg: Institut für Geschichte der Naturwissenschaften, 1994), 337–365.

die Bedeutung der neu entdeckten Pflanzen für die Medizin beschrieben.³⁷ Dieses Werk, das siebzig Pflanzen beschreibt, darunter Tabak und den Cocastrauch, erschien 1580 und 1596 erneut im Druck, beflügelte aber keineswegs die Dramatiker.³⁸ Hoeniger vermutet aus diesem Grund, die Dichter und Dramatiker seien an den wissenschaftlichen Entwicklungen nicht interessiert gewesen und hätten überhaupt nicht den Anspruch erhoben, ihre Pflanzenbeschreibungen auf konkretem Wissen fußen zu lassen: “Many poets and other literary men continued to employ traditional animal and plant lore in their imagery long after its accuracy had come to be questioned, sometimes indeed after they themselves hardly believed in it anymore in a literal way, simply because they found it colourful, imaginative, and clear.”³⁹ Er reflektiert jedoch nicht, dass im literarischen Kunstwerk eine Pflanzenmotivik nur dann metaphorisch nutzbar gemacht werden kann, wenn die Übertragung auf konkrete oder zugeschriebene Eigenschaften der Pflanze gegründet ist. “Colourful, imaginative” und “clear” ist eben nur das, was vom Leser, Zuschauer oder Betrachter sinnvoll ausgemalt werden kann. Insofern ist es auch nicht zutreffend, pauschal von einer Pflanzensymbolik im frühneuzeitlichen Drama zu sprechen. Pflanzen werden hier nämlich nicht ausschließlich symbolisch verwendet.⁴⁰ Das Verhältnis von Pflanzen als Bildspender zum jeweiligen Bildempfänger ist bisweilen auch indexikalisch durch konkrete Eigenschaften der jeweiligen Pflanze motiviert. Und eben diese Eigenschaften gerieten in der frühneuzeitlichen Pflanzenkunde ins Wanken, so dass sich eindringlich die Frage stellt, was “clear” für Shakespeare und seine Zeitgenossen bedeutet.⁴¹

³⁷ John Framptons Werk ist eine Übersetzung von Nicolás Bautista Monardes’ *Dos libros: el uno trata de todas las cosas que traen de nuestras Indias Occidentales*, 1565 in Sevilla gedruckt und in den Jahren 1571 und 1574 erweitert. Vgl. Teresa Huguet-Termes, “New World Materia Medica in Spanish Renaissance Medicine: From Scholarly Reception to Practical Impact”, *Medical History* 45 (2001), 365.

³⁸ Der Einfluss dieser Drucke sowie der neuen Pflanzenarten in der Medizin des frühen 17. Jahrhunderts ist unklar. Es kann vermutet werden, dass die medizinische Wirkung der Pflanzen aufgrund der langen Seereise nicht den Erwartungen entsprach und die Mediziner in Europa nur zögerlich auf die neuen Pflanzen zurückgriffen. Vgl. Huguet-Termes (2001), 368–375.

³⁹ Hoeniger (1969), 3.

⁴⁰ Auch Mats Rydén hat in seiner umfassenden Studie zu den Pflanzen, die in Shakespeares Dramen genannt werden, diese fundamentale Unterscheidung nur unzureichend reflektiert, vgl. *Shakespearean Plant Names: Identifications and Interpretations* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1978), 29–30.

⁴¹ Die Problematik einer strikten Trennung veranschaulicht die Lilie, die über die biblische Zuschreibung als reine Pflanze etabliert ist. Sie muss nach dieser Trennung tendenziell zu den symbolischen Pflanzen zählen, wenngleich als *tertium comparationis* hier das reinliche und kostbare Gewand, also das Perianth der Blüte dient. Vgl. Lukas 12,27.

Zunächst einmal ändert sich durch die Neophyten, die in heimischen Gärten kultiviert wurden, und durch die schöpferische Qualität des Pfropfens die Stellung des Menschen in der Natur.⁴² Er ist selbst zum Schöpfer einer Natur geworden – und Shakespeares Erörterung der ambivalenten ‘Natur’ der Gartennelke in *The Winter’s Tale* bringt dieses Ineinandergreifen der Kategorien ‘Natur’ und ‘Kultur’ auf den Punkt.⁴³ Für Donald Hedrick zeichnet sich mit dem Pfropfen sogar eine neue politische und ökonomische Dimension ab: “The Shakespeare passage [...] opens the possibility of what might be termed a radical ‘theatre of gardening’ in grafting, a fetishized and cultivated decadence at the intersection of the commercial, the sensual, the artistic, and the national.”⁴⁴ Hedrick sieht in der Kunst des Pfropfens vor allem eine dekadente Hofkultur am Werk. Dieser Deutungsrahmen ist jedoch nicht plausibel, zumal Hedrick auf das populäre *husbandry*-Büchlein *A booke of the arte and maner how to plant and graffe* (1584) von Leonard Mascall verweist. Auch Sonett 15 evoziert mit “engraft” in der letzten Zeile die Praxis des Pfropfens. Hier scheint die Vorstellung einer Veredelung des Adressaten auf, der sich durch die Lektüre des Sonetts innerlich und nachhaltig verändern soll.⁴⁵

Es ist somit vielleicht gar nicht nötig und sinnvoll, das Pfropfen vornehmlich als Ausdruck einer Hofkultur oder eines radikalen “theatre of gardening” zu sehen. Pfropfen ist bei Shakespeare vielmehr eine universale Denkform und Kulturpraxis, die sowohl die Veredlung der Pflanze als auch des Menschen umfasst – und dabei beide Sphären, die der Natur und der Kultur, überblendet.⁴⁶ Diese Denkform und

⁴² Vgl. Keith Thomas, *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500–1800* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 25–28.

⁴³ Erst jüngst hat Jennifer Munroe die Gender-Dimension der Debatte betont: “It’s all about the gillyvors: Engendering Art and Nature in *The Winter’s Tale*”, in Lynne Bruckner (Hg.), *Ecocritical Shakespeare* (London: Routledge, 2016), 139–154. Shakespeares Blick auf die vermeintliche Dichotomie zählt jedoch seit John William Scholl, “The Gardener’s Art in *The Winter’s Tale*”, *MLA* 27:6 (1912), 176–178, zu den viel diskutierten Passagen im Gesamtwerk Shakespeares.

⁴⁴ Donald Hedrick, “Flower Power: Shakespearean Bawdy and the Botanical Perverse”, in Richard Burt (Hg.), *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 90.

⁴⁵ Gary Kuchar sieht die Metapher des Pfropfens in Sonett 15 als psychotheologisches Konzept: “‘Loves Best Habit’: Eros, Agape, and the Psychotheology of Shakespeare’s Sonnets”, in Paul Cefalu / Bryan Reynolds (Hg.), *The Return of Theory in Early Modern English Studies: Tarrying with the Subjunctive* (London: Palgrave Macmillan, 2011), 225, 228. Für ein wachsendes Interesse an der Denkfigur des Pfropfens vgl. Uwe Wirth, “Nach der Hybridität: Pfropfen als Kulturmodell”, in Ottmar Ette / Uwe Wirth (Hg.) *Nach der Hybridität: Zukünfte der Kulturtheorie* (Berlin: Walter Frey, 2014), 13–35.

⁴⁶ Die Faszination für das Pfropfen korrespondiert mit einer Denkweise, die Wolfram Schmidgen für die Zeit als typisch beschrieben hat; vgl. *Exquisite Mixture. The Virtues of Impurity in Early Modern England* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013), 155.

Kulturpraxis nun verwandelt den Garten Eden zunehmend in einen Obst- und Apothekergarten, die beide, nicht zuletzt aufgrund dieser Verschränkung, metaphorisch für Heil und Erkenntnis stehen. Erst diese humanistische Umdeutung eröffnet den Raum, in dem Pflanze und Mensch in eine neu ausgerichtete Beziehung treten können, die wesentlich durch das Wissen über die pharmakologische Wirkung der Pflanze auf den Menschen bestimmt ist.

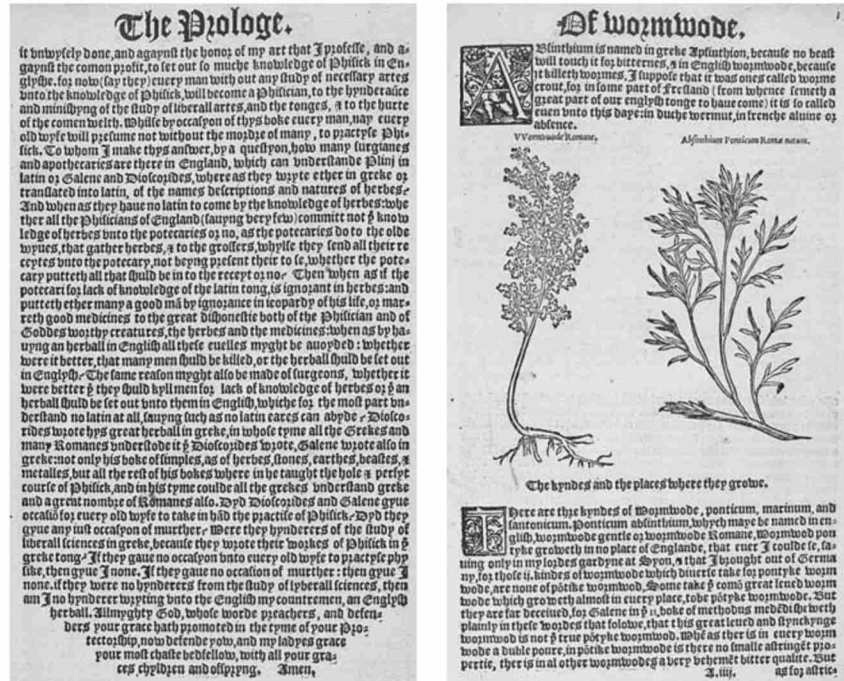
Entscheidend ist nun, dass just in dem Moment, in dem der von Gott erschaffene Garten Eden als ein vom Menschen verwalteter Obst- und Apothekergarten gedacht wird, die empirische Grundlage für den Zugriff auf Pflanzen ins Wanken gerät; denn Empirie um 1600 erfährt zunächst eine Abwertung. Der Augenschein, der tradiertes Wissen zu bestätigen scheint, wird als täuschungsanfällig entlarvt, während mathematische Abstraktionen und instrumentengestützte Experimente neue Wissensbestände konturieren. Diesen Übergang, der sich besonders deutlich in der Ablösung der aristotelischen durch eine newtonische Physik abzeichnet, hat Mary Crane überzeugend beschrieben; in ihrer umfassenden Studie zur Herabwertung der augenscheinlichen Evidenz behauptet sie jedoch, die Pflanzenkunde wäre von dieser Umwälzung nicht betroffen. Dort gelte – mit Blick auf die paracelsische Medizin – nach wie vor das Kriterium der Sichtbarkeit und des Augenscheins: “Through visible signs, various plants and minerals reveal which diseases or parts of the body they can cure.”⁴⁷ Aber auch gerade in der Pflanzenkunde verschieben sich sowohl der Evidenzbegriff als auch die empirischen Methoden, wie mit Blick auf die Gattung *Artemisia* gezeigt werden kann.

“wormwood, wormwood” – *Phytopharmakologie*

Das anhaltende Interesse der Theatergänger für Pflanzen als *simples*, als medizinische Substanzen, zeichnet sich bei Shakespeare deutlich ab. Die Komplexität dieses Wissens lässt sich anhand der Varietäten der Gattung *Artemisia* beispielhaft verdeutlichen. Die Gattung *Artemisia* (*Absinthium* und *Abrotonum*, wormwood [Beifuß] und *sothernwood* [Stabwurz], *Artemisia vulg.* und *Artemisia absinthium*) nimmt in den frühen botanischen Werken eine Sonderstellung ein; sie ist besonders auffällig in Turners *A new Herball* von 1551, wo sich Prolog und “wormwode” gegenüberstehen (vgl. Abb. 2).

Die Arten der Gattung *Artemisia* stehen in den Pflanzenbüchern von Turner und Dodoens sowie in den meisten Kräuterbüchern des Untersuchungszeitraums an

⁴⁷ Mary Thomas Crane, *Losing Touch With Nature. Literature and the New Sciences in Sixteenth-Century England* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 2014), 33.

Abb. 2: William Turner, *A new Herball* (1551), Aiii^v und Aiiiⁱⁱ.

exponierter Stelle, da diese Werke anhand der lateinischen Namen alphabetisch geordnet sind.⁴⁸ Dramatiker, die ein Pflanzenbuch aufschlugen, werden also in der Regel zunächst die Ausführungen zur Gattung *Artemisia* zur Kenntnis genommen haben. Aufgrund der alphabetischen Reihenfolge wird *Artemisia* zum *primus inter pares* und zum Modellfall. Da Turner und Dodoens in ihren Werken keine hierarchischen Kategorien entwickeln, sondern Gruppen oder Klassen nebeneinanderstellen, wird die Stellung der Pflanzengattung *Artemisia* nicht relativiert. Zudem fällt die Darstellung der zugehörigen Arten bei Turner und Dodoens sehr ausführ-

⁴⁸ "Turner's herball is arranged alphabetically, and does not show evidence of any interest in the relationships of the plants." (Arber [1986], 124.) Sowohl Turners *A new Herball* von 1551 als auch *The first and seconde partes of the Herball by William Turner* von 1586 führen "wormwood" als ersten Eintrag. In Gerards *Herball* von 1597 werden die Arten des Genus *wormwood* in Kap. 432 bis 438 des zweiten Buches beschrieben, in Johnsons Überarbeitung von 1633 in Kap. 448 bis 454. Da Gerard jedoch den Aufbau seines Pflanzenbuchs willkürlich angelegt hat, vermutlich um zu kaschieren, dass sein Werk auf einer Abschrift Lytes beruht, ist seine Anordnung wenig aussagekräftig.

lich aus, sicherlich auch, weil mit diesem ersten Eintrag Standards der Beschreibung etabliert werden mussten.

Jedoch nicht allein die lexikalisch motivierte Position in Turners und Dodoens’ Werk weist *wormwood* unter allen beschriebenen Pflanzen eine Sonderstellung zu. Hinweise auf eine semantische Fundierung dieser Sonderstellung gibt Dodoens’ *A Nievve Herball*, das 1578 gedruckt wurde. Auf dem Titelblatt ist neben dem Gott Apollo, den Sagengestalten Methridates, Lysimachus und Gentius sowie dem Arzt Aesculapius auch die Göttin Artemis abgebildet. Die Göttin “Arthemisia” hält eine Pflanze in der Hand, die in Gestalt und Habitus entfernt der Pflanze *Artemisia absinthium* oder *A. vulgaris* ähnelt (vgl. Abb. 3). Die Abbildung auf Dodoens’ Titelblatt weist den Arten der Gattung *Artemisia* über ihre Namensgeberin Artemis, Tochter des Zeus und Göttin der Jagd, des Mondes sowie der Fruchtbarkeit und Reinheit, eine exponierte Stellung zu.⁴⁹ Wahrscheinlich liegt die etymologische Verbindung zwischen den Pflanzen der Gattung *Artemisia* und der Göttin in der fahlgrauen Farbe der Blätter begründet, die der Farbstimmung des Mondlichtes gleicht.⁵⁰ Sie ist aber auch durch das Attribut der Reinheit motiviert, denn die Pflanze zählt zu den blutreinigenden Kräutern. Der lateinische Name hat sich in England jedoch nicht durchgesetzt, so dass die Pflanze mit den Namen der mittelalterlichen Volkssprachen als *wormwode*, *mugwort*, Wermut oder *absence* bezeichnet wird.

Die Dramatiker konzentrieren sich im 16. und frühen 17. Jahrhundert auf diejenigen semantischen Felder, die die reinigende Wirkung ins Zentrum stellen, und in der Regel reicht die Erwähnung der Pflanze in der Figurenrede aus, um diesen Bedeutungshorizont in Erinnerung zu rufen: ihre primäre Eigenschaft, den bitteren Geschmack, ihre reinigende Wirkung als Heilpflanze sowie die entsprechenden moralischen und spirituellen Konnotationen der Reinigung. Nur selten wird hingegen dieser Katalog der Pflanzeigenschaften explizit auf der Bühne themati-

⁴⁹ Eine andere etymologische Ableitung, auf die bereits Plinius verweist, sieht die Göttin Artemis Ilithya als Namensgeberin der Pflanze, was diese mit der Geburtshilfe assoziieren würde. In englischen Quellen der frühen Neuzeit ist dieser Bezug erstaunlich selten. Vgl. John M. Riddle, *Goddesses, Elixirs, and Witches: Plants and Sexuality throughout Human History* (London: Palgrave Macmillan, 2010), 79–80.

⁵⁰ Neben der Göttin Artemis gilt allerdings auch die persische Königin Artemisia als Namensgeberin. Plinius gibt an, dass die Königin die Pflanze, die zuvor ‘Parthenis’ genannt wurde, mit ihrem Namen belegt habe. Aufgrund der Eigenschaften, die den Pflanzen der Gattung zugeschrieben wurden, ist die etymologische Verbindung zur griechischen Göttin Artemis allerdings stärker motiviert. Plinius’ Quelle für die Überlieferung sind Herodots Historien, die Artemisia als tapfere Kriegerin des Königreichs Halicarnassus beschreiben, vgl. insbesondere Buch VIII, 92–94 (*Herodots Historien, griechisch-deutsch*, hg. von Josef Feix, 2 Bde. [München: Artemis & Winkler Verlag, 1995]).

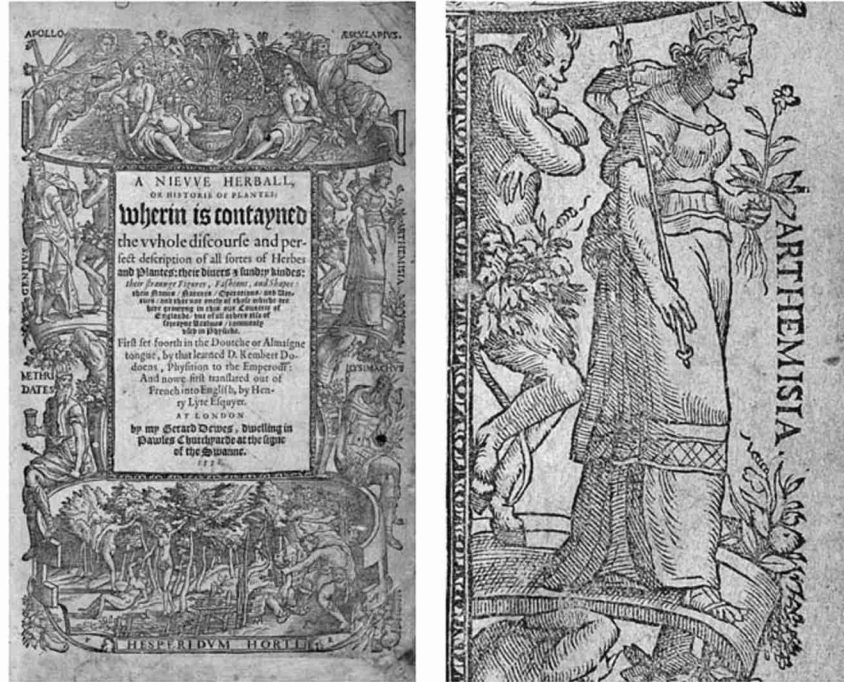


Abb. 3: Dodoens, *A Nieuwe Herball* (1587). Titelblatt und Ausschnittsvergrößerung “Artemisia”.

sirt. Die Attribute der Pflanze, so lässt sich argumentieren, sind dem Publikum des frühneuzeitlichen Schauspiels so vertraut, dass sie nicht erwähnt werden müssen.

Hamlets *aside* “Wormwood, wormwood” (3.2.163)⁵¹ als Kommentar zum Stück “The Mousetrap” veranschaulicht diese Vertrautheit des Publikums mit den Pflanzeigenschaften.⁵² Auch hier wird zunächst die Bedeutungsebene des bitteren Ge-

⁵¹ “Wormwood, wormwood” lautet die Zeile im Folio sowie in Q1, während es in Q2 “That’s wormwood” heißt. Für die mitschwingenden religiösen Konnotationen vgl. Dorothy C. Hockey, “Wormwood, Wormwood!”, *English Language Notes* 2:3 (1964), 174–177.

⁵² Als Deutungsrahmen dient: “He hath filled me with bitterness, he hath made me drunk with wormwood.” (Klagelieder 3:15 [*Geneva Bible*, 1560]). Es lässt sich sicherlich auch argumentieren, dass “wormwood” bereits zu einem Gemeinplatz für Bitterkeit geworden war, so dass in der sprichwörtlichen Verwendung die Pflanze eventuell gar nicht mehr bewusst zur Kenntnis genommen wird. Vgl. Hockey (1964), 174–177.

schmacks evoziert. Lisa Hopkins hält es für möglich, dass Hamlet seine Mutter hier an die Praxis erinnert, mit der er einst als Säugling abgestillt wurde, nämlich an den Brauch, die Brust mit der bitteren Pflanze zu bestreichen.⁵³ Das ist denkbar, in erster Linie jedoch erscheinen Hamlet die Worte der Schauspieler-Königin als “bitter”, da sie das in seinen Augen schandhafte Verhalten der Mutter, ihre Ehe mit Claudius, entlarven. Nun ist jedoch der metaphorische Gehalt des *aside*, wie Hassel gezeigt hat, nicht auf das semantische Feld zu reduzieren, das mit dem bitteren Geschmack der Pflanze in Verbindung gebracht wird. Hassel argumentiert, dem zeitgenössischen Publikum sei durchaus bekannt gewesen, dass ein aus *wormwood* gewonnenes Extrakt als Gegengift bei Vergiftungen verabreicht wird.⁵⁴ Zudem glaubte man, dass die Pflanze Ungeziefer abschreckt und bei Heuchelei und hartnäckiger Sündhaftigkeit einen reinigenden Effekt auf die Seele hat. Hamlets Beiseite ist also auch auf die Wirkung ausgerichtet, die er sich von der Aufführung des Spiels im Spiel verspricht. Zum einen soll der Onkel, der sich den Thron durch die Vergiftung des Bruders erschlichen hat, als Mörder entlarvt werden, zum anderen soll die Aufführung auf Gertrude als ‘Gegengift’ wirken, um ihr die Augen für ihr – aus Hamlets Perspektive – amoralisches Verhalten zu öffnen.

Hamlets kryptisches *aside* reicht augenscheinlich aus, um ein detailliertes medizinisches Wissen beim Publikum wachzurufen. Shakespeare hatte die Pflanze bereits in seiner frühen Komödie *Love’s Labour’s Lost* (1594–1595) in den Kontext der Heilkräuterkunde gestellt. In der letzten Szene der Komödie ermahnt Rosaline Berowne, seinen Spöttereien und verbalen Verletzungen (“wounding flouts” [5.2.821]) abzuschwören, um ihre Liebe zu gewinnen. Berownes Spöttereien bezeichnet Rosaline als “wormwood”:

To weed this wormwood from your fruitful brain,
And therewithal to win me [...]
You shall this twelvemonth term from day to day
Visit the speechless sick [...].

(5.2.824–828)

“Wormwood” steht für die krankhafte und bitter-boshafte Verbosität Berownes, die er durch die Pflege der stummen Kranken ablegen soll. Bereits zuvor hatte Rosaline diesen Prozess als Reinigung beschrieben: “You must be purgèd too. Your sins are rank” (798.2). Typisch für Shakespeares Pflanzenmetaphorik – und seine Bildersprache ganz allgemein – ist diese teleskopartige Verschachtelung, in

⁵³ Lisa Hopkins, “‘That’s wormwood’: Hamlet Plays his Mother”, *Hamlet Studies* 16:1–2 (1994), 83–85.

⁵⁴ Vgl. R. Chris Hassel, Jr., “Wormwood, Wormwood”, *Shakespeare Jahrbuch West* 129 (1993), 150–162.

der “wormwood” zunächst das Übel im Kopf (als Unkraut) bezeichnet, zugleich aber schon auf das Gegenmittel verweist.

Den Bekanntheitsgrad der medizinischen Wirkung des Heilkrauts verdeutlicht eindrucksvoll eine Szene aus William Davenants *News from Plymouth* (ca. 1635).⁵⁵ Hier erwidert Cable, ein streitsüchtiger Frauenheld, Carracks Liebesbekundung mit der Feststellung “There’s wormwood in / That wicked word honesty”:

Carrack: Foole not your self. I do confess I love you,
But love you honestly.
Cable: There’s wormwood in
That wicked word honesty.
Carrack: You’le find it wholesome Captain,
When you have digested it.

(4.478–483)⁵⁶

Der Dialog zwischen Carrack und Cable veranschaulicht die Bedeutung, die medizinischen Pflanzeigenschaften im Drama der frühen Neuzeit zukommt. Das Stück kommuniziert und propagiert eine ganz entscheidende Umdeutungsleistung in der frühen Neuzeit; denn durch den Zugriff auf Pflanzen anhand der medizinischen Wirkung ihrer Inhaltsstoffe wird unweigerlich die aristotelische *scala naturae* relativiert, in der die Pflanzen als einheitliche Gruppe den Mineralien, Tieren und Menschen gegenübergestellt sind. Der Blick auf den medizinischen Nutzen – und letztlich auf die Pflanzenwirkstoffe – führt zu einer neuartigen Untersuchung der Beziehung zwischen Gattungen und Familien. Eine fundierte Binnendifferenzierung anhand der sekundären Pflanzenstoffe ermöglicht freilich erst die Chemotaxonomie des 19. Jahrhunderts, das mit den Inhaltsstoffen korrespondierende pharmakologische Wissen wird jedoch bereits auf der frühneuzeitlichen Bühne ausgestellt.

Indem die Stoffwandlung von Pflanzenstoffen thematisiert wird – das bittere *wormwood*, richtig zubereitet, ist ein Heilkraut – reflektiert das Schauspiel zu-

⁵⁵ *The Dramatic Works of Sir William D’Avenant*, hg. von J. Maidment / W. H. Logan. Bd. 3 (London: Sotheran, 1874).

⁵⁶ Hier dient der bittere Geschmack als *tertium comparationis*. Auch diese Metapher ist teilweise naturkundlich abgesichert; denn den bitteren Geschmack beschreiben die Kräuterbücher als primäre Eigenschaft der Pflanze. So beginnt Turner den Eintrag zur Pflanze mit der Feststellung: “Absinthium is named in greke Absinthion, because no beast will touch it for bitternes [...]” (Turner [1568], 1) Carracks Hinweis auf die reinigende Wirkung und die Bedeutung der Pflanze für die Mundhygiene, “My breath’s as sweet as an honest woman’s habit” (4.493), korrespondiert mit Hinweisen in Turner, Dodoens und Gerard, bei dem es beispielsweise heißt: “it is good against a stinking breath.” (John Gerard, *The Herball or Generall Historie of Plantes* [London 1597], 938).

gleich die Entwicklung der paracelsischen Medizin. Mit der Pflanze *wormwood* im Spannungsfeld zwischen bitterem Geschmack und heilender Wirkung hat das Schauspiel ein Konkretum für die Vorstellung der bitteren Pille entwickelt, also ein Sinnbild für die paracelsische Praxis, in der die Krankheit durch Verabreichung eines Gegengiftes geheilt wird. Diese Vorstellung, dass der bittere Pflanzensaft süße Früchte tragen kann, entwickelt eine enorme Suggestivkraft, beispielsweise in Thomas Heywoods *The Fair Maid of the Exchange* (1607):

Brave resolution, I am proud to see
 So sweet a graft upon a worme-wood tree,
 Whose juyce is gall, but yet the fruite most rare;
 Who wreakes the tree, if that the fruit be faire?
 Therefore resolve, if we a booty get,
 It bootes not whence, from whom, when, where or what.
 (1.1.15–20)⁵⁷

In drei Zeilen verdichtet Heywood hier eine komplexe Pflanzenmetapher: Zunächst verweist das “graft[ing]” – wie in *The Winter’s Tale* – auf die Beziehung Mensch und Pflanze, in der der Mensch als Gärtner den Naturzustand der Pflanze durch Pfropfen veredelt. Die Feststellung der Gleichzeitigkeit von bitterem Pflanzensaft und vorzüglicher Frucht (“[the] juyce is gall, but yet the fruite most rare”) greift zurück auf das Sinnbild einer Wandlung des Bitteren zum Süßen. Hier kristallisiert sich ein neuartiger Zugriff auf Pflanzen heraus. Zunehmend werden die Eigenschaften der Pflanzen auf isolierbare Substanzen zurückgeführt. Mit diesem Zugriff propagiert das Drama der Zeit ein Wissen über Pflanzen, das einer experimentellen Pflanzenphysiologie den Boden bereitet.

“*Common Wormewood*”, “*Sea Wormewood*”, “*Santonicum*”,
 “*Romane Wormewood*” – Pflanzensystematik

Während Pflanzeigenschaften, vor allem pharmakologische, differenziert thematisiert werden, sucht man in den Dramen vergebens nach Überlegungen zur Pflanzensystematik. In diesem Punkt muss man also Hoenigers Kritik zustimmen, dass im Schauspiel entscheidende Entwicklungen der frühneuzeitlichen Pflanzenkunde unreflektiert bleiben. Um zu verdeutlichen, wie ausführlich systematische Überlegungen in den Pflanzenbüchern der Zeit diskutiert wurden – und um damit auf-

⁵⁷ Zitiert nach Thomas Heywood, *The Dramatic Works of Thomas Heywood*. Bd. 2 (New York: Russell & Russell, 1874, Nachdruck 1964).

zuzeigen, was die Dramatiker nicht rezipierten –, sollen im Folgenden die Ausführungen zur Gattung *Artemisia* bei Turner, Dodoens und Gerard kurz dargestellt werden.

Alle drei Autoren verweisen als Ausgangspunkt für ihre systematischen Überlegungen zunächst auf die antiken Autoritäten, die drei Arten der Gattung identifiziert haben. Dann jedoch problematisieren sie, dass die Variante “Romane Wormewood” von den Autoritäten nicht beschrieben wird. In der Übersetzung von Lyte heißt es bei Dodoens beispielsweise:

There be three sorts of Wormewood (as *Dioscorides* sayth.) The first is our common Wormewood. The second is sea Wormewood. The third kind is that, which is called *San-tonicum*. And besides these there is found an other kind, which is called in this Countrey Romane Wormewood.⁵⁸

Nun herrscht bei den Botanikern des 16. Jahrhunderts Verwirrung darüber vor, welche Kriterien zur Unterscheidung der Arten gelten dürfen. Turner folgt den Angaben Galens, dass “Wormwode Pontike” weniger Blüten und Blätter hervorbringt als die anderen zwei Arten und dass der Geruch des Krauts recht angenehm ist (“and the smelle of thys is not onelye not unpleasant, but resembleth a certeyne spicines or pleasant savor, all other have a verye foule smell”).⁵⁹ Aufgrund dieser Beschreibung identifiziert er die problematische Varietät “Wormwode Roman” als “Absinthium Ponticum”:

By thys description of Galene it is playne that the herbe whiche is called in the West parte of Englande, Herbe cypres, about London Wormwod Roman, in Freseland, Cypreskruyt, or wilde Rosmarine, of the Apothecaries of Antwerpe and of Mesue Absinthium Romanum, and of the Colones Graue cruyt, is the right Absinthium Ponticum, and that the great bitter stinking common Wormwod is not the Wormwod that Galene taketh, and teacheth to be taken for Wormwode Pontike. For the whole description agreeth wyth the litle Wormwode Roman, and disagreeeth wyth the common great leaved Wormwod, as everye indifferent man that hath sene, tasted, smelled, and compared the herbes with the description, can beare witnes.⁶⁰

⁵⁸ Rembert Dodoens, *A nieuwe herball, or historie of plants* (London: Ninian Newton. 1586), 3. Turner argumentiert: “There are three kindes of Wormwode [Wormwode, ponticum, marinum, and sanctonicum] after the iudgement of Dioscorides, Galene, Pliny, Aetius, and Paulus Egineta.” (William Turner, *The first and seconde partes of the Herbal* [Köln: Arnold Birckman, 1568], 1.)

⁵⁹ Turner (1568), 2.

⁶⁰ *Ibid.*, 2.

Obleich Dodoens und Gerard diese Ansicht teilen, bleibt die Systematisierung problematisch. Die Botaniker der Zeit sind verunsichert, weil die Größe der Blätter je nach geographischer Lage abweicht. Somit kann hier nicht einfach die Empirie als Kriterium für die Unterscheidung der Arten gelten. Dieses Problem wird mittels der Kritik an der Meinung von Matthiolus und Amatus Lusitanus diskutiert, die behauptet hatten, dass “Absynthium Ponticum” sehr wohl mit dem gemeinen “Wormwod” gleichzusetzen sei:

If Amatus had ben Pythagoras, and we hys scollares, we woulde have ben content wyth hys onely sayinge, that the common Wormwod was Pontike Wormwode, withoute anye requiringe of further autorite or reasons to prove thys sayinge wythall. But seyng that he is nether Pythagoras, nor we hys scollares, we require both autorite and reason to prove that the common Wormwod is Wormwode Pontike, and because we finde nether of both fitt to hys sayinge, we do not receave this sayinge for Apollones aunswere: Naye, because it is contrarye both unto Dioscorides and Galene, we take this iudgement to be untrewre and in no wise to be followed.⁶¹

Die englischen Pflanzenkundler folgen stattdessen den Autoritäten Dioskorides und Galen. Sie müssen sich jedoch eingestehen, dass die Unterschiede im Habitus die Systematisierung erschweren:

But I for my parte do beleve, that they differ in no otherwise, but that Pontike by the reason of the clyme and complexion of the region where it groweth, hath lesse floures and leaves then oures hath, and for the same cause I beleve that it excelles oures also both in bindinge and also in savor or smellinge [...].⁶²

Diese frühe Standortbotanik oder Pflanzenökologie, die das Konzept geographisch-klimatischer Varietäten einschließt, verlangt eine radikale methodische Neuausrichtung.⁶³ Mit ihr muss die Vorstellung von einer einheitlichen Schöpfung aufgegeben werden. Wesentlich problematischer für die systematische Pflanzenwissenschaft ist jedoch, dass die Empirie nun nicht mehr als ein verlässliches Kriterium dienen kann, das eindeutige Hinweise für die Unterscheidungen der Arten liefert: Unterschiede im Habitus der Pflanzen deuten nicht notwendig auf verschiedene

⁶¹ Ibid., 6, 7.

⁶² Ibid., 2.

⁶³ Standortbotanik, so die gängige Meinung, hat ihre Ursprünge im 18. Jahrhundert. Beispiele wie dieses zeugen jedoch davon, dass bereits im 16. Jahrhundert geographische Besonderheiten erkannt wurden. Für die gängige Meinung vgl. Malte Christian Ebach, *Origins of Biogeography: The Role of Biological Classification in Early Plant and Animal Geography* (Dordrecht: Springer, 2015).

Arten hin, sie können auch klimatisch bedingt sein. Auf der Grundlage dieser Erkenntnis wird zunehmend auch das gesamte Wissen der Antike kritisch betrachtet:

Where in the tyme of the triumphant Rome, when there was no ruines, wherein Wormwod might growe, but that al the citie was replenished wyth fayre buyldings, and that therefore they coulde not speake of Wormwod Roman growinge in Rome, because there was no place there for it in theyr tymes. As for the olde authors in dede, as they were in the tyme of the triumphant Rome, so they never speake one worde of Wormwode Romane. But whether Mesue who flourished aboute foure hundreth yeares ago and fyfitye, might have sene ruines in Rome or no, I report unto Blondus and other, whiche have writen of the wastinge and imburstinge, which Rome hath at diverse tymes from the yeare of oure Lorde foure hundreth and seven, unto the tyme that Mesue florished.⁶⁴

Die zeitliche Distanz zwischen Altertum und Neuzeit wird hier gleichermaßen als empirische Distanz zwischen der antiken Welt und der Gegenwart reflektiert. Während die geographisch und klimatisch bedingten Varietäten die Empirie als Kriterium für eine Systematik problematisiert hatten, stützt dieses Bewusstsein aber auch die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung und der exakten Beschreibung von Pflanzen. Der Pflanzenkundler, so Turner, muss die Essenz der jeweiligen Art erkennen, die sich hinter klimatisch bedingten Varietäten verbirgt.

Obwohl diese Debatte über die Gattung *Artemisia* zu den ausführlichsten Auseinandersetzungen im Bereich der Pflanzensystematik in der frühen Neuzeit zählt, wird kein Aspekt dieser Diskussion im Drama der Zeit explizit aufgegriffen – weder anhand der Pflanze *wormwood*, noch anhand anderer Pflanzen, deren Systematik als problematisch begriffen wurde. Erklärungen für Phänomene, die nicht dokumentiert werden können, müssen immer spekulativ bleiben. So lassen sich allenfalls Vermutungen anstellen, warum die Ordnung des Pflanzenreichs außerhalb dieses Kreises von Botanikern nicht als Problem gesehen wurde. Eine einfache Erklärung könnte lauten, dass Überlegungen zur systematischen Ordnung einer Gattung metaphorisch nicht übertragbar waren. So kann zwar der bittere Geschmack des *wormwood* als Metapher dienen, die Frage jedoch, in welchem Verhältnis die Varietäten der Gattung *Artemisia* zueinander stehen, ist semantisch für Dramatiker kaum nutzbar.

Paradoxerweise steht im frühneuzeitlichen Schauspiel also ein detailliertes und zunehmendes Wissen über Pflanzeigenschaften einer kompletten Ausblendung der systematischen und proto-taxonomischen Überlegungen gegenüber. Dieses Paradox lässt sich erhellen, wenn wir Shakespeare und seinen Zeitgenossen unterstellen, dass sie geahnt haben, welche Wendung eine Pflanzenkunde nehmen kann, die

⁶⁴ Turner (1568). 9.

wesentlich systematisch ausgerichtet ist.⁶⁵ Diese vermehrt zwar das Wissen; indem sie jedoch den Fokus auf die Verwandtschaftsbeziehungen innerhalb des Pflanzenreichs richtet, treibt sie auch einen Keil zwischen das Pflanze und Mensch Verbindende. Der Vermehrung des Wissens auf der einen Seite steht also die Verarmung auf der anderen Seite gegenüber: Der Mensch kennt nun die zahlreichen Gattungen, Untergattungen und Arten der Pflanzen, erkennt sich aber nicht mehr in ihnen. Insofern ist die leidenschaftlich betriebene Debatte zu taxonomischen Ordnungen und zur korrekten Benennung von Pflanzen bei Shakespeare eventuell doch nicht ausgeblendet. Hamlets kryptisches “wormwood” lässt sich ja auch verstehen als bitterer Kommentar, das nicht nur Dänemark aus den Fugen geraten ist, sondern auch tradiertes Wissen – und mit ihm eine Welt, in der Pflanze und Mensch sich sinnhaft begegnen konnten. Pflanzennamen, eine prä-linnésche Nomenklatur, taxonomische Einordnungen, die zugleich Fundament und Ertrag der empirischen und systematischen Wissenschaften in Shakespeares Zeit sind, verstellen den Blick auf das Wesentliche, das Pflanze und Mensch verbindet. Dort, weit hinter diesen neuen Wissensbeständen, erhascht Hamlet noch einen Blick auf das Wesentliche, dort sieht er “der Pflanze gleich den Mensch erstehn”, hier hingegen nur “words, words, words”.

Summary

The generic word ‘plant’ occurs only once in Shakespeare’s *Sonnets*, in sonnet 15. In that context, however, Shakespeare evokes a complex human-plant analogy that is steeped in the classical tradition and the kaballah. Tracing this analogy in Shakespeare’s plays and plays by his contemporaries, the article examines emerging concepts of phyopharmacology and taxonomy. These new approaches in the study of plants were critically reflected by playwrights, who clung to semantic fields that express affinities between plants and human beings. Hamlet’s aside “wormwood, wormwood” can thus be read as a damning verdict on a botany that is invested in systematizing and departmentalizing plants at the expense of their essence.

⁶⁵ Vgl. zur Pflanzenphysiologie des 18. Jahrhunderts Kara Rogers, *Out of Nature: Why Drugs from Plants Matter to the Future of Humanity* (Tucson: University of Arizona Press, 2012), insb. 39–42, 46–48; Peter Ayres, *The Aliveness of Plants: The Darwins at the Dawn of Plant Science* (Abingdon: Routledge, 2016 [2008]); sowie meinen Aufsatz “The Rise of the ‘Life Sciences’ and the Dismissal of Plant Life in the Late 18th and Early 19th Centuries”, in Susanne Blackmore / Ralf Haekel (Hg.), *Discovering the Human: Life Sciences and the Arts in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013), 115–136. Für einen Versuch, vergessene Narrative zur Nähe von Menschen und Pflanzen aufzudecken, vgl. u. a. Michael Marder, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* (New York: Columbia University Press, 2013).

KÖNIGLICHES UNKRAUT: LEARS PFLANZENWELT

VON

STEFAN SCHNECKENBURGER

Gewidmet Frank Günther, dem Übersetzer des Shakespeare'schen Œuvres,
zum 70. Geburtstag.

Shakespeare nennt in seinen Stücken etwa 150 Pflanzentaxa.¹ Sie kommen in ganz verschiedenen Kontexten zum Einsatz: als konkrete Objekte am Wegrand, im Garten oder auf dem Esstisch, zur Modellierung von Landschaften und Gegenden oder schließlich auch zur Symbolisierung abstrakter Konzepte. Eine Gesamtschau der Shakespeare'schen Botanik haben Henry Nicolas Ellacombe² und neuerdings Vivian Thomas und Nicki Faircloth³ vorgelegt. Im Jahr 2016 widmete sich eine Ausstellung des Verbands Botanischer Gärten dem Thema, die im Lauf des Sommers in über 25 Botanischen Gärten in Deutschland und Österreich gezeigt wurde. Zu der Ausstellung erschien auch ein begleitender Katalog.⁴

Dieser vielfältige Einsatz der verschiedensten Pflanzen setzte zum einen ein breites Wissen bei Shakespeare selbst voraus, zum anderen entsprechende Kenntnisse seines Publikums, denn ohne diese wären die Metaphern, die mit Pflanzen bestückte Bühne, das 'Kopfkino' und konkrete Hinweise auf Ort und Jahreszeit der Handlung ins Leere gegangen. Dieses Wissen wurde damals in einem sehr erfolgreichen und voluminösen "Kräuterbuch" präsentiert: 1597 publizierte der Bader-Chirurg und Botaniker John Gerard (1545–1612) sein knapp 1500seitiges *Herball*.⁵ John

¹ Taxon (pl. Taxa) verweist in der Biologie auf eine systematische Einheit beliebigen Ranges. In unserem Zusammenhang bezieht es sich in der Regel auf Arten, Artengruppen oder Gattungen.

² Henry Nicolas Ellacombe, *The Plant-Lore and Garden-Craft of Shakespeare*, 2. Aufl. (London: Satchell, 1884)

³ Vivian Thomas / Nicki Faircloth, *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary* (London: Bloomsbury, 2016 [2014]).

⁴ Vgl. Stefan Schneckenburger, "Garten-Theater oder: Shakespeares Pflanzenwelt", *Biologie in unserer Zeit* 1 (2016), 58–64; ders. *Garten = Theater: Pflanzen in Shakespeares Welt. Begleitheft zur Ausstellung des Verbands Botanischer Gärten 2016* (Osnabrück: Verband Botanischer Gärten, 2016); ders., "Imaginierte Lebenswelten – Shakespeares Landschaften im 'Wooden O'" (im Druck).

⁵ John Gerard, *The Herball or Generall Historie of Plantes* (London 1597). Vgl. Deborah E. Harkness, *The Jewel House: Elizabethan London and the Scientific Revolution* (New Haven / London: Yale University Press, 2007); Leah Knight, *Of Books and Botany in Early Modern England: 16th Century Plants and Print Culture* (Farnham / Burlington: Ashgate, 2009).

Gerard und Shakespeare waren zeitweise Nachbarn, und Gerard war Theaterbesucher,⁶ so dass anzunehmen ist, dass die beiden sich kannten. Peter Ackroyd vermutet, dass Shakespeare als Land- und Gartenbesitzer den reich mit Hinweisen zur Pflanzenkultur versehenen Folianten besaß.⁷ Verschiedene Details in Shakespeares Stücken deuten ebenfalls darauf hin. Am Beispiel des Dramas um König Lear soll Shakespeares Pflanzenverwendung exemplarisch dargestellt und auf das bei Gerard gesammelte Zeitwissen bezogen werden.

King Lear ist zwar nicht das ‘pflanzenreichste’ Stück – das wären vielleicht *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet*, *Love's Labour's Lost*, *The Winter's Tale* oder *The Tempest* – aber anhand dieser Tragödie lassen sich exemplarisch Prinzipien, Sinn, Zweck und Doppelbödigkeit der Shakespeare'schen Botanik darstellen. Hierfür wurden die Fassungen der Quarto-Ausgabe (1608; Q) und der First Folio (1623; F) nach Weis verglichen.⁸ Im Folgenden sind nur Abweichungen vermerkt; in allen nicht annotierten Fällen sind die Texte in Quarto und First Folio identisch.

Eine kurze Vorbemerkung: Manche werden sich an der Verwendung des Wortes ‘Unkraut’ stören und hier ‘Wildkraut’ fordern. Es wurde bewusst gewählt, denn eine Reihe von Pflanzen, die im Folgenden behandelt werden, sind – nicht zuletzt aus der Sicht der Shakespeare-Zeit – so zu charakterisieren. Ein Unkraut ist eine Pflanze von in der Regel starkem Wuchs und hohem Vermehrungs- und Ausbreitungsvermögen, die dort wächst, wo sie unerwünscht ist. Heute müssen wir in finanziell geförderten Ackerrandstreifen die fast ausgemerzten Unkräuter hegen, um die Arten in unserer Kulturlandschaft zu erhalten, und wir können uns nicht mehr vorstellen, welche verheerenden, existenzbedrohenden Schäden Unkrautbefall in der damaligen Landwirtschaft nach sich ziehen konnte (und heute in der so genannten Dritten Welt noch kann). Das konnte im Extremfall einen totalen Ernteausfall oder Vergiftung des Getreides durch die Samen von Unkräutern wie Taumel-Lolch oder Kornrade bedeuten. Auf jeden Fall minderte es den Ertrag und bedrohte die Versorgung mit Lebensmitteln. Insofern bleiben wir hier bei diesem verpönten Wort.

⁶ Gerard (1597), 804.

⁷ Peter Ackroyd, *Shakespeare: Die Biographie* (München: Knaus, 2006), 371.

⁸ René Weis, *King Lear: A Parallel Text Edition*. 2. Aufl. (London / New York: Routledge, 2013). Zitiert wird aus dem “conflated text” in *The Norton Shakespeare*, hg. von Stephen Greenblatt et al. (New York: W. W. Norton, 1997). Im Folgenden beziehen sich alle Shakespeare-Zitate auf diese Ausgabe.

Garten versus Heide: intakter versus gescheiterter Staat

Immer wieder sind Unkräuter Zeichen eines durch (Bürger-) Kriege und Unfrieden ge- und zerstörten Landes. Ein (Nutz-) Garten dagegen steht für einen prosperierenden, im Frieden blühenden Staat.⁹ Das Bild des Staates als Garten findet sich vielfach implizit, wie u.a. in *Hamlet*, und explizit vor allem an zwei zentralen Stellen, nämlich in *Richard II* und *Henry V*. Während es in der berühmten Gärtnerzene in *Richard II* (3.4) eher um Kultur- und Pflégetechniken geht, um das Heraus-schneiden von Wildwuchs und die Bändigung von stark wachsenden Schösslingen und Wildlingen als Bild für ein effektives Umgehen mit dem erstarkenden Bolingbroke, stehen in *Henry V* Unkräuter im Fokus. Thematisiert wird die Verwilderung des von Burgund als “best garden of the world” (5.2.36) gepriesenen Frankreich während des Krieges. Die Weinstöcke sterben in Kriegszeiten unbeschnitten, die Formhecken entwickeln wirre ‘Bärte’ und der Ackerbau verkommt (vgl. 5.2.38–47). Auch Einzelpflanzen haben solche metaphorischen Bedeutungen: Ein gesunder Baum mit seinem gleichmäßigen und zur Verbesserung des Ertrags gepflegten Astaufbau ist ein Bild der Familie bzw. vor allem des Herrscherhauses. Das Ausschneiden von Ästen führt zu deren Tod und Vernichtung. Diese Metapher eines Astes, der seinen eigenen Ursprung ablehnt, der sich selbst abastet, absplittert und deshalb verdorrt und schließlich verbrannt wird, bemüht der ob der Grausamkeit Gonerils entsetzte Albany in seiner Auseinandersetzung mit seiner Frau, die sich vorher schon ehebrecherisch mit Edmund zusammengetan und so einen doppelten Verrat – an ihrem Vater und ihrem Ehemann – begangen hat:

Albany: [...] I fear your disposition.
 That nature, which contemns it origin,
 Cannot be bordered certain in itself.
 She that herself will sliver and disbranch
 From her material sap, perforce must wither
 And come to deadly use.

(*KL*, 4.2.32–37)¹⁰

Hier ist der Stamm, die Ab-Stammung, nicht nur tragend, sondern auch nährend (“material sap”; vgl. *mater*: Mutter). Goneril hat sich mutwillig selbst davon abgeschnitten, als sie ihren Vater erniedrigt und aus ihrem Haus verstoßen hat. “Deadly use” bezieht sich wahrscheinlich auf das biblische Bild, bei dem unnütze Äste vom Baum abgehackt und verbrannt werden (vgl. u. a. Hebr 6,8).

⁹ Dieses Bild findet sich insbesondere in *Hamlet*, wo Dänemark als Garten erscheint, der nach dem Mord am König – in seinem eigenen Garten – verheert zurück bleibt.

¹⁰ Nur in Q; in F fehlt diese Passage.

Im Vorläuferstück, der anonymen *True Chronicle History of King Leir and his three daughters, Gonerill, Ragan, and Cordella*, welches 1605 gedruckt wurde, wird das Bild des Baumes mit den von ihm abhängigen Zweigen zweimal verwendet – einmal von Leir selbst im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Reichsteilung und der Liebesprobe:

Leir: Dear Gonorill, kind Ragan, sweet Cordella,
Ye flourishing branches of a Kingly stocke,
Sprung from a tree that once did flourish greene,
Whose blossomes now are nipt with Winters frost,
And pale grym death doth wait vpon my steps [...].
(A4v–B1r)¹¹

Mit dem gleichen Bild tröstet der König von Frankreich später seine Frau Cordella:

Cordella: O, grieue not you, my Lord, you haue no cause;
Let not my passions moue your mind a whit:
For I am bound by nature, to lament
For his ill will, that life to me first lent.
If so the stocke be dried with disdayne,
Withered and sere the branch must needes remaine.

King: But thou art now graft in another stock;
I am the stock, and thou the louely branch:
And from my root continuall sap shall flow,
To make thee flourish with perpetuall spring.
Forget thy father and thy kindred now,
Since they forsake thee like inhumane beastes,
Thinke they are dead, since al their kindness dyes,
And bury them, where black obliuion lyes.
(E2r–E2v)

Wenn Lear zu Beginn von Shakespeares Stücks sein Reich aufteilt, wird zwar kein Gartenbild, wohl aber das Bild von kultivierten und gepflegten Landschaften aufgerufen: Es ist die Rede von “shadowy forests”, “champains riched”, “plenteous rivers” und “wide-skirted meads” (*KL*, 1.1.62–63). Wesentlich eindrucksvollere Beispiele für diese Analogien finden sich in der bereits zitierten Stelle aus *Henry V* (5.2.36) sowie in *Richard II*, wo von England als “our sea-wallèd garden” (3.4.43) gesprochen wird.

Im Gegensatz zum wohlgeordneten Garten steht die Heide – üblicherweise Schauplatz des Gewitters mit Sturm, Blitz und Donner, Wolkenbruch und einem allge-

¹¹ *The True Chronicle History of King Leir* (London 1605). Eine vollständige deutsche Übertragung findet sich in Günter Jürgenmeier, *Shakespeare und seine Welt* (Berlin: Galiani, 2016), 585–614.

meinen Aufruhr der Elemente, die über den zunehmend verwirrten Lear hereinbrechen. Allerdings wird ein solcher Ort in den überlieferten Regieanweisungen weder in der Quarto- noch in der Folio-Ausgabe vorgegeben. Keine der beiden Quellen nennen einen konkreten Ort, sie verweisen stattdessen nur auf den tobenden Sturm.¹² Bradley stellt heraus: “the indications are so scanty that the reader’s mind is left not seldom both vague and bewildered”.¹³ Da Lear lange den entfesselten Elementen ausgesetzt ist und sich erst spät dazu überreden lässt, in einem Schuppen notdürftig Schutz zu suchen, ist eigentlich nur klar, dass die Szenen in offenem Gelände spielen. Den einzigen verwertbaren Hinweis auf die Pflanzen der Umgebung findet sich im Text des Edgar / Poor Tom, der herausheult, dass der kalte Wind durch den Weißdorn pfeift: “Through the sharp hawthorne blows the cold wind” (3.4.47). Diese Aussage war Shakespeare offensichtlich wichtig; sie wird später noch einmal wiederholt: “Still through the hawthorne blows the cold wind” (3.4.91). Beim Weißdorn (*Crataegus monogyna*) handelt sich um ein Rosengewächs – kleine, hartholzige Bäume (bis maximal zehn Meter Höhe) oder große Sträucher, schneidbar, bedornt und deshalb oft in Hecken entlang von Feldrainen gepflanzt. Eine typische Heidepflanze ist der Weißdorn allerdings nicht – atlantische Heiden werden von niedrigen, höchstens hüft- bis brusthohen Zwergsträuchern gebildet. In England ist es neben dem Heide‘kraut’ *Calluna vulgaris* vor allem die Grau-Heide *Erica cinerea*; größere Gehölze wie der Weißdorn fehlen. Wahrscheinlich muss man sich die Heide in *King Lear* eher als einen öden Ort bzw. als verlassene Felder oder Weiden mit dazwischenliegenden Hecken und Solitärgehölzen vorstellen. Allerdings ist der Weißdorn bei Shakespeare immer wieder auch mit pastoralen Assoziationen verbunden. So findet sich u.a. im dritten Teil von *Henry VI* die Imagination einer friedlichen Schäferszene im süßen Schatten eines Weißdorns, in die sich der König aus dem Toben und Morden einer Schlacht hineinträumt:

Henry: Gives not the hawthorn bush a sweeter shade
To shepherds looking on their seely sheep
Than doth a rich embroidered canopy
To kings that fear their subjects’ treachery?
(2.5.42–45)

Und Rosalind neckt Orlando in *As You Like It*, indem sie sich über die von ihm in den Weißdorn gehängten Oden lustig macht (3.2.325–331).

¹² Vgl. Henry S. Turner, “King Lear Without: The Heath”, *Renaissance Drama* 28 (1997), 161–193.

¹³ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London: Macmillan, 1904), 259, zitiert in Turner (1997), 163.

Insgesamt liegt es nahe, sich in Akt 3, Szene 2 von *King Lear* doch eher eine verlassene Weide (in diese Richtung weist auch der Schuppen) bzw. eine extensiv durch Beweidung genutzte Buschlandschaft als eine unberührte Gegend vorzustellen. Aber es erstaunt doch, dass Shakespeare, der Meister der Wortkulissen, den Handlungsort dieser Schlüsselszene eines seiner düstersten Stücke so unbestimmt gelassen und nur sehr dürrig mit Pflanzen ausgestattet hat – ganz im Gegensatz zur Klippenszene in Dover, die bis ins feinste Detail ausgearbeitet ist. So bleibt Lear eigentlich im “nowhere”; der Schauplatz es ist einfach ein “nothing” – eines der Schlüsselworte des Dramas.¹⁴

Wortkulissen

Wortkulissen sind eines der charakteristischen Merkmale des Shakespeare’schen Theaters: Auf der fast leeren Bühne wird der Handlungsort den Zuschauern durch die gesprochenen Texte der Schauspieler vors (innere) Auge geführt, es wird Dunkelheit beschworen, man schildert lichtdurchflutete Sommerwälder oder todbringende Lichtungen. In diesem Zusammenhang spielen Pflanzen eine wichtige Rolle.¹⁵ Immer sind es Elemente der englischen Vegetation, die eingesetzt werden: So sind es im Wald vor den Toren Athens in *A Midsummer Night’s Dream* Pflanzen, die in den exakt und der Jahreszeit entsprechend geschilderten Gemeinschaften auch vor den Toren Stratfords im Wald von Arden vorgekommen wären. Eben diesen Wald problematisiert Shakespeare im sozio- bzw. ökokritischen Sinn in *As You Like It*: Der Wald von Arden ist im Umbruch; die “common grounds”, also die gemeinschaftlich genutzten Flächen werden in Privateigentum bzw. private Nutzung überführt.¹⁶

Das aus meiner Sicht als Botaniker ausgefeilteste Beispiel einer ‘pflanzengestützten’ Landschafts- und Szenenimagination im ganzen Werk Shakespeares ist die Klippenszene in der 6. Szene des 4. Akts von *King Lear*. Hier wird das Spiel unter Einbeziehung der Zuschauer auf die Spitze getrieben. Die sollen nämlich etwas sehen, was – entgegen aller Theaterkonvention – weder auf der Bühne noch im Spiel da ist: Der geblendete und verzweifelte Gloucester will sich von einer der hohen Küstenklippen bei Dover zu Tode stürzen und bittet einen ihm Fremden, ihn

¹⁴ Für eine Zusammenstellung von derartigen Wörtern und Negationen vgl. James Shapiro, *The Year of Lear: Shakespeare in 1606* (New York: Simon and Schuster, 2015), 52.

¹⁵ Vgl. Rudolf Stamm, *Shakespeare’s Word Scenery with Some Remarks on Stage History and the Interpretation of His Plays* (Zürich und St. Gallen: Polygraphischer Verlag, 1954).

¹⁶ Vgl. Gabriel Egan, *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism* (London / New York: Routledge, 2006).

auf diese Klippe zu führen. Er hat auf Grund einer Intrige seinen Sohn Edgar verstoßen, der nun einen irren Bettler (“Poor Tom”) mimt und in dieser Szene als Poor Tom seinen blinden Vater auf ebendiese Klippen geleiten soll. Das Paar agiert auf leerer Bühne, und alle müssen annehmen, es stünde – gemäß den Bühnenkonventionen – tatsächlich auf der Klippe, die äußerst eindrucksvoll und detailgetreu imaginiert wird: Laut Edgar hört man zwar den Wind, aber das Meer auf Grund der Höhe nicht mehr, man sieht die Krähen und Dohlen, die Boote tief unten sind zu klein für den Blick. Die Beschreibung geht bis hin zum dort wachsenden und von Kräutersammlern geernteten Meerfenchel (*Crithmum maritimum*, Doldenblütler – Apiaceae).

Edgar: Come on, sir; here’s the place. Stand still. How fearful
 And dizzy ’tis to cast one’s eyes so low!
 The crows and choughs that wing the midway air
 Show scarce so gross as beetles. Halfway down
 Hangs one that gathers sampire, dreadful trade!
 Methinks he seems no bigger than his head.
 The fisherman that walk upon the beach,
 Appear like mice [...]
 [...] I’ll look no more,
 Lest my brain turn, and the deficient sight
 Topple down headlong.

(4.6.11–24)

Gloucester, dem der Weg dorthin schon etwas eben und mühelos vorgekommen ist, lässt sich schlussendlich von der schwindelnden Höhe vor und unter ihm überzeugen und springt – und fällt natürlich nur hin, denn die beiden standen gar nicht droben am Klippenrand: Edgar hatte es seinem Vater nur vorgespielt, um ihn von seiner wahnhaften Verzweiflung zu heilen. Auch die Zuschauer sind den Wortkulissen auf den Leim gegangen und erst langsam wird es ihnen bewusst, dass da vielleicht Klippen sein mögen, dass aber ein Sprung aus großer Höhe eben nicht stattgefunden hat. Shakespeare spielt hier ganz bewusst mit der Bühnenkonvention seiner Zeit, bei der derartige Wortkulissen ernst genommen werden sollten. Wenn man ganz genau hinschaut, haben die Zuschauer aber durchaus die Möglichkeit, die Täuschung früher zu durchschauen – offenbar nur für sie bestimmte Bemerkungen Edgars (durch “aside” vom Herausgeber markiert; 4.6.33) ermöglichen entsprechende Deutungen. Das aufmerksame Publikum hat also eine gewisse Wahlmöglichkeit: Es kann die Kletterei auf die Klippe glauben, also Gloucesters Perspektive einnehmen, oder schon recht bald als Täuschung Edgars durchschauen – wie es ja weiß, dass Gloucester in Poor Tom seinen Sohn Edgar vor sich hat, und schon früh, im Gegensatz zu Gloucester, die nun tatsächlich abgrundtiefe Bösartigkeit seines Bastards Edmund durchschaut.



Abb. 1: *Samphire* – Meerfenchel (*Crithmum maritimum*). Foto: S. Schneckenburger.

Ein besonderes, eigentlich angesichts der anderen genannten Aspekte fast überflüssiges, ‘hyperrealistisches’ Detail sind die Meerfenchelsammler in Edgars / Poor Toms Rede, die die Szene – zumindest für Shakespeares Zeitgenossen – perfekt machen. Meerfenchel (*Crithmum maritimum*) ist ein Doldenblütler und wächst an Felsküsten und küstennahen Standorten von der Krim übers Mittelmeer und den atlantischen Inseln bis nach Nordwesteuropa. Die aromatischen Blätter der mit Fenchel, Sellerie und Petersilie verwandten Pflanze wurden als Salat gegessen bzw. als Dauergemüse eingelegt. Zum Sammeln musste man in die Klippen klettern oder sich mit Seilen in die Steilwände herablassen – tatsächlich ein gefährliches Geschäft. Möglicherweise wegen seiner Präferenz für felsige Standort war sein Trivialname *samp(h)ire*, das von St. Peter’s Herb (Peter für griech. *petros*: Fels) – abgeleitet sein könnte. Im heutigen Englisch werden neben *Crithmum* noch andere salztolerante Pflanzen mit sukkulenten Blättern mit *samphire* (*Salicornia* spec. – Queller, und *Inula crithmoides* – Salz-Alant) bezeichnet. In dem Kräuterbuch von Gerard werden ausdrücklich die Klippen von Dover als einer von drei heimischen Standorten genannt: “on the rocky cliffes at Douer”.¹⁷ Darüber hinaus wird angegeben, dass die Pflanzen am besten Anfang August zu sammeln sind, um sie anschließend einzulegen (“to be kept in pickell”). So wird ganz nebenbei auch noch die Jahreszeit angedeutet und die Wortkulisse meisterhaft vervollständigt.

¹⁷ Gerard (1597), 428.

Einzelpflanzen

Eine Pflanzengesellschaft, die zwar nicht namentlich genannt wird, aber sofort erkennbar ist, sind Ansammlungen von auf der Wasseroberfläche treibenden Wasserlinsen. Heute kommen etwa fünf Arten der Gattungen *Lemna*, *Spirodela* und *Wolffia* (Aronstabgewächse – Araceae) in England vor, die hier in Frage kommen.

Edgar / Poor Tom schildert seine Situation als Bettler und Ausgestoßener:

Poor Tom, that eats the swimming frog, the toad, the tadpole, the wall-newt and the water;
that in the fury of his heart, when the foul fiend rages, eats cow-dung for sallets; swallows
the old rat and the ditch-dog; drinks the green mantle of the standing-pool; who is
whipped from tithing to tithing, and stock-punished, and imprisoned; who hath had three
suits to his back, six shirts to his body, horse to ride, and weapon to wear;
But mice and rats, and such small deer,
Have been Tom's food for seven long year. (3.4.11–128)

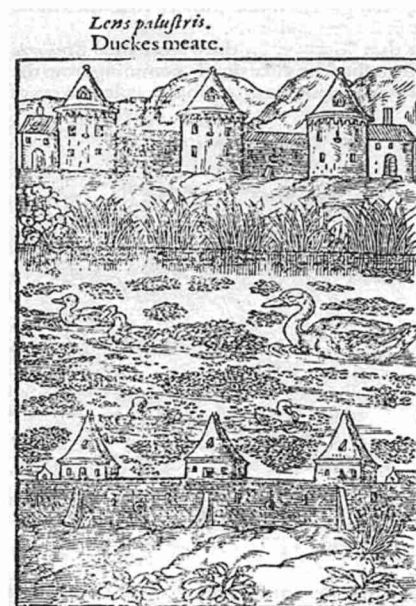


Abb. 2: "Duck's Meate", in John Gerard, *The Herball or Generall Historie of Plantes* (London 1597), 580. Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-Dahlem.

Mit dem "green mantle of the standing-pool", den Edgar trinkt, sind sicherlich Schwimmdecken von Wasserlinsen, durchsetzt mit Algenfäden gemeint – typisch für stehende, nährstoffreiche und nicht unbedingt sehr saubere Gewässer: Gräben, Teiche, Tümpel. Die unter und in den dichten Decken entstehenden Gase können nicht entweichen und bilden zusammen mit den schwimmenden Decken einen Mantel bzw. einen Schaum ("pond scum", wie es in moderneren Textvarianten heißt).

So bildet sie auch Gerard in einem vor einer Stadtmauer gelegenen Graben mit darauf schwimmenden Wasservögeln ab.¹⁸ In seiner Beschreibung nennt er "ponds, lakes, citie ditches, and in other standing water euey where" als Standorte des "ducks meate", der Entengrütze, wie die Wasserlinsen auch genannt werden. So

¹⁸ Gerard (1597), 680 (falsch paginiert als 690).

wird Edgars Elend nicht nur an seiner Nahrung, Kaulquappen, Molche und Kuhmist, sondern auch am ekligen Getränk deutlich.

Sogar eine Heilwirkung gegen Entzündungen, Schwellungen und gegen das Sankt-Antonius-Feuer (Absterben von Extremitätenakren durch die gefäßverengende Wirkung der Alkaloide des Mutterkorns) spricht er den Wasserlinsen zu (augenscheinlich bei äußerlicher Anwendung) und beruft sich dabei auf Dioskorides, den römischen Militärarzt der Antike und dessen Charakterisierung der Pflanze als von 'kalter Temperatur'.¹⁹

Allerdings sind Wasserlinsen bei entsprechender Kultur und der Beachtung hygienischer Grundvoraussetzungen für die menschliche Ernährung durchaus geeignet und gelten als Nutzpflanzen mit Potenzial und Zukunft. In Aquakultur sind sie sehr ergiebig und könnten einen Beitrag als energieliefernde Pflanzen (ohne Konkurrenz zu traditionellen Anbauflächen), zur Wasserreinigung sowie zur Ernährung der Menschen liefern. In Ostasien hat dies schon eine längere Tradition; in Europa müssen wir uns erst an den Gedanken gewöhnen, dass der geschmähte "mantle of the standing-pool" Grundlage hochwertiger Nahrungsmittel werden könnte – etwas, das sich Shakespeare und seine Zeitgenossen sicher nicht haben vorstellen können. Aktuell experimentiert man mit ihrem Einsatz bei der Wasserreinigung: Schadstoffe reichern sich in den Wasserlinsen an und können mit ihnen abgeschöpft und entsorgt werden.²⁰ Derzeit werden Zwerg-Wasserlinsen der Gattung *Wolffia* auf ihre Verwendbarkeit zur Herstellung von Smoothies geprüft.²¹

Nach der Blendung Gloucesters wird dieser von den über die Untat entsetzten Dienern versorgt und weggeführt – und eben nicht, wie Cornwall es anordnete, auf den Misthaufen geworfen: "throw this slave / Upon the dunghill" (3.7.100–101).²² Zur Wundversorgung werden Flachs (hergestellt aus Lein, *Linum usitatissimum*; Lein-gewächse – Linaceae) und Eiklar verwendet, wie der Diener ankündigt:

[...] I'll fetch some flax and whites of eggs
To apply to his bleeding face. Now, heaven help him!
(3.7.110–111)

Flachs ist hier möglicherweise nicht nur im Sinne von Verbandstoff zu verstehen, sondern als Arzneimittel. Die Anwendungen, die Gerard unter dem Stichwort "Garden flaxe" nennt, sind sehr vielfältig, beziehen sich aber alle auf Zubereitungen mit Leinsamen, deren Wirkung seit der Frühzeit der Medizin bekannt war.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Vgl. Klaus Appenroth / Eric Lam, "Wasserlinsen als Nutzpflanzen: Ein 'Unkraut' mit vielen verborgenen Qualitäten", *Biologie unserer Zeit* 42:3 (2012), 181–187.

²¹ Heribert Warzecha, mündliche Mitteilung.

²² Diese Passage findet sich nur im Quartodruck von 1608. In der First Folio von 1623 schließt die Szene mit der Verwundung Cornwalls.

Hierbei stehen Wunden und Schwellungen im Mittelpunkt, die diese Arzneien bei innerlicher und äußerlicher Anwendung mildern sollen. Ihre schmerzlindernde und entzündungshemmende Wirkung wird besonders hervorgehoben: “The oile which is pressed out of the seede, is profitable for many purposes in phisicke and chirurgerie”.²³

Der Majoran (*Origanum majorana*) und vielleicht auch der ebenfalls angebaute Dost oder Wilde Majoran (*Origanum vulgare*; Lippenblütler – Lamiaceae) kommen in *King Lear* nur an einer einzigen Stelle und in recht merkwürdigem Kontext vor: Nach der Klippenszene treffen Edgar und sein Vater auf Lear. Ersterer nimmt voller Entsetzen die Verwirrung des Königs wahr, der am Ende seiner Rede von den beiden eine Losung verlangt. “Sweet marjoram” (4.6.92) gibt Edgar zurück, woraufhin Lear Vater und Sohn ohne weitere Nachfragen passieren lässt. Die Parole und ihre Akzeptanz durch Lear gibt Rätsel auf: Ist es Unsinn oder steckt dahinter ein Bild?

Majoran ist bekanntermaßen ein Küchengewürz, dem damals auch nachgesagt wurde, dass es geistige Erkrankungen und Melancholie als “sweet mariorume” heile.²⁴ Allerdings findet sich in dem Traktat des Arztes und Geistlichen Timothie Bright (1551?–1615) zur Melancholie ein unübersichtliches Sammelsurium an Dutzenden aller möglichen Arzneimittel tierischer und pflanzlicher Herkunft (vielfach in Kombination mit den damaligen Allheilmitteln des Purgierens, des Einsatzes von Blutegeln und des Aderlasses) gegen diese Zeit-Krankheit, an der auch Jacques in *As You Like It* leidet.²⁵ Majoran wird weder an hervorragender Stelle noch mehrfach genannt, so dass die Zuweisung dieser Rolle in den Kommentaren doch etwas weit hergeholt scheint. Mehrfach wird in den endlosen, stark redundanten Auflistungen dagegen “fumitory” (Erdrauch – *Fumaria spec.*) genannt, ebenfalls ein Bestandteil von Lears ‘Unkrautkrone’ (s.u.). Sollte Shakespeare tatsächlich den Majoran metaphorisch gebraucht haben, ist uns dieser Sinn nicht mehr zugänglich.

Im Unklaren bleibt auch die Nennung von Rosmarin (*Rosmarinus officinalis*; Lamiaceae – Lippenblütler). Edgar, der legitime Sohn Gloucesters, hat sich in den Bettler (“Bedlam beggar”) Tom verwandelt und sich damit Habitus und Verhalten eines gewerbsmäßigen Bettlers und Gauners angeeignet. Diese gaben vor, aus der Londoner Irrenanstalt Bedlam (d.i. Bethlem Hospital) zu stammen und damit das Recht zum Betteln zu haben. Er schildert seine neue Situation und sein zukünftiges Verhalten in der 3. Szene des 2. Aktes:

²³ Gerard (1597), 445.

²⁴ Thomas / Faircloth (2016), 223.

²⁵ Timothie Bright, *A Treatise of Melancholie: Containing the Causes thereof, & reasons of the strange effects it worketh in our minds and bodies* (London 1586), 279.

The country gives me proof and precedent
 Of Bedlam beggars, who, with roaring voices,
 Strike in their numbed and mortified bare arms
 Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary;
 And with this horrible object, from low farms,
 Poor pelting villages, sheep-cotes, and mills,
 Sometimes with lunatic bans, sometime with prayers,
 Enforce their charity. [...]

(2.3.13–20)

Die Bettler stachen sich Pflöcke, Dornen und Spitzen aus Holz in die Arme, wohl um deren Gefühllosigkeit und Lähmung zu demonstrieren. Warum nun an dieser Stelle gerade Rosmarin genannt wird, bleibt allerdings dunkel. Rosmarin war damals sehr beliebt und durfte in keinem (Küchen-) Garten fehlen; seine Blätter und sein Duft galten als fast unvergänglich, so dass man Toten Rosmarinzweige in die gefalteten Hände drückte.²⁶ Gleichzeitig führte dieses 'Ewigkeitsmerkmal' dazu, dass diese aromatische Pflanze unverzichtbarer Bestandteil von Hochzeitsbuketts war. Nach Gerard wurde der Rosmarin gegen Blutungen und seine Blüten gegen Krankheiten des Kopfes und des Gehirns angewendet. Darüber hinaus spricht er Rosmarin eine sinnesschärfende und gedächtnisfördernde Wirkung zu: "quicken the senses and memory".²⁷ So überreicht ebenfalls Ophelia in *Hamlet* diese Pflanze ihrem Bruder Laertes: "There's rosemary, that's for remembrance" (4.5.173). Als besonders wirkungsvoll wird Rosmarinöl – "chimically drawn" – eingeschätzt. Es sei gegen Erkältungen und mentale Erkrankungen zu verwenden und wirke in "most woonderfull manner".²⁸ Von Bright wird Rosmarin mehrfach im Zusammenhang mit der Behandlung der Melancholie genannt.²⁹ Aber trotz der vielfältigen Symbolik dieses kleinen, aus dem Mittelmeergebiet stammenden und schon mit den Römern in den Norden gekommenen Strauchs erschließt sich seine Verwendung durch einen gewerbsmäßigen Bettler nicht. Für Selbstverstümmelungen ist das Holz des Rosmarins, das nicht besonders hart ist, wenig geeignet. Nur ganz am Rande spielt die weiße Madonnen-Lilie (*Lilium candidum*; Lilien-gewächse – Liliaceae) eine fast unbeachtete Nebenrolle. Sie ist ansonsten bei Shakespeare eine der am häufigsten genannten Einzelpflanzen. In *King Lear* kommt sie im Zusammenhang mit einer Beschimpfung vor, deren Verständnis aber

²⁶ Insofern ist es zwar folgerichtig, aber doch etwas provokant, dass Perdita in *The Winter's Tale* älteren Gästen Rosmarin überreicht (4.4.74). Man vergleiche auch den Rat von Bruder Lorenzo an Julius Eltern in *Romeo and Juliet* (4.4.106–107).

²⁷ Gerard (1597), 1110.

²⁸ Gerard (1597), 1111.

²⁹ Bright (1586), 280.

doch ein gewisse Vorstellung von der Lilie voraussetzt. Mit einer ganzen Serie von etwa zwanzig Schimpfworten belegt Kent Gonerils Diener Oswald. Darunter findet sich auch der “lily-livered [...] whoreson” (2.2.15), was Frank Günther treffend mit “milchherzigen [...] Hurensohn” übersetzt.³⁰ Die lilienfarbene auf Grund von Blutleere bleich-weiße Leber ist ein Bild der Feigheit, denn dieses Organ galt in der Körperlehre der damaligen Zeit als Sitz des Mutes. Insofern ist hier das ansonsten für Reinheit und Unschuld stehende Weiß der Lilie (z.B. als Mariensymbol) ins Negative verkehrt. Mit genau dem gleichen Sinn, aber anderen Worten beschimpft Goneril ihren Mann Albany, den sie im Gegensatz zu Edmund als Schwächling und Feigling sieht, als “milk-livered man” (4.2.51).

Ebenfalls eine kleine Nebenrolle spielt die Stiel-Eiche (*Quercus robur*; Buchengewächse – Fagaceae), auf die Lear in der Sturmszene des dritten Aktes hinweist. Dem schrecklichen Gewitter halten nicht einmal Eichen stand:

Your sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts
(3.2.4–5).

Wie an anderer Stelle wird auch hier die Eiche metaphorisch eingesetzt: Der Stamm dieses Baumes, der als Symbol von Stärke und Festigkeit galt (und gilt), wird von den schrecklichen Blitzen gespalten – eigentlich ist es nach dem Text der Donner; der Blitz ist sein harmloser Vorläufer. Eine ähnliche Funktion hat der Verweis auf Eichen z. B. in *Othello*, wo der Sturm selbst die Eichenspannen der Schiffe zu brechen droht (2.1.5–9), oder in *The Tempest*, wenn Prospero den freiheitsliebenden Ariel mit der Drohung gefügig macht, ihn in einen gespaltenen Eichens Stamm mit seinem harten und zähen Holz einzuklemmen (1.2.296–298).

Die Gattung *Tragopogon* (Bocksbart – *goat's beard*; Korbblütler – Asteraceae) umfasst in Europa Wiesenpflanzen, aber auch mit der Haferwurzel (*Tragopogon porrifolius*; Korbblütler – Asteraceae) eine alte Kulturpflanze. Die Wurzelrüben der mit der Schwarzwurzel näher verwandten Pflanzen wurden gekocht verzehrt und galten als wohlschmeckendes, stärkendes und magenschonendes Nahrungsmittel. Gerard schreibt: “The same boiled in water vntill they be tender, and buttered [...] are a most pleasant meate [...] and strengthneth those that haue beene sicke of a long lingring disease”.³¹ Früher wurde die Pflanze auch bei uns ange-

³⁰ William Shakespeare, *König Lear*. Zweisprachige Ausgabe, übers. von Frank Günther (München: dtv, 1997), 85.

³¹ Gerard (1597), 596. ‘Meat’ bedeutete damals nicht nur Fleisch, sondern bezeichnete ganz allgemein Lebensmittel; vgl. David Crystal / Ben Crystal, *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion* (London / New York: Penguin, 2004 [2002]), 279.

baut. Während die Haferwurzel schon im ersten Jahr blüht und danach die Wurzel wertlos wird, blüht die Schwarzwurzel dagegen erst im zweiten Jahr, was ihre Nutzung viel leichter und rentabler macht. Der Name Bocksbart (griech. *tragos*: Bock, *pogon*: Bart) bezieht sich auf die mit langen fedrigen Haare versehenen Flugschirmchen der Früchte, die deutlich größer und auffälliger als die des ebenfalls verwandten Löwenzahns sind. Die Blütenköpfchen öffnen sich früh am Vormittag und schließen sich schon bald nach Sonnenhöchststand, 'gehen also nach Mittag zu Bett'. So werden die beiden erwähnten Arten bei Gerard als "Goates bearde, or Go to bed at noone" bezeichnet.³² Dazu ergibt sich auf Grund des Gleichklangs ein Wortspiel zwischen "Go to bed" und "Goat's Beard". Ob allerdings, wie Hadfield nahelegt, dem Narren in seinen letzten Worten im Stück "And I'll go to bed at noon" (3.6.78) der Bocksbart vor Augen stand, ist zumindest umstritten.³³ Die Stelle erlaubt offenbar zahlreiche Deutungen, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll – vielleicht ist das Diktum in Sinne einer Todesahnung zu interpretieren.³⁴

Dornen, Unkräuter, Gift- und Heilpflanzen: Lears Krone

In der vierten Szene des vierten Aktes unterhält sich Cordelia (in Abwesenheit Lears) mit einem "Doctor" (Q) bzw. einem "Gentleman" (F) über ihren gedemütigten Vater, der als "mad" charakterisiert wird und der, laut singend, mit einer Krone aus Dornen, Unkräutern und Giftpflanzen gesehen wurde.

Alack, 'tis he! Why, he was met even now
As mad as the vexed sea; singing aloud;
Crowned with rank fumiter and furrow-weeds,
With hor-docks, hemlock, nettles, cuckoo-flowers,
Darnel, and all the idle weeds that grow
In our sustaining corn. A century set forth;
Search every acre in the high-grown field,
And bring him to our eye.

(4.4.1–8)

³² Gerard (1597), 595.

³³ Andrew Hadfield, "Plants in *King Lear*", *Notes and Queries* 57:3 (2010), 385–386.

³⁴ Vgl. William Shakespeare, *King Lear: A New Variorum Reprint of Shakespeare*. Bd. V: *King Lear*, hg. von Howard Horace Furness (New York: Dover Publications 1963 [1880]), 214; Weis (2013), 233.

Es handelt sich um Pflanzen, die zum Teil nur cursorisch und unspezifisch (“idle weeds” – wertlose Unkräuter, “furrow weeds”³⁵ – Unkräuter der Ackerfurchen, der Getreideäcker) genannt werden und von denen andere nicht sicher identifiziert werden können. Ein paar (Un)Kräuter werden dagegen explizit genannt.

Eine wichtige Pflanze des Kranzes ist ein Gras, der Taumel-Lolch (*Lolium temulentum*).



Abb. 3: Darnel – Taumel-Lolch (*Lolium temulentum*), Vergleich seiner Ähren mit zweien des Weizens (mittig). Foto: S. Schneckenburger.

Einst gefürchtet als Getreideunkraut und daher intensiv bekämpft, steht es heute als “vom Aussterben bedroht” bzw. “ausgestorben” auf der Roten Liste der gefährdeten Arten.³⁶ Er begleitete die Bauern seit Beginn des Getreideanbaus und wurde letztlich vom Menschen zu seinem eigenen Schaden auch selektiert. Weizen als Beigabe aus altägyptischen Gräbern wies oftmals einen hohen Gehalt an Karyopsen des Lolchs auf.³⁷ Der Taumel-Lolch war sehr gefürchtet, weil er stets mit einem Pilz infiziert war, der Alkaloide produzierte. Diese führten nach dem Verzehr von Brot, das Mehl aus diesen Körnern enthielt, zu Schwindel, Gleichgewichtsstörungen, Wahnvorstellungen und Augenschäden. Wegen der habituellen Ähnlichkeit ist vor allem Weizen, und zwar besonders in nass-feuchten Jahren betroffen.³⁸ Wenn wir heute

³⁵ Verschiedene Grasarten – allesamt ebenfalls unbetene Gäste in Getreideäckern – wie *Phalaris arundinacea*, *Agrostis stolonifera* oder *Digitaria*-Arten – wachsen nach Gerard “in well dinged grounds and fertill fields” (1597: 25). Aber auch die sehr giftige und gefürchtete Kornrade (*Agrostemma githago*) könnte hier noch in Frage kommen, die im nicht blühenden Zustand grasähnlich aussieht. Hier gibt Gerard als Wuchsort an: “The place of his growing, and the time of his flowring, are better knowne than desired.” (1597: 926) Als “cockle” wird sie in *Love’s Labour’s Lost* und *Coriolanus* namentlich mit Bezug auf ihre Giftigkeit genannt.

³⁶ G. Ludwig / M. Schnittler, *Rote Liste gefährdeter Pflanzen Deutschlands* (Bonn: Bundesamt für Naturschutz, 1996), 93.

³⁷ Renate Germer, *Flora des pharaonischen Ägypten* (Mainz: Philipp von Zabern, 1985).

³⁸ Das könnte während der Entstehungszeit des *Lear* besonders bedeutsam gewesen sein, waren doch die Jahre der ‘Kleinen Eiszeit’ auch feucht.

nur schwer eine Ähnlichkeit des Taumel-Lolchs mit Weizen erkennen, liegt das daran, dass der Weizen in den letzten 400 Jahren züchterisch sehr stark verändert wurde. So erinnert uns der schmalährige Taumel-Lolch, den man z. B. in Botanischen Gärten sehen kann, daran, wie wenig ertragreich und kleinfrüchtig Weizen in früheren Zeiten gewesen sein muss.

Insgesamt stuft Gerard den Taumel-Lolch als erstes der Schadunkräuter ein: “Among the hurtful weedes, Darnell is the first. It bringeth foorth leaues and stalks like those of wheate or barley”.³⁹ Aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem Getreide, in dem er wuchs, war er erst bei der Reife erkennbar, denn der Pilz färbte die Körner und Ähren dunkel bzw. schmutzig-gelb und nur so konnte er vom Getreide unterschieden und getrennt werden. Diese Eigenschaft erklärt erst die Sinnhaftigkeit des Gleichnisses vom Unkraut im Weizen im Matthäus-Evangelium, bei dem ein Feind “Unkraut” zwischen den Weizen sät. Die Knechte schlagen später vor, es auszureißen. Der Herr erwidert: “Nein, sonst reißt ihr zusammen mit dem Unkraut auch den Weizen aus. Lasst beides wachsen bis zur Ernte. Wenn dann die Zeit der Ernte da ist, werde ich den Arbeitern sagen: Sammelt zuerst das Unkraut und bindet es in Bündel, um es zu verbrennen; den Weizen aber bringt in meine Scheune.” (Mt 13,24–30) Ohne Wissen über die habituelle Ähnlichkeit des Lolchs mit dem Weizen ist dieser Text unverständlich, was nicht zuletzt auch an der Übersetzung mit “Unkraut” liegt. Aber wer kennt heute noch den Taumel-Lolch?⁴⁰ Durch die moderne Saatgutreinigung hat er seinen Schrecken verloren und spielt im Landbau keine Rolle mehr. Tatsächlich wurde schon in der englischen Renaissance Saatgutreinigung empfohlen: In dem Oktoberblatt aus *A Booke of Diverse Devices*, das zwischen 1585 und 1622 gedruckt wurde, findet sich auf dem Blatt zum Oktober der Hinweis, dass das Reinigen des Saatguts den Schaden mindere und ein Zeichen des guten Landwirts sei:

The husband man doth choose his sowing graine
And makes it cleane before it go to ground
He knowes at length th'encrease [=increase; hier: Ernte] will quit your paine
The clearer corne lesse darnell shalbe founde.⁴¹

Im *Herball* werden folgende Heilwirkungen des Taumel-Lolchs beschrieben: Zum einen soll daraus gewonnenes Mehl Wunden und Geschwüre, lepröse Erscheinungen und Krätze heilen. Mit Wein eingenommen löst er die Menstruation aus und

³⁹ Gerard (1597), 71.

⁴⁰ Bereits der Arzt und Geistliche Turner zitiert in seinem Text zum Taumel-Lolch das Gleichnis des Matthäus, das schon von Hieronymus in seinem Kommentar zur Vulgata entsprechend kommentiert worden war, vgl. William Turner, *The New Herball*. 3 Bde (London 1568), 42.

⁴¹ Thomas Fella, *A Book of Diverse Devices* (1592–1598, 1622), 53r.

erleichtert sowohl Empfängnis als auch Geburt. Auch gegen Bettnässen soll er wirken. Vor allem aber sind die Inhaltsstoffe, bei denen es sich um Alkaloide handelt, Nervengifte. Sie lösen Schwindel, Taumeln (lat. *temulentus*: berauscht, betrunken), Kopfschmerzen und Bewusstseinstörungen aus. In unserem Zusammenhang ist besonders interessant, dass sie auch Sehstörungen hervorrufen können, was schon im Altertum bekannt war. “Darnell hurteth the eyes and maketh them dim, if it happen in corne either for bread or drinke”.⁴² Die zentralnervösen Störungen bei Lolch-Vergiftungen, die infolge von Atemlähmungen sehr selten auch tödlich ausgehen können, halten oft tagelang an. Insgesamt könnte der Hinweis auf diese Pflanze – neben dem mit einem giftigen Getreideunkraut verbundenen Signal – auch auf die (politische) Blindheit Lears Bezug nehmen. Ironisiert wird eine Taumel-Lolch-Vergiftung übrigens im ersten Teil von *Henry VI*, als damit absichtlich versetztes und folglich giftiges Korn durch Jeanne d’Arc in die belagerte Stadt Rouen eingeschmuggelt wurde, was zur Kampfunfähigkeit der Engländer und zum Fall der Stadt führt (3.5.1–4).

Beim Erdrauch (*Fumaria spec.*) handelt es sich um Ruderalpflanzen aus der Verwandtschaft der Mohngewächse (Papaveraceae). Es sind zierliche Pflanzen, die teilweise ranken, zum Teil aber aufrecht wachsen, umknicken, sich wieder aufrichten und dabei ein wildes Durcheinander bilden (“rank fumiter”). Die Pflanzen mit ihrem zarten Sprossachsen, ihrem fein zerteilten blaugrünen Laub erwecken den Eindruck einer bodennahen Dampf- oder Rauchwolke. Hierauf bezieht sich wohl der wissenschaftliche Name *Fumaria*, dem das lateinische *fuma* (Rauch, Nebel, Dampf) zugrunde liegt, woraus sich der Volksname Erdrauch herleitet. Gerard erklärt den Namen *fumiter, fumitorie* mit “fuma terrae” – Rauch der Erde.⁴³ Er nennt zahlreiche medizinische Anwendungen: Der Erdrauch sei ein Heilmittel bei Wunden, Krätze und Geschwüren, Syphilis (“French disease”), er diene der Blutreinigung, sei kräftigend für Milz und Leber, harntreibend sowie – im Frühjahr eingenommen – bei Skorbut (der auf winterlichen Vitamin-C-Mangel zurückzuführen ist; vgl. das Scharbock[=Skorbut]skraut). Daneben soll seine Applikation das Nachwachsen ausgezupfter Haare z. B. an den Augenlidern verhindern. Dass es die Augen klar mache, findet sich bei Turner: “makes cleare eyes and tears to come furth”,⁴⁴ nicht aber bei Gerard. Beide nennen es als Tonikum, nach dessen Anwendung die Körpersäfte (“humours”) wieder ins Gleichgewicht kommen. Insofern gehört es auch in die lange Liste der Medikamente gegen Melancholie.⁴⁵

⁴² Gerard (1587), 72.

⁴³ Gerard (1597), 930.

⁴⁴ Turner (1568), I, 108.

⁴⁵ Vgl. *ibid.*, I, 109.

Die Zuordnung des Namens “hardock” zu einer Pflanze ist unklar: Es könnte sich um Klettenarten (*Arctium* spec.; Korbblütler – Asteraceae) handeln, die mit hakig gekrümmten Haaren versehen, anhaftende Fruchstände (*burs* – Kletten) hervorbringen, aber große, den Blättern verschiedener Ampfer-Arten (*dock*) ähnliche Blattorgane tragen, oder auch um Ampfer (*Rumex* spec. – *dock*, Polygonaceae), der ähnliche Blätter aufweist.⁴⁶ Sie gehören in die Unkrautgesellschaften und sind durchaus im “sustaining corn“ zu erwarten bzw. am Rain des “high grown field”.



Abb. 4: Blütenstand der Klette (*Arctium lappa*) mit hakig gekrümmten Hochblättern unterhalb der eigentlichen Blüten. Foto: S. Schneckenburger.

Hier ist vielleicht interessant, dass Kletten einen Hinweis auf die Jahreszeit geben: Wie die Erntezeit des Meerfenchels in der Klippenszene verweisen sie auf den Hochsommer. Gerard nennt die Monate Juli und August als ihre Zeit.⁴⁷

⁴⁶ Vgl. Crystal / Crystal (2004), 332.

⁴⁷ Gerard (1597), 665.

Unspezifisch sind die Heilwirkungen, die den Kletten nachgesagt werden: Schleimlösende und blutreinigende Wirkung finden sich hier, und auch Frauenkrankheiten wie Ausfluss werden genannt. Erwähnenswert ist die ihnen zugeschriebene Wirkung gegen Bisse von Schlangen und tollen Hunden: “drunke with olde wine doth woonderfully helpe against the bitings of serpents” und – zusammen mit Salz “to the biting of a madde dogge”.⁴⁸ Dies sind Attribute, mit denen Goneril und Regan mehrfach belegt werden (“serpent’s tooth”, 1.4.265; “wolvish visage”, 1.4.285; “serpent-like”, 2.4.154; “to his dog-hearted daughters”, 4.4.44; “They flattered me like a dog”, 4.6.95–96): Diese Wirkungen werden in der Kompilation des *Herball* allerdings nur auf der Basis antiker Autoren (Apuleius, 2. Jh. u.Z.; Columella, 1. Jh. u.Z.) referiert.⁴⁹

Der Schierling (*Conium maculatum*) ist ein zweijähriger Doldenblütler (Apiaceae) und aufgrund seiner Alkaloide (hauptsächlich Coniin) eine der giftigsten Pflanzen der mitteleuropäischen Flora. In dieser Eigenschaft ist er seit alters her bekannt: So wird Sokrates mit dem speziell für ihn angerichteten und dosierten Schierlingsbecher (wohl eine Mixtur aus Schierling, verschiedenen Giften sowie betäubenden und schmerzstillenden Säften) hingerichtet, wie es Platon im Dialog *Phaidon* schildert. Bei Gerard findet man die Aussage: “it is one of the deadly poisons which killeth by his colde qualitie, [...] Homlocke is a very euill, dangereous, hurtfull, and poisonous herbe, insomuch that whosoeuer taketh of it into his body dieth remedillesse”.⁵⁰ Gegen eine (innerliche) Anwendung des Schierlings sprach auch sein übler Geruch nach Mäusedreck (“lothsome smell”). Eine uns heute kurios anmutende äußerliche Applikation findet sich in den alten Texten der *Zeit*:⁵¹ das Auflegen von Schierlingsblättern auf die Hoden bzw. die Brüste Jugendlicher stoppt angeblich deren Entwicklung und verzögert die Pubertät, lässt die Geschlechtsteile also quasi einschlafen. Dies wird bei Gerard detailliert geschildert: “to laie the leaues of Homlockes to the stones of yoong boies or virgins brests, and by that meanes to keepe those parts from growing great: for it doth not onely easely cause those members to pine away, but also hurteth the hart and liuer beeing outwardly applied”.⁵² Der Geistliche und Arzt Turner weist darüber hinaus moralisierend darauf hin, dass diese Anwendung bei Jungen lustvolle Träume unterbindet und die Zeit der Jungfräulichkeit bei Mädchen verlängert. Möglicherweise ergänzt dies die misogynen Äußerungen Lears (4.6.105–129). Eine weitere äußerliche Anwendung, die Turner nennt, fehlt bei Gerard: Ausgepresster Schierlingssaft wird als Augentherapeutikum empfohlen: “This is good to put onto eye medicines / to quench

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Vgl. Harkness (2007); Knight (2009).

⁵⁰ Gerard (1597), 904.

⁵¹ Turner (1568), I, 140–141; Gerard (1597), 904.

⁵² Gerard (1597), 904.

the ache withal.”⁵³ Es bleibt offen, inwieweit diese Indikation von 1568 knapp 50 Jahre später noch Allgemeingut war, zumal es sich eher um die Behandlung von Entzündungen oder Schmerzen gehandelt hat, die ‘einschlafen’ sollten, als um eine Therapie zum besseren Sehen.

In den Unkrautkranz Lears gehören auch “nettles” (Brennnesseln – *Urtica spec.*), die auch in die “phantastische Blumengirlande” (“fantastic garlands”) der toten Ophelia eingeflochten sind (*Ham*, 4.7.139–143). Es handelt sich unzweifelhaft um Unkraut. Wenig begeistert merkt Gerard an, dass die Brennnessel (*Urtica dioica*) auch in seinem Garten wächst: “notwithstanding it groweth in my garden”.⁵⁴ Sie gehört auch – im Gegensatz zu den anderen genannten Pflanzen – nicht in erster Linie zu den Unkräutern der Getreideäcker, sondern wird mit feuchterem Ackerland und vor allem mit vernachlässigten Plätzen, Viehlägern (z. B. um Almhütten oder in Weiden), Gebüsch und Hecken, mit Mauern und Gärten assoziiert.

Die Nennung von Nesseln als wirksam gegen Geisteskrankheiten geht wohl auf Albertus Magnus zurück.⁵⁵ Nesseln zusammen mit Schafgarbe sollten von Visionen, Wahnvorstellungen und Angstzuständen befreien. Eine solche Indikation findet sich bei Gerard nicht, obwohl er zahlreiche Anwendungen nennt, unter denen die harntreibende Wirkung ja heute noch bekannt ist.⁵⁶ Ansonsten werden Nesseln in der Frauenheilkunde eingesetzt. Allerdings wird auch gesagt, dass sie Lust wecken und reizen. Interessant ist die Wirkung als Antidot bei Bissen von Skorpionen, Schlangen und tollen Hunden (vgl. wiederum die entsprechenden Bezeichnungen für Goneril und Regan) sowie bei Vergiftungen mit Bilsenkraut und Schierling. Die Bestandteile der Krone könnten also aus pharmakologischer Sicht zumindest teilweise als Gifte und ihre Antidote interpretiert werden, wobei der Unkrautcharakter der Bestandteile doch sehr stark hervortritt, zumal die Brennnessel mit Schmerz und Hässlichkeit assoziiert wurde.

Die “cuckoo-flowers” lassen sich konkreten Arten nicht zuweisen. Deutet man sie als Wildblumen, die zur Zeit des Kuckucksrufs blühen,⁵⁷ mithin also als Frühlingsblumen wie das in diesem Zusammenhang immer wieder genannte Wiesen-Schaumkraut (*Cardamine pratensis*), ergibt sich ein Widerspruch zu den angesprochenen “high grown fields”, die es zu dieser Zeit der Vegetationsperiode aber noch nicht gibt; die Blütezeit liegt den Monaten April bis Juni. Man müsste also nach Pflanzen mit dem Kuckuck im Namen suchen. Zu nennen wäre u. U. *cuckoo-bud* (Hahnenfuß-Arten wie *Ranunculus acris* oder *Ranunculus bulbosus*, beide sind

⁵³ Gerard (1597), 141.

⁵⁴ Ibid., 571.

⁵⁵ Thomas / Faircloth (2016), 242.

⁵⁶ Gerard (1597), 569–572.

⁵⁷ Crystal / Crystal (2004), 332. Blütezeiten nach Arthur Roy Clapham et. al., *Excursion Flora of the British Isles* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

aber keine Unkräuter vorn Getreidefeldern) oder der Aronstab (*Arum maculatum*; als *cuckow pint* in Gerard),⁵⁸ der allerdings zu dieser Jahreszeit höchstens als Fruchtstand mit leuchtend orangeroten Beeren in Erscheinung tritt. Der *pint*, das phallusähnliche Osmophor des Blütenstandes, ist nach der Blütezeit von April bis Mai längst verwelkt und abgefallen. Die Kuckucks-Lichtnelke (*Lychnis flos-cuculi*; *cockowe gilliflower*⁵⁹) kommt nur wegen ihres Namens in Betracht, denn sie wächst in nassen Wiesen, Moorwiesen und Niedermooren und blüht bereits von April bis Juni. Als früh blühende, zierliche Waldpflanze kommt der Sauerklee (*Oxalis acetosella*; als *cuckowes meate* bzw. *cuckow sorrell* in Gerard genannt) ebenso wenig in die nähere Auswahl wie die *cuckow orchis*.⁶⁰ Hierunter fasst Gerard zwei habituell ähnliche Arten zusammen, hier dem Erkenntnisstand der Zeit folgend, indem er die größere als “male” und die zierlichere als “female” charakterisiert.⁶¹ *Cuckow orchis* ist dabei ein alternativer Name zu *fooles stones* (“Narrenhoden”); die korrekten Bezeichnungen sind mit etwas Unsicherheit *Orchis mascula* und *Orchis morio*. Sie wachsen nach Gerard, der dies völlig korrekt wiedergibt, in “pastures and fields that seldome or neuer are dunged or manured”.⁶² Dies ist eine Situation, die, zusammen mit der frühen Blütezeit (April bis Mai), überhaupt nicht in die geschilderte Szene zu passen scheint.

Darüber hinaus ergeben sich weitere Schwierigkeiten: Wie deutlich wurde, lassen sich hier durchaus einige Pflanzen identifizieren, die für Lears Krone in Betracht kommen könnten, aber eine sichere Zuweisung ist schon allein deshalb nicht möglich, da Namen regional und sogar lokal von Dorf zu Dorf stark variierten,⁶³ wie das früher auch in Deutschland der Fall war. Viele dieser Namen sind nur noch in alten Listen vorhanden, meist auch nicht eindeutig Arten zuzuordnen und daneben aus dem Gebrauch und dem Gedächtnis der Menschen völlig verschwunden. Es wird also hier nach über 400 Jahren keine Klärung zu erwarten sein.

Unkraut – Heilkraut – Giftkraut: Zur möglichen Symbolik von Lears Krone

Generell muss man bei einem solchen Potpourri von Unkräutern, Heil- und Giftpflanzen an das oft zitierte Diktum von Theophrastus Bombastus von Hohenheim (gen. Paracelsus; 1493–1541) in seinen *Septem defensiones* von 1538 erinnern:

⁵⁸ Gerard (1597), 685.

⁵⁹ Ibid., 480–481.

⁶⁰ Ibid., 1031.

⁶¹ Ibid., 158–159.

⁶² Ibid., 159.

⁶³ Vgl. Harkness (2007); Thomas / Faircloth (2016), 2–4; Amy Tigner, *Literature and the Renaissance Garden from Elizabeth I to Charles II* (Farnham / Burlington: Ashgate, 2012).

“alle ding sind gift und nichts ist on gift; allein die dosis macht das ein ding kein gift ist”. Diese Tatsache war Shakespeare ebenso wie die Frage der Anwendung (innerlich oder äußerlich) durchaus bewusst, wie der Monolog des Friar Laurence in *Romeo and Juliet* (2.2.1–30) beim Anblick seines Körbchens mit gesammelten Pflanzen – “baleful weeds and precious-juicèd flowers” (2.2.8) – deutlich zeigt:

Within the infant rind of this weak flower
Poison hath residence, and medicine power,
For this, being smelt, with that part cheers each part;
Being tasted, slays all senses with the heart.

(2.2.23–26)

Der Arzt John Hall (1575–1635) hatte 1607 Shakespeares älteste Tochter Elizabeth (1583–1649) geheiratet und verfügte über einen Heilpflanzengarten bei Hall’s Croft, seinem Haus, das er bis zum Umzug in das New Place nach Shakespeares Tod 1616 bewohnte und das heute noch erhalten ist.⁶⁴ Hall dürfte sein Wissen mit seinem Schwiegervater geteilt haben.

So ist es alles andere als verwunderlich, wenn in der Unkrautkrone Heil- und Giftwirkung nahe und ambivalent beieinanderliegen. Nirgendwo wird allerdings gesagt, dass Lear die Pflanzen, die innerlich anzuwenden sind, wie z. B. den Erdrauch, auch zu sich genommen hat. Dennoch stellt McCombie ganz die Heilwirkungen der verwendeten (Un-/Wild-) Kräuter in den Vordergrund:⁶⁵ gegen Verwirrung, Wunden sowie Bisse toller Hunde und giftiger Schlangen. Er ist der Meinung, Lear habe sich gewissermaßen selbst die Medikationen seiner geistigen Verwirrung und seiner Verletzungen zusammengestellt. Ein Beleg für ihn ist die Tatsache, dass die Pflanzenliste in Abwesenheit Lears in dem oben erwähnten Gespräch Cordelias mit dem “Doctor” über ihn zur Sprache kommt. Aber auch hier lohnt es sich, genauer hinzuschauen: In F ist aus dem “Doctor” der Quarto-Ausgabe von 1608 ein “Gentleman” geworden.⁶⁶ Zudem ist unklar, was damals medizinisches Volks- und Alltagswissen war, auf dessen Assoziation sich ein Autor wie Shakespeare verlassen konnte, bzw. was ihm selbst bekannt war. Bei dem größten Teil von Shakespeares Publikum konnte höchstens Alltagswissen und eben nicht Fachkompetenz vorausgesetzt werden. Darüber hinaus sind die den einzelnen Pflanzen zugeordneten Listen an Indikationen lang, sehr heterogen (z. B. innerliche versus äußerliche Anwendung) und aus heutiger Sicht an mehr als nur wenigen

⁶⁴ Vgl. Jackie Bennett, *Shakespeares Gärten*, übers. von Anke Albrecht (Hildesheim: Gerstenberg, 2016).

⁶⁵ Frank McCombie, “Garlands in *Hamlet* and *King Lear*”, *Notes and Queries* 28:2 (1981), 132–134.

⁶⁶ Vgl. Weis (2013), 264–265.

Stellen obsolet. Dass sich in solchen Listen nun für die Situation Lears passende Pflanzen finden lassen, ist wenig erstaunlich (vgl. oben zu Majoran in Zusammenhang mit Brights Aufführungen). Ganz sicher jedoch ist, dass die Pflanzen – im Gegensatz zu heute – dem Publikum als ‘Unkräuter’ bekannt waren und dass man sehr genau um die gefährliche Giftigkeit von *hemlock* und *darnel* wusste.⁶⁷ Dazu kommt, dass die hoch geschätzte Schafgarbe fehlt, die zusammen mit Nesseln als notwendig zur Behandlung von mentalen Erkrankungen genannt wird. Aufgrund solcher Überlegungen kann man die einseitige ‘Heilpflanzenhypothese’ klar verwerfen.⁶⁸

Tigner weist darauf hin, dass Blumenkränze weiblichen Personen vorbehalten waren und dass der so bekränzte Lear damit “entmännlicht” wurde.⁶⁹ Allerdings muss man einwenden, dass dies vielleicht für Blumenkränze galt, nicht aber für Blattkränze: Man denke an den Lorbeerkranz der Sieger und Dichter oder den Kranz aus Weinlaub und Efeu des Dionysos – beides eindeutig männliche Attribute. Allerdings ist es näherliegend, die Dornen- und Unkrautkrone weniger unter dem Aspekt der Heilpflanzen zu sehen, denn als eine das Entsetzen der Zuschauer erregende Verschandelung eines königlichen Hauptes – ähnlich wie die Dornenkrone Christi auf dem Haupt des ‘Königs der Juden’, des Ehrentitels, den er sich selbst und, damit in Einklang, ihm das Neue Testament zuspricht. Einen weiteren deutlichen Anklang an die Christusmetaphorik – nur mit vertauschten Rollen – gibt der Auftritt des Lear mit seiner toten Tochter Cordelia auf dem Arm (5.3.256s.d.). Jeder dürfte sofort das Bild einer *pietà* (Vesperbild), also der Maria mit ihrem toten Sohn im Arm, gesehen haben.

Das schädliche Unkraut in Lears Kranz ruft zudem das Bild eines verwilderten Gartens und seine politischen Konnotationen auf. Dies betrifft Gärten und Agrarlandschaften insgesamt; aber auch auf der Ebene der Einzelpflanzen sind die beobachteten Veränderungen überaus drastisch: Statt einer ebenen, regelmäßigen Wiese oder Weide mit Schlüsselblumen, Wiesenklie und Bibernelle entwickelt sich ungemähtes, nutzloses Ödland mit Ampfer, Disteln, Quecken, Kletten, mit Taumel-Lolch, Schierling und rankendem und wucherndem Erdrauch (vgl. *H5*, 5.2.45–53). Eben diese Pflanzen finden sich auch in der Krone Lears. Auf Grund dieser klaren Parallelen scheint die Krone, wie auch Egan betont, eher mit einem durch Kriege verheerten Königreich assoziierbar zu sein als mit einer bewusst zusammengestellten Sammlung therapeutisch wirksamer Kräuter.⁷⁰ Egan geht noch weiter: er findet

⁶⁷ Dazu kommt, dass die hoch geschätzte Schafgarbe fehlt, die zusammen mit Nesseln als notwendig zur Behandlung von mentalen Erkrankungen genannt wird.

⁶⁸ Vgl. F. G. Butler, “Lear’s Crown of Weeds”, *English Studies* 70:5 (1989), 395–406.

⁶⁹ Tigner (2012), 105.

⁷⁰ Vgl. Egan (2006), 147.

in der Entwicklung der Shakespeare-Stücke von *Henry V* (ca. 1599) bis zum *Tempest* (ca. 1610/1611) eine zunehmend antimilitaristische Haltung: In diesem Sinn wäre die Krone des Lear (ca. 1605) eine eindringliche Warnung vor den Verheerungen des Krieges.

Butler arbeitet sorgfältig eine andere Deutung heraus: Nach dem Scheitern seiner Pläne und dem Zerfall seiner Welt als König bzw. immer noch geachteter ehemaliger König seines Reichs wählt Lear mit der korrumpierten Natur der Ödländer ein neues Reich, das letztlich seine Untertanen nicht mehr ernähren kann, so dass er damit auch von dieser hervorragenden Pflicht eines Königs befreit ist.⁷¹ Insofern finden sich im Kranz keine Anklänge an nährende Pflanzen (z.B. keine Kornähren), sondern nur giftige und stechende Pflanzen – Lear ist nun der König eines ganz anders gearteten Reichs.

Man sollte auch nicht außer Acht lassen, dass die Unkrautkrone von Lear getragen wird, als er in der Nähe des französischen Heerlagers bei Dover herumschweift; das Heer der Engländer ist auch nicht weit entfernt. Das wird geplündertes, kahlgefressenes, geschundenes Land gewesen sein. Hier scheint es ziemlich unwahrscheinlich, zierende oder nährnde Pflanzen zu finden – es bleiben Unkräuter, Gift- und Dornenpflanzen, die von den Pferden eines Trosses gemieden werden. Im Sinne der Wortkulissen verweist also die Unkrautkrone auf den Zustand eines Landes im Krieg.

Dennoch bleibt ein nicht ganz auflösbarer Widerspruch: Das “high grown field” (4.4.7) – Cordelia lässt Lear durch eine Hundertschaft dort suchen, das Frank Günther mit einem “Tagwerk [...] im reifem Feld”⁷² übersetzt – könnte sich auf einen noch nicht geernteten (Getreide-) Acker beziehen. Dies ist jedoch angesichts der geschilderten Kriegs- und Belagerungssusancen der damaligen Zeit nur schlecht vorstellbar. Vielleicht lässt sich aber auch an eine Fläche mit hoch aufgeschossenem Unkraut auf einem zerstörten Acker denken. Heute, in der Zeit zunehmender Brachen, wo früher Ackerland war, ist uns ein solches Bild durchaus geläufig. In diesem Fall würde dies das Bild eines vom Krieg zerstörten Kulturlandes durchaus noch verstärken.

Der Blick auf die Botanik in Shakespeares *King Lear* zeigt beeindruckend die Prinzipien und die Breite seiner Pflanzenverwendung auf: konkrete Objekte, meisterhafte Wortkulissen und Metaphern auf allen Skalenebenen – vom Garten bis zur Wasserlinse, vom geschmähten Unkraut bis zur Heilpflanze. Oft scheint ihr Einsatz gezielt doppelbödig und ambivalent zu sein und in einigen Fällen entzieht sich modernen Lesern und Zuschauern die mögliche Metaphorik vollständig, liegen doch mehr als 400 Jahre mit ihren Umwälzungen zwischen uns und Shakespeare.

⁷¹ Vgl. Butler (1989).

⁷² Shakespeare (1997), 193.

Summary

This article looks at Shakespeare's "green worlds" from a botanist's perspective. Focusing on *King Lear*, Stefan Schneckenburger discusses the principles as well as the scope of Shakespeare's references to flowers, weeds etc. The plants in *King Lear* – as, for example, dandelion, samphire, and the various weeds in Lear's 'crown' – are contextualized within early modern botanical knowledge as compiled in John Gerard's *The Herball* (1597), which gives suggestions regarding their possible implications in Shakespeare's play.

UNCOLTING FALSTAFF: THE OATS COMPLEX AND ENERGY CRISIS
IN *1 HENRY IV*

BY

TODD ANDREW BORLIK

The proper way to explore humanity's new mutual relationships is via the exploration of new subject-matter. (Marriage, disease, money, war, etc.)

The first thing is to comprehend the subject-matter; the second to shape new relations. The reason: art follows reality. An example: the extraction and refinement of petroleum represents a new complex of subjects, and when one studies these carefully one becomes struck by quite new forms of human relationship. A particular mode of behavior can be observed both in the individual and in the mass, and it is clearly peculiar to the petroleum complex. But it wasn't the new mode of behavior that created this particular way of refining petrol. The petroleum complex came first, and the new relationships are secondary. [...] Petroleum resists the five-act structure; today's catastrophes do not progress in a straight line but in cyclical crises.

Bertolt Brecht, "On Form and Subject-Matter"

In his bid to theorize an epic theatre, Brecht carves out an approach situated at a cross-roads where eco-materialism meets Bruno Latour's actor-network theory.¹ There is, Brecht posits, a dialectic between "stuff" and "form" in which seemingly inert matter radiates an agency as significant as that of humans, transforming society and hence socially-engaged art.² Innovations in petroleum refinement, for example, produce new relationships or networks, the complexity of which poses a problem for the modern dramatist since "petroleum resists the five-act structure". Prima facie, Brecht's concerns seem remote from Shakespeare's era. For Brecht, it is the unprecedented nature of these technological and social changes wrought by the "stuff" of modernity that renders conventional theatrical forms, modes and structures obsolete. Yet an ecomaterialist lens will detect the existence of something like an 'oats complex' in sixteenth-century England. The increasing mobility of Shakespeare's culture helped spur him not only to violate the Aristotelian unity

¹ Bruno Latour, *Re-Assembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010); and Serenella Iovino / Serpil Oppermann (eds), *Material Ecocriticism* (Bloomington: Indiana University Press, 2014).

² Bertolt Brecht, "On Form and Subject-Matter", in *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, trans. and ed. by John Willet, 2nd edn (London: Methuen, 1974), 29–30.

of place, but also in his Second Henriad to expand the five-act structure into a tetralogy, and introduce characters and settings omitted from the Tudor Chronicles. Rather than bring horses or highways on stage, Shakespeare deploys centaurian imagery and exploits the architectural parallels between playhouse and inn-yard to illuminate the vast and complex networks forged by the mobility of early modern culture.

Imagine a Hollywood film about the Iraq War in which a scene at a clandestine Al-Qaeda compound featuring a cabal of insurgents abruptly cuts to a truck stop off the New Jersey Turnpike. A group of disgruntled truckers huddle around their rigs cursing the price of gas. An uncannily similar *coup de théâtre* occurs in an oft-overlooked episode in *1 Henry IV*. From the rebel camp where Hotspur has hatched his treasonous revolt, the action shifts to a roadside inn outside London, where we eavesdrop on a conversation between two carriers.

<i>Second Carrier:</i>	Peas and beans are as dank here as a dog, and that is the next way to give poor jades the bots. This house is turned upside down since Robin Ostler died.
<i>First Carrier:</i>	Poor fellow never joyed since the price of oats rose; it was the death of him. ³

(2.1.8–13)

This curious exchange is more than just a tour-de-force display of Shakespeare's mastery of working-class argot. It is a phenomenal example of his ability to humanize history from the bottom up, from the perspective of carriers – the early modern equivalent of truckers. But the scene goes beyond merely *humanizing* history. As the First Carrier barks at Tom Ostler to soften the saddle and place cotton padding beneath it to relieve the chafing on the ridge between the horse's shoulder-blades, one might go so far to say that here, even if only briefly, Shakespeare imagines English history from the point of view of a horse, its neck rubbed raw from over-riding and its bowels ravaged by enteritis brought on by an inadequate diet. The First Carrier's concern for his steed, as this article will unfold, stands in stark contrast to the attitudes of several other characters in *1 Henry IV*. But what other hay, as it were, might an early modern ecocritic make of this extraordinary scene? Why has this horse been ridden to death's door? Why has the price of oats skyrocketed? And why might this trigger a fatal coronary in an ostler? Rather than an expendable interlude designed merely for comic relief, the carrier scene possesses a thematic significance that would be difficult to overstate. The increasing sophistication of early modern transportation networks paved the way for

³ All quotations from Shakespeare are taken from *The Oxford Shakespeare*, ed. by Stanley Wells / Gary Taylor, 2nd edn (Oxford: Clarendon Press, 2005).

a more complex mercantile economy and indirectly led to the demise of the feudal demesne system, a profound social transformation that is, after all, the central narrative arc of Shakespeare's history plays. Like the Romans, the Tudors understood the economic and military importance of roadways, and Parliament passed several acts for their upkeep and expansion.⁴ While critics have commented on the role of road-building in the rise of nationhood, the development of a transportation grid obviously had profound environmental consequences as well.⁵ This article will attempt to measure the ecological hoofprint of these transportation networks as depicted in the Elizabethan history play. Not only did the need to make the roads safe from thieves like Falstaff and his companions lead to deforestation, but the boom in personal transit caused a voracious drain on the nation's biomass resources. When Shakespeare composed *1 Henry IV* during the nadir of the Great Dearth, oats soared to their *highest price ever recorded in early modern England*. It should not, therefore, come as a surprise that Shakespeare would view the overconsumption of fodder and its displacement of food as subjects of moral concern. In addition to undermining the chivalric heroism of the past, the *Henry IV* plays conduct a timely interrogation of the horse's role in a post-chivalric society as a means of personal transport. Specifically, the horse imagery that clusters around Hotspur and Falstaff betrays a lack of restraint or stewardship that marks them as unfit for either rule or friendship, whereas Shakespeare associates Prince Henry's equestrian management with the green virtue of temperance. In the context of a late Elizabethan energy crisis exacerbated by surging demand for fuel, the jabs at Falstaff's belly and Poins's stealing of Falstaff's horse pack an ecocritical punch.

While the gradual transition to the horse-drawn plough in early modern England improved agricultural efficiency, its biggest impact, John Langdon argues, may have been in facilitating the most important transportation revolution prior to the

⁴ The first Highways Act was passed in 1555 and strengthened seven years later. In 1597, around the time Shakespeare composed *1 Henry IV*, Parliament passed another act for the creation of new highways (39 Eliz. c. 17).

⁵ Alan Stewart, "Shakespeare and the Carriers", *Shakespeare Quarterly* 58:4 (2007), 431–464; Andrew McRae, *Literature and Domestic Travel in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); Julie Sanders, *Cultural Geography in Early Modern Drama 1620–1650* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 133–177; Mark Brayshay, *Land Travel and Communications in Tudor and Stuart England: Achieving a Joined-Up Realm* (Liverpool: Liverpool University Press, 2014). Andrew Gurr examines the prevalence of water transport in "Baubles on the Water: Sea Travel in Shakespeare's Time", *SEDERI* 20 (2010), 57–70. For a big picture study of the topic, see Tim Cresswell, *On the Move: Mobility in the Modern Western World* (New York: Routledge, 2006).

advent of the automobile.⁶ Whereas oxen had been employed mainly in field-work, horses would be increasingly used for hauling and personal transit. In the sixteenth century, members of the “middling orders” were also acquiring saddle horses, specifically for riding, at a growing rate.⁷ In a related trend, transportation historians have noted a decline throughout the Tudor period in two-wheeled waggons and a corresponding rise in four-wheeled vehicles, a change indicative of swelling demand for “passenger traffic”.⁸ As horse-drawn waggons and coaches became more commonplace, the pace and frequency of travel escalated. Shakespeare’s awareness of his culture’s reliance on horses can be gauged by the number of centaurs that gallop through his verse. Typically, as Eric Brown has remarked, the centaur in Renaissance culture signifies a half-repressed inner animality.⁹ For those interested in charting cross-species networks in early modern England, however, the centaur presents a sterling example of Shakespeare’s capacity to think in terms of beast-human hybrids. While the Aztecs were reportedly flummoxed by the sight of Cortez’s cavalry, Shakespeare’s characters often revel in the ontological confusion created by a human on horseback. Claudius, for instance, praises a Norman rider who manages his steed with such grace he seems to be “demi-natured” (*Ham*, 4.7.73) with it. In *The Taming of the Shrew*, Biondello spouts some doggerel about the mounted rider confounding the distinction between singular and plural:

I hold you a penny,
A horse and a man
Is more than one,
And yet not many.
(3.2.81–84)

Few critics today would take Biondello’s wager. From the perspective of actor-network theory, such banter primes the mind to perceive assemblages that cut across the species divide and defy the ordinary grammatical constructs that shape how we see the world. But such assemblages extend beyond the easily discernible fusion of

⁶ John Langdon, *Horses, Oxen, and Technological Innovation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 270–272.

⁷ Peter Edwards, *Horse and Man in Early Modern England* (London: Continuum, 2007), 2–3.

⁸ In 1557 a foreign visitor observed that the English would never walk if they could ride. Keith Thomas, *Man and the Natural World* (London: Allen Lane, 1983), 29. Dorian Gerhold, “Packhorses and Wheeled Vehicles in England 1550–1800”, in Dorian Gerhold (ed.), *Road Transport in the Horse Drawn Era* (Aldershot: Scolar Press, 1996), 157.

⁹ Eric C. Brown, “‘Many a Civil Monster’: Shakespeare’s Idea of the Centaur”, *Shakespeare Survey* 51 (1998), 175–192.

horse and rider. They would also encompass the roads and carrier inns that sustained England's growing transportation infrastructure. It thus seems highly fitting that Shakespeare regarded the centaur as an apt namesake for a roadside inn. In *The Comedy of Errors* Antipholus spends the night at "the Centaur" (2.2.2), and Othello elopes with Desdemona to the "Sagittary" (1.1.160). While these allusions foreshadow the characters' ensuing lapses of reason, it is not only befuddled foreigners or racial outsiders who become suspended in a state of incomplete metamorphosis. The names of these roadside inns reflect Shakespeare's understanding that the intensified mobility of his culture was forging new relationships between humans and other animals, as well as between province and metropolis.

Recent work in Animal Studies by the likes of Peter Edwards, Karen Raber and Bruce Boehrer has affirmed the titanic importance of the human-equine bond in early modern culture.¹⁰ Yet far less attention has been given to the humble crops that helped cement this bond. The resources devoted to fuelling England's fleet of horses were considerable. According to a 1562 calculation, horses were fed fourteen pounds of hay, seven pounds of straw, a half-peck of peas and a peck of oats per day.¹¹ As a key ingredient in fodder, oats were in effect the petrol of the early modern world, and a horse's prescribed ration of a peck per day was roughly equivalent to nine liters. As demand for travel grew, an increasing proportion of the nation's arable land had to be diverted for oats cultivation. Oats grow well in dank soil, and were thus the major crop in places such as the Peak District, the Staffordshire moorlands, the Yorkshire dales, parts of Wales, West Morland, Northumberland and Scotland.¹² Though a few areas in the south such as Dartmoor and the Kentish Weald also raised oats, the bulk of it was grown in the very counties in revolt against the king in Shakespeare's *Second Henriad*. A Northern rebellion would tend to catapult the price of oats skyward.

The affordability of oats was also subject to the vicissitudes of the British climate. During Henry IV's reign England had suffered a series of cool, damp summers that recurred on and off throughout the "Little Ice Age".¹³ Although one should not ignore the rifts between the medieval and early modern, this period of climatic turbu-

¹⁰ Edwards (2007); Karen Raber / Treva Tucker (eds). *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in Early Modern England* (Basingstoke: Palgrave, 2005); Bruce Boehrer, *Animal Characters: Nonhuman Beings in Early Modern Literature* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010).

¹¹ Edwards (2007), 4. Edwards calls this a "generous" ration, but even if it were halved it would still be considerable. Gervase Markham also prescribes each horse a "peck of oats" per day in his *Cavelarice, or the English Horseman* (London: 1607), 3:21.

¹² Joan Thirsk (ed.), *The Agrarian History of England and Wales*. Vol. 4: 1500–1640 (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), 19, 171, 50.

¹³ H. H. Lamb, *Climate, History, and the Modern World* (London: Methuen, 1982), 84–85, 195–198.

lence creates a continuum between the medieval past depicted in these history plays and Shakespeare's early modern present. Citizens of both eras knew that agricultural prices could jump dramatically when harvests failed. During the lean years of 1555–1556, the cost of oats vaulted to more than double what it had been the decade before. 1586 and 1590 also witnessed massive hikes due to inclement weather, but the worst spike occurred during the streak of wet summers between 1594 and 1596. In 1596 the already exorbitant price of oats doubled again, skyrocketing to a rate eleven times what it had fetched at the start of the century, a staggering eighty-two percent above the norm. In fact in 1596 it hit the highest price ever recorded for oats in England in a two hundred year span between 1450 and 1649.¹⁴ Peas and beans – two other fodder ingredients mentioned by Shake-

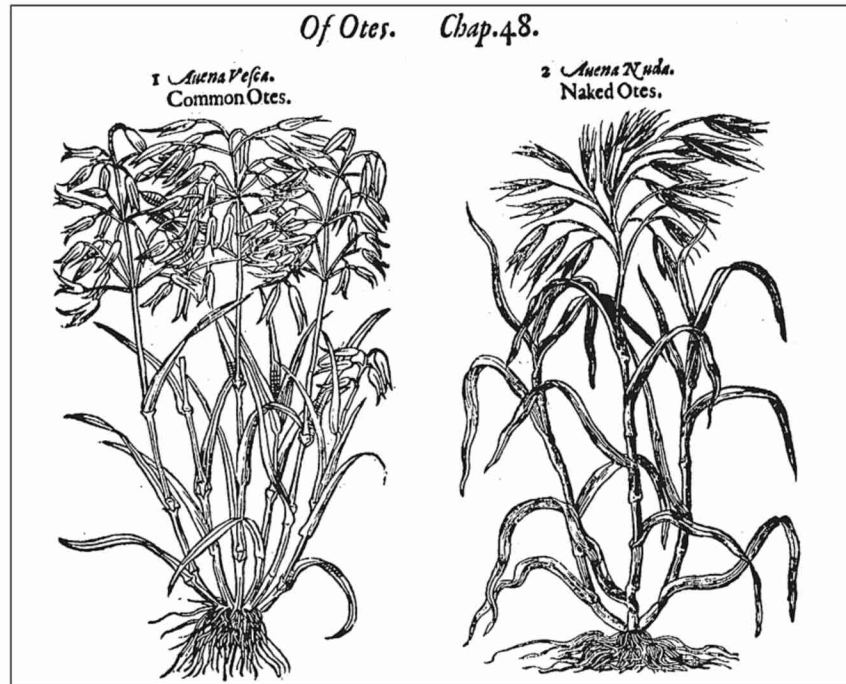


Figure 1: John Gerard, *The Herball*, 1597. Reproduced with the permission of Special Collections, Leeds University Library.

¹⁴ Ibid., 819–820, 602, 627. W. G. Hoskins, “Harvest Fluctuations and English Economic History, 1480–1619”, *Agricultural History Review* 12:1 (1964), 46. See also David Hackett Fischer, *The Great Wave: Price Revolutions and the Rhythm of History* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 91–95.

spere's carriers – also soared to unprecedented levels at this time. *1 Henry IV* was written in late 1596 or early 1597, in the midst of what might be considered the greatest fuel crisis in early modern English history. Under these conditions, Shakespeare's awareness of an oats complex and the environmental toll of horse-powered mobility would have sharpened.

In response to this economic volatility, towns throughout England sought to regulate the market to prevent price-gouging. One 1593 law book prescribes "hostelers do not sell hay, nor oats, but at reasonable prices".¹⁵ Since oats were a major expense, early modern fuel merchants also seem to have devised various swindles for short-changing their customers. *The Knight of the Burning Pestle* mentions a few, praising the ostler at the Bell in Waltham as an exception to the rule:

[Ostler] will our palfreys slick with wisps of straw,
And in the manger put them oats enough
And never grease their teeth with candle-snuff.

(2.3.68–70)¹⁶

Unlike cars, horses have no fuel gauge; there was no way to tell how much they had been fed or if their fodder had been sophisticated. When prices were high, work-horses might be allotted only grass pasturage, while cash-strapped farmers would reduce the amount of oats, or like the proprietor of the carriers' inn in *Henry IV*, substitute fetid ingredients. In Shakespeare's day, the task of monitoring the price and quality of horse fodder at inns like that depicted in *1 Henry IV* fell to the Ale-Taster. As he climbed his way up the hierarchy of civic government, Shakespeare's father occupied this post in the mid-1550s – not long after a streak of poor harvests had triggered a spike in the price of grains. These harsh conditions returned with a vengeance in the mid-1590s when his son William was writing the *Second Henriad*. Hamlet's proverb, "while the grass grows [the horse starves]" (3.2.330), may have been already musty in 1600, but such sayings also reflect the hard economic circumstances of the time in which owners could not afford to feed their steeds properly. Shakespeare makes frequent allusions to horses suffering from galled 'withers' (a form of bursitis), a condition exacerbated by malnourishment. Emaciated horses would have been a common sight in the 1590s. In *The Taming of the Shrew*, Biondello describes Petruccio's mount as "begnawn with the bots" (3.2.54) – an intestinal parasite whose presence the carriers in *Henry IV* blame on rotten fodder. This helps explain Gremio's bizarre quip: "the oats have eaten the horses" (3.3.79). Such jests would have resonated with Shakespeare's

¹⁵ Jonas Adames, *The Order of Keeping a Court Leete* (London: 1593), B4v.

¹⁶ Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, ed. by Michael Hattaway (New York: Norton, 1969), 51n. Candle snuff presumably functioned as an appetite suppressant.

audience precisely because they vent some of the growing discontent with the soaring cost of horse fodder.

As part of the “vagrant economy”, Elizabethan players would have kept a wary eye on the fluctuating price of oats. Theatre historians have noted the decline in provincial touring in the late sixteenth century, and William Ingram has demonstrated that a major factor must have been the sheer economics of travel: the steep cost of fodder simply did not allow companies to turn a profit.¹⁷ As companies invested money in permanent playhouses they would instead have sought to profit from this demand. When Oliver Woodliffe undertook in 1594 to retrofit the innyard at the Boar’s Head – coincidentally the exact same name of the inn in *I Henry IV* – as a playhouse, he specified that the builders include not only a tiring house and stage but also an “oat loft”.¹⁸ The “oat loft” at the Boar’s Head stands as a pointed reminder of the similarities between inns and playhouses and of the energy demands required to bring an audience to a performance.

Besides affecting commerce and the entertainment industry, the late Elizabethan fuel crisis had troubling implications for national defense. A striking illustration of this comes from a desperate letter, dated 31 December 1594, addressed to Lord Burghley from the head of the Berwick garrison:

On St. Stephen’s Day the whole horse garrison came to my house, saying they must either sell their horses or let them starve, for they could neither get in the “palace” oats, peas, beans for money – which last they have always hitherto had on a dearth to shift with. But where there is nothing, it is hard shifting.¹⁹

The purpose of the Berwick garrison was to deter and repel invaders from Scotland. This same threat of a Scottish invasion, spearheaded by the fearsome Douglas, also dogs Shakespeare’s *Second Henriad*. As Kevin De Ornelles remarks in his astute study of equine hunger in early modern England, “anxieties of healthy consumption and healthy nationhood become inextricably linked within a cross-species vacuum of food supply”.²⁰ It was proverbial in Shakespeare’s day that “a

¹⁷ William Ingram, “The Cost of Touring”, *Medieval and Renaissance Drama in England* 6 (1993), 57–62. I have borrowed the term “vagrant economy” from Patricia Fumerton, “Making Vagrancy (In)visible”, in Craig Dionne / Steve Mentz (eds), *Rogues and Early Modern English Culture* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010), 194.

¹⁸ Herbert Berry, *The Boar’s Head Playhouse* (Amherst: Folger, 1986), 24.

¹⁹ Josh Bain (ed.), *The Border Papers: Calendar of Letters and Papers Relating to the Affairs of the Borders of England and Scotland*, 2 vols. (Edinburgh; 1894–1896), 1:554.

²⁰ Kevin De Ornelles, “‘Faith, say a man should steal ye and feed ye fatter’: Equine Hunger and Theft in *Woodstock*,” in Raber / Tucker (2005), 114.

famine in England begins at the horse-manger”.²¹ This was particularly true in the northern counties and in Scotland where oats – notoriously defined by Samuel Johnson as “a grain which in England is generally given to horses, but in Scotland supports the people” – were a staple of the peasant diet.²² Since food acts as a marker of both species and cultural identity, dearth threatens to corrode not only the boundaries between human and horse but also between England and Scotland.

In its broad outlines, the Second Henriad can be taken as dramatizing England’s transition from a feudal society of semi-autonomous regions to a centralized nation-state with imperial ambitions. This transition was abetted by affordable transportation, the shrinking of the distance between the periphery and the centre, between Northumberland and London. In other words, the consolidation of monarchical power in the metropolis was made possible by horse travel and an intensified level of agricultural development capable of sustaining a sophisticated transportation grid. *1 Henry IV* repeatedly calls attention to the emergence of such a grid. More to the point, it suggests that the efficient use of this grid in times of scarcity translates into political power over the realm.

Paul Frazer has cogently argued that Prince Hal’s victory “relies upon his recognition and appropriation of the mobile energies of the nation’s lower orders” who walked rather than rode.²³ But for the swelling number of middling classes who preferred to travel by horse or coach, this mobility came at a steep price in ecological terms. With his knack for expressive metaphors that leap across the species barrier, Shakespeare conveys how political disorder and immoderate consumption harm both humans and non-humans alike. In an odd stage direction in *Richard II*, the King touches the ground as if exercising the monarch’s reputed power to cure through the laying on of royal hands: “Dear earth, I do salute thee with my hand, / Though rebels wound thee with their horses’ hoofs” (3.2.6–7). In the opening scene of *1 Henry IV*, Bolingbroke has not only stolen Richard’s crown but also his imagery, proclaiming that with the recent truce cavalry will no longer trample roughshod over England and “bruise her flow’rets with the armèd hoofs / Of hostile paces” (1.1.8–9). Both speeches imagine the hoofprints of rebel horses harming a sentient earth. These images convey a sense of the ecological violence perpetrated

²¹ Thomas Fuller, *The History of the Worthies of England* (London, 1662), 85. William Camden records a slight variant – “No dearth but breeds in the horse-manger” – in *Remains Concerning Britain* (London: 1636), 303. In a speech delivered to Parliament in 1795, Lord Sheffield protested that a horse consumes as much oats in one day as a man consumes of wheat in a fortnight. *Parliamentary Register* (London: 1795), 2:560.

²² *A Dictionary of the English Language* (London: 1755), 18Kr.

²³ Paul Frazer, “Itinerant Identities: Walking Low in *Henry IV*”, *Shakespeare* 9:1 (2013), 1.

ed by war. As the preceding pages have illustrated, horses did wound England's natural economy but with their stomachs rather than their hooves. Given the play's abiding interest in horse-power, it is significant that Henry immediately draws a contrast between the hoof-scarred roads of England and the Holy Land "Over whose acres walked those blessèd feet" (1.1.25) of Christ. Shakespeare evokes a sense of the holiness of the Holy Land by picturing it as free from the tramp of cavalry. As Henry's ensuing pun on "bootless" (1.1.29) suggests, he wishes not simply to launch a crusade but to undertake a barefoot pilgrimage to Jerusalem. The speech revives a medieval regard for walking as a devotional act that imitates the humility of Christ. In contrast, the reliance on horses (and later carriages) for transport becomes a symptom of the degeneracy of the early modern world.

King Henry's dream of a cavalry-less Britain is abruptly punctured by news of a "post from Wales, loaded with heavy news" (1.1.37). Soon afterwards Walter Blunt arrives, "new lighted from his horse, / Stained with the variation of each soil" (1.1.63–64). Riding furiously, Blunt has travelled all the way from Northumberland and the dirt of each shire between Holmedon and London now clings to his armour. The line could be an encrypted stage direction, calling for the actor to besmear himself with soil. This dirt serves as visual emblem of the materiality of the earth. Like the blood on the wounded captain in *Macbeth*, the soil on Blunt acts as a marker of off-stage violence and exertion that cannot be crammed within the Wooden O. Like stage directions calling for a character to enter in "riding boots", it is a visual synecdoche for the network of roads that crisscross England upon which so much of the plot of *Henry IV* depends. Just as Brecht observed that "Petroleum resists the five-act structure", Shakespeare understood that the new transportation networks defied the mimetic limitations of the Elizabethan stage. In his history plays, Shakespeare disregards the Aristotelian unity of place to better convey the vast geographical dimensions of the realm. Shakespeare would have found a precedent for Brecht's methods in chorography – a genre that Michael Drayton was already versifying while composing history plays for the Admiral's Men, including his *Henry IV* spin-off *Sir John Oldcastle*. In dramatizing chorography, Shakespeare not only manages to underscore the regional divisions within the realm that threaten its stability but also the profound ecological costs of seeking to conquer and govern an immense expanse of territory.

The Carriers and Blunt are not the only characters in the play reliant on horse-power. In fact so much travelling occurs in *Henry IV* that one critic has dubbed it a Shakespearean "road movie".²⁴ The aptly named Hotspur is an indefatigable

²⁴ Ralf Hertel, "Mapping the Globe: The Cartographic Gaze in Shakespeare's *1 Henry IV*", *Shakespeare Survey* 63 (2010), 56.

traveller and rabid equiphile. In the latter respect he resembles his Elizabethan descendant, the ninth Earl of Northumberland, who employed no fewer than fifty-seven stable-hands between 1585 and 1632.²⁵ In the two plus hours' "traffic" of the play, Hotspur travels from the Scottish border to Windsor to Northumberland to Wales to Shrewsbury: a journey of over a thousand miles. Ralf Hertel has recently accounted for Hotspur's "super-human speed" as duplicating the "logic of cartography".²⁶ But on a literal level his speed is really super-human because it exploits the vehicular power of the horse. Given the mileage he racks up, small wonder Hotspur "speak[s] terms of manège to [his] bounding steed" (*IH4*, 2.4.49) in his sleep. Like the French Bourbon in *Henry V* who composes a sonnet in praise of his horse (3.7.36), Hotspur rambles on incessantly about its beauty, and perversely fetishizes it as an object of erotic desire in preferring it to his wife. When he prophesizes "That roan shall be my throne" (*IH4*, 2.4.70), the rhyme underscores the connection between horse-power and political power. By the end of the sixteenth century, however, the art of equestrian manège was already becoming an anachronism, as the nobility gradually transformed itself from a warrior class into a leisure class. Throughout the early modern period the horse underwent a corresponding transformation from a weapon of war to a means of personal transport.

The character in *1 Henry IV* who most obviously reflects this transformation is the fat knight Falstaff. Rather than bridling his horse, Falstaff's inability to control his appetites renders him horse-like, and an "unyoked" (1.2.193) one at that. Whereas Hotspur dreams of riding whilst asleep, Falstaff is discovered during a booze-induced doze "snorting like a horse" (2.5.534). Falstaff invites Hal to "call [him] horse" (2.5.195) if he tells a lie – when he is of course lying. Paradoxically, he later imagines himself as a "brewer's horse" (3.3.9), that is, a workhorse, when he has been forced to walk on foot. Even as his celebrated "honour prick[s] me on" (5.1.129) speech ridicules Hotspur's chivalry, it also exposes his transhuman merger with his steed, which he regards more or less as a superior set of prosthetic legs.

During the Gad's Hill robbery, Poins plays a practical joke on Falstaff, the thrust of which has not been fully appreciated by Shakespeare scholars: he steals his horse. It is sadly fitting that Falstaff's gut protrudes out so far that he cannot see his own feet. Accustomed to riding everywhere, he can now scarcely walk up an incline unaided: "Eight yards of uneven ground is threescore and ten miles afoot with me" (2.2.25–26). The "uncolted" Falstaff seems to parody Richard III's outburst in a line that should be equally notorious: "Give me my horse, you rogues,

²⁵ Edwards (2007), 38.

²⁶ Hertel (2010), 56.

give me my horse, and be hanged!" (2.2.29–30). Falstaff then underscores his distress at having to walk by punningly protesting that the robbery was "so forward, and afoot too" (2.2.46–47). The play also comments on how Falstaff's massive girth increases the burden of his mount. Among the colourful insults hurled at Falstaff "horse-back-breaker" (2.5.246) serves as a retrospective justification of Poins's gag. Whereas the travellers he robs decide to walk to "ease" their horses' legs (2.2.79), Falstaff thinks only of his own discomfort: "I'll not bear my own flesh so far afoot again for all the coin in thy father's exchequer" (2.2.35–36). The verb "bear" here is highly suggestive. It bespeaks Falstaff's centaurian consciousness of his own body as both vehicle and rider. In a culture where vehicular travel has become the norm, walking comes to be perceived as onerous. Falstaff, the play insinuates, has not grown fat on sack alone.

Just as sociologists today link obesity and car culture, some early modern social critics feared that increased reliance on horse-transportation was promoting both moral and physical lassitude. The Elizabethan satirist Thomas Nashe advocated reviving a draconian cure:

The Roman censors, if they lighted upon a fat corpulent man, they straight away took away his horse, and constrained him to go afoot; positively concluding his carcase was so puffed up with gluttony or idleness. If we had such horse-takers amongst us, and that surefeit-swollen churls who now ride on their foot-cloths might be constrained to cary their flesh budgets from place to place on foot, the price of velvet and cloth would fall with their bellies.²⁷

So, too, would the price of oats. Whether or not this passage supplied Shakespeare with a source for the uncolting of Falstaff, it reveals a moral impetus behind Poins's prank. Its purpose is not simply to avoid staging horses or to comment on the obsolescence of chivalry.²⁸ It is a theatre of punishment directed at environmentally irresponsible behavior that was aggravating an Elizabethan energy crisis.

Hal follows Nashe's prescription again when he deliberately procures "the fat rogue a charge of foot" (2.5.548). When he breaks the news to Falstaff, the knight sighs, "would it had been of horse" (3.3.189). Shakespeare then envisions the off-stage spectacle of the overweight knight sweating profusely as he is forced to march on his own two feet. In a memorable image, Hal describes Falstaff as "lard[ing] the lean earth as he walks along" (2.3.17). The line brilliantly imagines the dissolution of Falstaff's fat – that is, his surplus of accumulated energy – returning back to the earth from which it has been hoarded. Since the Falstaff /

²⁷ Thomas Nashe, *Pierce Penniless His Supplication to the Devil* (London: 1592), E2v.

²⁸ Harry Levin, *Shakespeare and the Revolution of the Times* (New York: Oxford Univeristy Press, 1976), 121–130.

Oldcastle character in *Famous Victories of Henry the Fifth* does appear on horseback (and is revealingly nicknamed Jockey), Shakespeare's artistic decision to remove horses from stage mirrors Poin's uncolting. In forcing his audience to "think, when we talk of horses, that you see them" (*H5*, Prol. 26), the playwright replaces crude visual spectacle with a verbal poetry that provokes a more complex understanding of the material networks that undergird the mobility of early modern culture.

There is an important caveat, however, with this jab at Falstaff's belly. As Robert Shaughnessy has noted, contemporary audiences might misconstrue the significance of the knight's girth. Today, obesity is associated with poor health, low socio-economic status, a fast-food diet, or low self-esteem, not a carnivalesque *joie de vivre*.²⁹ Mikhail Bakhtin spoke of the carnivalesque as celebrating the "organic unity" between the porous body and the earth, and in certain situations feasting can be an expression of environmental attachment.³⁰ When Falstaff contrasts himself with "pharaoh's lean kine" (2.5.478), the allusion to a biblical famine associates his fatness with enviable conditions of plenty. Nevertheless, critics who uphold Falstaff as the real hero of the play often fail to consider how the Great Dearth would have predisposed the audience to view the fat knight askance.³¹ Falstaff's bacchanals would consume bushels of what agricultural writers called "drink-corn" that could have been used to feed the populace or at least bring down the price of bread. In the context of widespread food shortages and soaring fuel costs, Falstaff's obesity and refusal to walk would have incited resentment as much as amusement; his uncolting may have inspired something like *schadenfreude*.³² Nashe's comments serve as a reminder that the Renaissance viewed the obese body on horseback not as carnivalesque but as an object of medical and moral concern. Hippocrates had advised the corpulent to walk more often and at a faster pace than the slim, and Greco-Roman ethics about moderation and temperance were

²⁹ Robert Shaughnessy, "Falstaff's Belly: Pathos, Prosthetics, and Performance", *Shakespeare Survey* 63 (2010), 63–77.

³⁰ Michael J. McDowell, "The Bakhtinian Road to Ecological Insight", in Cheryl Glotfelty / Harold Fromm (eds), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Athens: University of Georgia Press, 1996), 371–391.

³¹ Elena Levy-Navarro has argued that the Henriad conducts a "critique of thin privilege", celebrating Falstaff's corpulence as "an obstacle to [Hal's] imperialist aims" (*The Culture of Obesity in Early and Late Modernity: Body Image in Shakespeare, Jonson, Middleton, and Skelton* [New York: Palgrave Macmillan, 2008], 8, 67–110). It is debatable whether Falstaff makes a respectable martyr for Fat Studies; when Falstaff attacks the travellers, he ridicules them for being overweight, calling them "gorbellied", "fat chuffs" and "bacons" (2.2.86–87).

³² Ayeshee Mukherjee, *Penury into Plenty: Dearth and the Making of Knowledge in Early Modern England* (London: Routledge, 2014), 45–49.

absorbed by Christianity in Pauline denunciations of the belly-god. Gluttony, however, is not Falstaff's only shortcoming. In early modern iconography of the Seven Deadly Sins, the equally heinous sin of Sloth is often shown as both overweight and on horseback. In Bruegel the Elder's painting of Sloth, a personification of the sin rides half asleep on the back of an ass (see Figure 2). Similarly, in Spenser's *Faerie Queene*, Idleness rides upon an ass (1.4.18).³³ Depicting Sloth upon an ass enables early modern artists to further associate it with lassitude, a point Spenser underscores with his punning spelling of the sin as "Slowth" (1.4.36). *I Henry IV* implicitly links Falstaff with sloth for his diurnal sleeping and his reluctance to walk on foot. When Hal labels Falstaff "that reverend Vice" (2.5.458) and imagines him wielding a "dagger of lath" (2.5.137), the play makes its debts to the early Tudor morality tradition explicit: Shakespeare models part of his parody of



Figure 2: Pieter van der Heyden (after Pieter Bruegel the Elder), *Sloth*, 1558. New York Metropolitan Museum of Art. Harris Brisbane Dick Fund, 1926. www.metmuseum.org

³³ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, ed. by A. C. Hamilton et al. (Harlow: Pearson Longman, 2007).

Falstaff on the condemnation of vices such as sloth in morality plays like *Seven Deadly Sins*.

A long lost theatrical cousin of Falstaff can be found in the neglected morality play *The Contention of Liberality and Prodigality*, first published in 1602. Like *1 Henry IV*, the play features scenes at a roadside inn, a highway robbery, and a gang of dissipated, slothful Vice characters – one of them grotesquely overweight – who moan about walking. In the opening scene, Prodigality claims he is too weary to walk the final six miles of his journey and must rest at the inn. Tenacity (Stinginess) soon shows up at the same inn riding upon an emaciated ass and complains, “these old stumps are stark tired” (B2v).³⁴ These two are joined by an obese personification of Money, who by Act 5 has grown “fat as a hog” to the point he cannot budge a single step or even lift himself up off the ground: “For if I should stir me one inch from the ground / I think I shall die, sure, or fall in a [swound]. [...] I cannot stir me, my breath is clean gone” (E3v). The short-winded Falstaff imagines himself in the same predicament; when Hal asks him to put his ear to the ground to listen for hoofbeats he snaps, “Have you any levers to lift me up again being down?” (2.2.35). Money’s tavern companions also run him through a gauntlet of fat jokes – “bull-kine”, “fat ox” (E3r) – that echo Hal’s mockery of Falstaff as a “bull calf” (2.5.264) and “Manningtree ox” (2.5.457). To the extent that *1 Henry IV* draws on the morality tradition to satirize Falstaff’s slothful dependence on vehicular transport, it offers an early modern forerunner of attacks on car culture as a source of personal and ecological ill health.

While it is a critical commonplace that Hal embodies a golden mean in between two extremes represented by Hotspur and Falstaff, modern readers may fail to appreciate how Shakespeare inscribes this in terms of equestrian management.³⁵ When Hal concedes he will bear “the unyoked humor” (1.2.193) of his companions, he likens them and himself to horses. By Act 4, however, the play envisions Henry on horseback as a nimble Mercury upon Pegasus, poised to “witch the world with noble horsemanship” (4.1.111). Although Hal is clad in armour, Shakespeare emphasizes the lightness with which he sits in his saddle in contrast to the “horseback breaker” Falstaff. Significantly, Henry’s victory over Hotspur results from his more efficient use of England’s mobile energies. The Battle of Shrewsbury hinges on the arrival of fresh cavalry. But Worcester’s horses are exhausted from a hard day’s ride, so that “not a horse is half the half himself” (4.3.26). In *1 Henry IV* Hotspur commits the tactical error of engaging in battle with “journey-bated” horses

³⁴ *The Contention of Liberality and Prodigality 1602*, ed. by W. W. Greg (London: Malone Society, 1913).

³⁵ The classic essay on this topic is Robert N. Watson’s “Horsemanship in Shakespeare’s Second Tetralogy”, *English Literary Renaissance* 13:3 (1983), 274–300.

(4.3.28). His rebellion fails because he is oblivious to the physical suffering he causes and the energy he consumes by over-exerting his horses. The modern equivalent of his name would be something like Leadfoot. Although in the symbolic calculus of the *Henriad*, medieval chivalry dies with Hotspur, we are, nonetheless, committing the same mistake in the post-chivalric era of the automobile. We are all Hotspur now.

Though it might seem anachronistic to imply that Shakespeare's contemporaries concerned themselves with the ethics of transportation, anti-coach satire is surprisingly commonplace in early modern literature. When the coach was imported to England shortly before Shakespeare's birth, many sniffed at it as a wasteful extravagance. In 1598 John Stow grumbled that what was once a royal luxury was now regarded as necessity among the merchant classes so that "the world runnes on wheeles with many, whose Parents were glad to goe on foot". With his flair for parison, the dramatist John Lyly noted, "They that were accustomed on trotting horses to charge the enemy with a lance now in easy coaches ride up and down to court ladies". The fad for expensive coaches draws scorn in Jacobean city comedies such as Ben Jonson and John Marston's *Eastward Ho!*, Thomas Middleton's *The Puritan* and George Chapman's *All Fools*, which may originally have been entitled *The World Runs on Wheels*.³⁶ This proverb also supplies the title for John Taylor's 1623 attack on coaches, the title-page of which depicts the vehicle as yoked not to a horse but to a devil (see Figure 3).³⁷ A similar contempt radiates from Michael Drayton's sonnet, "How many paltry, foolish painted things / That now in coaches trouble ev'ry street".³⁸ Tellingly, when residents of Blackfriars petitioned to have the local theatre shuttered in 1619, their argument was not that it was a licentious or idle pastime. Their chief grievance was that it created too much traffic congestion from coaches.³⁹ In 1601, four years after Shakespeare uncolted his fat knight, a bill was debated in Parliament "to restrain the excessive use of coaches within this realm".⁴⁰

³⁶ John Stow, *Survey of London* (London, 1633), 70; John Lyly, *Campaspe* (London, 1584), 4.3.16–19; Andrew Gurr, *Shakespeare's Opposites: The Admiral's Company* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 242.

³⁷ See also Taylor's ballad *The Coaches' Overthrow* (London, 1636).

³⁸ Michael Drayton, *The Works of Michael Drayton*, ed. by J. W. Hebel (Oxford: Shakespeare's Head, 1932), 2:313.

³⁹ Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 35. Alan James Hogarth dubs the coach an "environmental nuisance" in "'Hide and be hidden, Ride and be ridden': The Coach as Transgressive Space in Early Modern London", *Early Modern Literary Studies* 17:2 (2014). Available at <https://extra.shu.ac.uk/emls/journal/index.php/emls/article/view/98>, last access 31 August 2016.

⁴⁰ James H. Markham, *Some Remarks on the Early Use of Carriages in England* (London: 1824), 465.



Figure 3: John Taylor, *The World Runs on Wheels*, 1623. ©The British Library Board. General Reference Collection C.30.d.29.

Following in the tradition of Renaissance historiography, in which readers are invited to take *nunc pro tunc*, this article has nudged readers to consider the resemblance between transportation problems in the early modern period and today. Of course such a reading risks putting the cart, as it were, before the horse. To state the obvious, early moderns did not worry about greenhouse gas emissions. If this article were simply to metamorphose horses into cars it would risk perpetrating some of the worst excesses of presentist criticism. Yet as Hugh Grady and Cary DiPietro propose, the split between historicism and presentism is a misleading dichotomy. The best New Historicist scholarship always had a presentist sub-text, and present-oriented criticism only grows more compelling when it anchors a text in its historical milieu. In carving out a middle way, this article has sought to follow Robert Watson's witty prescription to "Tell Inconvenient Truths But Tell Them Slant".⁴¹

⁴¹ Hugh Grady / Cary DiPietro (eds), *Shakespeare and the Urgency of Now* (New York: Palgrave Macmillan, 2013); Robert N. Watson, "Tell Inconvenient Truths, But Tell Them Slant", in Jennifer Munroe / Edward J. Geisweidt / Lynne Bruckner (eds), *Ecological Approaches to Early Modern English Texts* (Farnham: Ashgate, 2015), 17–28.

Shakespeare's own somewhat cavalier treatment of English history, evident in his glaring anachronisms, provides a warrant for this Janus-faced approach. Moreover, the historical distinction between the medieval and early modern is far less pronounced from a meteorological perspective: both were under the sway of the 'Little Ice Age'. As Brecht recognized, energy crises are cyclical rather than linear. Since England also suffered a spate of anomalously wet summers in the early decades of the fifteenth century, the conditions in the roadside inn resemble those of the reigns of both Henry IV and Elizabeth I. Nevertheless, the skepticism with which Shakespeare treats the archaic medieval cult of chivalry reflects not only his social status but also his historical vantage point. Extrapolating on Bruce Boehrer's claim that Shakespeare's history plays "enact the downward displacement of the horse's character as a social signifier" in a post-chivalric era,⁴² an ecocritic might uphold the *Second Henriad* as a historical precedent for the denigration of the car in a post-carbon economy.

In Sonnet 44 Shakespeare voices a wistful fantasy that humans possessed the power of teleportation – a capacity to leap through space instantaneously with no other fuel than thought. The inability of our body to do this is a source of melancholy for Shakespeare as it is for the environmentally conscious today. The remorse Shakespeare expresses in Sonnet 50 for causing his horse to groan may not be exactly similar to that which prompts academics to purchase carbon offsets for travelling to professional conferences, but his work reminds us – with its homophonic pun on travail – that travel was not and should not be easy. In an era when transportation took place on the back of sentient creatures – what if our cars moaned in pain each time we stepped on the accelerator? – and was fuelled by the sweat of animals and local farmers who grew their food, the energy required to generate such horsepower could not be hidden under the hood.

Zusammenfassung

Die chorographischen Aspekte von Shakespeares *Second Henriad* verweisen auf die zunehmende Ausdifferenzierung der britischen Verkehrsnetze im 16. Jahrhundert. Aber obwohl der Straßenbau eine zentrale Rolle für das Entstehen der modernen Nation spielte, erinnert uns Shakespeare daran, dass der Transport von Menschen und Waren ganz wörtlich durch Hafer und andere Getreide 'angetrieben' wurde, deren Verfügbarkeit wiederum von den Launen des englischen Klimas abhängig war. Shakespeares *I Henry IV*, das während einer durch die so genannte 'Kleine Eiszeit' ausgelösten Periode extremen Mangels verfasst wurde, zieht eine

⁴² Bruce Boehrer, "Shakespeare and the Social Devaluation of the Horse", in Raber / Tucker (2005), 91–111.

Parallele zwischen politischer und ökologischer Instabilität. Die Subversion des ritterlichen Heldentums geht einher mit der Frage nach der Rolle des Pferdes in der frühmodernen Gesellschaft und nach einer Ethik des Verkehrs. Vor dem Hintergrund der spätelisabethanischen Energiekrise, die durch den 'Mobilitätsboom' und die dadurch ausgelöste Nachfrage nach 'Treibstoff' verschärft wurde, gewinnt die nachdrückliche Kritik an Hotspurs und Falstaffs Abhängigkeit von Pferden eine ökokritische Note.

An early version of this paper was presented at the early modern ecocriticism seminar at the ASLE conference in Bloomington, IN, in 2011.

THE TEMPEST IN THE ANTHROPOCENE: PRELIMINARY REFLECTIONS

BY

UTE BERNS

Surveying the island on which they find themselves, the shipwrecked characters in Shakespeare's *Tempest* engage in the following exchange:

Gonzalo: How lush and lusty the grass looks! How green!

Antonio: The ground indeed is tawny.

(2.1.55–56)¹

The *Oxford English Dictionary* explains 'tawny' as "consisting of brown with a preponderance of yellow or orange".² In the play, the stark contradiction between Gonzalo's and Antonio's statements remains unexplained. What we do learn, however, is that disagreement about what counts as 'green' or 'not green' begins at the level of perception. Unsurprisingly, we encounter a similar kind of disagreement in the field of literary and cultural criticism: here, the question is what counts as 'green' criticism. What one critic deems 'green', another calls 'tawny', i.e. altogether dry and dusty *thematic* or *historicist* criticism.

In the following, I shall grapple with this issue by moving back and forth between current narratives and concepts, on the one hand, and those informing Shakespeare's plays, on the other. This is not because I follow critics like Simon Estok, who chastise historicists for not being presentist and activist ecocritics.³ I still regard the historicist enterprise to contextualize and interpret texts from history and thus to render intelligible historically different worlds in their full complexity as a worthy object in its own right and as a precondition for reflections about both the present and the future. Yet on rereading *The Tempest*, I found that the depictions of storms ravaging a green and fertile island are relevant to current 'green' debates – and especially climate change scenarios – in ways one would not be able fully to explore within an exclusively early modern framework. What is at issue here, how-

¹ William Shakespeare, *The Tempest*, ed. by Virginia M. Vaughan / Alden T. Vaughan. The Arden Shakespeare. (London: Bloomsbury, 2014). This edition of *The Tempest* will be referenced throughout.

² "tawny, adj. and n.," *OED Online* (Oxford University Press, December 2016). Web. 15 December 2016.

³ Simon Estok, "Afterword: Ecocriticism on the Lip of a Lion", in *Ecocritical Shakespeare*, ed. by Lynne Bruckner / Dan Brayton. (Farnham: Ashgate, 2011), 240.

ever, is not activism, but conceptual uncertainty. How can we talk about storms? In the here and now, and in the early modern period and in Shakespeare?

I will begin by contrasting the storms in *Far Away*, a very recent play by Caryl Churchill, with those we encounter in *The Tragedy of King Lear* and *The Tempest*. I will then consider current discussions about storms first in the context of the Anthropocene and then in current ecocritical Shakespeare studies addressing the storms in his plays. I hope to outline the challenges critics face in this field and to tentatively resituate Shakespeare's storms in a dynamic temporal framework.

Storms in the Anthropocene

Towards the end of Caryl Churchill's short play *Far Away*, first produced in 2000, storms figure amongst other phenomena:

It wasn't so much the birds I was frightened of, it was the weather, the weather here is on the side of the Japanese. There were thunderstorms all through the mountains, I went through towns I hadn't been before. [...] It was tiring there because everything's been recruited, there were piles of bodies and if you stopped to find out there was one killed by coffee or one killed by pins, they were killed by heroin, petrol, chainsaws, hairspray, bleach, foxgloves, the smell of smoke was where we were burning the grass that wouldn't serve. The Bolivians are working with gravity, that's a secret so as not to spread alarm. But we are getting further with noise and there's thousands dead of light in Madagascar. [...] By the third day [...] I got down to the river. [...] But I didn't know whose side the river was on, it might help me swim or it might drown me.⁴

These words sketch a scary journey that takes the audience through unfamiliar territory and past dead bodies. Yet the passage is unsettling in a much more fundamental way, too. In a manner utterly strange, the speaker here attributes intentions, capacities and agency to people, to objects and even to the environment itself: Why be afraid of birds? How can the weather be "on the side of the Japanese"? Why are completely different forms of killing or dying (by coffee, hairspray, chainsaw) listed as though there were no difference between them? How can the Bolivians "work with" natural laws like "gravity"? What does "everything has been recruited" mean? Does this sentence suggest that the grass was burnt *because* "it wouldn't serve"? Why does the speaker say "the river might drown me"? It seems that light, gravity and the weather are not seen as a neutral and indifferent background. Do they constitute some form of action and are they aligned to a particular

⁴ Caryl Churchill, *Far Away*. (London: Nick Hern Books 2003), 37–38.

side? Or is the speaker simply mad when she describes storms as actions and partisan events? Churchill's text is unsettling. The very syntax of her sentences intervenes in the speaker's fundamental relation to the natural world. Yet, to us today the *confusion* this creates for readers or spectators appears strangely familiar.

Two of the most spectacular storms on the early modern stage occur in Shakespeare's plays, in *The History of King Lear* (1607–1608) and *The Tempest* (1611). Shakespeare features storms in very different forms, ranging from narrative reports about past and distant calamities to spectacular events on stage that enfold the characters and shape the action. *King Lear* and *The Tempest* both represent their storms as events onstage and fully expose their characters to the raging elements. Yet in both plays we also encounter characters, notably the protagonists, who claim to have created these storms. Lear himself explicitly directs and gives orders to the storm, he exhorts the wind to unleash its unmitigated power on his enemies, if not on the whole of mankind:

Blow, wind, and crack your cheeks! Rage, blow,
 You cataracts and hurricanoes, spout
 Till you have drenched the steeples, drowned the cocks!
 You sulphurous and thought-executing fires
 Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts

(9.1–5).⁵

The other characters agree that the King who claims to wield the storm in fact suffers from a bout of madness, or loss of reason – a loss of reason from which he will later recover.

In *The Tempest*, Prospero, too, claims to create storms, or, more specifically, partisan storms which he directs specifically against his enemies:

Prospero: Hast thou, spirit,
 Performed to point the tempest that I bade thee?
Ariel: To every article.
 I boarded the King's ship: now on the beak,
 Now in the waist, the deck, in every cabin
 I flamed amazement.

(1.2.193–198)

In creating these storms, Prospero has a helpmate, the spirit Ariel. In this play, no one suggests that Prospero might be mad: the other characters fear or admire him as a powerful magician who does indeed perform miraculous feats.

⁵ William Shakespeare, *The History of King Lear*. The Norton Shakespeare, ed. by Stephen Greenblatt (New York: Norton, 2008).

Before I turn to Shakespeare's tempests, Churchill's unsettling linguistic rendering of storms (and other phenomena) will help me to elaborate on my starting point. For the purpose of understanding Churchill's disturbing effects, I use the shorthand term 'Anthropocene'. In the year 2000 the atmospheric chemist and Nobel prize-winner, Paul Crutzen and his colleague Eugene F. Stoermer, introduced this term as the new name for the current *geological epoch*. The scientists argued that this was appropriate because humans, and this was their crucial point, have become an active agent in the geological history of earth on a par with major geological events.⁶ In a second sense the Anthropocene is associated with Earth Systems Science (an interdisciplinary approach combining climatology, global ecology, geochemistry, atmospheric chemistry, oceanography, geology and more) that considers the earth as a total entity driven by energy and material cycles; radical proponents speak of a Gaia concept. And in a third, even wider understanding, the Anthropocene denotes the "cumulative impact of civilization on the planet".⁷

Despite rapidly spreading across disciplines from the natural sciences to the social sciences and the humanities, the Anthropocene as a description of the present remains subject to controversy in many fundamental respects: the concept of the Anthropocene implies certain periodizations, it questions established modes of historiography and agency, and it comes in very different narrative genres and ideological guises – to name but the most obvious points.

As for periodization, the Anthropocene Working Group formulating a recommendation for the International Commission on Stratigraphy names either the refinement of the steam engine in the late eighteenth century or the effects of nuclear physics after 1945 (the so-called 'Great Acceleration') as the most likely moment for the onset of the Anthropocene. In both cases, the early modern period would, however, clearly be positioned well before the beginning of this epoch. Early modernity would thus figure a 'prelapsarian' state in ecological history. Other scientists, however, consider the advent of agriculture thousands of years ago to be the beginning of the Anthropocene.⁸ In this account, both we, the inhabitants of the twenty-first century Earth, *and* the early modern period would be part of the new epoch, a notion suggesting not rupture but continuity.

⁶ Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer, "The Anthropocene", in *The International Geosphere-Biosphere Programme Newsletter* 41 (2000), 17–18.

⁷ See Clive Hamilton / Christophe Bonneuil / François Gemenne, "Thinking the Anthropocene", in Clive Hamilton / Christophe Bonneuil / François Gemenne (eds), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch* (Milton Park: Routledge, 2015), 2–3.

⁸ William F. Ruddiman, "The Anthropogenic Greenhouse Era began Thousands of Years Ago", *Climatic Change* 61(2003), 261–293.

Furthermore, the Anthropocene posits an interpenetration of human history and the history of the planet (of nature and culture) that impinges on historiography. Dipesh Chakrabarty speaks of

[...] three histories that [...] are normally assumed to be working at such different and distinct paces that they are treated as processes separate from one another for all practical purposes: the history of the Earth system, the history of life including that of human evolution on the planet; and the more recent history of the industrial civilization (for many, capitalism). Humans now unintentionally straddle these three histories that operate on different scales and at different speeds.

Chakrabarty argues that any account of our necessarily divided human lives – lives we have been used to discussing in social and political parameters – has to be “supplemented by the story of our collective life as a species, a dominant species on the planet”, thus rejecting “a reduction of the problem of climate change to that of capitalism”.⁹ This has sparked a wide-ranging debate: How should the power-laden social and political narratives of human subjects on the one hand and the story of our collective life and actions as a species on the other be integrated in future writings of history – or, as Bruno Latour would have it, *geostory*?¹⁰ Moreover, what kind of narratives, which genres, are we thinking of? Would these events be rendered through a vision of symbiosis and reciprocity heralding the ultimate humanist destination of our species (Michel Serres), or as apocalyptic events of a political theology (Michael Northcott)? Should they be presented as modernity catapulted into a heightened mode of self-reflexivity (Ulrich Beck), or as the manifestation of a latent, dark awareness in a narrative *noir* (Timothy Morton)? What are the beginnings and ends of these stories, the turning-points and dramaturgies, the causal relations and politics they convey? The question of how to pattern historical narratives, arguably, affects all historians, i.e. also cultural historians or literary critics of the early modern period.¹¹

⁹ Dipesh Chakrabarty, “The Anthropocene and the Convergence of Histories”, in Hamilton / Bonneuil / Gemenne (eds) (2015), 44, 46, 49–50.

¹⁰ See, e.g. Ian Baucom’s response to Chakrabarty in “History 4: Postcolonial Method and Anthropocene Time”, *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 1:1 (2014), 123–142; and the section “Forum on the Anthropocene” in the subsequent issue 1:2 (2014); as well as Jason W. Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism* (Oakland, CA: PM Press, 2016); and Christophe Bonneuil / Jean-Baptiste Frescoz, *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us* (London: Verso, 2016). For Bruno Latour see “First of the Gifford Lectures given by Bruno Latour in Edinburgh February 2013 ‘Facing Gaia’”, <http://www.bruno-latour.fr/node/487>, last access 15 December 2016.

¹¹ This typology builds on and modifies the one by Christophe Bonneuil, “The Geological Turn: Narratives of the Anthropocene”, in Hamilton / Bonneuil / Gemenne (eds) (2015), 17–31.

On a different but related level, some of these questions produce even more fundamental, conceptual problems. As Chakrabarty points out, “*the very language through which we speak of the climate crisis is shot through with this problem of human and in- or non-human scales of time*”.¹² This observation can be extended to the different notions of agency implied here. Bruno Latour puts the problem thus: “how to understand the active role of human agency not only in the construction of facts, but also in the very existence of the phenomena those facts are trying to document?”¹³ Until very recently, human and other life was thought to take place against the *background* of climate conditions and weather events, events on the stability of which humans were thought not to have any impact. But this does not hold any more. The storm we face today bears meteorological patterns and traces of the deep time of very long climate cycles but also the imprint of human action going back at least to the Industrial Revolution, or, even closer to home, the Great Acceleration since 1945, to the world of people we still know as family and friends. It is obvious why Chakrabarty is concerned with questions of language: what kind of verbs would be capable of melding earth systems activity over thousands of years with human activities over two generations? And the language issue does not become easier when we conceptualize the agency or capacity of a present-day storm, somehow ranging from physical and chemical (re)actions, to different forms of human action involving the burning of carbon fossil.

Hence Timothy Clark describes our current situation, summarized under the label Anthropocene, as an “emergent event”, defined by the fact that its “novelty meets no available, matching or adequate discourse in representation, discussion or judgement. [...] Its force remains largely unforeseen and its intellectual, ethical and political demands may be deeply counter-intuitive, at odds with current ways of thinking and behaving.” Thus perceived, the Anthropocene means a new form of uncertainty, a hesitation to trust in our knowledge of what things are. To some extent, things around us have become, as Clark puts it, “unreadable” – unfamiliar in their congealed temporal scales, in their hugely diversified forms of capacity and agency, in their complex networks of unforeseeable but potentially relevant effects on different scales of analysis and evaluation. He writes: “We find ourselves asking of the unfamiliar weather, ‘What does it mean?’, like a pagan priest fearfully reading the future from the flight of birds.”¹⁴ This question characterizes our contemporary attitude to storms very well; an attitude and uncertainty the critic of Shakespeare’s storms needs to register.

¹² Chakrabarty (2015), 44, emphasis added.

¹³ Bruno Latour, “Agency at the Time of the Anthropocene”, *New Literary History* 45 (2014), 2.

¹⁴ Timothy Clark, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept* (London: Bloomsbury, 2016), 47–48.

When he associates this current question “what do storms mean?” with pagan priests interpreting the flight of birds, Clark is thinking, tentatively, in terms of a re-enchantment. Yet he counterbalances this with a reference to McKibben’s description of listening to the swelling river in the forest after rainfall with “a new de-natured sense of disenchantment” and considering what we now know about human ‘involvement’ in such events. I wish to insist that before we either re-enchanted or disenchant “this refusal to be so sure”, before we spiritualize or de-nature it, we should emphasize that the core of this uncertainty consists of a new and unsettling uncertainty as to precisely how to think about storms and their relation to ourselves.¹⁵

The theoretical challenges just outlined are huge and do not only concern ecocritics. They concern the reconception of time in the sense that we need to find forms of integrating human history with versions of Earth systems deep time. They concern the pluralization and reconceptualization of our notion of agency and they challenge us to deal with and resolve the massive contradictions that emerge when we consider our interactions with each other, with the environment and with other species. In this context, “unreadability” is no substitute for theoretical concepts (as Clark perhaps suggests) but rather points to the conceptual challenges we face.

Green Criticism of Shakespeare’s Storms

Where does this take us regarding recent criticism of Shakespeare’s storms? Historicists usually do not refer to the present, though new historicists may briefly wave a feminist, Marxist or postcolonial flag before they delve into their chosen historical period. To be sure, present discourses and ideologies invariably shape the historicist’s work, too, but as Hugh Grady and Terence Hawkes point out, this ‘presentism’ tends to remain latent.¹⁶ In contrast, many ecocritics make a point of moving back and forth between past and present. They refocus on and analyze the relation between humans and the environment and between past and present, as they attempt to reshape our cultural unconscious. Crucial objectives are the pluralization of images of nature and an emphasis on the interconnectedness of the human species with non-human species and our shared environment. This approach fits Grady and Hawkes’s observation that it “deliberately employ[s] crucial aspects of the present as a trigger for its investigations, its centre of gravity will accordingly be ‘now’ rather than then. Perhaps simply making overt what happens

¹⁵ *Ibid.*, 48.

¹⁶ Hugh Grady / Terence Hawkes, “Introduction: Presenting Presentism”, in Hugh Grady / Terence Hawkes (eds), *Presentist Shakespeares* (London: Routledge, 2007), 3.

covertly anyway".¹⁷ Nevertheless, as Kiernan Ryan cautions us, presentism always remains a risky enterprise, because it runs the danger of "omnivorous assimilation – the complete colonization of the then by the now".¹⁸ Clark further complicates these matters when he argues that this presentist ecocritical cultural history is most often done without acknowledging the very "unreadability" of the present. Where Ryan is concerned about the perils of the critic's inadequate response to the past, Clark draws attention to the possibility of the critic's inadequate response to his or her own present.

Recent criticism of Shakespeare's storms can be read in the light of this discussion and takes it further. Steve Mentz, for instance, clearly works as an ecocritical cultural historian with a strong focus on the present. He argues that the "ecological crisis is fracturing familiar *narratives*" about how we relate to the natural world. His central point is that Shakespeare can "help respond to these changes because of his flexible and dynamic attitude toward narrative forms". The variety of Shakespeare's dramatic genres and modes does "not ask us to choose the happy forest of Arden over Lear's storm-tossed kingdom", but rather insists that in "these two plays' intertwined and mutually competitive stories about humanity in nature coexist".¹⁹ Mentz points to the example of Rosalind in *As You Like It* and Edgar in *King Lear* as models for re-configuring conventions, roles and narrative forms and thus for a flexibility which will help us deal with our current narratives of crisis. However, in this argument historical distance or historical specificity do not really matter, which, at least in my understanding, also diminishes the pertinence of the narratives thus collected.

It is in a much more ambitious way that Gabriel Egan relates his position as an ecocritic in the present to the early modern period and to Shakespeare in particular. He argues that "virtually all Shakespeare criticism has been written according to the Enlightenment's scientific principles", which dismiss as pre-scientific naivety what Egan wishes to single out as green concepts of *correspondence* and *connectivity*. He refers especially to the discourse of animism – Shakespeare's characters speak of the world around them "as if it is alive"²⁰ – and of correspondences between the micro- and macrocosm – in the plays we find analogies between human biology, social relations and celestial bodies (as paraded in Tillyard's *The*

¹⁷ Ibid., 3, 4.

¹⁸ Kiernan Ryan, "Troilus and Cressida: The Perils of Presentism", in Grady / Hawkes (eds) (2007), 173.

¹⁹ Steve Mentz, "Tongues in the Storm: Shakespeare, Ecological Crisis, and the Resources of Genre", in Lynne Bruckner / Dan Brayton (eds), *Ecocritical Shakespeare* (Farnham: Ashgate, 2011), 155, 160, emphasis added.

²⁰ Gabriel Egan, *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism* (London: Routledge, 2006), 33, 22.

Elizabethan World Picture, 1942). For his own analyses Egan adopts a revised post-Enlightenment position, namely the scientific Gaia-hypothesis that views the earth-system as a self-regulating, active or 'living' system; as an agent characterized by the breakdown of clear boundaries between the animate and inanimate, and an awareness of feedback loops. Egan pays close attention to recent shifts in our concepts towards a Gaia world while simultaneously being interested in the historically specific concepts of early modern culture. He holds that our recent re-vision of our post-Enlightenment science makes us aware that the early modern beliefs in animism and correspondence "might also in some surprising ways be objectively true",²¹ thus relating – or *bridging*, as he tends to call it – two very different epistemological frameworks. Scientifically alert in the sense demanded by Clark and historically sensitive as requested by historicist approaches, his suggestion is so alluring, because, apparently, the potential *problem* of presentism evaporates: past and present concepts can, 'in fact', be shown to match. Epistemology, in this argument, functions as a system into which both the early modern and our contemporary forms of knowledge can be abstracted in a way that renders them mutually compatible and measurable by the single standard of "objectively true".

This very concept of epistemology, however, has come under attack in the course of the twentieth century (through historians of science and knowledge, from Ludwik Fleck and Gaston Bachelard to Ian Hacking and Steven Shapin). As Hans-Jörg Rheinberger puts it "the idea of science as a process replaced the obligatory view of science as a system", a shift in perspective that entails a "historicization of epistemology". In this perspective, "many sciences, not reducible to one another", each produce knowledge in a historically specific manner, and a revised history of science, extending into social and cultural history, thus reflects "on the historical conditions *under* which and the means *with* which, things are *made into* objects of knowledge".²² Hence, when Egan argues that the correspondence early modern discourse attributed to micro- and macrocosmic events needs to be taken seriously, *because* our scientists have found out that "such correspondences are how the world is" – the deictic marker *such* must be questioned.²³ What it gestures towards is a different network of knowledge construction that does not translate into our modes of producing knowledge, in this case fractal physics. Such an alleged continuity of 'green concepts' across centuries forecloses an understanding of the very different epistemic processes of knowledge production during both Shakespeare's time and our own. These concepts, I believe, will only offer inspiration today if we

²¹ *Ibid.*, 25.

²² Hans-Jörg Rheinberger, *On Historicizing Epistemology: An Essay*, trans. David Fernbach (Stanford: Stanford University Press, 2010), 1–2.

²³ Egan (2006), 26.

remain attentive to the specific epistemic processes and practices – religious and ethical, social and experiential – that have produced and cultivated them.

Theatre History, 'Science' and Speculative Perspectives on The Tempest

Rather than absorbing early modern concepts into today's scientific truths, I wish to draw attention, in both historical contexts, to drama and theatre's capacity to register epistemological uncertainties and invite explorative or speculative readings – not least readings of storms.

Leslie Thomson has argued that thunder and lightning, on the early modern stage, were conventionally used to “establish or confirm a specifically supernatural context” in the minds of the audience, referring to beliefs outside the theatre that linked disruptive weather events to witches, devils or divine powers.²⁴ Turning to the material and technical contexts of production and performance history, however, Gwilym Jones observes that Shakespeare's stage directions and representations of storms invoke and play with rather than simply affirm these conventions. Regarding *The Tempest* Jones emphasizes the audience's deception: in the first scene they witness the loss of a ship and its crew in a raging storm, only to be told in the second scene that “there's no harm done”, that everyone is safe (1.2.14). As the critic demonstrates, this fundamentally unsettles the audience's certainty about the precise origin and quality of the storms in the play. Ultimately, however, Jones argues that “*The Tempest* presents nature as subject to human control through the medium of theatricality”. He thus underlines that the “fantasy of new world domination is necessarily also a fantasy of domination over nature”, here represented not through Caliban but through the non-human Ariel whom Prospero enslaves.²⁵ While this metatheatrical turn provides a strong political and (eco)critical edge to Jones's analysis, it also relegates the epistemological uncertainty to the figure of Prospero by allocating the agency and control of the storm to him as magician and stage-director.

Crucial to my argument is Jones's suggestion that the audience's early deception creates an experience of uncertainty relating to the different storms in the play and, in later passages, to their un/readability. The spectators are led to distrust their perception of the weather. They are made aware that they cannot distinguish ‘natural weather’ of the kind that might have preceded Prospero's arrival on the island from

²⁴ Leslie Thomson, “The Meaning of Thunder and Lightning: Stage Directions and Audience Expectations”, *Early Theater* 2 (1999), 11.

²⁵ Gwilym Jones, *Shakespeare's Storms* (Manchester: Manchester University Press, 2015), 147, 146.

his magically ‘made’ weather events, or from the independent power of Ariel as mediator of the storms, or from the force with which Caliban is able to endow his wind-commanding curses (1.2.324–325), nor are they able to tell apart, with certainty, the possible intentions these multi-agential storms embody. Similarly, the characters in the play experience and interpret the storms in very different ways. The language of “wind”, “roarers” and “the elements” (characters on the ship, 1.1.) not only gives way to a discourse of “art” (Miranda, 1.2.1.; Prospero, 1.2.291; Caliban, 1.2.373) and “rough magic” (Prospero, 5.1.50), but Ariel also reports that Ferdinand exclaimed that “devils” have invaded the storm-tossed ship (1.2.214). Most importantly, Alfonso, the King of Naples, who is tormented by his conscience, even hears a metaphysical language in the storm that speaks of guilt and brings back the past:

Methought the billows spoke and told me of it;
The winds did sing it to me, and the thunder –
That deep and dreadful organpipe – pronounced
The name of Prosper.

(3.3.96–99)

As with the play’s indeterminate soundscape of airs and melodies analyzed by Julia R. Lupton and J. C. Gordon, Prospero’s final revelation (5.1.) does not fully disambiguate the characters’ experiences and interpretations.²⁶

For Shakespeare’s contemporary audience the storms in *The Tempest* invite questions and speculations that seem familiar to us today and that are further developed in Churchill’s play. These questions concern the storms’ precise origins, their multiple and mediated agency (both human and non-human), their multiple temporal dimensions (present storms re-presenting the past), their potential partisan intentions, and their overall impact on the narrative’s progress.

Let me return, briefly, to Churchill’s play. Its setting remains unspecified and the title *Far Away* points – ironically? – to distant worlds and times. Though the narrative does not dwell on scientific innovations, the potential control of weather, light and gravity presupposes scientific and technological advances beyond the present and subtly instils the “cognitive estrangement” characteristic of science fiction.²⁷ While Churchill’s drama thus associates the Anthropocene and the unreadability of its weather with the genre of speculative or science fiction, Michael

²⁶ Julia R. Lupton / J. C. Gordon, “Shakespeare by Design: A Flight of Concepts”, *English Studies* 93:3 (2013). 269.

²⁷ For the persistent significance of this term (taken from Darko Suvin), see Tom Shippey, “Hard Reading: The Challenges of Science Fiction”, in David Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction* (Malden, MA: Blackwell, 2008), 15.

Northcott attributes this speculative aspect to the concept of the Anthropocene itself:

The claim that the industrial revolution commenced a new geological epoch is closer to the literary genre of science fiction than of natural scientific writing. [...] the Anthropocene narrative is an ‘archaeology of the future’ which involves the attempt ‘to transform our own present into the determinate past of something yet to come’ (Jameson 2005).²⁸

On one level, what is yet to come is an official confirmation by the Stratigraphic Society that we are, in fact, living in a new *geological* epoch. Yet with or without this confirmation, the term Anthropocene, widely used as it is, has already become an “archaeology of the future”, i.e. a realignment of the present as a “determinate past” of something much of which, we are told, still lies ahead.

Though there are surprisingly convincing attempts at predicting the future scientifically, its precise outlines must always remain speculative to some degree; the scenarios range from catastrophes in the apocalyptic mode to hard-won resilience in a newly self-reflexive modernity to visions of both social and ecological justice transforming or replacing capitalism on a global scale. Yet where some envision a path to a green utopia, as when Mark Lynas urges us “to play God (in the sense of intelligent designers) at a planetary level”, others will discern a nightmare; not to mention the fact that on a political level, the collective ‘we’ addressed here conceals all questions of justice and power.²⁹ It would be wrong to consider this discourse pure fantasy. Clive Hamilton’s publication *The Earthmasters: The Dawn of the Age of Climate Engineering* (2013) portrays the heavily funded research into “schemes to regulate the Earth system by changing the chemical composition of the world’s oceans, modifying the layer of clouds that covers a large portion of the oceans and installing a ‘solar shield’” – hazardous technicist visions of control which would inevitably affect the formation of storms.³⁰

By dwelling on Churchill’s speculative storms and the contemporary scientific context they draw on, I do not argue for an essential continuity of current scientific concepts with early modern thought, but for literature’s potential, both now and then, to insert itself speculatively into contemporary epistemologies. Darko Suvin does, in fact, list *The Tempest* as an ancestor of science fiction, and Chantal Zabus comments that “in its spatialized version as a planet, Prospero’s island is the ideal

²⁸ Michael Northcott, “Eschatology in the Anthropocene”, in Hamilton / Bonneuil / Gemenne (eds) (2015), 105.

²⁹ Mark Lynas, *The God Species: How the Planet Can Survive the Age of Humans* (London: Fourth Estate, 2011), 10.

³⁰ Clive Hamilton, *The Earthmasters: The Dawn of the Age of Climate Engineering* (New Haven: Yale University Press, 2013), 4.

staple of science fiction, reveal[ing] anxieties of anteriority”.³¹ In the case of Shakespeare’s play, too, the audience’s uncertainties regarding the play’s storms invited speculations beyond the play itself. *The Tempest* is situated at the beginning of what Steven Shapin describes as a “diverse array of cultural practices aimed at understanding, explaining and controlling the natural world”, formerly and somewhat misleadingly called the Scientific Revolution.³² Or, as Andreas Höfele puts it, Prospero’s art is an “art in the still largely undifferentiated Renaissance sense encompassing pursuits from all areas of human ingenuity”.³³

In the early modern period, it was possible to relate Prospero’s creation of the storms to different forms of alchemy and magic that would have covered practices ranging from the mystical or philosophical to the empirical or technological. Real life models frequently named in this context include the mathematician, hermetic philosopher, and adviser to the Queen, John Dee, or the Emperor of the Holy Roman Empire, Rudolf II, who withdrew into his library in Prague and lost his throne to his brother. Benevolent or so-called ‘white magic’ was associated with a Neoplatonic rigour and philosophical erudition that allowed the ‘theurgist’ to “energize the gods or to control other beneficent spiritual intelligences in the working of miraculous effects”,³⁴ Prospero’s control of Ariel creating the storms would fit this description. However, in the play the fine line between white or benevolent magic and black or satanic magic is transgressed. Especially Prospero’s creation of thunderstorms would have counted as a forbidden appropriation of a divine prerogative, and his capacity for raising the dead (5.1.48–49), too, would have counted as black magic.³⁵ In addition, alchemy is relevant in the play not only as an area of learning, but also because “the tempest” forms a specific stage in the alchemical process. This would associate the play’s title with Prospero’s endeavour to purify – through storms – the moral state of his enemies.

Sometimes the practice of alchemy was derided as trickery, as in Ben Jonson’s play *The Alchemist*, produced the year before (1610), which exposes the protagonist and practitioner of alchemy as a greedy manipulator and his practice as a

³¹ Chantal Zabus, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale, 1979), 98–99; and Zabus, *Tempests After Shakespeare* (New York: Palgrave, 2002), 180.

³² Steven Shapin, *The Scientific Revolution* (Chicago: Chicago University Press, 1998), 3.

³³ Andreas Höfele, “Raising Tempests: Religion, Science and the Magic of Theatre”, in Jarmila Mildorf / Hans-Ulrich Seeber / Martin Windisch (eds), *Magic, Science, Technology, and Literature* (Berlin: LIT, 2006), 28–29.

³⁴ Walter Clyde Curry, *Shakespeare’s Philosophical Patterns* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1937), 167; see also Virginia M. Vaughan / Alden T. Vaughan, “Introduction”, to their edition of *The Tempest*, 62.

³⁵ Höfele (2006), 32, 31.

sham. Yet alchemy or ‘natural magic’ were consistently linked, also, to proto-scientific endeavours involving instruments and observation. These endeavours included the field of meteorology. Different kinds of weather glasses responding to temperature and pressure were produced and used for measurements and predictions. B. J. Sokol even traces evidence of one such instrument to the shipwreck on the Bermuda island (referred to in Shakespeare’s play); he suggests that Shakespeare may have heard of such art having been practiced there.³⁶

Outright speculation, too, formed part of the contemporary discursive universe, though the text that stands out in this respect, Francis Bacon’s *New Atlantis*, found its way into print only in 1627. Bacon here presents the most far-reaching account at the time of the potential / future reach of empiricist science, and he also touches on storms. His utopian travelogue depicts an island whose inhabitants have built a place called Solomon’s House. There the sciences are cherished as a means of all-encompassing mastery in the context of a benevolent Christian society. A representative of the house tells the travellers: “The end of our foundation is the knowledge of causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of human empire, to the effecting of all things possible”. And cataloguing their treasures of human ingenuity he points out: “We have [...] engines for multiplying and enforcing of winds [...], we imitate and demonstrate [...] snow, hail, rain [...] thunders, lightning”.³⁷ Within the epistemic parameters of the time, Höfele comments, Bacon’s list “reads like pure fantasy or indeed like pure magic”.³⁸

It should be added that all of the above discourses and practices are linked, in different ways, to the theatre as a structure and trope of knowledge production, ranging from anatomy theatres where bodies were opened and their former morals interpreted, to theatrically staged empirical experiments including the artificial production of rainbows. Prospero’s learning on the one hand and his directing of theatrical events from masques to storms on the other were thus closely related and they evoked theatrical practices far beyond those of the Globe Theatre.³⁹

Together with the different discursive frames evoked in the *Tempest*, the uncertainty about the storms raised in the play’s dramaturgy suggests that for the early mod-

³⁶ B. J. Sokol, *A Brave New World of Knowledge* (Madison: Associated University Presses, 2003), 97–124; with portraits of Dee and Rudolf II. For the magus and his magic see also Donald Carlson, “‘Tis New to Thee’: Power, Magic, and Early Science in Shakespeare’s *The Tempest*”, *The Ben Jonson Journal*, 22:1 (2015), 1–10.

³⁷ Francis Bacon, *Essays and New Atlantis* (New York: Walter J. Black, 1942), 288, 289–290.

³⁸ Höfele (2006), 33.

³⁹ See Helmar Schramm, “Schauraum / Datenraum: Orte der Interferenz von Wissenschaft und Kunst”, in Helmar Schramm (ed.), *Bühnen des Wissens: Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst* (Berlin: Dahlem University Press, 2003), 9–27.

ern audience the meaning of these heavily over-determined storms on stage invited speculation. To explore this speculation, the initial grouping of the play as a comedy or tragicomedy is of little help. More illuminating in this respect is *The Tempest's* anachronistic, nineteenth-century description as a 'romance'. In the (prose) romances of the sixteenth and seventeenth centuries, the settings and events are remote from those of everyday affairs, and these romances' origin in Hellenistic Greek narrative suggests plots involving long journeys, unexpected returns and reunions as well as supernatural events – and frequently: storms and shipwrecks. All of these characteristics shape *The Tempest*, featuring the island, 'far away', as a palimpsest of old and new worlds whose location in place and time remains highly indeterminate.

The place has seen the Fall; it is inhabited by a subjected Caliban, coerced into toiling like a slave for Prospero and Miranda, on the one hand, while the young Prince Ferdinand perceives that same place as a "paradise' (4.1.124) on the other. And in scenes "that walk a curiously fine line between pastoral romance and survivalist nightmare",⁴⁰ Gonzalo even recalls classical ideas of nature providing for a life of abundance in a temperate clime and government:

Had I plantation of this isle, my lord – [...]

All things in common nature should produce

Without sweat or endeavour [...]

I would with such perfection govern, sir,

T'exel the Golden Age.

(2.1.144, 160–161, 168–169)

As Jonathan Gil Harris stresses, such fantasmatic images of paradise acquire a twofold temporal structure in the play, figuring both as myth of origin and as desired future.⁴¹ Or, as Antonio famously states in the play, "what's past is prologue" (2.1.253).

Thus, *The Tempest*, too, tempts the spectator into imagining periodizations or returns – the eventual re-instatement of Prospero as Duke of Milan and the reinstatement of Caliban as ruler over his Eden-like island – yet this recurrence is deceptive. The momentous events on the island, be it the protagonist's domination of the island's inhabitants and exploitation of its resources (deforestation), or his practice and abjuration of magic, to name only the most obvious strands of the nar-

⁴⁰ Lupton and Gordon, (2013), 271.

⁴¹ Jonathan Gil Harris, *Marvellous Repossessions: The Tempest, Globalization and the Waking Dream of Paradise* (Vancouver: Ronsdale Press, 2012), 19–22; for Harris's reading of *The Tempest* in this light see 34–53.

rative, will affect the future course of events. Or, to put it differently, the deep ambivalences of the island – both green and tawny – signify that this text, too, presents a complex archaeology of the future which is projected far beyond the temporal frame of the play. Seen from today, the whole idea of Prospero as omnipotent magician and autocratic stage director has been unsettled not only for its political connotations. The history of his world-as-stage has affected and interacted with the history of Earth in which it is nested and whose forces now threaten the building of the whole theatre. And here we encounter yet another ironic coincidence, one that an early modern audience with its Neo-Platonic fascination for language and pseudo-etymological correspondences would have relished. The Latin origin of the word *tempest*, the storm, is *tempus*, which means both *time* and *weather*. In its tempestuous temporalities, Prospero's island imagines an environment where human history and natural history are capable of overlapping and intersecting and thus – in their foregrounded entanglement – crucially affect one another.

Spectators of Shakespeare's *Tempest* and of Churchill's *Far Away*, struggled then and struggle now with uncertainties in their respective experience of the storms, thunder and lightning represented in these two plays. The historically specific processes of knowledge production giving rise to these unsettling experiences in the early modern period and in the Anthropocene are widely dissimilar. Yet the uncertainty they produce – whether religious or ontological, scientific or supernatural, social or political – raise similar questions, questions that help to unlock the specificity of Shakespeare's storms in their historical context and to delineate the specificity of our storms today. Moreover, if we foreground the speculative dimension not only of Churchill's play *Far Away* but also of the *Tempest*, then it seems that the glimpse of 'fantasy' that the audience could glean from the Romance at the time has changed, for contemporary audiences, into a glimpse of 'science fiction' as they watch Shakespeare's *Tempest*, alongside Churchill's *Far Away*, in the Anthropocene. Or, to be even more specific: today Prospero's 'Art' i.e. his capacity for creating storms, appears like a form of science fiction that is not really very fictional at all, since it has moved within the range of the technologically possible; yet the simple abjuration of this Art, or so we may be told, has become pure fantasy. To put it polemically, seen from today, Shakespeare imagines Prospero in a history of climate engineering.

Zusammenfassung

Der Artikel fragt nach der Bedeutung der Stürme in Shakespeares *Tempest* und situiert diese im theoretischen Horizont des Anthropozäns, der etablierte Naturvorstellungen, Handlungskonzepte

tionen und historische Periodisierungen sprengt oder neu ausrichtet. Dies berührt auch die Historisierung epistemologischer Perspektiven und eröffnet neue Anknüpfungspunkte für die Lektüre von Shakespeares Stürmen. Die Untersuchung betont die Heterogenität der zeitgenössischen Wissenshorizonte, die Shakespeares Drama evoziert und sie wirft ein Schlaglicht darauf, wie sich diese Horizonte sowohl für zeitgenössische als auch für im Anthropozän generierte Perspektiven öffnen. Angesichts der fließenden Grenzen zwischen frühneuzeitlichen Praktiken der Magie, Religion, Protowissenschaft und Illusionstechnik wird deren gemeinsame Dimension des Spekulativen hervorgehoben und bei der Betrachtung von Shakespeares Drama an die dynamische Temporalität der Romanzengattung rückgebunden.

SHAKESPEARE'S NUTS:
EARLY MODERN NUXOLOGY AND THE EDIBLE CONTACT ZONE

BY

JONATHAN GIL HARRIS

Shakespeare's Nuts. What might my title mean? That I believe Shakespeare Is Nuts – stark raving mad? That I plan to speak about a part of his anatomy adjacent to his “one Will”? Rest assured: I do not seek to cast any aspersions on Shakespeare's mental health – though I will be arguing here for a mode of Shakespearean thought that I call Nutty, and that works less through rational progression and more through counter-intuitive long-distance leaps of the imagination. (The minds of the lover, the lunatic and the poet are compact, after all.) And no, I do not wish to talk about Shakespeare's nuts in the scatological sense – though I must confess that my essay is very interested in male bodies. Instead, I will be thinking about the edible nuts that appear in the writings of Shakespeare and some of his contemporaries. Or rather, I will be thinking about the ways in which these writers think *with* nuts – with walnuts, pignuts, hazel nuts, simple nuts, coconuts. Is the nut for early modern writers just a nugatory snack, nothing more than a fruit which consists of a hard or leathery dehiscent shell enclosing an edible kernel?¹ Or is it of greater matter than that? How might the nut of early modern writing do much more than simply offer itself to be absent-mindedly eaten? To what extent do Shakespeare and his contemporaries allow us to see the *work* done by nuts in the world and on our bodies? How, in sum, is the literary nut not always a passive nothing but, on occasion, an actor within a larger network or ecosystem? How, in the process, can we begin to theorize early modern nuxology – writing about nuts – and, through it, what we might call the edible contact zone?

Shakespeare's references to plant-life have often been understood by critics through a pointedly localizing prism. The gilly-flowers and cow-slips mentioned in *The Winter's Tale* and *A Midsummer Night's Dream*, for example, are often supposed to bespeak his deep intimacy with the Warwickshire countryside of his

¹ “nut, n.1 and adj.2”, I.i. *OED Online* (Oxford University Press, September 2016). Web. 2 December 2016.

youth.² By contrast, I want to read Shakespeare's nuts for their global valences – or, more specifically, for the way in which they prompt exorbitant, unexpected swerves from the local to the foreign, from the familiar to the alien, from the here and now to alternative universes.

To lend such a power to nuts might at first seem counter-intuitive. What could be more familiar and un-exotic than the quotidian nut? A walnut is a homely wall-flower, not a nutty Clark Kent that, ripping off its outer covering, reveals itself to be an action-hero Superman from a distant planet. The nut's tiny size predisposes us to think of it as meaningless and mundane. Certainly Shakespeare's nuts can serve as shorthand for the insubstantial and the insignificant: when Mercutio complains that Benvolio will “quarrel with a man for cracking nuts, having no reason but because thou has hazel eyes” (*RJ*, 3.1.17–20), he deems the nut next to nothing – and certainly not worth getting all knotted up about.³ Similarly, Lafeu dismisses Paroles as a lightweight nobody by saying that “there can be no kernel in this light nut” (*AW*, 2.5.39–40). And Dromio of Syracuse, believing himself to be a victim of an otherwise inexplicable act of witchcraft, explains that devils use the smallest things for their black magic, such as “the parings of one's nail, / A rush, a hair, a drop of blood, a pin, / A nut” (*CE*, 4.3.66–68).

But this last quote also suggests something uncanny about small everyday things. In imagination, they can become portals to other unknown universes beyond the immediately familiar and visible. Margaret Cavendish explores this property of small things in her poem “Of Many Worlds within This World”:

What several worlds might in an ear-ring be:
For millions of those atoms may be in
The head of one small, little, single pin.
And if thus small, then ladies may well wear
A world of worlds, as pendants in each ear.⁴

² See, for example, Jessica Kerr, *Shakespeare's Flowers* (Boulder, CO: Johnson Books, 1997): “the flowers Shakespeare loved best were the flowers of his childhood and his home. These were the ones he chose ‘to hold, as ’twere, the mirror up to nature’” (3). Vivian Thomas and Nicki Faircloth, in *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary* (London: Bloomsbury, 2014), assert that “the language of plants, a commonplace of the rural world, was augmented in Shakespeare's London by ‘green desire’, a new-found passion for plants and gardens” (1); but they also note, in ways that resonate with my argument in this essay, that Shakespeare's references to plants are prompted by a fascination with exotic flora and fauna.

³ All references to Shakespeare's texts are to Stephen Greenblatt et al. (eds.), *The Norton Shakespeare*, 2nd ed. (New York: Norton, 2008).

⁴ Margaret Cavendish, *Poems, and Phancies, Written by the Thrice Noble, Illustrious, and Excellent Princess the Lady Marchioness of Newcastle: The Second Impression, Much Altered and Corrected* (London, 1664), 54.

Cavendish writes here under the influence of mid-seventeenth century atomism, which reworked the classical philosophers Epicurus and Lucretius's conviction that all visible forms are comprised of invisible, irreducible atoms.⁵ But Shakespeare, writing fifty years earlier, doesn't need a theory of atoms to wonder what several worlds might in a nut be. When Hamlet claims that "I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space" (*Ham*, 2.2.248–249), he hints at the capacious world within its seemingly diminutive shell. Which is to say: for Hamlet the nut's contents ramify beyond its seemingly small size.

Indeed, Shakespeare's nuts are generally minute portals through which other, larger worlds can be accessed. The self-amplifying power of the minuscule thing finds many suggestive points of departure in *A Midsummer Night's Dream*. The play features diminutive creatures with everyday plant names like Peaseblossom and Mustardseed; they are joined by the fairy Puck, who can assume the minute form of a "crab"-apple in a "gossip's bowl" (2.1.47–48). Yet these tiny nut-like characters, named for everyday plants, are also creatures of another, larger demi-monde that, extending from Athens to the perfumed air of India, can "put a girdle around the earth" (2.1.175). And nuts feature in the play's economy of amplification. When Titania tells Bottom that "I have a venturous fairy that shall seek / The squirrel's hoard, and fetch thee off new nuts" (4.1.32–33), those tiny fairy-nuts uncannily conflate the local and the exotic, the close-to-hand and the globally imported, the *Heimliche* and the *Unheimliche*.

The nut's power to prompt imaginative swerves from the minutely local to the capaciously global parallels the complexities of the word 'mundane'. Something mundane is quotidian, familiar, local. Yet the word derives from the Latin *mundus*, meaning world; in other words, 'the mundane' is uncannily haunted by the trace of the French *le monde*, which includes the globally distant and undiscovered. This uncanny convergence of the mundane and the global is also legible in the everyday 'walnut', to which Petruccio disparagingly compares Katherine's small hat in *The Taming of the Shrew*. Although the walnut grew in England, it was commonly believed to be of Persian origin; and although the first syllable of the walnut's name

⁵ On the history of Lucretian thought in early modern England, see G. B. Stones, "The Atomic View of Matter in the XVth, XVIth, and XVIIth Centuries", *Isis* 10 (1928), 445–465; Robert Hugh Kargon, *Atomism in England from Hariot to Newton* (New York: Oxford University Press, 1966); Jacques Lezra, *Unspeakable Subjects: The Genealogy of the Event in Early Modern Europe* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), 15–31; and Jonathan Gil Harris, "Atomic Shakespeare", *Shakespeare Studies* 30 (2002), 41–45. For fuller discussions of Cavendish's own somewhat ambiguous engagement with atomism, see Jonathan Goldberg, "Margaret Cavendish, Scribe", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 10 (2004), 433–452; and Jonathan Gil Harris, *Untimely Matter in the Time of Shakespeare* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008), 160–161.

might seem to evoke a mundane ‘wall’, it derives from the Old English word *wal*, meaning ‘foreign’ – also the etymological root of ‘Welsh’.⁶

But the play that most sustainedly foregrounds the mundane uncanniness of the nut is *The Tempest*. Again, its nuts are turnstiles between the local and the foreign. It is only appropriate that the vessel transporting the Milanese and Neapolitan nobles from Italy to Africa and beyond is a “ship [...] no stronger than a nutshell” (1.1.41–42). The metaphor is designed to suggest weakness, but it also – within the larger networks of fugitive nut-work that I am sketching here – hints at a capacity for abrupt transition from one world to another, for lurching from the still to the violent, for swerving from the familiar to the unfamiliar.

The foreign shore onto which the nutshell ship releases its European passengers is itself nut-ridden. Caliban, who has already acquainted Prospero with “all the qualities o’th’isle”, including its “barren place and fertile” (1.2.340, 341), promises to do the same for his new master, the drunken Stefano. He says that “with his long nails”, he will “dig thee pig-nuts” (2.2.160) – a kind of underground chestnut otherwise known as an earth-nut and a hawk-nut. And these pig-nuts are just one item from a menu of island delicacies that also include “clust’ring filberts” (2.2.163), or hazelnuts. The two nutty items appear together with exotic foods such as “the nimble marmoset” (2.2.162), a South American species of monkey. Yet the island’s nuts would have come across to Shakespeare’s audiences not as exotic but as altogether familiar. The pig-nut was so called because it was beloved of English pigs, who would snuffle out and root up this palatable snack from the soil of English woods and fields.⁷ And the filbert or hazelnut, while often associated with Turkey and the Levant, grew in southeast England as well.⁸ The nuts of *The Tempest* thus oscillate between the exotic and the English, the *Unheimliche* and the *Heimliche*.

Throughout his work, then, the nut encourages Shakespeare to swerve in imagination between points that are simultaneously adjacent and remote. This habit is what I call ‘nutty thought’. Nutty thought fastens onto unexpected, aleatory proximities between seemingly distant phenomena and places. It’s nutty, in both senses of the word, to assume such seemingly random points of connection. But in some ways, nutty thought is of a piece with Shakespeare’s famed penchant for the pun, which seizes on acoustic commonalities between otherwise unrelated concepts. (That’s

⁶ “The first element is Germanic *wal [...] ‘Welshman’, i.e. Celtic or Roman foreigner”, “walnut, n.1”, *OED Online*.

⁷ Nicholas Culpeper describes the “Sussex pignut” (which he includes under the heading of “Earth Chesnut”) in his *Complete Herbal, and English Physician* (London, 1826 [1652]), 37.

⁸ The etymology of “filbert” is Norman French: Saint Philibert’s feast day is on the 20th of August, and the plant was most likely renamed for him because the nuts matured on or around this day. See “filbert, n. and adj.”, *OED Online*.

one reason why I have assailed you with so many nutty puns, to note the natty knots knitted by Shakespeare's nuts.) But what is it about the nut that should provoke Shakespeare's uncanny confluences of the local and the global?

Part of it no doubt has to do with the way in which, during an age of discovery and globalization, nuts were to Shakespeare and his audiences both familiar fruits of the English landscape and metonymies for unfamiliar parts of the world. Many nuts that we now take for granted and whose origins we have by and large deracinated were, in Shakespeare's time, luxury foreign imports from the Middle East and Asia. The almond was imported from the Levant; the pistachio from Turkic regions of central Asia. Other nuts were shipped from the Americas. Examples include the Brazil nut, cultivated in and imported (obviously) from Brazil; the pecan, which derives from a North American Algonquin word for a nut requiring a stone to crack; and the peanut, first cultivated in what is now Paraguay.⁹

Perhaps the most suggestive nutty metonymy for non-European lands was the coconut, native to tropical climates from the Americas and Africa to Asia and the Pacific. It was not known to Shakespeare, as far as we can tell. But news of the coconut commanded at least one English writer's attention. And that was less because of the coconut's exotic origin than because of – to rephrase Hamlet – the infinite space within it. As George Herbert remarked in his poem "On Providence",

The Indian nut alone
Is clothing, meat and trencher, drink and can,
Boast, cable, sail and needle, all one.¹⁰

Here we can recognize something close to the uncanny logic of Shakespeare's nuts. For Herbert, the coconut contains within itself "several worlds" that ramify beyond its ostensible size. It is both unfamiliarly "Indian" – a term that can refer indeterminately to Asia and to the Americas¹¹ – and it supplies all the familiar comforts any English person could wish for: clothes, food, drink, rope, building and shipping materials.

There is a religious dimension to Herbert's paean to the coconut, of course. Turning the coconut from a minute insignificance into a bottomless font of goodness is

⁹ An extensive natural and cultural history of nuts is, to the best of my knowledge, yet to be written. But the budding nuxologist may wish to make a pilgrimage to the Leavenworth Nutcracker Museum in Leavenworth, Washington state; it is a startlingly capacious archive of all things nut-related, including nutcrackers. Its website offers a brief but useful account of the global history and geography of nuts: http://www.nutcrackermuseum.com/history_nuts.htm.

¹⁰ George Herbert, "Providence", in *The English Poems of George Herbert*, ed. by C. A. Patrides (London: J. M. Dent and Sons, 1974), 132.

¹¹ See Jonathan Gil Harris (ed.), *Indography: Writing the "Indian" in Early Modern England* (New York: Palgrave, 2012), esp. 1–22.

the nutty effect of divine providence. Shakespeare may not have known of coconuts. But the providential logic that can convert an alien object into a bringer of familiar comforts is very much part of the universe of *The Tempest*: when Miranda asks Prospero how they arrived on the island, he replies “By providence divine” (1.2.160). This lubricates a conviction that the island will provide for the needs of its European visitors. And indeed, the nuts of the island likewise exist only to serve (with the help of Caliban) would-be colonial masters such as Stefano, a little like the riches of the island of Ternate in John Fletcher’s 1621 tragicomedy, *The Island Princess*:

We are arrived among the blessed islands
 Where every wind that rises blows perfumes
 And every breath of air is like an incense [...]
 Nothing we see, but breeds an admiration.
 The very rivers as we float along,
 Throw up their pearls and curl their heads to court us.
 The bowels of the earth swell with the births
 Of thousand unknown gems and thousand riches.
 Nothing that bears a life, but brings a treasure [...].
 (1.3.16–18, 26–31)¹²

Fletcher doesn’t refer here to nuts. But his vision of the inanimate island landscape wilfully yielding its riches to its European visitors is similar to how Caliban imagines his island’s nuts for Stefano. The nuts, he suggests, exist simply to serve Stefano’s needs.

For a Stefano, it may be a consoling fantasy that the ‘nutty’ swerve from home to New World should bring him face to face with familiar nuts that answer his Old World needs and therefore bring him back to himself (even if they might also serve to make him seem like a pig). But what if the pignuts’ radical nuttiness were to be fully realized at the moment of their consumption? What if, upon being eaten, the pignuts did not answer Stefano’s immediate need but instead abruptly transported him somewhere else? Does a nut transform the body that eats it? In other words, how much may the nut have an agency of its own?

In my evidently mis-spent childhood, I used to love a series of Disney comics that gently parodied the Superman story. The series shows how Mickey Mouse’s dim-witted friend, Goofy, is transformed into a semi-superhero named Super-Goof when he eats, of all things, a kind of peanut called a “super-gooper”. He may not morph into a creature from another planet such as Krypton. But he does magically

¹² John Fletcher, *The Island Princess*, ed. Claire McManus (London: Bloomsbury, 2013).

acquire ill-fitting underwear, a badly tied cape, and one puny bicep. Clearly the super-gooper nuts are not just passive objects. When eaten, they are agents of transformation, making Super-Goof less a superhero than a hostage to a new set of bodily imperatives he can't quite control: he is made to fly, though with a horrifying lack of skill that has him banging into walls and falling into puddles. So what if the pignuts and filberts that Caliban promises Stefano had a rogue agency like that of the super-goobers? How might the island nuts transform him? We never find out, of course, because we never see Stefano eating them. More broadly, the play isn't interested in continuing its nutty voyage to new places, as it is ultimately too invested in going home to Europe.

So let me stage a nutty intervention of my own – a swerve from the English of *The Tempest* to a scene in another language from another part of the world. This scene is a real-life counter-*Tempest* from Shakespeare's lifetime: its protagonist goes abroad but doesn't return home; and he encounters nuts in his new location that transform him forever. We will take a sea-voyage to an island, with many hardships, magical monsters, and some strange alcoholic brews. But this is not the story of a man named Stefano. It is the story of a man named Stephens: Thomas Stephens, otherwise known as Tomas Estevao and Pâtri Guru.

The name of Thomas Stephens is familiar to scholars of early modern English literature as a passing reference in Ralph Fitch's account of his travels through India and Southeast Asia, the first English travelogue about the subcontinent.¹³ In 1583, Fitch and three other Englishmen had journeyed to India to see if they could break into Portugal's lucrative trade with the Orient. On reaching the island of Goa, they were arrested and imprisoned. But Fitch and his companions were freed after the intervention of a mysterious "Father Stephens", a Jesuit refugee from England

¹³ Ralph Fitch, "The voyage of M. *Ralph Fitch* marchant of London by the way of Tripolis in Syria, to Ormus, and so to Goa in the East India, to Cambaia, and all the kingdome of Zelabdim Echebar the great Mogor, to the mighty river Ganges, and downe to Bengala, to Bacola, and Chonderi, to Pegu, to Imahay in the kingdome of Siam, and backe to Pegu, and from thence to Malacca, Zeilan, Cochin, and all the coast of the East India: begunne in the yeere of our Lorde 1583, and ended 1591, wherein the strange rites, maners, and customes of those people, and the exceeding rich trade and commodities of those countries are faithfully set downe and diligently described, by the aforesaid M. Ralph Fitch". The report is included in Richard Hakluyt, *Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, vol. 5 (Cambridge: Cambridge University Press, 1904), 465–504.

resident in Goa.¹⁴ Fitch tells us hardly anything about this earlier Englishman. However, there are many more surviving details about Stephens's life story than we would know simply from reading Fitch. Copies survive of two letters that Stephens wrote to England from India – one to his father, and one to his brother – as well as two works that he published in India. And some archival evidence from England, Italy and Portugal helps us sketch out the details of his life story. It is a story of religious dissidence, exile, linguistic acculturation, and transformation – by a nut.

In certain respects, Stephens's life is a subjunctive version of Shakespeare's.¹⁵ Both were born in rural western England in the mid-1500s – Shakespeare in Warwickshire in 1564, Stephens in Wiltshire in 1550. Both received good school educations that emphasized classical poetry, especially Ovid, in ways that they remembered later in their professional creative lives. Both had literary flair. And both probably came from dissident Catholic families at a time when Protestantism had become the official state religion. The difference is Stephens took his religious faith so seriously that he chose to flee England in 1574, after his close companion Thomas Pounce was arrested and imprisoned in the Tower of London. In the wake of Pounce's capture, Stephens fled to Rome – we don't know how – and enrolled as a novitiate in the Society of Jesus. Five years later, the Society granted him permission to go to Goa to aid the Jesuit mission there. Stephens travelled first to Lisbon, from where he set sail with twelve other Jesuit missionaries as part of a fleet of five ships on the 4th of April, 1579. The fleet voyaged around the Cape of Good Hope and arrived in Goa on the 24th of October.

¹⁴ In his travel narrative, Fitch mentions only that Stephens was "an English Jesuit"; in a private letter written from Goa in January 1584, he reveals a fraction more, saying that Stephens and Marco "did sue for us unto the Viceroy and other officers", and "if they had not stuck to us, if we had escaped with our lives yet we had long imprisonment". Fitch's letter, with its reference to Stephens, is also reproduced in J. Courtenay Locke (ed.), *The First Englishmen in India* (London: George Routledge and Sons, 1930), 89.

¹⁵ My biographical information about Stephens derives from the following sources: Joseph L. Saldanha's introduction to *The Christian Puranna of Father Thomas Stephens of the Society of Jesus* (Mangalore: Simon Alvares, 1907); Georg Schurhammer, "Thomas Stephens 1549–1619", *The Month* 13 (1955), 197–210; Brijraj Singh, "The First Englishman in India: Thomas Stephens (1547–1619)", *Journal of South Asian Literature* 30 (1995), 146–161; and James Southwood, "Thomas Stephens, S. J., The First Englishman in India", *Bulletin of the School of Oriental Studies* 3 (1924), 231–240. For a fuller discussion of Thomas Stephens and his extraordinary career in India as Tomas Estevao and Pâtri Guru, see Jonathan Gil Harris, *The First Firangis: Remarkable Stories of Heroes, Healers, Charlatans, Courtesans, & Other Foreigners Who Became Indian* (Delhi: Aleph Books, 2015), 47–70.

Seventeen days after Stephens's arrival in India, he wrote a letter to his father describing the long sea journey.¹⁶ It is a fascinating document, not least because it is the only surviving piece of writing by Stephens in his native English. There are occasional mentions of the providence of God with regard to Stephens's health and the good winds that propelled the ship to India. But the letter foregoes any display of missionary zeal, and cleaves more closely to another genre: the fabulous travelogue. Stephens offers detailed descriptions of exotic marvels that he saw during his sea voyage around Africa and the Cape of Good Hope – the stuff of John Mandeville and other medieval travellers' tales. He tells his father about his sightings of a Medusa jellyfish, of strange birds with seven-span wings, and of a miraculous fish "which hath wings and flieth".¹⁷ In all these instances, Stephens effaces himself; invisible in the marvellous scenes he describes, he offers each as an occasion "to glorify Almighty God in His wonderful works and such variety in His creatures".¹⁸

Yet even as Stephens steps out of frame throughout this slideshow of exotic marvels, we can see another tendency lurking in the background of his letter. He also observes how the journey to India pathologically transforms the flesh of sea voyagers: Stephens explains, in what seems to be a description of the symptoms of scurvy, that those who undertake such a long journey are likely to "fall into sundry diseases, their gums grow great and swell, and they are fain to cut them away, their legs swell, and all the body becometh sore and so benumbed, that they cannot stir hand or foot, and so they die for weakness".¹⁹ And he talks also of the experience of crossing into the "Burning Zone" near the equator, where sea-voyagers suffer "so many inconveniences of heats and lack of winds that they think themselves happy when they have passed it".²⁰ In other words, Stephens had begun to note the transformation of European bodies in foreign environments. He was not simply watching a marvellous spectacle of a brave new world that providentially took care of him: he recognized that this new world was, more accurately, an environment that had permeated his body, in the form of disease and heat.

In a letter he wrote to his brother Richard in 1583, Stephens notes that he was "tried by a serious illness" shortly after he reached India.²¹ We do not know what illness it was – quite possibly dysentery, the plague of many a new arrival – but it obviously felled him with particular force, given that he could still recall its gravity

¹⁶ Stephens's letter to his father is reproduced in Saldanha (1907), xxvi–xxx.

¹⁷ *Ibid.*, xxvi, xxvii.

¹⁸ *Ibid.*, xxviii.

¹⁹ *Ibid.*, xxviii.

²⁰ *Ibid.*, xxvii.

²¹ Stephens's Latin letter to his brother Richard is also reproduced in Saldanha (1907), xxx–xiv.

four years later. This was but the first of many bodily transformations that he was to undergo in Goa. But his letter to his father, so sparse on detail about his Indian destination, does show that his attention had already been arrested by another form of Indian matter he took into his body – a new fruit he had not seen before: the coconut. He writes at the very end of the letter that “the drink of this country is good water, or wine of the palm tree, or a fruit called cocoas”.²² Stephens had clearly already sampled coconut water, a powerful antidote to the loss of body salts caused by sweating in India’s extreme heat. As we will see, this was the beginning of a long and profound relationship that transformed his body and its habits.

The Goa in which Stephens landed in 1579 was an increasingly bellicose beacon of Christianity.²³ Thanks to St. Francis Xavier’s aggressive work in converting Konkani Brahmins after he came to India in 1542, the Jesuit mission in Goa had become a major force in shaping the culture of the region. Francis Xavier bequeathed to the mission a distinctive legacy of intolerance.²⁴ Horrified by what he regarded as the idolatrousness of Goa’s Hindus, he recommended setting up the Inquisition in Goa. He took little care to study local customs and languages; his aim was to save souls. If Hindu temples needed to be destroyed to bring the word of God to the infidels, that was simply a grim necessity.

Stephens approached his mission rather differently. He took considerable pains to learn local customs and tongues: clearly a gifted linguist – he quickly became fluent in Portuguese – he also acquired Konkani, the local language of both Goa and the northern Malabar coast. In the frontier village of Rachol, where he lived for most of his four decades in India before his death in 1619, speaking Konkani was a necessity. Indeed, he became so fluent that he wrote (under the name of Tomas Estevao) the first Konkani grammar book, the *Arte da lingoa Canarim*.²⁵ We do not know who his teachers were, but he evidently spent considerable time in the company of Konkani speakers. Just as impressively, he devoted himself to learning Marathi, the language of ‘high’ literature among the Brahmins. It was in Marathi, sprinkled with some Konkani, that Stephens composed – under the name

²² Quoted in *ibid.*, xxx.

²³ My discussion of pre-Portuguese and early colonial Goa is indebted to Teotonio R. de Souza (ed.), *Goa through the Ages, II: An Economic History* (Delhi: Concept Publishing, 1990); Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe, Volume I: The Century of Discovery* (Chicago: University of Chicago Press, 1965), 381–391; and Sanjay Subrahmanyam, *The Portuguese Empire in Asia 1500-1700* (Harlow, Essex: Longman, 1993), 80–85.

²⁴ Georg Schurhammer offers an extensive if somewhat reverential biography of Francis Xavier in India in *Francis Xavier His Life, His Times: India, 1541–44* (Chicago: Loyola Press, 1982).

²⁵ See the facsimile edition of *Arte da Lingoa Canarim* (Margao, Goa: Cinnamon Teal, 2012). My discussion of Konkani is indebted to the introduction to the letter by Ivo Coelho (5–22).

of Pâtri Guru – his epic 11,018-line poem about the history of the world from Creation to the coming of Jesus. He called the poem the *Kristapurana* – the Story of Christ. First printed in 1616 on a press at the Rachol seminary, the *Kristapurana* became enormously popular with the local community of Brahmin converts and, subsequently, with Malabari Christians and even Marathi-speaking non-Christians.²⁶

The *Kristapurana* arguably achieved a quasi-colonial end – bringing Christian lore to the locals.²⁷ But Stephens didn't simply dress up Jesuit Christian doctrine in workman-like Marathi. He also demonstrably fell in love with the language, in a way that Indianized not just the Christianity he sought to preach but also his own body. This much is apparent from the best-known section of the *Kristapurana*, in which Stephens praises the beauty of Marathi:

Zaissy puspā mazi puspa mogary
 Qui parimallā mazi casturi
 Taissy bhassā mazi saziry
 Maratthiya

Paqhiā madhe maioru
 Vruqhiā madhe calpataru
 Bhassā madhe manu thoru
 Maratthiyessi

²⁶ Original editions of the *Kristapurana* do not survive, so I have worked with Joseph L. Saldanha's 1907 Marathi edition. The Marathi of this edition is rendered in Roman rather than Devanagari script.

²⁷ It is important to remember that even if the Jesuits initially worked with the sanction of the Portuguese colonial state, they weren't identical to it. Although King João III had appointed Francis Xavier as his Apostolic Nuncio in Portuguese India, the Jesuits didn't operate straightforwardly within the machinery of colonialism and empire. Stephens's mission to translate the Word of God into local vernaculars may have not fallen afoul of state law in his lifetime, but it did later, as did indeed the Jesuit order in general. After several years of sustained pressure, the colonial authorities banned the use of vernacular languages in 1684 and declared Portuguese the sole official language. Stephens's *Kristapurana* suddenly became a problematic text. The poem went even further underground with the (temporary) suspension of the Jesuit order in 1773, as a result of which many texts associated with the Society of Jesus were destroyed. This might be the reason why not a single copy of the first three editions of the *Kristapurana* survives today. But in the wake of the vernacular language ban and the suspension of the Jesuits, the *Kristapurana* survived in largely secretive oral form amongst Goan and Malabari Christians. In the process, it became a powerful rallying point for anti-colonial sentiment; it was still recited with pride by Marathi-speaking Indian freedom fighters at the height of Gandhi's Quit India Movement in the 1940s.

[As the *mogra* among flowers
 As musk among perfumes
 So among languages is the beauty
 Of Marathi

As among birds the peacock
 As among trees the *kalpataru*
 So among languages is
 Marathi]²⁸

We might choose to read this passage as a strategic tour de force designed to hook a West Indian readership. Stephens had carefully studied not just the medieval Marathi *puranas* – epic stories of creation, gods and kings – but also become adept in one of Marathi’s most distinctive poetic forms: the *ovi* stanza, employed to great effect by the Brahmin Marathi poet-saint Eknath (1533–1599), a contemporary of Stephens.²⁹

But in appropriating Eknath’s distinctive style, Stephens wasn’t simply speaking to his readers in the language and the poetic form of the region. He was also lending voice to powerful personal experiences of his attachment to his new home. In his *ovis*, Stephens opened up his body to the touch of a world supposedly separate from him. For the landscape Stephens describes in his praise of Marathi isn’t designed simply to hook his Indian readers; it also bears the imprint of his own sensuous interactions with it. Here, if briefly, we can glimpse Stephens’s own delighted body in Goa, smelling *mogra* (jasmine) flowers, hearing the cry of the peacock, gazing upon the *kalpataru* tree. And this body is the missing point of connection between landscape and language, a language that seems to have induced in him a similar delight. Which is to say: speaking Marathi changed Stephens.

Speaking Marathi also changed the Christianity he attempted to bring to his readers. The *Kristapurana* re-tells stories from the Old and New Testaments. Yet the Christianity he explains is one that has been adapted to Indian, and even Hindu, concepts. He calls Jesus, for example, a *swami*. But the Hinduization of Stephens’s Christianity is perhaps most clear from one word choice in the above passage: “*calpataru*”, or *kalpataru* tree – understood most often among inhabitants of the Konkan coast as the coconut tree.

²⁸ Quotations from *Kristapurana* are from Saldanha’s 1907 Marathi edition. But all English translations are mine, with considerable help from Vibha Kamat and Suresh Walawalikar. This passage is from Saldanha (1907), 6 (*Awasuari* 1, *ovis* 123–124).

²⁹ Stephens’s debts to Eknath, as well as earlier practitioners of the *ovi* tradition such as Dnyaneshwar, are discussed by Hans Staffner, “Fr. Stephens’ *Christa Puranna* (Reflections on the Coming Devangari edition)”, *The Examiner*, Bombay 107:14 (1956), 177–178; and Claude Silva, “Thomas Stephens, S. J.”, *The Examiner*, Bombay 107:27 (1956), 341–342.

Throughout the *Kristapurana*, Stephens invokes the “*calpataru*”. Here he adapts a traditional Hindu motif for Christian purposes: the *kalpataru* is, in Sanskrit mythology, a divine tree that has the power to grant all wishes, as a result of which Indra the god-king takes it with him to Paradise. Consequently, “*calpataru*” provides Stephens with a powerful translation for the Tree of Life in the Garden of Eden, which is how he uses the word at the poem’s beginning. This typifies how Stephens gravitated toward Hindu concepts. He probably did so less out of a deep sympathy than a pragmatic sense of the main constituency for his poem, Brahmin Hindus who had converted to Catholicism. There was another shrewd calculation behind his adaptation of the *kalpataru*. As his paean to Marathi makes clear, his use of the word also serves to localize the Edenic tree in Goa. Indeed, the *kalpataru* was equated by the inhabitants of the Konkan coast with the coconut tree, because of its ability to provide for a wide spectrum of human needs. This was a tradition with which Stephens was evidently familiar. In the letter he wrote to his brother, he remarks of the coconut tree that

It gives oil, liquor (*vinum*), toddy (*lac*), syrup (*mel*) sugar and vinegar. Coir-rope is also made from it to tie with, and its branches are used to protect huts from rain. It gives fruit all the year round, which are rather nuts than dates, resembling a man’s head. When the exterior rind has been removed, they rival the size of two fists. Inside, the fruit contains water like light beer and good to quench one’s thirst. It is so plentiful that, after drinking from one fruit, you would not look for another. In the interior of the nut is a kernel lining it all over like a covering and forming a prized article of food. The shell furnishes the blacksmith with charcoal. Those that live near the sea not only load their boats with the tree, but also utilise it for making ropes and sails. You will find hardly any piece of writing except on its leaves. Those that live on land invariably make use of them to shelter themselves from rain.³⁰

Here we can see Stephens the Goan ethnographer not so much describing the *kalpataru* as rehearsing an oft-repeated local narrative about it. Yet it is clear that his relation to the *kalpataru* was embodied as much as it was conceptual. As we have seen, the long letter Stephens wrote to his father in 1579, rich in details about his fantastic sea voyage to Goa, refers to the “drink of this country” derived from palm trees: here he invokes either coconut water or toddy, the zesty alcoholic brew he mentions in his letter to his brother. Each drink has a significant impact on the body. Coconut water is an excellent guard against dehydration; electrolyte-rich, it has a cooling effect in the heat. And its alcoholic derivative toddy is a fine protector against the cold. It is very difficult to imagine Stephens having done without either drink during his four decades in India. In the last three years of his life prior

³⁰ Quoted in Saldanha (1907), xxxii–xxxiii.

to his death in 1619, he struggled to take food because of a chronic stomach problem; it's highly likely that coconut water would have been a regular part of his sickbed diet. It is likewise difficult to imagine Stephens earlier in his life avoiding the multiple uses of the coconut in its many other forms. Eating the coconut's white flesh by itself or mixed into tasty dishes such as the *kishmur* fish curry that is so plentiful in the region; using its husk hair as coir for rope; employing it as charcoal for cooking or other fires; sheltering under its leaves in the monsoon; even writing on it as a substitute for paper – indeed, it is tempting to imagine drafts of the *Kristapurana* written on the leaves of *kalpataru* – Stephens must have been familiar with all these.

In other words, Stephens's "calpataru" is not simply a local figure that translates a Christian concept. It is the catalyst for an entirely new ensemble of bodily habits, habits that differ from how Stephens had used his body in England. If Stephens imbues the *kalpataru* with miraculous properties in the *Kristapurana*, it is partly because the coconut also helped transform him from Thomas Stephens the English religious dissident into Pâtri Guru the Marathi poet. The coconut, therefore, was for Stephens the secular version of a consecrated communion wafer: his body was transformed by it, whether through eating its flesh, drinking its water, burning its rind, plaiting its husk hairs into rope, using its bark as a shelter from the rain, and writing upon its leaves.

The coconut may have provided Stephens, as it did George Herbert, with an illustration of the workings of divine providence and the principle that God makes everything for some use – or, in the case of the *kalpataru*, for potentially infinite use. Yet the coconut does not always function in such straightforwardly theological fashion in the *Kristapurana*. When Stephens invokes it, he doesn't do so simply to translate key concepts of Christian doctrine for his Marathi-speaking readers. He also localizes those concepts, displacing and transforming them in ways that vividly conjure the details of the Goan landscape. When, for example, Stephens describes the rebuilding of Jerusalem, he writes that

Draqhe vely puspa taru bhina zahale
Zuna taddamadda bhummy paddale
Teanche tthai vruqhe vaddhale
Apaisse

[Grape vines, flowers and trees fell apart
Old high coconut and palm trees fell to the ground
In their place trees grew
Naturally]³¹

³¹ Quoted in *ibid.*, 179 (*Auasuari* 33, *ovi* 16).

Here Stephens imagines a Jerusalem that has fallen from its former glory, a glory associated not just with vines and flowers but also with the coconut tree. His term for the latter in this passage is not the heavenly *kalpataru* of Sanskrit mythology, however, but “taddamadda” – a local Konkani word that, describing the soaring height of mixed groves of coconut and palmyra trees, helps Stephens re-imagine the original Jerusalem as a version of the contemporary Konkani coast. As a result, the paradisaical bliss that Christian doctrine associates with a lost past is subtly out-sourced to Stephens’s and his readers’ Indian present.

Describing the animals afflicted by the waters of the Great Flood, Stephens again evokes the local coconut-rich landscape with a word that points to neither Christian doctrine nor Hindu mythology but an actual experience of a Goan coconut tree:

Veagra bocaddiyā saue pōuaty
 Zalli siha sardhalla craddaty
 Zallachare manuxanssi mellaty
 Nariyelli vari

[The tigers swim with the sheep
 In the water the lions play with smaller cats
 Those living in the water meet men
 Atop the coconut tree]³²

Stephens here describes the devastation wrought by the biblical Flood as an inversion of cosmic order: its water levels the hierarchical distinctions between species and between heights, placing mighty and weak animal, treetop and submarine seascape, in unexpected proximity. For modern readers, this might sound less like the Flood as conceived in the Bible than a description of the tsunami that crashed into India’s coconut-lined Coromandel Coast in 2004. But the stanza has a more specifically Goan resonance. Stephens’s concluding line invokes the *Nariyelli*, a commonplace Marathi term for the coconut; the image he conjures with the *Nariyelli*, of men atop the coconut tree, is a powerful one in Goa even today. For the coconut trees of the region are scaled daily by agile men who tap the fruit for water and toddy. Stephens may not have adapted his body to clamber up coconut trees in search of libations. During his forty years in India, however, the *Nariyelli* was the agent of numerous other recalibrations of his body and its flesh.

These recalibrations of the flesh are why we cannot dismiss Stephens as simply an agent of European colonial power. To this day, his name is associated in Goa with

³² Quoted in *ibid.*, 42 (*Auasuari* 7, *ovi* 77).

the flowering of Konkani as a literary language.³³ And Stephens has additionally served as a standard-bearer for Goa's other indigenous languages: in the mid-twentieth century, at the height of Quit India movement, his praise of Marathi from the *Kristapurana* was posted widely in non-Christian venues throughout Goa, such as the Saraswat Brahman Samaj's Library in Margão.³⁴ Stephens did not just convert Brahmins to Christianity. He and his Christianity were also transformed by the Goan ecosystem, including the coconuts he encountered there.

In light of Stephens's coconut, then, we can revisit Stefano's pignut. When we read the two nuts contrapuntally, we might see Stephens's Marathi poem as a counter-*Tempest*, and Shakespeare's English play as a counter-*Kristapurana*.³⁵ Written unbeknownst to each other in the early 1610s, they constitute a conflicting canon of early modern English literary nuxology. They also represent sharply different ways of thinking about the experiences of migrant bodies and the agency of food in the contact zone.

The phrase "contact zone" is, of course, Mary Louise Pratt's. She uses it to refer to "social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today".³⁶ Pratt's definition of the contact zone is curiously disembodied: it rightly thinks about cultural encounters and power relations, but it finesses the ways in which these encounters and relations are mediated by, and imprinted on, bodies. The documents of early modern literary nuxology allow us to put not just human but also non-human bodies back into what we might call the edible contact zone.

³³ The association of Stephens's name with the flowering of Konkani as a literary language is in no small part due to the Thomas Stephens Konknni Kendr in the Goan parish of Bardez, which houses an extraordinary archive of Konkani texts by Stephens and other non-Portuguese Goan writers of the past four centuries. Stephens has also recently become a figurehead for the indigenous Romi Konknni Movement, whose objective is to have Roman-script Konkani declared one of the official languages of Goa.

³⁴ The story about the posting of Stephens's stanzas about Marathi in the Saraswat Brahman Samaj's Library in Margão during the Quit India movement comes from Vibha Kamat.

³⁵ The practice of reading "contrapuntally" is theorized by Edward Said in *Culture and Imperialism* (London: Vintage Books, 1993). Contrapuntal reading means reading a text from the double perspective of imperialist ideology and the means of production or forms of resistance that it might efface, "with an understanding of what is involved when an author shows, for instance, that a colonial sugar plantation is seen as important to the process of maintaining a particular style of life in England" (66).

³⁶ Mary Louise Pratt, "Arts of the Contact Zone", *Profession* 91 (1991), 33–40, quote: 34.

The Tempest's pignuts are never allowed to be anything other than fodder that serves the European migrant's need to continue functioning as himself. As we have seen, the play's nuts are simply inert commodities accumulated through indentured native labour for consumption by European masters. The nuts exist only to maintain European health and to safeguard a political economy in which European supremacy is assumed. By contrast, the *Kristapurana*, and indeed the life story of Stephens in Goa, suggest that nuts are not simply consumable goods. They are also actors that transform migrant bodies. In Shakespeare's plays, the nut has an uncanny power to swerve from the familiar to the strange. But that power is somehow diminished as soon as the nut becomes food; then it is simply a means by which a European can remain a European. What I have called Shakespeare's capacity for nutty thought, then, is nonetheless blind to an embodied power that Stephens more fully recognizes – that the nut not only comes from a brave new world, but can also open up a new world within the body of the person who eats it. This opening up is equally an adaptation to a larger ecology – an edible contact zone – within which nuts and humans meet, become bonded as fellow actors, and with transformative effect.

No matter how much the nut may transform settler bodies within the edible contact zone, however, we must still attend to the shaping political economy within which the nut is made available to its foreign eater. The mere fact of transformation by a nut does not mean that larger colonialist social relations and forms of labour must be likewise transformed. If Stephens did not himself clamber up coconut trees to retrieve coconuts, who did? Which Calibans cracked his coconuts for him? Which Calibans laboured to safeguard his health? In telling the story of the miraculous powers of the coconut in Goa, it is perhaps too easy to forget the stubborn power of an economy in which labour was divided in entirely colonialist ways. Stephens was doubtless the beneficiary of an early version of this economy – which is to say, he must have assumed the privileges a *gora sahib* (white master) served by Indian peons.

Yet there were other economies at work in Stephens's career, economies in which power was not organized in quite so predictable a fashion. From whom did he learn local languages, including vernacular Konkani and high Marathi? From whom did he learn the complexities of the *ovi* form? From whom did he learn about Eknath? Stephens immersed himself in local literary tradition in a way that few other early European settlers did and as a result, mastered Konkani, Marathi and their poetic forms. But his education would have demanded that he submit to other local masters. How much did he have to submit, not just intellectually, but also physically to his Indian gurus? How, for example, did he sit during his Marathi lessons? How did he turn the pages of Marathi Puranas – perhaps inscribed on coconut leaves – such as Eknath's? How, in short, might his body have adapted not only to

the plant life but also to the classrooms of the Konkan Coast? How did his body change in ways that not only served the ends of the Portuguese colonial state but also traced the outlines of rather different modes of contact between foreigner and local?

In the edible contact zone of sixteenth and seventeenth-century Goa, then, the asymmetry of power relations in favour of European colonialist hegemony cannot always be presumed in advance. The coconut was, in Stephens's case, a node within a complex, dynamic network of social relations that entailed considerable fluctuations of power, identity and bodily habits. Within and without its nutshell, we find infinite space, at least in terms of life-worlds that exceed the standard narratives of colonial history and European imperialism, including *The Tempest*. And that is why, in my nutty reworking of *The Tempest* prompted by Thomas Stephens's *Kristapurana*, Stefano will not only eat the nuts Caliban gives him. He will also learn the language of Caliban and Sycorax, write an ode to Setebos, and train his fingers to dig banquets of pignuts under the bewitching influence of fenny, i.e. cashew-nut liqueur. In my *Tempest*, then, Stefano – like his near- namesake Stephens – will go nuts.

Zusammenfassung

Der Aufsatz stellt zwei Texte aus den frühen 1610er Jahren einander gegenüber: Shakespeares *The Tempest* und *Kristapurana*, ein episches Gedicht über das Leben Jesu Christi in Marathi, der Sprache Goas. Der Autor ist der englische Jesuit und Missionar Thomas Stephens (1550–1619), der 1579 in Goa eintrifft, wo er bis zum Ende seines Lebens bleibt. Am Beispiel der Bedeutung, die der Nuss in den beiden Texten zukommt, diskutiert Jonathan Gil Harris, was er frühneuzeitliche "nuxology" (dt. 'Nussologie') nennt, und zwar Formen des Denkens über die Interaktion von Körpern und Nahrung in kulturellen Kontaktzonen.

WEISSER RABE, SCHWARZER PRINZ:
HAMLET IM NACHKRIEGSDEUTSCHLAND¹

VON

ANDREAS HÖFELE

I

Wer den Krieg überlebt und ein Radio hatte, konnte vier Wochen nach der Kapitulation, am 7. Juni 1945, abends um viertel nach neun im deutschsprachigen Programm der BBC eine Sendung mit dem Titel "England – die unbekannte Insel" hören. Der Sprecher begann mit den Worten:

Es macht mir große Freude zu Ihnen über etwas zu sprechen, das nichts mit Krieg und Politik zu tun hat – ein Thema, das mich zu meinem eigentlichen Beruf als Schauspieler zurückführt, zu meiner Arbeit vor dem Jahr '39, in eine Zeit, in der ich mich noch nicht in den Kampf gestürzt hatte, der auf die eine oder andere Art jetzt von uns allen Besitz ergriffen hat. Sechs Jahre lang haben Sie unsere Stimmen über den Äther gehört – wir sprachen über Krieg und Politik; denn diese sechs Jahre waren eine kritische, eine unnatürliche Zeit. Die Krise ist noch nicht vorüber, aber schon sehen wir, hinter den Wolken dieser Nachkriegstage, in der Ferne das Licht des Friedens. [...] Und so möchte ich, ein Engländer, Ihnen in Deutschland heute sagen, was ich – als Engländer – über unseren größten Dichter denke und fühle.

Intern firmierte die Sendung als "Shakespeare Feature", und in diesem 45-Minuten Feature waren zum ersten Mal nach dem Krieg auch wieder die Worte des berühmtesten aller Monologe aus dem berühmtesten aller Shakespeare-Stücke in Deutschland zu hören: "Seyn oder Nichtseyn, das ist hier die Frage".²

Der Kommentarsprecher, zugleich Autor der Sendung, war der bekannte Film- und Theaterschauspieler Marius Goring, der seinen deutschen Hörern unter dem Pseudonym Charles Richardson bekannt war, vermutlich, weil nur ein Umlaut seinen Namen von Göring trennte. Bemerkenswert ist Richardsons Ton. Zu einer Zeit, als den britischen Besatzungstruppen jedes Fraternisieren mit den Deutschen verboten

¹ Bei dem Aufsatz handelt es sich um die Abschiedsvorlesung des Autors, gehalten am 15. Juli 2016 an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

² BBC WAC German Service Scripts / Features / June 1945 – February 1946. Die Schreibung 'Seyn' findet sich in Ausgaben der Schlegel-Übersetzung zumindest bis in die 1840er Jahre.

war, als die Amerikaner im wenig erfolgreichen Bemühen um *guilt mobilization* die unwillige Zivilbevölkerung zur Besichtigung der KZ-Toten zwangen, begegnet Richardson seinen deutschen Hörern als vertrauter Freund. Und das war er auch für all jene, die in Nazideutschland heimlich seine Sendungen gehört hatten.³

Was Richardson den Deutschen mit seinem "Shakespeare Feature" in aller Freundschaft vermitteln möchte, ist, dass Shakespeare Engländer war. Das ist weniger selbstverständlich, als es klingt. Denn lange schon galt der Dramatiker den Deutschen als "unser Shakespeare". "Es gibt kein Volk", schrieb Gerhart Hauptmann 1915, "auch das englische nicht, das sich ein Anrecht wie das deutsche auf Shakespeare erworben hätte. Shakespeares Gestalten sind ein Teil unserer Welt, seine Seele ist eins mit unserer geworden; und wenn er in England geboren und begraben ist, so ist Deutschland das Land, wo er wahrhaftig lebt."⁴ Verständlich, dass das in England während der Schlacht von Verdun nicht auf Gegenliebe stieß.⁵

In der *Re-education*-Kampagne, mit der die Westalliierten die Deutschen ab 1945 zu Demokraten erziehen wollten, spielt Shakespeare einfach deshalb eine so viel geringere Rolle als etwa Hemingway, Faulkner, Thornton Wilder, T. S. Eliot oder Sartre, weil man Shakespeare den Deutschen nicht erst bringen musste: Er war schon bei ihnen, Teil ihres eigenen Kulturguts.

Richardson repatriert Shakespeare und erteilt zugleich eine Lektion in Demokratie. Sein Shakespeare verkündet – und dazu muss auch er etwas umerzogen werden – die Werte des modernen England: Toleranz und Liberalität. Klar ist, dass dabei Shylocks Rede "Hat nicht ein Jude Augen?" zitiert werden muss, desgleichen Portias (freilich gegen Shylock gerichtete) Rede, in der Gnade noch über Gerechtigkeit geht: "The quality of mercy is not strained". Klar ist vor allem aber, dass in einer solchen Blütenlese Hamlet nicht fehlen darf, das Allerheiligste gewissermaßen, der glühende Kern der deutschen Shakespeare-Verehrung, der trauerschwärze Prinz, in dessen Selbstbespiegelung die Deutschen ihrem eigenen Spiegelbild zu begegnen meinten. Wie alle großen Dichter, so Richardsons Kommentar zu dem berühmten Monolog, werde "auch Shakespeare unablässig gequält" von der Kluft zwischen dem Leben, wie es sein sollte, und dem Leben, wie es ist:

Was kann der Dichter in seiner Verzweiflung tun? Er sehnt schließlich den Tod herbei [...]. Aber ist diese Todessehnsucht gut? Das ist hier die Frage. [...]

³ Wie Werner Habicht, damals regelmäßiger BBC-Hörer, dem Verf. mitteilte, legte Richardson bald nach dem Krieg sein Pseudonym ab und gab sich unter seinem wirklichen Namen zu erkennen.

⁴ Gerhart Hauptmann, "Deutschland und Shakespeare", *ShJB* 51 (1915), VII–XII, hier XII.

⁵ Eine polemische Erwiderung lieferte der Dramatiker Henry Arthur Jones in *Shakespeare and Germany* (London: Wittingham, 1916).

Seyn oder Nichtseyen, das ist hier die Frage:

[es folgt die Rezitation des gesamten Monologs; AHö]

Shakespeare stellt die Frage und Hamlet stellt die Frage und beide kommen zu der Antwort: Nein. [...] Shakespeares "Hamlet", der nach dem Tod verlangt und im Tod die dichterische Befreiung von seinen Leiden sucht, begeht – anders als Goethes Werther – nicht Selbstmord. In seiner Todesstunde ist selbst Hamlet überzeugt, dass, trotz allem, das Leben gelebt werden muss bis zu seinem natürlichen Ende. Er sagt zu Horatio, der sich töten will: Nein.

Angesichts der Selbstmorde von Hitler, Goebbels und – erst vierzehn Tage vor der Sendung – Himmler sowie der Selbstmordwelle unter ihren Anhängern richtet sich die Botschaft von Richardsons englischem Shakespeare gegen den Todeskult der Nationalsozialisten. Zugleich markiert sie mit nur vier Wörtern den Abstand des englischen Hamlet zum deutschen: "anders als Goethes Werther".

II

Hier ist ein Rückblick auf einige Stationen der deutschen Shakespeare-Rezeption angebracht, denn sowenig es nach dem Ende des Dritten Reichs den voraussetzungslosen Neubeginn einer 'Stunde Null' gegeben hat, sowenig – das zeigt Richardsons Verweis auf Goethes Roman – lässt sich der Hamlet der Nachkriegszeit von seiner langen Vorgeschichte trennen.

Tatsächlich ist mit Goethes Werther der Punkt benannt, an dem die Shakespeare-Begeisterung des Sturm und Drang sich zur Hamlet-Obsession steigerte. Es begann, schreibt Walter Muschg, in den 1770er Jahren neben dem Werther-Fieber auch "ein Hamlet-Fieber zu grassieren [...]. Die beiden Krankheiten steigerten sich gegenseitig und waren im Grund dieselbe. Man sah im zerrütteten Hamlet einen Bruder des Selbstmörders Werther, und Goethe selbst erlag diesem Mißverständnis."⁶ Im Rückblick von *Dichtung und Wahrheit* heißt es: "Hamlet und seine Monologe blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wußte ein jeder auswendig und rezitierte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe ebenso melancholisch sein als der Prinz von Dänemark, ob er

⁶ Walter Muschg, "Deutschland ist Hamlet", *Die Zeit*, Nr. 17, 24. April 1964, und Nr. 18, 1. Mai 1964. Online: <http://www.zeit.de/1964/17/deutschland-ist-heimat> [sic] und <http://www.zeit.de/1964/18/deutschland-ist-hamlet-ii>. Zur deutschen *Hamlet*-Rezeption siehe u. a. auch Manfred Pfister, "Germany is Hamlet: The History of a Political Interpretation", *New Comparison* 2 (1986), 106–26; Franz Loquai, *Hamlet und Deutschland: Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 1993); Heiner O. Zimmermann, "Is Hamlet Germany? On the Political Reception of Hamlet", in Mark Thornton Burnett / John Manning (Hg.), *New Essays on Hamlet* (New York: AMS Press, 1994), 293–318.

gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte.”⁷ Mit dem leidenden Werther erschuf Goethe einen Hamlet der Empfindsamkeit, und Wilhelm Meister machte aus Hamlet einen zweiten Werther:

Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden.⁸

Mit diesem Hamlet, schrieb August Wilhelm Schlegel, sei Shakespeare “auferstanden und wandel[e] unter den Lebenden.”⁹ Wilhelm Meisters Lesart verschaffte Hamlet eine durch das ganze neunzehnte Jahrhundert quasi permanent mitwandernde Zeitgenossenschaft. Sie provozierte aber auch eine Gegenlesart, die Hamlet nicht minder nachhaltig zum politischen Zeitgenossen machte, an seiner Schwäche jedoch nichts Edles mehr fand. “Hätte ein Deutscher den Hamlet gemacht, würde ich mich gar nicht darüber wundern”, schrieb Ludwig Börne: “Ein Deutscher brauchte nur eine schöne, leserliche Hand dazu. Er schreibt sich ab, und Hamlet ist fertig.” Ein Kompliment war das nicht – weder für Hamlet, noch für die Deutschen, denn

Hamlet ist ein Todesphilosoph, ein Nachtgelehrter. [...] Ein Königssohn, zu Krieg und Jagd erzogen, übte er sich in Wittenberg, wilde Theses zu bestreiten und hasenfüßige Sophismen aufzutreiben. [...] Ein Nachtwächter, beobachtet und verkündet er die Zeit, wenn andere schlafen und nichts von ihr wissen wollen, und schläft, während andere wachen und geschäftig sind. Wie ein Fichtianer denkt er nichts, als ich bin ich [...]¹⁰

Im tatenlos solipsistischen Hamlet attackiert Börne die deutschen Intellektuellen, die sich vor den Realitäten der politischen Restauration nach 1815 ins Schneckenhaus weltfremder Spintisiererei verkrochen. Noch deutlicher artikuliert sich diese Frustration in Ferdinand Freiligraths Gedicht von 1844, dessen Eröffnungssatz zur politischen Parole wurde:

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, in *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Beutler (Zürich: Artemis, 1977), Bd. 10, 636.

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in Beutler (1977), Bd. 7, 263–264.

⁹ August Wilhelm Schlegel, “Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters”, *Die Horen* 4 (1796), 57–112, hier 58.

¹⁰ Ludwig Börne, “Hamlet: Von Shakespeare [1828]”, in ders., *Sämtliche Schriften*, hg. von Inge Rippmann / Peter Rippmann (Düsseldorf: Melzer, 1964), Bd. 1, 482–498, hier 498.

Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm
In seinen Toren jede Nacht
Geht die begrabne Freiheit um,
Und winkt den Männern auf der Wacht.
Da steht die Hohe, blank bewehrt,
Und sagt dem Zaudrer, der noch zweifelt:
»Sei mir ein Rächer, zieh dein Schwert!
Man hat mir Gift ins Ohr geträufelt!«
[...]
Er sinnt und träumt und weiß nicht Rat;
Kein Mittel, das die Brust ihm stähle!
Zu einer frischen, mut'gen Tat
Fehlt ihm die frische, mut'ge Seele!

Das macht, er hat zuviel gehockt;
Er lag und las zuviel im Bett.
Er wurde, weil das Blut ihm stockt',
Zu kurz von Atem und zu fett.
Er spann zuviel gelehrten Werg,
Sein bestes Tun ist eben Denken;
Er stak zu lang in Wittenberg,
Im Hörsaal oder in den Schenken.

Noch aber ist es nicht zu spät:

Nur ein Entschluß! Auf steht die Bahn –
Tritt in die Schranken kühn und dreist!
Denk an den Schwur, den du getan,
Und räche deines Vaters Geist!
Wozu dies Grübeln für und für?
Doch – [hier der Umschlag in seufzende Selbstanklage, AHö]
darf ich schelten, alter Träumer?
Bin ich ja selbst ein Stück von dir,
Du ew'ger Zauderer und Säumer!¹¹

Vier Jahre später ist die Revolution da, doch die Hoffnung auf nationale Einheit in Freiheit bleibt unerfüllt. Die Bismarck'sche Reichsgründung von 1871 hat wenig mit den Vorstellungen von '48 zu tun. Und das Deutsche Reich aus Sicht des amerikanischen Shakespeare-Herausgebers Horace Howard Furness rein gar nichts

¹¹ Ferdinand Freiligrath, "Hamlet", in ders., *Ein Glaubensbekenntniß* (Mainz: Zabern, 1844), 253–257.

mehr mit Hamlet. In seiner großen Variorum-Ausgabe erscheinen die beiden *Hamlet*-Bände 1877 mit der Widmung:

To the
‘German Shakespeare Society’
of Weimar
Representative of a people
whose recent history
has proved
once for all
that
‘Germany is not Hamlet’
these volumes are dedicated
with great respect
by the editor.¹²

Unter preußischer Führung war ein Volk von tatenlosen Grüblern zur schlagkräftigen Großmacht geworden. Der deutsche Hamlet hatte ausgedient – ein für allemal. Doch zum Verschwinden gebracht war er damit noch lange nicht. Sein Fortwirken, so ließe sich zeigen, machte sich auch da bemerkbar, wo er nicht ausdrücklich aufgerufen wurde.¹³

Eine letzte Etappe dieses Rückblicks: Am 11. April 1919, fünf Monate nach dem Untergang des Wilhelminischen Reichs, berief Paul Valéry in einem Aufsatz in der englischen Zeitschrift *Athenaeum* Hamlet erneut in den Zeugenstand der Gegenwart:

From an immense terrace of Elsinore which extends from Basle to Cologne, and touches the sands of Nieuport, the marshes of the Somme, the chalk of Champagne, and the granite of Alsace, the Hamlet of Europe now looks upon millions of ghosts. [...] If he picks up a skull, it is a famous skull. Whose was this? This was Leonardo. He invented the flying man; but the flying man has not exactly served the intentions of the inventor. [...] And this second skull is Leibniz, who dreamed of universal peace. And this was Kant, who begat Hegel, who begat Marx, who begat... Hamlet hardly knows what to do with all these skulls. But if he leaves them! ... Will he cease to be himself? His terribly clairvoyant mind contemplates the transition from war to peace. [...] And I, he says, I, the European intellect, what shall I become?¹⁴

¹² William Shakespeare, *A New Variorum Edition of Shakespeare: Hamlet, Vol. I*, hg. von Horace Howard Furness (Philadelphia: Lippincott, 1877).

¹³ Ausführlich hierzu Andreas Höfele, *No Hamlets: German Shakespeare from Nietzsche to Carl Schmitt* (Oxford / New York: Oxford University Press, 2016).

¹⁴ Paul Valéry, “Letters from France. I: The Spiritual Crisis”, *The Athenaeum*, 11. April 1919, 182–184, hier 184.

Es ist der Hamlet Europas, der europäische Geist, der hier die Geister der Toten beschwört. Doch indem er die Schädel von Leibniz, Kant, Hegel und Marx aufhebt, evoziert dieser europäische Hamlet unweigerlich auch den deutschen.

III

Was soll aus mir werden?, fragt Valérys Hamlet 1919 über den Schädelfeldern des Ersten Weltkriegs. 1945 ist dieses Bild obsolet, weil von den Opfern der schlimmsten Verbrechen nicht einmal Schädel geblieben sind: “wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng”, heißt es in Celans “Todesfuge”.¹⁵ Wonach graben, wenn die Toten zu Rauch gemacht sind?

Bei Shakespeare ist Hamlet der, der die Vergangenheit und *den* die Vergangenheit nicht ruhen lässt. Nach dem Tod seines Vaters feiert man bei Hof schon wieder Vermählung. So rasch, spottet Hamlet, dass die Reste vom Leichenschmaus fürs kalte Buffet erhalten:

[T]he funeral baked meats
Did coldly furnish forth the marriage tables. (1.2.180–181)¹⁶

Wirtschaft, Horatio! Nur Hamlet verweigert den Übergang zur Tagesordnung. Hartnäckig, in “obstinate condolément”, hält er den Blick suchend in den Staub gesenkt, zu dem sein Vater wurde und ihm alles wird. Ist das der deutsche Hamlet der Nachkriegszeit: der Aufklärer, der Mahner gegen das Vergessen?

Karl Jaspers sieht es so. Von den über tausend Seiten seiner Abhandlung *Von der Wahrheit* gehören die gerade mal zwanzig über Hamlet zu den prägnantesten. “Das ganze Drama”, schreibt Jaspers,

ist das Wahrheitssuchen Hamlets. Die Wahrheit aber ist nicht allein die Antwort auf die isolierte Frage nach dem Tatbestand des Verbrechens, sondern mehr: der gesamte Weltzustand ist derart, daß dies geschehen konnte, daß es verborgen bleiben konnte, daß es jetzt sich der Offenbarmachung entzieht.¹⁷

Dieser Hamlet steht unverkennbar in Verbindung mit Jaspers’ Überlegungen zur Schuldfrage. Nicht alle Deutschen hätten sich im strafrechtlichen Sinne schuldig gemacht, doch keiner, wie ‘unpolitisch’ und unbeteiligt auch immer am Herr-

¹⁵ Paul Celan, “Todesfuge”, in ders., *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. von Barbara Wiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 40.

¹⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, in *The Norton Shakespeare*, hg. von Stephen Greenblatt et al., 3. Aufl. (New York: Norton, 2016). Alle weiteren Zitate im Text folgen dieser Ausgabe.

¹⁷ Karl Jaspers, *Von der Wahrheit* (München: Piper, 1947), 937–938.

schaftsapparat des Regimes, könne sich von der kollektiven politischen Verantwortung lossagen. Sich dieser Wahrheit zu stellen, sei die einzige Chance auf einen ehrlichen Neuanfang; das zu erkennen, eine andauernde Verpflichtung: "Was geschah, ist eine Warnung. Sie zu vergessen, ist Schuld. Man soll ständig an sie erinnern. Es war möglich, daß dies geschah, und es bleibt jederzeit möglich. Nur im Wissen kann es verhindert werden."¹⁸

Hamlets Wahrheitssuche in einer "radikal unwahren Welt"¹⁹ ist, so gesehen, auch wenn sie nicht in die Rache mündet, alles andere als Tatenlosigkeit, sein Zögern kein Zeichen von Schwäche. "Nicht sein Charakter lähmt ihn [, n]ur die Situation":

Er ist gleichsam befangen im Wissen und im Wissen des Nichtwissens, während die nur Entschlossenen in ihrem starken Behaupten, ihrem gedankenlosen Gehorsam, ihrem fraglosen Zuschlagen, ihrer brutalen Gewalt real befangen sind durch die Enge ihrer Illusionen. Nur eine stumpfe Begeisterung für jene drastische unmittelbare Täterschaft [...] könnte Hamlet wegen Untätigkeit schelten.²⁰

Hamlets Wahrheitssuche ist Absage an die Tatideologie des Tätervolks, die Jaspers in abgemilderter, entmilitarisierter Form auch schon jetzt wieder, nach Ende des Kriegs, als die vorherrschende erkennt. Lieber tut man, als dass man nachdenkt: "Der Horizont ist eng geworden. Man mag nicht hören von Schuld, von Vergangenheit [...]. Man will einfach aufhören zu leiden, will heraus aus dem Elend, will leben, aber nicht nachdenken."²¹

In Shakespeares Stück wird diese Haltung von Fortinbras vertreten, der im Dritten Reich – wie später auch im real existierenden Sozialismus – oft als Vollender der Mission des tragisch scheiternden Hamlet gesehen wurde. Fortinbras, "dieser nichtwissende und seines Nichtwissens unbewusste Realist", schreibt Jaspers, "kann leben". Und obwohl Hamlet ihm "für die endlichen Zwecke der Welt" seine sterbende Stimme gibt, ist das Leben, für das Fortinbras steht, "in sich begrenzt" und sogar "falsch".²²

IV

Die Wahrheitssuche von Jaspers' Hamlet, so sehr sie streckenweise ins Metaphysische entschwebt, hat in ihrem Erscheinungskontext eine durchaus aufklärerische

¹⁸ Karl Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949), 8. Aufl. (München: Piper, 1983), 190.

¹⁹ Jaspers (1947), 938.

²⁰ *Ibid.*, 939.

²¹ Karl Jaspers, *Die Schuldfrage* (Heidelberg: Schneider, 1946), 133.

²² Jaspers (1947), 941.

Dimension. Doch während der Psychiater Jaspers, trotz erklärter Abneigung gegen die Psychoanalyse, seinen Hamlet zum Akteur eines, wie man in der Psychotherapie sagen würde, 'aufdeckenden' Verfahrens macht, verfährt die Mehrheit der Hamlet-Exegeten nach '45 eher 'zudeckend': Hamlet ist nicht, wie bei Jaspers, der Unruhestifter, sondern der Ruhestifter, Beschwichtiger und Apologet, die Trostfigur einer geschundenen bürgerlichen Subjektivität. Ein Abkömmling von Wilhelm Meisters Hamlet, dem das Zeug zwar zum Helden fehlt, doch der sich immerhin zugutehalten darf, sich ein "moralisches Wesen" bewahrt zu haben "unter einer Last [...], die [er] weder tragen noch abwerfen" konnte; mit andern Worten: anständig geblieben zu sein.

Und auch Freiligraths "ew'ger Zauderer und Säumer", das polemische Gegenstück zum edlen Wilhelm-Meister-Hamlet, hat in der Hamlet-Rezeption der Nachkriegszeit seinen Platz, wenngleich nicht als Figur politischer Selbstanklage. Was Freiligraths Formel "Deutschland ist Hamlet" aber bereitstellt, ist eine für die Nachkriegszeit hochrelevante Aufspaltung. Schon bei Freiligrath nämlich ist das Deutschland, für das Hamlet steht, ja keineswegs das ganze Deutschland, sondern nur ein Teil, nämlich der, der sich im – wenngleich tatenlosen – Widerstand gegen das herrschende System befindet, also nicht das offizielle Deutschland, sondern das inoffizielle, das andere, das geheime: das wahre Deutschland im falschen oder, mit dem Schlagwort von 1945: das Deutschland der inneren Emigration.²³

Innerer Widerstand bei äußerlicher Konformität, der Hamlet'sche Gegensatz von Scheinen und Sein, ein Verhaltensmuster, das der von allen Seiten überwachte und bedrängte Prinz in den Seufzer fasst: "Doch brich, mein Herz! Denn schweigen muss mein Mund." "But break my heart, for I must hold my tongue!" (1.2.159)

Eben das macht Hamlet in einem Aufsatz der katholischen Zeitschrift *Hochland* von 1946 zum Zeitgenossen. Shakespeare zeige in ihm, so der Autor Otto Knapp,

das Bild eines Menschen von hohem geistigem Rang, der, in einen Urwaldsumpf von Verbrechen, Tücke und Bosheit hineingestellt, das Leiden an der Welt, die Daseinstragik in ihrer ganzen Schwere tief, schmerzlich, zermalmend erlebt. Man kann ungezwungen Ähnlichkeiten zwischen seiner und unserer jüngst-vergangenen Lage finden: ein verbrecherisch usurpiertes Regiment, dessen ausgelassenes Treiben [sic!] das Ansehen des Landes schädigt; feige Unterwürfigkeit; eine Atmosphäre von Falschheit und Lüge; immer neue Verbrechen, um Widerstand im Keim zu ersticken.²⁴

In solcher Lage sucht Hamlet Zuflucht in der "Narrenfreiheit" seiner scheinbar sinnlosen Reden, in Ironie und Sarkasmus: "Sind wir nicht unwillkürlich gegen-

²³ Ausführlicher hierzu Höfele (2016), 227–248.

²⁴ Otto Knapp, "Hamlet – unser Zeitgenosse", *Hochland* 39 (1946/47), 532–545, hier 538.

über einer ähnlichen Welt zu einem ähnlichen Stil des Verkehrs und der Meinungsäußerung gekommen?“²⁵ Wie bei Jaspers ist Hamlet auch bei Knapp weder schwach noch feige. Doch während Jaspers dies an die aktive Wahrheitssuche bindet, bleibt Knapps Hamlet passiv: Er wird – die Formulierung ist bezeichnend – “schließlich von der sich durchsetzenden Gerechtigkeit ans Ziel getragen.”²⁶ “Seine tiefen Reflexionen über das eigene und das menschliche Dasein überhaupt” machen ihn “zu einem überzeitlichen Menschentyp von höchstem Rang” und zum Sprachrohr seines Schöpfers Shakespeare. Der habe “tief das allgemeine Schicksal der Enttäuschung am Dasein erfahren”.²⁷ “Befreiung hiervon” sei zwar auch “in äußeren Reformen zu suchen”, vor allem jedoch “in der inneren Haltung” christlicher Gottergebenheit. Was als Aufsatz begonnen hat, endet als Predigt: “Dein Wille geschehe! Hier beginnt die Nachfolge dessen, der sein Kreuz von unerhörter Schwere getragen hat bis zu seinem letzten Wort: Es ist vollbracht!”²⁸

Hamlet wird in die Zeitgenossenschaft hereingeholt, diese aber nur umso entschlossener ins *Zeitlose* entrückt. Die politischen und damit veränderbaren Verhältnisse sind lediglich Platzhalter eines unabänderlichen Schicksals. Hamlets Frage, “[o]bs edler im Gemüt, die Pfeil und Schleudern des wütenden Geschicks erdulden”, wird beantwortet mit: ‘Ja, es ist edler’. Und indem dies zur allzeit gültigen *Maxime* erklärt wird, bekommt auch das duldende Hinnehmen der Naziherrschaft die Aura einer *imitatio Christi*.

V

Angestoßen wurde die Debatte um die ‘innere Emigration’ durch Thomas Manns öffentliche Weigerung, der Bitte Walter von Molos, des ehemaligen Vorsitzenden der Sektion Dichtung in der Preußischen Akademie der Künste, nachzukommen und nach Deutschland zurückzukehren, um den “vielen, die nicht die Glorifizierung unserer Schattenseiten mitgemacht haben”, in ihrem Leid Trost zu geben:

Das deutsche Volk hat [...] vor dem Kriege und im Kriege nicht gehaßt, und es haßt nicht, es ist dazu nicht fähig, weil es wahrhaft seine Großen und seine Meister, die die Welt liebt und verehrt, verdiente und noch immer verdient, denn – ich spreche in voller Verantwortung es aus – Ihr Volk, das nunmehr seit einem Dritteljahrhundert hungert und

²⁵ Ibid., 540.

²⁶ Ibid., 543.

²⁷ Ibid., 544–545.

²⁸ Ibid., 545.

leidet, hat im innersten Kern nichts gemein mit den Missetaten und Verbrechen, den schmachvollen Greueln und Lügen, den furchtbaren Verirrungen Kranker, die daher wohl so viel von ihrer Gesundheit und Vollkommenheit posaunen.²⁹

Thomas Manns Weigerung, diese Sicht der Deutschen als einer Nation von Opfern anzuerkennen, speziell seine Weigerung, den im Lande gebliebenen Künstlern und Schriftstellern zuzubilligen, sie hätten mit ihrer Arbeit das Überleben eines anderen, guten Deutschlands gesichert, führte zu bitteren Anfeindungen: Vom Logenplatz seines bequemen kalifornischen Exils lasse sich leicht urteilen über die, die in den Bombennächten ums blanke Überleben kämpfen mussten. In seiner Antwort an von Molo hatte Thomas Mann von "der deutschen 'Innerlichkeit'" gesprochen und die mit ihr einhergehende "Theorie von den beiden Deutschland, einem guten und einem bösen" ausdrücklich abgelehnt: "Denn das böse Deutschland [...] ist das fehlgegangene gute, das gute im Unglück, in Schuld und Untergang." Es ist dieses Deutschland,

das dem Nationalsozialismus verfiel und einen Pakt mit dem Teufel schloß. Der Teufelspakt ist eine tief altdenke Versuchung, und ein Roman, der eingegeben wäre von den Leiden der letzten Jahre, vom Leiden an Deutschland, müßte wohl eben dieses grause Versprechen zum Gegenstand haben.³⁰

Zwei Jahre später erschien *Doktor Faustus* und im selben Jahr auch Manns Essay über Nietzsche, in dem der Philosoph, nach dessen Biographie Thomas Mann das "Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn" modelliert hatte, als Inbild jener Unglücksgeschichte der deutschen Innerlichkeit mit dem tragischen Lieblingshelden dieser Innerlichkeit identifiziert wird: "Als zu Anfang des Jahres 1889", so beginnt der Aufsatz,

von Turin und Basel her die Nachricht von Nietzsches geistigem Zusammenbruch sich verbreitete, mag mancher [...] Ophelias Klageruf bei sich wiederholt haben:

O, what a noble mind is here o'erthrown!
O, welch ein edler Geist ist hier zerstört!³¹

Nietzsche selbst, "der große Liebhaber der Maske", so mutmaßt Thomas Mann, müsse sich "des hamletischen Zuges in dem tragischen Lebensschauspiel, das er bot – ich möchte fast sagen: veranstaltete, wohl gewahr" gewesen sein. Der Hamlet, den Thomas Mann in Nietzsche erkennt, ist eine ungleich facettenreichere,

²⁹ J. F. G. Grosser (Hg.), *Die große Kontroverse: Ein Briefwechsel um Deutschland. Walter von Molo, Thomas Mann* (Hamburg: Nagel, 1963), 19–20.

³⁰ *Ibid.*, 34.

³¹ Thomas Mann, "Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung" (1947), in ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 9: *Reden und Aufsätze I* (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1960), 675–712, hier 675.

tiefere und attraktivere Gestalt als die Hamlet-Schablone Freiligraths, aber in entscheidender Hinsicht doch auch wieder ganz ähnlich. Nietzsche, schreibt Thomas Mann,

hat sein Leben lang den 'theoretischen Menschen' vermaledeit, aber er selbst *ist* dieser theoretische Mensch par excellence und in Reinkultur, sein Denken ist absolute Genialität, unpragmatisch bis zum Äußersten [...] von tiefer Politiklosigkeit, es ist in Wahrheit *ohne* Beziehung zum Leben, dem geliebten, verteidigten, über alles erhobenen, und nie hat er sich die geringste Sorge darum gemacht, wie seine Lehren sich in praktischer, politischer Wirklichkeit ausnehmen würden. Das haben auch die zehntausend Dozenten des Irrationalen nicht getan, die in seinem Schatten, über ganz Deutschland hin, wie Pilze aus dem Boden wuchsen. Kein Wunder! Denn nichts konnte im Grunde der deutschen Anlage genehmer sein als sein ästhetischer Theoretizismus.³²

Vom Hamlet-deutschen Nietzsche, in dem die "Theorie der beiden Deutschland" in tragischer Ununterscheidbarkeit zusammenbricht, führt eine direkte Verbindung zum Wiederauftritt Hamlets in Manns Rede "Goethe und die Demokratie", gehalten im Goethe-Jubiläum 1949. Die Rede ist eine nochmalige Absage an die Tradition eines typisch deutschen Hochmuts des Geistes, dem Goethe in doppelter Weise entgegensteht: als der Weltbürger und als das Genie gelingenden Lebens.

Goethes Lob des 'praktischen Verstandes' kommt einer Ermahnung gleich an Geist und Denken, nicht in den Wolken zu schweben, sondern sich mit dem Leben zu vereinigen und sich ihm verantwortlich zu fühlen; es zielt ab auf einen *demokratischen Pragmatismus*, an dem es in Deutschland tatsächlich immer, und auch dann, wenn das 'Leben' als oberster Wert dionysisch gefeiert wurde [hier wieder Nietzsche], allzusehr gefehlt hat [...].³³

'Demokratisch' muss hier einerseits sehr weit, andererseits sehr speziell verstanden werden. Denn gewiss war Goethe im landläufigen Sinn kein Demokrat, was Thomas Mann natürlich weiß und ausführlich darlegt, ehe er, ganz am Ende der Rede, wieder an deren Ausgangsthese anknüpft. Diese stützt sich auf die Überarbeitung von *Wilhelm Meister*, die dem individualistischen Künstler- und Theaterroman viel weitere Horizonte eröffnet: In der späten Fassung spielen der Roman "bereits zwischen Kontinenten, die Neue Welt, Amerika, ist ins Blickfeld gerückt, und die Idee der Auswanderung dorthin, zu der am Ende die Mehrzahl der Personen sich entschließt, wird zum Motiv. Goethe und Amerika, Goethe als Amerikaner – es ist eine verblüffende Zusammenziehung und Vorstellung", aber eine, mit der der späte Goethe mehr als nur geliebäugelt habe:

³² Ibid., 709.

³³ Thomas Mann, "Goethe und die Demokratie" (1949), in ders. (1960), 755–782, hier 759.

“Auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehen” [*Faust 2*] – das mutet außerordentlich amerikanisch an. Die Zukunft gehört dem Menschen des Tages, dessen Sinn und “praktischer Verstand” auf das Nächste, Nützliche gerichtet ist; sie gehört einer von des Gedankens Blässe nicht angekränkelten Tatkraft. Nicht Deutschland nur, ganz Europa ist Hamlet, und Fortinbras, das ist Amerika.³⁴

Der alte Goethe als Herold des Aufbruchs zu neuen, demokratischen Ufern; Hamlet als Chiffre des Abschieds und, wie schon bei Valéry, Memento der Sterblichkeit europäischer Zivilisation.

VI

Nirgends wird dieser Untergangstenor emphatischer vertreten, nirgends spielt Hamlet dabei eine zentralere Rolle als bei Carl Schmitt. Am 1. Dezember 1923, drei Wochen nach dem Hitler-Ludendorff-Putsch, findet sich in seinem Tagebuch der Stoßseufzer: “‘Deutschland ist Hamlet’. – Oh, leider schon seit langem nicht mehr.”³⁵

Mit einer an Ernst Jünger adressierten Postkarte vom 1. August 1956 nimmt Schmitt das Thema wieder auf:

Die Hieroglyphe der Westlichen Welt:
1848: Deutschland ist Hamlet
1918: Europa ist Hamlet
1958: die ganze Westliche Welt ist Hamlet
Für Ernst Jünger aufgeschrieben von
Carl Schmitt.

11/7 56
(Die Hamlet-Kurve)³⁶

Die drei Jahrzehnte zwischen den beiden Notaten sehen Aufstieg und Fall des Staatsrechtlers und politischen Publizisten, dessen Aussagen über politische Theologie, Souveränität und den Begriff des Politischen nicht zuletzt aufgrund ihrer aphoristischen Zuspitzung zum Kerninventar politischer Theoriebildung im 20. Jahrhundert gehören. Dessen Rolle als führender Vertreter der deutschen

³⁴ Ibid., 780.

³⁵ Carl Schmitt, *Der Schatten Gottes: Introspektionen, Tagebücher und Briefe 1921–1924*, hg. von Gerd Giesler / Ernst Hüsmert / Wolfgang H. Spindler (Berlin: Duncker & Humblot, 2014), 499.

³⁶ Ernst Jünger / Carl Schmitt, *Briefwechsel: Briefe 1930–1983*, hg. von Helmuth Kiesel (Stuttgart: Klett-Cotta, 1999), 310. Schmitt hat die ‘Hamlet-Kurve’ mehrfach versandt, u. a. auch an Armin Mohler (15. Juli 1956); vgl. Armin Mohler (Hg.), *Carl Schmitt: Briefwechsel mit einem seiner Schüler* (Berlin: Akademie-Verlag, 1995), 220.

Rechtswissenschaft in den Jahren 1933 bis 1936 ihm allerdings auch den Titel ‘Kronjurist des Dritten Reichs’ eingetragen hat.³⁷ In der Endphase der Weimarer Republik als juristischer Berater der Kabinette Papen und von Schleicher ein Verteidiger des strauchelnden Präsidialsystems, profilierte sich Schmitt nach 1933 als prominentester juristischer Apologet des neuen Regimes. Unter der Überschrift “Der Führer schützt das Recht” rechtfertigte er in der Deutschen Juristenzeitung die Morde des NS-Regimes vom 30. Juni 1934 während der Röhm-Affäre; als “Verfassung der Freiheit” feierte er die Nürnberger Rassegesetze. Doch bereits 1936 machte eine Kampagne konkurrierender Nazi-Juristen seinem Höhenflug im NS-Staat ein Ende. Schmitt verlor seine Spitzenämter, durfte aber sowohl seinen Lehrstuhl als auch den von Göring verliehenen Titel Staatsrat behalten. Nach 1945 fühlte Schmitt sich gleichwohl doppelt bestraft: Opfer der Nationalsozialisten und Opfer der alliierten Siegerjustiz. Im Gegensatz zu anderen belasteten Vertretern seiner Zunft blieb ihm der Rückweg ins akademische Lehramt versperrt, auch deswegen, weil er sich einem Entnazifizierungsverfahren verweigerte. Nach zweijähriger Internierung zog er sich in seinen Geburtsort Plettenberg im Sauerland zurück, ein Exilant in der westlich orientierten Nachkriegsrepublik, freilich einer, der viel besucht und viel gefragt war, beileibe nicht nur im Lager der politischen Rechten. Ein Exilant aber trotz alledem, was Schmitt mit der Benennung des Bungalows anzeigt, den er ab 1972 bewohnte: San Casciano, nach dem Ort bei Florenz, an dem der verbannte Machiavelli seinen *Principe* schrieb.

Für den verbitterten Einsiedler von Plettenberg wurde Hamlet zur Symbolfigur nicht nur Deutschlands, Europas und der ganzen westlichen Welt, sondern auch und gerade seines eigenen Schicksals. Und zum Gegenstand seines forschenden Interesses. Unter dem Titel “Hamlet war Jakob” meldete *Der Spiegel* im November 1952:

Carl Schmitt, der verfemte Nestor des deutschen Staatsrechts, hat das Vorwort zu einem Buch geschrieben, das seine Tochter, die Bühnenbildnerin Anima Schmitt, erstmalig ins Deutsche übersetzt hat. Es ist kein rechtswissenschaftliches Werk, sondern ein schöngestigtes Büchlein, das schon im Jahre 1921 von der englischen Schriftstellerin Lilian Winstanley geschrieben wurde und das sich um den Nachweis bemüht, Shakespeare habe das Vorbild zu seinem Hamlet von König Jakob entliehen, dem Sohn der Maria Stuart.³⁸

³⁷ Von der ausufernden Literatur zu Schmitts Biografie, speziell seiner Kollaboration mit dem Nationalsozialismus seien hier nur genannt: Reinhard Mehring, *Carl Schmitt: Aufstieg und Fall* (München: C. H. Beck, 2009), 304-436; Dirk van Laak, *Gespräche in der Sicherheit des Schweigens: Carl Schmitt in der politischen Geistesgeschichte der frühen Bundesrepublik*, 2. Aufl. (Berlin: Akademie Verlag, 2002), 23-42; Dirk Blasius, *Carl Schmitt: Preußischer Staatsrat in Hitlers Reich* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001); Bernd Rütters, *Carl Schmitt im Dritten Reich: Wissenschaft als Zeitgeist-Verstärkung?* (München: Beck, 1990).

³⁸ Anon., “Hamlet war Jakob”, *Der Spiegel*, 5. November 1952, 26-27.

“Bemüht” ist treffend, und zwar im Sinne des in Arbeitszeugnissen üblichen Sprachgebrauchs, wo ‘bemüht’ bekanntlich das Gegenteil von Gelingen anzeigt. Winstanleys These, Shakespeare habe in Hamlet den schottischen Thronfolger von Königin Elisabeth und in Gertrud dessen Mutter Maria Stuart porträtiert, hatte in den zwanziger Jahren kurzfristig Aufmerksamkeit gefunden, aber kaum Anhänger.³⁹ Nach dem Krieg war sie so gut wie vergessen. Wie Schmitt auf dieses angestaubte Kuriosum literarischer Detektivarbeit stieß, ist bis heute unklar. Jedenfalls überzeugte es ihn restlos. Auf der Grundlage von Winstanleys manischer Schnitzeljagd entwickelte er seine eigene *Hamlet*-Theorie, bei der es um mehr geht als um das Aufstöbern historischer Parallelen. Schmitt postuliert eine dreigliedrige Kausalverbindung von Zeitgeschichte, Tragödie und Mythos. Der Einbruch der Zeit (der Zeitgeschichte) in das dramatische Spiel sorgt dafür, dass dieses Spiel über das bloß Spielerische hinaus ernst wird und durch diesen Ernst zur Tragödie; nur die so entstandene Tragödie aber kann zu dem werden, was Hamlet geworden ist: ein echter Mythos. Dies ist, kurz gefasst, die These, die schon im Vorwort zur Winstanley-Übersetzung 1952 angelegt ist und die Schmitt dann 1956 unter dem Titel *Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel* weiter ausgearbeitet hat.

Der Einbruch des Zeitgeschehens manifestiert sich in zwei Eigentümlichkeiten des Dramas, die Betrachtern des *Hamlet* immer wieder Rätsel aufgegeben haben. Schmitt nennt sie: “Das Tabu der Königin” und “Die Abbiegung” oder “Hamletisierung” des Rächers. Das Tabu der Königin sei der Grund dafür, dass das Stück uns verschweigt, ob Hamlets Mutter Gertrud schon vor dem Mord an ihrem ersten Gatten mit dessen Bruder und Mörder liiert und vielleicht sogar seine Komplizin war. Dieses Schweigen, sagt Schmitt, ist beredt; es verrät und verhüllt ein offenes Staatsgeheimnis: die Beteiligung Maria Stuarts an der Ermordung von Jakobs Vater, von ihr selbst stets bestritten, von ihren Gegnern stets unterstellt.

Ein “zweiter, noch stärkerer Einbruch” der Zeit in das Spiel sei Grund für die “Abbiegung der Figur des Rächers zu einem durch Reflexionen gehemmten Melancholiker”, seine “Hamletisierung”. Auch für sie bleibt das Stück eine Erklärung schuldig. Für Shakespeares Zeitgenossen habe sie jedoch auf der Hand gelegen: In Hamlet hätten sie den angeblich entscheidungsschwachen Thronfolger aus Schottland erkannt. So Schmitts These. Über ihre Schlüssigkeit habe ich mich an anderer Stelle geäußert.⁴⁰ Hier geht es mir um die symbolische Relevanz der Hamlet-Figur

³⁹ Siehe exemplarisch Bernhard Fehrs Rezension von Winstanleys Buch in *Beiblatt zur Anglia* 35 (1924), 1–16.

⁴⁰ Vgl. Höfele (2016) 249–275; sowie Höfele, *Der Einbruch der Zeit: Carl Schmitt liest Hamlet*. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 2014, Heft 3 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften / C. H. Beck, 2014).

für Schmitts politisches Welt- und Selbstbild. Exemplarisch verdichtet sich dies in einem Tagebucheintrag von 1951:

25.10.51

Früher, im 19. Jahrhundert, ersetzte die Anglophilie das politische Denken; aber das war wenigstens noch Philie; heute, seit 1945, ersetzt der Antifaschismus das politische Denken, und das ist eben Anti, nämlich gegen alles was nicht für Moskau ist.

Shakespeares Hamlet ist James I; das ist keine Frage mehr. Das hat Lilian Winstanley bewiesen. Shakespeare war aktueller und konkreter im damaligen London verortet als Bert Brecht im heutigen Moskau. Shakespeare war kein Literat und kein Dramenschreiber wie Schiller oder gar Hebbel. Er war ein popular dramatist with intense appeal.

Deutschland ist Hamlet: der tote Vater katholisch. Eine katholische Mutter, aber der Sohn selber ist protestantisch und hat in Wittenberg studiert; der ermordete Vater sitzt im katholischen Fegefeuer, spukt noch als Geist herum und ruft zur Rache auf, gegen den Erbmörder. Der Sohn philosophiert, weil er sich nicht zurecht findet. Aber sein Sohn Karl wird von dem Volke hingerichtet. Philosophie und Theologie werden überrollt von sehr primitiven Iron-Siders [...]. Statt aber Fortinbras erschien Cromwell. Sie ahnten nicht, <in> welchem Maße in Deutschland ein weißer Rabe <wird>, ein weißer Rabe, der infolgedessen auf keiner schwarzen Liste fehlt.⁴¹

Differenziertheit ist Schmitts Sache nicht, wenn es um seine Feindbilder geht. Nicht der Faschismus, der *Anti*-Faschismus hat die Schurkenrolle in diesem Zeitstück, das unter dem Stichwort 'Moskau' das heillose Heute mit der Epoche Shakespeares und Jakobs des Ersten in nahtlose Gleichzeitigkeit spannt, in die fortwährende Gegenwart eines Verhängnisses, das für Schmitt den Namen 'Neuzeit' trägt. "Hamlet ist James I" und "Deutschland ist Hamlet": In Schmitts Unheilsgeschichte der Moderne überschneidet sich die Geburt des Hamlet-Mythos aus der historischen Realtragödie von Jakob und Karl dem Ersten mit dem Fortleben dieses Mythos in der Unheilsgeschichte Deutschlands, die für Schmitt 1945 nicht beendet, sondern nur eine neue Wendung genommen hat. Denn in der Rolle der "sehr primitiven" *Ironsides* – also der von Cromwell geführten Kavallerie der Puritaner, die im englischen Bürgerkrieg die Niederlage des Stuartkönigs besiegelte – treten in der Hamlet-Tragödie Deutschlands mit einem zu Cromwell mutierten Fortinbras die anglo-protestantischen Siegermächte des Zweiten Weltkriegs auf den Plan. Dass *sie* – und nicht etwa die vielleicht ja auch "sehr primitiven" Nazis – gemeint sind, geht aus dem Schluss des Eintrags hervor. Denn nicht den Nazis, sondern den alliierten Siegern gegenüber wird der, auf den die Passage hinsteuert, zum weißen Raben – zum weißen Raben, der auf keiner schwarzen Liste fehlt; und das ist der Tagebuchschreiber selbst.

⁴¹ Carl Schmitt, *Glossarium: Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1948*, hg. von Gerd Giesler / Martin Tielke (Berlin: Duncker & Humblot, 2015), 262–263.

Die Stationen seines Lebens, schrieb Schmitt drei Jahre später, bezeugten dessen "Identität mit dem Schicksal Deutschlands". Auf die kürzeste Formel bringen lasse es sich so: "Carl Schmitt, geb. 1888, weißer Rabe, der auf keiner schwarzen Liste fehlt."⁴² In den Mittelpunkt der konzentrischen Kreise, die im Hamlet-Mythos die Geschichte Deutschlands, des neuzeitlichen Europas und der westlichen Welt verquicken, stellt der Hamlet von Plettenberg sich selbst als den weißen und weisen Raben, den Sündenbock und einsamen Wahrheitsseher in einer korrupten Welt. Das Tagebuch wird zur Bühne seines unablässigen Monologs:

28.10.55

My tables! Schreibtafel her! Notizbuch her! Hamlet I 5; schöner Titel für ein Tagebuch. Und was treibt ihn zu seiner Notiz: die Entdeckung eines Schurken, eines Schurken der lächelt. Das sind die menschlichen Denk- und Notizwürdigkeiten. Davon füllen sich die tables!⁴³

Und davon füllen sich auch die Seiten von Schmitts *Glossarium*. Seine Geistesblitze entzündeten sich an einem schier unerschöpflichen Vorrat von Ressentiment und Selbstmitleid. Lächelndes Schurkentum, moralische Abgründe, wohin sein Scharfblick auch fällt, nur nicht auf ihn selbst: "Radbruch und Jaspers", notiert er,

waren 1945 die geisteswissenschaftlichen pin-ups des befreiten Deutschlands; sie waren sehr stolz auf ihren success. Heute empfinden sie es empört als Renazifizierung Deutschlands, daß sie langweilig geworden sind und abgehängt werden. Ehe sie damit einverstanden sind, als pin-up abgehängt zu werden, sollen lieber noch einige Deutsche aufgehängt werden. Zu jeder Denunziation entschlossen, erklären sie, daß sie bis zum äußersten kämpfen werden. Das werden sie auch tun. Ihre Pension werden sie heute so wenig wie 1933 verlieren. Also Auf in den Kampf für Rede-Freiheit und Menschenrechte.⁴⁴

Als Schmitt ihm seine 'Hamlet-Kurve' schickte, reagierte Ernst Jünger mit der Bemerkung: "Hamlet scheint stark in Mode zu kommen – ob das ein gutes Zeichen ist, ist eine andere Frage." Heute mag man sich fragen, ob es ein gutes Zeichen ist, dass Jaspers so langweilig geworden und Schmitt so stark in Mode gekommen ist.

VII

Hamlet, das sollte hier gezeigt werden, wurde in den Nachkriegsjahren zur Projektionsfigur aktueller psychopolitischer Befindlichkeit. Wie zuvor schon in der deut-

⁴² Mohler (1995), 186.

⁴³ Schmitt (2015), 326.

⁴⁴ Ibid., 194.

sehen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts wurde in ihm unter den Bedrängnissen der Zeit ein Identifikationsangebot erkannt und genutzt, das gerade deshalb so attraktiv war, weil es ganz verschiedenen Einstellungen und Artikulationsbedürfnissen Ausdruck geben konnte: dem offenen Eingeständnis deutscher Schuld ebenso wie deren palliativer Dämpfung – und sogar auch der Zuweisung noch größerer Schuld an die Sieger. Hinsichtlich des Umgangs mit der ‘deutschen Katastrophe’ lassen sich der Hamlet von Karl Jaspers und der von Carl Schmitt als Antipoden auf einer Skala verorten, deren breite Mitte die Varianten jenes Hamlet-Typus einnehmen, der im *Hochland*-Aufsatz von Otto Knapp exemplarisch beschrieben ist: sehend und sich schweigend in ein Schicksal fügend, das nicht politisch erklärt und schon gar nicht bewältigt, sondern nur hingenommen werden kann als tragisches Verhängnis.

Es konnten hier beileibe nicht alle Spielarten und Facetten des deutschen Nachkriegs-Hamlet beleuchtet werden. So fehlt etwa der tatkräftige *miles Christianus* des evangelischen Theologen Karl Kindt.⁴⁵ Es fehlt vor allem aber auch der kriegsversehrte englische Hamlet, der in Alfred Döblins 1946 vollendetem, aber erst 1956 in Ostberlin veröffentlichtem Roman *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* einer Schuldfrage nachgeht, die – auf den ersten Blick (und auch noch auf den zweiten) – rein gar nichts mit der deutschen zu tun hat.⁴⁶ Auf dies und manch anderes einzugehen, fehlt hier der Raum. Schließen möchte ich stattdessen mit den Erinnerungen an seine Wiener Jahre 1940 bis 1945, die der Dramaturg Walter Thomas unter dem Pseudonym W. Th. Anderman (oder *Ander-man*) 1947 veröffentlichte. Dort findet sich folgende Episode: Als sich Hitler während eines Besuchs in der Stadt kurz aus dem Bankettsaal entfernt, kommt es in einem leeren Treppenhaus des Hotels Imperial zu einer unverhofften Begegnung mit dem Autor:

Hinter der Säule verborgen, höre ich, wie jener, der da eben den Raum verließ, zwei- oder dreimal hin und hergeht, wie er stehen bleibt - - - und schiebe, wie ein Detektiv in einer billigen Kriminalerzählung den Kopf langsam vor, um allsobald in äußerster Schrecklähmung zu erstarren. [...]

Der Mann, mit dem ich mich in diesem erstorbenen Treppenhaus befinde, nur wenige Meter von mir entfernt, trägt den Namen, auf welchen sich Grauen und Hass von Millionen vereinen – den Namen Adolf Hitler.

Hamlets Satz “Jetzt könnt ichs tun, bequem, er ist im Beten!”, dringt in die Wirrnisse meiner Gedanken. Aber weder bin ich Hamlet noch er Claudius. Auch ist er durchaus nicht im Beten. Vielmehr ist er an einen Wandspiegel herangetreten [...] wie ein Schauspieler,

⁴⁵ Karl Kindt, *Der Spieler Gottes: Shakespeares Hamlet als christliches Welttheater* (Berlin: Wichern, 1949).

⁴⁶ Alfred Döblin, *Hamlet oder Die lange Nacht hat ein Ende* (Berlin: Rütten & Loening, 1956).

der kurz vor seinem Auftritt noch einmal seine Maske überprüft. [...] Da steht er und wendet sich vor seinem Spiegelbilde wie ein Komödiant [...] ganz an sich verloren und seiner narzisstischen Eitelkeit hingegeben - - - und hier stehe ich und schaue ihm zu. [...] Hier bot er sich einmal dar, ohne jede Vorsicht, ganz der Selbstbetrachtung hingegeben, Hand und Auge des Attentäters preisgegeben – aber anstelle eines Tatbereiten stand hinter der Säule einer, den das Unerwartete der Begegnung erstarren ließ ...⁴⁷

Ist das wirklich passiert? Und wenn ja, waren das auch nur im entferntesten die Gedanken, die dem heimlichen Beobachter durch den Kopf gingen? Walter Thomas arbeitete in Wien nicht als Dramaturg, sondern als Generalbevollmächtigter für Kultur des Reichsstatthalters Baldur von Schirach.⁴⁸ In dieser Eigenschaft, so stellt er es dar, stand er dem Regime mit äußerster innerer Reserve, ja Feindschaft gegenüber und versäumte keine Gelegenheit, bedrohten Künstlern zu helfen, die einheimische Wiener Kultur gegen die Übergriffe des reichsdeutschen Zentralismus zu verteidigen.⁴⁹ Innere Emigration im Innern des Regimes: ein anderer sein als der, der man zu sein scheint: ein *Ander-man*. Rezensenten wollten dem Autor, der nach dem Krieg in Bochum wieder als Dramaturg und daneben auch als Sekretär der in der britischen Besatzungszone wiederauferstandenen Shakespeare-Gesellschaft tätig war, diese Hamlet-Rolle nicht abnehmen. Sie nannten ihn einen Heuchler und Opportunisten. Vielleicht hielten diese Angriffe ihn von der Fertigstellung eines Werkes ab, das der Verlag auf der letzten Seite von *Bis der Vorhang fiel* ankündigt: “Es befinden sich vom gleichen Verfasser in Vorbereitung” heißt es dort, und genannt wird eine Erzählung mit dem Titel “Ich bin Hamlet”. Laut Wikipedia existiert sie wirklich, doch gefunden hat sie bislang keiner. Erschienen, soviel steht fest, ist diese Erzählung nie. Und auch den Verlag, in dem sie erscheinen sollte, gibt es schon lange nicht mehr. Nach dem Manuskript darf weiter gesucht werden.

⁴⁷ W. Th. Anderman, *Bis der Vorhang fiel: Berichtet nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945* (Dortmund: Schwalvenberg, 1947), 310–311.

⁴⁸ In den Memoiren unerwähnt bleibt, dass Walter Thomas sich für diesen Posten durch seine Rolle bei der Organisation der Reichstheater-Woche der Hitlerjugend in Bochum (11.–18. April 1937) empfohlen hatte (vgl. hierzu Ruth Freifrau von Ledebur, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare: Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918–1945* [Köln: Böhlau, 2002], 36), wie auch durch seine anschließend veröffentlichte Darstellung der neuen Dramatik seit 1933: Walter Thomas, *Vom Drama unserer Zeit* (Leipzig: Max Beck, 1938).

⁴⁹ Im Teilnachlass Walter Thomas im Westfälisches Handschriftenarchiv, Dortmund, befinden sich neunundzwanzig Leumundszeugnisse – u. a. von Alice Strauss, der jüdischen Schwiegertochter des Komponisten, und Künstlern wie Käthe Dorsch, Albin Skoda und Raoul Aslan –, die diese Darstellung stützen. Inwieweit solchen Zeugnissen (‘Persilscheinen’) zu trauen ist, steht dahin. Der Verf. dankt Herrn Jens André Pfeiffer, dem Leiter der Handschriftenabteilung, für seine freundliche Unterstützung.

Summary

Among Shakespeare's tragedies, *Hamlet* has always held pride of place in Germany. It, or rather he, the prince, looms large in the German imagination from Goethe's influential reading in *Wilhelm Meister* to Ferdinand Freiligrath's 1844 poem whose opening line, "Germany is Hamlet", became a catchphrase that reverberated way beyond its original context into the next century. This essay traces the resurgence of interest in, and identification with, Hamlet in the immediate aftermath of World War II. Hamlet's withdrawal into his own world of thoughts – epitomized in his lament: "But break, my heart, for I must hold my tongue" (1.2.159) – could be seen to offer a precedent of what became known as 'inner emigration'. Outwardly conforming, but inwardly detached from, or even hostile to, the regime – after the collapse of the Third Reich, this is how many Germans construed their behaviour under Nazi rule. Drawing on Thomas Mann, Karl Jaspers, Carl Schmitt and others, the essay argues that Hamlet was of such timely relevance because he could be adapted to represent a wide range of attitudes to the "German catastrophe" (F. Meinecke).