

Georg Braungart/Urs Büttner (Hg.)

Wind und Wetter

Kultur – Wissen – Ästhetik

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Fritz Thyssen Stiftung

Umschlagabbildung:
Claude Monet, *Der Spaziergang. Frau mit Sonnenschirm* (1875)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne
vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5552-9

INHALT

URS BÜTTNER / GEORG BRAUNGART Wind und Wetter. Zur Einleitung	9
URS BÜTTNER Naturbewältigung, ‚Natural Imaginaries‘ und die Möglichkeiten der Kunst Ein theoretischer Versuch zur Ökologie des Wissens	15
I. ELEMENTARE ANVERWANDLUNGEN	
MICHAEL NEUMANN Stimmung und Stil	31
WOLF GERHARD SCHMIDT Im Nebeldämmer des Nordens Klimatische Atmosphäre als Movers sentimentaler Kunstproduktion	47
RAINER KLEINERTZ Beethovens ‚Sturm‘-Sonate op. 31,2 d-moll im Kontext von Sturm- und Gewittermusiken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts	69
MONIKA WAGNER Landschaft im Regen Potenziale schlechten Wetters in der bildenden Kunst	87
GRISCHKA PETRI Wetter und Kunst Chiffren der Kontingenzen, Kontingenz der Chiffren	105
EVA EHNINGER Lines, Walls, Paths, Trenches Akte der Grenzziehung in der amerikanischen Land Art	139

SIMON FRISCH Nicht nur die Sonne war Zeuge Überlegungen zu einer Topologie des Wetters im Film	163
II. INTERAKTIONEN ZWISCHEN VERSCHIEDENEN FORMEN DES WETTERWISSENS	
JÜRGEN DAIBER Der Dämon des Mittags Zu einer kulturellen Krisenmetapher	185
MATTHIAS BAUER Tränen und Regen Anmerkungen zum Körper des Königs in Shakespeares „King Lear“	201
URS BÜTTNER Schiffbruch mit Lohenstein Versuch einer praxeologischen Fundierung der Topik	219
JUTTA MÜLLER-TAMM „... es schoß ein wildes Feur durchs gantze Firmament“ Das Nordlicht in Physik, Kulturgeschichte und Literatur des 18. Jahrhunderts	233
CHENXI TANG Wetterdienst und Poesie Zum Verhältnis von meteorologischem Wissen und politischer Ordnung im neuzeitlichen Staat und bei Friedrich Hölderlin	245
MICHAEL GAMPER Literarische Meteorologie Am Beispiel von Stiftern „Das Haidedorf“	261
GEORG BRAUNGART „Die Natur, ich bitte um Nachsicht, schreibt ein Gedicht“ Das Wetter in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur	279

III. WEGE IN DIE ABSTRAKTION

GABRIELE MENTGES Von der Wetterkleidung zu Hightechtextilien Zur Anthropozentrierung der Klimavorstellung	307
CHRISTIAN ESPIG Klimatische und soziale Tatsachen in der Durkheimschule Eine Miscelle zur Natur-Kultur-Dichotomie in der Eskimostudie“ von Marcel Mauss.....	321
RUDOLF MILLER Von Willy Hellpachs „Geopsyche“ bis heute Eine Spurensuche in der Psychologie	333
CORNELIA LÜDECKE Vom Berg zur freien Atmosphäre Die Erforschung der dritten Dimension seit dem 17. Jahrhundert	357
AUTORENVERZEICHNIS	375

Tränen und Regen

Anmerkungen zum Körper des Königs in Shakespeares „King Lear“

Unser Weg zu „King Lear“ führt über eine Komödie: Am Ende von „Twelfth Night, or What You Will“ singt der Narr Feste ein Lied, das den Lauf des menschlichen Lebens mit einem Wetterphänomen in Verbindung bringt, welches als Inbegriff des Alltäglichen gelten kann; zusammen mit dem Wind markiert der Regen die für das Leben in England charakteristischen atmosphärischen Bedingungen.¹ Als Epilog steht das Lied an der Grenze der dramatischen Illusion, auf dem Rückweg der Zuschauer in den englischen Alltag aus der fremd-ähnlichen Welt Illyriens, an dessen Gestade die junge Viola gespült worden war, wo sie sich zu ihrem Schutz als Mann verkleidet hatte und, während sie noch um ihren vermeintlich ertrunkenen Zwillingbruder trauerte, in eine Liebes-Dreiecksgeschichte mit dem Herzog Orsino und der Gräfin Olivia verwickelt worden war. Diese hat durch das Auftauchen des Bruders einen glücklichen Ausgang genommen. Dem guten Ende folgt nun Festes durchaus melancholisches Lied:

* Ich danke den Teilnehmern und insbesondere den Initiatoren – Georg Braungart und Urs Büttner – der Blaubeurener Tagung „Atmosphären. Wetter und Klima“ für die Gelegenheit, diesen Beitrag vorzubereiten, und für die Schaffung einer guten Atmosphäre interdisziplinären Gesprächs. Karin Leonhard und Angelika Zirker danke ich für wertvolle Hinweise, Lisa Ebert für bibliographische Unterstützung. Der mündliche Vortragsstil wurde beibehalten, um die Unabgeschlossenheit meiner Anmerkungen zu unterstreichen.

¹ Vgl. William Camden: *Britannia*. Übers. v. Philemon Holland. London 1610: „Britaine is seated, aswell for aire as soile, in a right fruitfull and most milde place, the aire so kinde and temperate that not only the Summers be not excessive hote, by reason of continuall gentle windes that abate their heat (which as they refresh the fruits of the earth, so they yeeld a most holsome and pleasing contentment both to man and beast), but the Winters also are passing milde. For, the raine falling often with still showers (to say nothing of the aire it selfe somewhat thicke and grosse) dissolveth the rigour of the cold so [...]“. Im lateinischen Originaltext der „*Britannia*“, hier zitiert nach William Camden: *Britannia*. London 1594, lautet die entsprechende Stelle (S. 2-3): „vsqueadeò vt hic situs Britanniam definit coelo, & solo iuxtà foelicissimo, & mitissimo. Coelum enim ita mite, & temperatum est, vt aestates minùs feruidae sint, calores enim mitigant perennes aerae, quae cùm terrae nascentia recreant, tùm homini pecoriq; saluberrimè, & iucundissimè ablandiuntur: & hyemes sint clementissimae, frigoris etenim vim [...] frequentes & sedatae puuiae sic dissoluunt [...]“.

When that I was and a little tiny boy,
 With hey, ho, the wind and the rain,
 A foolish thing was but a toy,
 For the rain it raineth every day.

But when I came to man's estate,
 With hey ho, the wind and the rain,
 'Gainst knaves and thieves men shut their gate,
 For the rain it raineth every day.

But when I came, alas, to wive,
 With hey ho, the wind and the rain,
 By swaggering could I never thrive,
 For the rain it raineth every day.

But when I came unto my beds,
 With hey ho, the wind and the rain,
 With tosspots still had drunken heads,
 For the rain it raineth every day.

A great while ago the world begun,
 With hey ho, the wind and the rain,
 But that's all one, our play is done,
 And we'll strive to please you every day.²

Es geht um Anfang und Ende: den Lauf des Lebens, genau genommen des Lebens eines Narren, der nur ein „foolish thing“ ist, von seiner Kindheit über das Mannesalter bis zur Schlafenszeit des alten Mannes.³ Die Lebenszeit wird auf den Kreislauf des Tages (von Bett zu Bett) bezogen; es geht aber auch um den Lauf der Welt und um den Verlauf des Stückes, die miteinander in der letzten Strophe verknüpft werden (der Anfang der Welt und das Ende des Stückes) – eine nicht ganz fernliegende Verbindung, wenn man sich daran erinnert, dass Shakespeares Theater „Globe“ hieß. Damit greift das Lied die bekannte „All the World's a Stage“-Rede des Melancholikers Jacques aus „As You Like It“ auf, in der es ja auch um die Lebensalter geht, von der Kindheit bis zur „second childishness“ im Alter (2.7.165).⁴ Aber warum der Regen? Er kommt in jeder zweiten Zeile vor (mit Ausnahme der letzten), im Refrain verstärkt durch eine *figura etymologica*. Um zunächst ganz banal-konkret zu antworten: Die erste dokumentierte Aufführung des Stückes fand zwar in einem geschlossenen

² William Shakespeare: Twelfth Night, hg. v. Keir Elam, in: The Arden Shakespeare. London 2008, 5.1.383-401. – Alle Belege aus dramatischen Texten in diesem Beitrag folgen dem Schema: *Akt.Szene.Verse*.

³ Elam verweist in seinem Kommentar (S. 353) auf Sir Thomas Overbury: *New and Choice Characters*. London 1615, S. G1^v: „it is beddetime with a man at threescore and ten“.

⁴ Elam, ebd., verweist auf den Bezug. Im Kontext von „beds“ und „drunken heads“ ist darüber hinaus an Falstaff zu denken, der auf dem Sterbebett mit einem Kind verglichen wird; siehe dazu Matthias Bauer: *Anamnesis and the Character of the Child in Early Modern English Literature*, in: Anja Müller (Hg.): *Childhood in the English Renaissance*. Trier 2013, S. 31-42, bes. S. 39.

Raum statt,⁵ doch ist davon auszugehen, dass es auch auf der öffentlichen Bühne gegeben wurde, zu der der Londoner Regen unvermeidbar dazugehörte, da das Globe Theatre zumindest für die *Groundlings* nicht überdacht war. Die typische Funktion des Epilogs als Entschuldigung bezöge sich hier also ausnahmsweise einmal nicht auf die mögliche Schwäche der Darbietung, sondern auf ihre Beinträchtigung durch ein unabwendbares, alltägliches Wetterphänomen.

Doch das erklärt noch nicht, warum der Regen mit dem Ablauf des Narrenlebens zusammengebracht wird. Der Regen erscheint hier gleichsam als der Refrain (im Englischen *burden* genannt) des Lebens, was sowohl die regelmäßige Wiederkehr des Gleichen wie auch den kontinuierlichen Bass bezeichnen konnte.⁶ Ein zirkulares und ein lineares Muster überlagern sich also in diesem Lied, indem sich Leben, Regen und Struktur wechselseitig aufeinander beziehen, „all one“ werden: der kontinuierliche Fluss, die Bewegung auf ein Ziel hin (das Ende des Liedes, des Lebens und des Stückes) und die Wiederkehr nicht nur als Iteration, sondern auch als die kreisförmige Zusammenführung von Anfang und Ende. Der Regen besteht aus Tropfen, die in regelmäßigen Abständen niederfallen, so wie ein Tag nach dem anderen kommt („every day“); beides bildet eine lineare Punktkette⁷ – wie die Noten der Musik – und ist doch in sich sphärisch bzw. kreisförmig. Dass dieses Lied das Ende eines Stückes bildet, dessen Titel, „Twelfth Night“, auf einen jährlich wiederkehrenden Festtag verweist, den Dreikönigstag, und damit auf den Jahreskreis, unterstreicht den zyklischen Charakter ebenso wie die Tatsache, dass das Stück mit Instrumentalmusik (und den Worten „If music [...]“) beginnt und mit einem Lied endet. *Last*

⁵ Elam, S. 3, zitiert den Tagebucheintrag von John Manningham über eine Aufführung im Juristenkolleg Middle Temple (2. Februar 1602).

⁶ Vgl. Oxford English Dictionary „burden“ n. 9. „†9. The bass, ‚undersong‘, or accompaniment: = bourdon n.¹ 1. *Obs.* α. 1594 Shakespeare *Lucrece* sig. H4, Burthen-wise ile hum on Tarqvin still, While thou on Terevs descants. α1616 Shakespeare *As you like It* (1623) iii. ii. 242, I would sing my song without a burthen, thou bring'st me out of tune.“ 10. „The refrain or chorus of a song; a set of words recurring at the end of each verse“.

⁷ Vgl. Christiane Lang-Graumann: *Counting Ev'ry Grain*. Das Motiv des Allerkleinsten in George Herberts „The Temple“. Münster 1997, insbesondere Kap. 4 („Das zeitlich Aller kleinste und seine Verknüpfungen“), S. 203-268. Das große Paradigma in der frühneuzeitlichen englischen Literatur für die Verbindung von Tränen, Musik, Regen, und vielem anderen Fließenden ist Richard Crashaws „The Weeper“. Vgl. dazu Inge Leimberg: „Heilig öffentlich Geheimnis“. Die geistliche Dichtung der englischen Frühaufklärung. Münster 1996, S. 321: „[Crashaws] Definition ‚All things that Are, / ... / Are Musically‘ ist im Zusammenhang von Crashaws Poesie auch so zu verstehen, daß die Kette des Seins als musikalische Skala erscheint. [...] Daß nun die Natur-Bilder für den Tränenstrom, nämlich das fließende oder sprudelnde Wasser, der Wein, der Tau oder das Harz miteinander übereinstimmen können, liegt daran, daß sie durch ein und dieselbe Signatur im Buch der Schöpfung gekennzeichnet sind. Diese Figur ist der Globus. Denn sphärisch gestaltet wie die Perle und die Weinbeere und der Tau und das Harz werden die Partikeln gedacht, aus denen das Wasser besteht: Es setzt sich aus kleinsten Kügelchen zusammen, und eben deshalb kann es sprudeln und rinnen und eine lückenlose Kette bilden wie die Gebete des Rosenkranzes, die Skalen der *musica humana* und *mundana*, die Momente (movimenta), die Bewegungselemente der Zeit und also wie die Sandschnur im Stundenglas des Lebens – und wie die Tränen der Magdalena“ (S. 321). Leimberg verweist auch auf Marvells „Eyes and Tears“ als Beispiel für die Nachbildung der Tränenschnur (ebd.).

but not least ist es der Regen selbst, der die Kreisförmigkeit evoziert und damit nicht unverbunden neben den Lebensaltern steht, von denen das Lied erzählt, denn er ist Teil eines Prozesses von Verdunstung und Niederschlag, also eines Naturkreislaufes. Wie es in der zu Shakespeares Zeit immer noch populären Enzyklopädie, der 1582 erschienenen englischen Neuausgabe von Bartholomaeus Anglicus' „De proprietatibus rerum“ durch Stephan Batman, unter Berufung auf Plinius zu lesen ist: „the water [...] climbeth aloft, and by stretching abroad of clouds, it challengeth heaven unto it, and the same falling down, is the cause of all things growing upon earth.“⁸ Auch das bei Shakespeare evozierte Bild vom Anfang der Welt fügt sich hier ein, denn laut Batman (und Genesis 2,5) wuchsen nach der Schöpfung zunächst keine Pflanzen, „because God had not rained upon the earth“ Ohne Regen gab es also zwar die Schöpfung aber noch kein Leben; wie Festes Lied sagt, fing die Welt mit Wind und Regen an, „the world begun, / With hey ho, the wind and the rain“.

Wir sahen in Festes Epilog-Lied eine geometrisch-analoge Verbindung zwischen Mensch und Wetterphänomen: Regen und Menschenleben sind sowohl linear als auch kreisförmig zu denken. Darüber hinaus wird aber auch eine kausale Verbindung erkennbar: der Wasserkreislauf setzt überhaupt erst die Lebensprozesse in Gang; er ist Motor der Dynamik des Lebens. Es handelt sich also nicht nur um Analogie, Vergleich und Metapher,⁹ sondern auch um einen direkten Wirkungszusammenhang. Aber wie genau ist diese Wirkung beim Menschen zu denken? Er ist ja keine Pflanze. Um einer Antwort näherzukommen, folge ich einer Verknüpfung, die Shakespeare selbst hergestellt hat, indem

⁸ [Stephan Batman:] Batman vpon Bartholome his booke De proprietatibus rerum. London 1582 [= Reprint: Hildesheim u.a. 1976], 11. Buch, Kap. 6, Fol. Ff iiiii^v (Schreibweise modernisiert). George Herbert macht in seinem Gedicht „The Answer“ den Prozess der Verdunstung und des Niederschlags zur zentralen Metapher des (unterstellten) Charakters bzw. der Lebenssituation des lyrischen Ichs: „But to all, / Who think me eager, hot, and undertaking, / But in my prosecutions slack and small; / As a young exhalation, newly waking, / Scorns his first bed of dirt, and means the sky; / But cooling by the way, grows purse and slow, / And setting to a cloud, doth live and die / In that dark state of tears:“ (Z. 5-12). George Herbert: The Temple. Mit dt. Übers. v. Inge Leimberg. Münster 2002, S. 336. Für eine detaillierte Interpretation siehe Leimberg: „Heilig öffentlich Geheimnis“, S. 261-290.

⁹ Simeon K. Heninger: A Handbook of Renaissance Meteorology. New York 1968, betont in seinem Kapitel über „Rain“ (S. 51-58) die metaphorische Verbindung, etwa wenn er schreibt: „As a purely poetical conception, tears were often described as rain“ (S. 53); seine Beispiele sind „Mine eyes rain“ aus Beaumont und Fletchers „Maids Tragedie“ 2.1.133 und der ausführliche Vergleich der lindernden Wirkung der Tränen mit dem „rage of rayne“, der den Sturmwind besänftigt (aus der Induction zu Sackvilles „Mirror for Magistrates“) (ebd.); er zitiert Donnes „A Valiediction: Forbidding Mourning“ mit der Bitte des Sprechers an seine Geliebte, „no teare-floods, nor sigh-tempests“, als Beispiel für den Spott für über die Verbrauchtheit dieser Metapher. Heninger nennt auch Beispiele für die umgekehrte Metapher, die Tränen des Himmels; „the tears:rain and sighs:wind analogies could express pathetic fallacy, as in Joseph Hall's short poem 'Upon the Unseasonable Death of ... Prince Henry.' Here Nature mourns the untimely death of the Prince, and 'the Windes are Sighes: the Raine is Heavens Teares' (line 6)“. Es zeigt sich aber, dass neben der konventionell-metaphorischen Fassung der Regen-Tränen-Verbindung auch eine tatsächliche Verbindung Gegenstand literarischer Darstellung sein kann.

er Festes Lied noch einmal aufgreift. Er hat gewissermaßen in einem späteren Stück eine weitere Strophe hinzugefügt. In „King Lear“ ist es wiederum der Narr, der singt:

He that has and a little tiny wit,
With heigh-ho, the wind and the rain,
Must make content with his fortunes fit,
Though the rain it raineth every day. (3.2.74-77)¹⁰

Wir befinden uns hier in der Sturmsequenz, die am Ende von Szene 2.2 beginnt und in 3.1, 3.2 und 3.4 fortgesetzt wird; der König, ausgestoßen von seinen Töchtern, ist den Naturgewalten ausgesetzt, nur sein Narr begleitet ihn; soeben ist der verkleidete treue Kent zu ihnen gekommen und macht sie auf eine Hütte aufmerksam, in der sie sich vor dem Unwetter schützen können. Die Strophe, die der Narr singt, bildet den Abschluss einer ganzen Reihe von Interpretationen, welche die Präsenz des Unwetters begleiten. Ehe wir Lear selbst im Sturm sehen, erfahren wir von ihm aus dem Botenbericht eines Ritters, der auf Kents Frage, wer er sei, sofort mit einer Verbindung von Wetter und Mensch antwortet: „One minded like the weather, most unquietly“ (3.1.2). Das Wetter wird hier implizit personalisiert, es ist „minded“, gestimmt. Die Affinität von Wetter- und Menschenstimmung bedeutet aber nicht nur Ähnlichkeit, sondern auch Antagonismus. Lear wird einerseits geschildert, wie er wild an seinen Haaren reißt, genau wie es die Winde bei ihm tun; er versucht, den Sturm in seinem Zorn und seiner Verachtung zu übertrumpfen, „Strives in his little world of man to outscorn / The to and fro conflicting wind and rain“ (3.1.10-11).

Hier haben wir also nicht nur eine Stimmungsaffinität, sondern wieder eine Interaktion zwischen ähnlichen Sphären, dem Mikrokosmos des Menschen („his little world of man“) und dem Makrokosmos der meteorologischen Phänomene.¹¹ Die Welt ist aus den Fugen, und Lear ist gerade in seinem Hass dem

¹⁰ „King Lear“ wird im Folgenden zitiert nach der Ausgabe The Arden Shakespeare, hg. v. R. A. Foakes. London 1997.

¹¹ Die gleiche Formulierung erscheint auch in John Donnes Sonett „I am a little world made cunningly / Of elements and angelic sprite“; siehe John Donne: The Complete Poems, hg. v. Robin Robbins. Harlow 2010, S. 533. Robbins zitiert in seinem Kommentar aus Donnes Sermon No. 2. Preached at Lincolns Inne (1618), in: The Sermons of John Donne, hg. v. George R. Potter / Evelyn Simpson. 10 Bd. Berkeley 1953-62, Bd. 2, S. 78: „Fire and Air, Water and Earth, are not the Elements of man; Inward decay, and outward violence, bodily pain, and sorrow of the heart may be rather stiled his Elements; And though he be destroyed by these, yet he consists of nothing but these. [...] As though man could be a *Microcosm*, a world in himself, no other way, except all the misery of the world fell upon him.“ Ferner aus Sermon No. 3. A Sermon Preached at the Spittle, upon Easter-Munday, 1622, in: The Sermons of John Donne, Bd. 4, S. 104: „the Philosopher draws man into too narrow a table, when he says he is *Microcosmos*, an Abridgement of the world in little: *Nazianzen* gives him but his due, when he calls him *Mundum Magnum*, a world to which all the rest of the world is but subordinate: For all the world besides, is but Gods Foot-stool; Man sits down upon his right hand.“ Die Passagen lesen sich wie Kommentare zu „King Lear“, wo der Narr das „Footstool“-Bild evoziert („Cry you mercy, I took you for a joint-stool“ (Shakespeare: King Lear (wie Anm. 10), 3.6.51). In direkt meteorologischer Weise formuliert Donne die Verbindung von Menschenwelt und der Welt

Sturm ähnlich, mit dem er zugleich kämpft, denn beide sind von Konflikt und Antagonismus besessen. So fordert Lear das Unwetter auf, die von ihm als völlig verderbt erkannte Welt zu zerstören: „Blow wind and crack your cheeks! Rage, blow! / You cataracts and hurricanoes, spout“ (3.2.1-2) und „Rumble thy bellyful! Spit fire, spout rain!“ (3.2.14). Die Schöpfungskraft des Wassers soll durch die extreme Steigerung zu einer zerstörerischen Kraft werden, welche die Schöpfung ungeschehen macht, so dass sie zurückfällt in den Urzustand der ungeschiedenen Wasser über und unter dem Firmament (Genesis 1,7). Die Kreisform, die für den schöpferischen Wasserlauf steht, soll vernichtet werden: „Strike flat the thick rotundity o’ the world“ (3.2.7) ruft Lear dem Sturm entgegen. In diese Zerstörung der Lebenskraft von und durch Flüssigkeit passt auch das Bild des Samenflusses, der durch Exzess zur Vernichtung des menschlichen Lebens führt: „all germens spill at once / That make ingrateful man!“ (3.2.8).¹² Es fällt auf, dass Lear Wind und Regen und die anderen Erscheinungen des Sturms als Elemente eines Körpers anredet: der Sturm hat einen Bauch („bellyful“), und es ist der Samen, der Menschen hervorbringt, also dem menschlichen Körper angehört, den der Sturm töten oder verschütten soll. Die Anspielung auf Genesis 38: 9-10 ist deutlich.¹³ Der Körper der Sturmwelt ist nicht vom Menschenkörper (etwa als Gemeintes und Gesagtes in einer Metapher) zu unterscheiden.

der Wasserkreisläufe in „An Elegy upon the Death of Lady Markham“ (1609): „Man is the world, and death the ocean / To which God gives the lower parts of man. / The sea environs all, and though as yet / God hath set marks and bounds ’twixt us and it, / Yet doth it roar and gnaw, and still pretend, / And breaks our banks whene’er it takes a friend. / Then our landwaters (tears of passion) vent; / Our waters then above our firmament / (Tears which our soul doth for her sin let fall) / Take all a brackish taste, and funeral, / And e’en those tears which should wash sin are sin. / We, after God’s ‘Noe’, drown our world again. / [...]“ (Donne: Complete Poems (wie Anm. 11), S. 736-737). Angesichts der komplexen Wechselbeziehungen von Mensch und Wetter/Natur in „King Lear“ erscheint Estoks Lesart reduktiv, der vor allem das Paradigma einer Verachtung der Natur („ecophobia“) verwirklicht sieht. Simon C. Estok: *Eco-criticism and Shakespeare. Reading Ecophobia*. New York 2011. Ebenfalls in ökologischer Perspektive wird der Sturm bzw. das Wetter in „King Lear“ von Mentz betrachtet. Er betont: „the storm scenes reinforce humanity’s separation from the nonhuman world“ (S. 143); dementsprechend stelle das Drama sowohl providentielle als auch menschenzentrierte Naturkonzepte in Frage. Mentz lässt allerdings die vielfältigen Beziehungen zwischen menschlichem Körper und Erdkörper außer Betracht, die in „King Lear“ aufgerufen werden. Steve Mentz: *Strange Weather in „King Lear“*, in: *Shakespeare 6. Jg.* (2010) H. 1, S. 139-52.

¹² Oxford English Dictionary „germen“ n. 1. „The rudiment of an organism, a germ. Now only fig. (Cf. germ n.) 1608 Shakespeare *King Lear* iii. ii. 8.“ Unsere Stelle ist also Erstbeleg, was die genaue Bestimmung der Wortbedeutung erschwert. Shakespeare weist jedenfalls die in Thomas Cooper, *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*. London 1578 unter „Germen“ gegebene Bedeutung aus („A branch of a tree or herbe: a yong spring“). „Spill“ bedeutet zunächst die Vernichtung; vgl. Oxford English Dictionary „spill“ v. I.1.a. *trans.* „To destroy by depriving of life; to put (or bring) to death; to slay or kill. Common c1300-1600. Now *Obs. exc. arch.*“, aber auch das Ausgießen, Verschütten. 10. a. „To allow or cause (a liquid) to fall, pour, or run out (esp. over the edge of the containing vessel), usually in an accidental or wasteful manner; to lose or waste in this way“.

¹³ In der Fassung der Authorized Version. „And Onan knew that the seed should not be his; and it came to pass, when he went in unto his brother’s wife, that he spilled it on the ground, lest

Lear unterstellt den Elementen keinen bösen Willen (3.2.16), sieht aber den Sturm als den Diener seiner bösen Töchter an: „But yet I call you servile ministers / That will with two pernicious daughters join“ (3.2.21-22); er will ihn ja selbst als zerstörerische Waffe nutzen. Die Sprache selbst macht auf diese Affinität aufmerksam, denn wenn Kent hier in der Sturmszene von „the hard rein“ spricht, „which both of them hath borne, / Against the old King“ (3.1.27-28), weiß der Hörer im Theater nicht, ob „rain“ (Regen), „reign“ (Herrschaft) oder „rein“ (Zügel) gemeint ist.¹⁴

De facto ist die Wirkung des Sturmes keineswegs rein destruktiv. Was Lear selbst anlangt, so ist der Effekt ambivalent. Einerseits sehen wir seinen Weg in den Wahnsinn: „His wits begin t’unsettle“, sagt Kent (3.4.158). Der Narr drückt es angesichts Edgars (gespieltem) Wahnsinn krasser aus: „The cold night will turn us all to fools and madmen“ (3.4.76). Das ist aber aus dem Munde des Narren, der ja in „King Lear“ der *wise fool* par excellence ist, in sich bereits eine ambivalente Aussage. Und so weist Lear selbst auf die positive, Erkenntnis stiftende Funktion des Unwetters hin, das mit seiner Gewalt äußere Hüllen herunterreißt und den wahren Menschen sichtbar macht. Es bringt als Instrument der Götter verborgene Verbrechen zu Gesicht (3.2.49-59); es lässt Lear aber auch die Not anderer erkennen, lässt ihn mit seinem Narren solidarisch werden („Poor fool and knave, I have one part in my heart / That’s sorry yet for thee“; 3.2.72-73). Das Wasser der Regenfluten soll ihm zur Medizin werden („Take physic, pomp“ 3.4.33), die ihn fühlen lässt, was er in seinem königlichen Glanz nicht fühlen konnte. Edgars nackter Körper, welcher der „extremity of the skies“ ausgesetzt ist (3.4.100), lässt ihn schließlich ausrufen: „thou art the thing itself“ (3.4.104).¹⁵

that he should give seed to his brother. And the thing which he did displeased the LORD: wherefore he slew him also“.

¹⁴ Für Shakespeares wortspielerische Verknüpfung von Wasserlauf und Königsherrschaft vgl. auch „The Winter’s Tale“ 5.2.53-55 wo der Steward sagt: „Now he thanks the old shepherd, which stands by like a weather-bitten conduit of many kings’ reigns“. (William Shakespeare: *The Winter’s Tale*, hg. v. John Pitcher, in: *The Arden Shakespeare*. London 2010). Pitcher, S. 78-79 kommentiert die Stelle wie folgt: „Compressed in that phrase is Time on two levels: big public history (kings’ reigns), and humbler, barely visible lives. A rain pipe (conduit) with a gargoyle gushing out water – what the old Shepherd looks like – has carried ‘rains’ off buildings through all those ‘reigns’“.

¹⁵ Gerade indem der nackte, anscheinend wahnsinnigen Edgar als „thing“ bezeichnet wird, lässt Shakespeare Lear dessen Gottesebenbildlichkeit in Erinnerung rufen: „that holy thing which [...] shall be called the Son of God“, wie es bei Lukas 1, 35 in der Authorized Version von 1611 heißt. Vgl. Hiob 14,10-11 in der Vulgata: „homo vero cum mortuus fuerit et nudatus atque consumptus ubi quaeso est“ und „quomodo si recedant aquae de mari et fluvius vacuefactus areseat“; die Authorized Version hat an der Stelle von „nudatus atque consumptus“ nur „wasteth away“. Vgl. John Donne (Clemens von Alexandria zitierend): „The poor is *Nuda Imago*, a naked picture of God, a picture without any drapery, any clothes about it“. Sermon No. 12. A Sermon preached in Saint Pauls in the Evening, November 23, 1628, in: *The Sermons of John Donne* (wie Anm. 11), Bd. 8, S. 285. John Cunningham: *King Lear, the Storm, and the Liturgy*, in: *Christianity and Literature* 34. Jg. (1984) H. 1, S. 9-30, sieht den Sturm als Gleichnis einer Taufe Lears: „The cataclysmic waters of the storm destroy the old man in Lear as the baptismal

Damit sind wir aber wieder bei dem Lied des Narren aus „Twelfth Night“ angekommen; wir erinnern uns an den Ausdruck „thing“ für den Narren selbst, „A foolish thing was but a toy“. In der Strophe des Liedes, die sich in „King Lear“ findet, kommt ebenfalls zum Ausdruck, dass Lear wie der Narr selbst als „little tiny wit“ den Naturkräften ausgesetzt ist und ihnen allen nichts anderes bleibt, als sich ihrem Schicksal zu fügen („Must make content with his fortunes fit“). Die Refrainzeile lautet etwas anders als in „Twelfth Night“; nicht mehr „For the rain it raineth every day“, sondern „Though the rain it raineth every day“. Meiner Einschätzung nach kann die konzessive Konjunktion („Though“) verschieden gelesen werden: der Mensch mit seinem kleinen Verstand muss mit seinem ihm zugemessenen Schicksal zufrieden sein, auch wenn der Regen jeden Tag regnet (und also zur Unzufriedenheit Anlass gibt) oder: er muss es tun, obwohl [es nicht nur solche außergewöhnlichen Unwetter gibt wie das augenblickliche, sondern] der Regen immer regnen wird, d.h. obwohl es Kontinuität und Wachstum und neues Leben, neue Chancen gibt. Für Lear gibt es keine solche Zufriedenheit mit dem Schicksal. Aus dem Extrem der Verblendung über die Natur seiner Töchter, des Königtums, seiner selbst, fällt er in das Extrem der Reduktion auf den bloßen, körperlichen Menschen, „the thing itself [...] a poor, bare, forked animal“ (3.4.104-106), als er es Edgar gleichtun und sich in Regen und Sturm seiner Kleider entledigen will. Damit führt er uns aber vor Augen, worin seine Tragödie besteht und wie der Mensch mit dem Naturphänomen des Regens verbunden ist.

Der Schlüssel dazu ist die Körpervorstellung selbst.¹⁶ In einer, wie Ernst H. Kantorowicz in seiner klassischen Studie über „The King's Two Bodies“ gezeigt hat,¹⁷ für die Zeit Shakespeares maßgeblichen, im Mittelalter wurzelnden Konzeption ist der König als doppelter Körper zu denken, als *body politic* und *body natural*. Diese Vorstellung betont zugleich Kontinuität und potenzielle Trennung. Der König, der beide Körper vereint, kann nicht wie ein gewöhnlicher Mensch behandelt oder gerichtet werden;¹⁸ zugleich aber können die Körper voneinander getrennt werden: Der *body politic*, der das Gemeinwesen selbst

waters are said to destroy the old Adam in the catechumens“ (Ebd., S. 17). Fraglich bleibt allerdings, ob Lear wirklich als durch die Taufe wiedergeboren gezeigt wird, wie Cunningham meint. Wenn Lear z.B. sagt „You do me wrong to take me out o' the grave“ (Shakespeare: King Lear (wie Anm. 10), 4.7.45), reißt Cunningham die Worte „out o' the grave“ aus ihrem Zusammenhang und behauptet „Lear 'wakes' to a new life, as 'out o' th' grave“ (Ebd., S. 20-21).

¹⁶ Für die Bedeutung von Körpern und Körperlichkeit insbesondere im Hinblick auf die Abgrenzung bzw. Durchlässigkeit von Außen und Innen siehe David Hillman: *The Body Possessed: 'King Lear'*, in D. H.: *Shakespeare's Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body*. Houndmills 2007, S. 119-150, und Muriel Cunin: „King Lear“. *Fabric of the Human Body and Anatomy of the World*, in: François Laroque / Pierre Iselin / Sophie Alatorre (Hg.): „And that's true too“. *New Essays on „King Lear“*. Newcastle 2009, S. 90-103.

¹⁷ Princeton 1957.

¹⁸ Ebd. S. 27.

ist, kann auf einen anderen natürlichen Königskörper übertragen werden.¹⁹ Normalerweise geschieht dies beim Tod des Königs; dort, wo die Übertragung nicht diesen natürlichen Grund hat, ergeben sich tiefe Verwerfungen und Konflikte. Eben diese sehen wir in „King Lear“: Der König lässt *body politic* und *body natural* in ein solches Missverhältnis zu einander geraten, dass Krieg und Untergang die Folge sind. Er entledigt sich seines *body politic*, will aber König bleiben – was unmöglich ist. Er will den königlichen Körper dreiteilen – was seiner Massakrierung gleichkommt. Er macht das unreflektierte Verlangen seines *body natural* nach der Liebe seiner Töchter zum bestimmenden Moment des *body politic* – was eine fatale Verkehrung der Hierarchie bedeutet.

Dies offenbart sich an Lears Sprache; so schwört er, als er Cordelia verstößt, „by all the operation of the orbs / From whom we do exist and cease to be“ (1.1.112): kein Geringeres als die kreisenden Planeten und Sterne soll ihm zur Gewähr für die persönliche Leidenschaft werden, mit der er seiner väterlichen Pflicht zur Sorge („paternal care“, 1.1.114) abschwört und damit zugleich dem *body politic* Schaden zufügt; dieser Makrokosmos wird sich für Lears Anmaßung rächen.²⁰ Als Lear Gonerils Undankbarkeit erkennt und sie verflucht (1.4), machen seine Worte ebenfalls klar, dass es um eine Störung der Körperverhältnisse geht.²¹ Er erkennt hier bereits seinen Irrtum hinsichtlich Cordelias (1.4.258-261), sieht ihren ‚kleinen Fehler‘ („most small fault“) als Hebel, der seinen Naturleib („my frame²² of nature“) mit Gewalt aus seiner richtigen Position im größeren Ganzen gebracht hat („wrenched [...] / From the fixed place“).

¹⁹ Ebd. S. 40, Plowden zitierend. Zur Vorstellung des Staats als Körper oder Organismus siehe z.B. Tilman Struve: *Die Entwicklung der organologischen Staatsauffassung im Mittelalter*. Stuttgart 1978; Jonathan G. Harris: *Foreign Bodies and the Body Politic. Discourses of Social Pathology in Early Modern England*. Cambridge 1998; Wolfgang Ernst / Cornelia Visman (Hg.): *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*. München 1998; Albrecht Koschorke u.a.: *Der fiktive Staat: Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt a. M. 2007; immer noch nützlich als Zusammenstellung englischer literarischer Beispiele ist der Abschnitt bei E. M. W. Tillyard: *Body Politic and Microcosm*, in: E. M. W. T.: *The Elizabethan World Picture [1943]*. Harmondsworth 1972, S. 101-106.

²⁰ Es zählt zu den Ironien von „King Lear“, dass Edmund, der nicht an den Einfluss der Gestirne glaubt, „as if we were [...] knaves, thieves and traitors by spherical predominance“ (Shakespeare: *King Lear* (wie Anm. 10), 1.2.121-123), zum Verkünder dessen wird, was wir in der Tragödie sehen: „I am thinking [...] of a prediction I read this other day, what should follow these eclipses. [...] I promise you, the effects he writes of succeed unhappily, as of unnaturalness between the child and the parent, death, death, dissolutions of ancient amities, divisions in state, menaces and maledictions against King and nobles [...]“ (Ebd., 1.2.140-147).

²¹ E. Catherine Dunn: *The Storm in „King Lear“*, in: *Shakespeare Quarterly* 3. Jg. (1952) H. 4, S. 329-333, sieht den Sturm und „the metaphor of cosmic chaos“ als Ausdruck der Unnatürlichkeit der Undankbarkeit: „Renaissance moral philosophy and courtesy literature [...] contain many references to the enormous evil of this vice; the dominant note seems to be that of unnatural, monstrous villainy, which severs the bonds among kinsfolk, friends, and members of civil society“ (Ebd., S. 332). Siehe auch George W. Williams: *The Poetry of the Storm in „King Lear“*, in: *Shakespeare Quarterly* 2. Jg. (1951) H. 1, S. 57-71.

²² *Frame* hatte zu Shakespeares Zeit u.a. die Bedeutung „Körper“ angenommen, vgl. *Oxford English Dictionary* „frame“ n. 9.a. „Applied to the animal, esp. the human body, with reference to

Nun wünscht er Gonerils Körper ein Versiegen der Flüssigkeiten, „Dry up in her her organs of increase“ (1.4.271); nur die Tränen sollen in Kanälen nach außen abfließen, die sie sich in ihre Wangen graben („With cadent tears fret channels in her cheeks“, 1.4. 277).

Seinen Ausgangspunkt nimmt Lears Unheil bei dem Wunsch, „To shake all cares and business from our age, / Conferring them on younger strengths, while we / Unburdened crawl toward death“ (1.1.38-40). Er legt die Zeichen königlicher Macht ab, „now we will divest us both of rule / Interest of territory, cares of state –“ (1.1.49-50). Dies ist aber in der Vorstellung eines Staatskörpers, der als überzeitlich-konstante Überhöhung des natürlichen königlichen Körpers zu sehen ist, ein Sakrileg.²³ Der König als natürlicher Mensch kann den *body politic* nicht einfach ablegen; genau dies ist ja die Begründung dafür, dass der König nicht abgesetzt werden kann, solange sein natürlicher Körper lebt:

Not all the water in the rough rude sea
Can wash the balm from an anointed king;
The breath of worldly men cannot depose
The deputy elected by the Lord.²⁴

Lears Verstoß gegen die Ordnung der Leiber des Königs wird anschaulich durch die Bildkunst. So hat Horst Bredekamp Kantorowicz' Analyse des seit etwa 1400 anzutreffenden ‚Doppeldeckergrabes‘, das durch eine doppelte Darstellung des Herrschers – unten als nackten Leichnam und darüber als bekleidete Majestät – den doppelten Körper des Königs unmittelbar zum Ausdruck bringt, am Beispiel des Grabmals des Marburger Landgrafen Wilhelm II. (1509) zusammengefasst und fortgeführt:

Während der Leichnam der unteren Schicht auf das Individuum verweist, das in den Staub zurückfällt, verkörpert der Markgraf der oberen Ebene die niemals absterbende Dignitas des Amtes. [...] die Darstellung des Toten [lässt] ein Stadium des Verwesungsprozesses stillstehen. Mit dieser Momentaufnahme bleibt sie aber in der Zeit. Der lebendige Amtsinhaber dagegen verkörpert einen eigenen Anspruch gegen die Zeit.²⁵

its make, build, or constitution“. Als einer der ersten Belege wird Shakespeares 59. Sonett zitiert: „This composed wonder of your frame“.

²³ Hillman: *The Body Possessed* (wie Anm. 16), schreibt: „His division of the land and the body politic is an attempt at cancelling the doctrine of the King's Two Bodies“ (Ebd. S. 127). M.E. geht es Lear nicht darum, eine Doktrin aufzuheben, sondern er handelt in Verkennung eines ‚Naturgesetzes‘.

²⁴ William Shakespeare: *King Richard II*, hg. v. Charles R. Forker, in: *The Arden Shakespeare*. London 2002, 3.2.54-57. In Z. 55 folge ich dem Folio-Text (Forker ersetzt hier „from“ durch „off“). Zu den Tränen in „Richard II“ vgl. Pieter D. Williams: *Music, Time and Tears in „Richard II“*, in: *American Benedictine Review* 22. Jg. (1971), S. 472-485. S. 482 verweist Williams auf die *rainreign*-Homophonie.

²⁵ Horst Bredekamp: *Politische Zeit. Die zwei Körper von Thomas Hobbes' „Leviathan“*, in: Wolfgang Ernst / Cornelia Vismann (Hg.): *Geschichtskörper*, S. 105-118, hier S. 105. Diese doppelte Präsenz ist auch dort anzunehmen, wo das Grabmal nur ein einziges Bildnis zeigt, den

Indem er sich seines Gewandes entledigt („divest“, 1.1.49; „Off, off, you lendings: come, unbutton here“, 3.4.106-107) verkehrt Lear diese Ordnung: der natürliche Körper soll weiterleben, wenn auch sehr eingeschränkt („crawl toward death“),²⁶ während die „Dignitas des Amtes“ zerfällt. Da die natürliche Person des Königs noch lebt (und alle Achtung fordert, die ihr als König und als Mensch zusteht), kann der politische Körper des Königs nicht auf eine andere Person übergehen und so dem zerstörerischen Wirken der Zeit entgehen.

Der Weg zur Erkenntnis dieser tragischen Verirrungen, der zugleich ein Weg in den Wahnsinn ist, führt, wie wir sahen, über die völlige Exponierung des natürlichen Körpers. Durch diese gelangt nämlich Lear zur Erkenntnis der Ähnlichkeit mit dem Narren und mit dem wahnsinnigen Edgar; sie lässt auf paradoxe Weise, in der aus ihr geborenen Solidarität, das Grundwesen des *body politic* neu hervortreten.

Welche Rolle spielt dabei aber der Regen? Er zeigt uns – und hier lassen wir die Weise, wie Kantorowicz die Körpervorstellung beschrieb, hinter uns zurück – dass der *body politic* nicht nur eine (z.B. juristische) Fiktion oder eine Metapher ist bzw. dass letztere nicht auf bloßer Einbildung beruht. Der Zusammenhang zwischen dem Körper des individuellen Menschen und dem größeren Körper – sei es die Natur oder das Gemeinwesen – ist vielmehr real und substanziell zu denken; Flüssigkeiten stellen ihn her. Shakespeare partizipiert auch hier an antiken und mittelalterlichen Vorstellungen, die für seine Zeit noch (gerade noch) Gültigkeit besaßen, wie etwa die Galenische Humoralphysiologie. So wurde die Erde als Körper gedacht.²⁷ Alexander Perrig hat im Rahmen seiner

Amtsinhaber, der einen Kontrast zu dem tatsächlichen Leichnam im Grab bildet; dazu Nigel Llewellyn: *Funeral Monuments in Post-Reformation England*. Cambridge 2000, S. 37.

²⁶ Als Lear zu Regan sagt, „If thou shouldst not be glad, / I would divorce me from thy mother's tomb, / Sepulchring an adultress“ (Shakespeare: *King Lear* (wie Anm. 10), 2.2.319-321) präsentiert er sich gleichsam als jemand, der schon Teil eines solchen Grabmals ist. Dennoch lebt er und stellt sich somit in fataler Weise über die Natur. Vgl. dazu Paul A. Kottman: *Tragic Conditions in Shakespeare. Disinheriting the Globe*. Baltimore 2009, S. 80-83. Zu dem Übergangsprozess von Leben und Tod (und vice versa), der sich im Grab bzw. Grabmal vollzieht, siehe Matthias Bauer / Angelika Zirker: *Sites of Death as Sites of Interaction in Donne and Shakespeare*, in: Judith H. Anderson / Jennifer C. Vaught (Hg.): *Shakespeare and Donne. Generic Hybrids and the Cultural Imaginary*. New York 2013, S. 17-37, 222-236.

²⁷ Marjorie H. Nicolson: *The Breaking of the Circle*. Evanston 1950, hat im Rahmen ihrer Diskussion von Harveys Entdeckung des Blutkreislaufs „the extent to which analogies from one science, read into another, succeeded in retarding the progress of the second“ (ebd., S. 117) hervorgehoben und führt als Beispiel u.a. Henry More an: „The Sea is the Fountain of Moisture and administers to the Springs underneath, as the Springs supply the Rivers above-ground, and so imitate the Circulation of the Blood in Man's Body“ (ebd., S. 121). Außerdem nennt sie eine Reihe literarischer Beispiele für die Analogie der Flüsse im Menschen- und im Erdkörper, u.a. von Phineas Fletcher, Raleigh und Davies (S. 117); sie zitiert, Tillyard folgend, die von Caxton 1481 nachgedruckte Enzyklopädie „Myrrour of the Worlde“: „All in like wise as the blood of a man goeth and renneth by the veins of the body and goeth out and issueth in some place, all in like wise renneth the water by the veins of the earth and sourdeth and springeth out by the fountains and wells“ (S. 118). Vor allem auch aus kunsthistorischer Perspektive siehe Horst Bredekamp: *Die Erde als Lebewesen*, in: *Kritische Berichte* 9. Jg. (1981) H. 4/5, S. 5-37.

Leonardo-Studien darauf hingewiesen, dass die Körperanalogie vor allem auf den Flüssigkeitsadern beruhte, die man in der Erde wie im Menschen erkannte. „Wenn der Mensch in sich den Blutsee hat, durch den sich die Lunge ausdehnt und zusammenzieht beim Atmen“, zitiert er Leonardo, „so hat der Erdkörper seinen Ozean, der seinerseits, alle sechs Stunden, anschwillt durch das Atmen der Welt. Und wie von diesem Blutsee Adern ausgehen, die sich durch den menschlichen Körper verzweigen, so ähnlich durchzieht der Ozean den Körper der Erde mit unzähligen Wasseradern“. ²⁸ Perrig sieht die sogenannte Adertheorie im Gegensatz zu den (auf Vitruv zurückgehenden und zugleich modernen) Klimatheorien, welche die Flüsse allein mit Niederschlägen erklären. Für die Praxis in menschlicher Kommunikation formulierter Vorstellungen, und in dieser Praxis nehmen Shakespeares Dramen für ihre Zeit eine zentrale Stellung ein, spielen diese Unterschiede m.E. keine entscheidende Rolle. Wichtig ist hier vielmehr, dass die Flüssigkeiten einen Austausch zwischen den Körpern herstellen bzw. auf diese einwirken. Die Körper verschiedener Art sind also nicht nur analog zueinander zu denken, sondern meteorologisch miteinander zu einem Gesamtsystem verbunden. ²⁹

Ein Beispiel aus „Macbeth“ zeigt dies recht deutlich. Die Adligen Cathness und Lennox sind auf dem Weg nach Birnam Wood, um Schottland vom Joch des Tyrannen Macbeth zu befreien:

²⁸ Alexander Perrig: Leonardo. Die Anatomie der Erde. Supplement zu dem Ausstellungskatalog „Leonardo da Vinci: Natur und Landschaft. Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle“. Stuttgart 1983, S. 10. Perrig zitiert Cod. A, Fol. 55^v. Zu Leonardos Adertheorie siehe auch den mit zahlreichen Illustrationen versehenen Abschnitt „Body of Earth and Body of Man“ von Martin Kemp im Ausstellungskatalog „Leonardo da Vinci“ des South Bank Centre London 1989, S. 104-117, ferner den Abschnitt „vene d'acqua“ in Martin Kemp: Leonardo. Übers. v. Nikolaus G. Schneider. München 2005, S. 170-178, und insbesondere die materialreiche Darstellung „Die Welt als Fluss“ in Frank Fehrenbach: Licht und Wasser. Zur Dynamik Naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis. Tübingen 1997. S. 193-290. Aufschlussreich ist Fehrenbachs Feststellung einer Entwicklung (ebd., S. 228): „Die ‚beseelende‘, weil ursächlich erwärmende Tätigkeit der Sonne führt m.E. zum Ende der Zoomorphie. Die Erde verliert ihren Status als autarkes ‚Lebewesen‘; Mond (Gezeiten) und Sonne (Wärme) wirken als Motoren auf einen passiven Erdkörper ein“.

²⁹ Die Analogie von Erdkörper und menschlichem Körper wird bei Shakespeare gerade im Hinblick auf den *body politic* und gerade im Hinblick auf die verbundenen Wasserströme ins sprachliche Bild gebracht. Ein Beispiel sind die an den von Gewissensnot geplagten Salisbury gerichteten Worte des Dauphin Lewis in „King John“: „A noble temper dost thou show in this; / And great affections wrastling in thy bosom / Doth make an earthquake of nobility. / O, what a noble combat hast thou fought / Between compulsion and a brave respect! / Let me wipe off this honorable dew, / That silverly doth progress on thy cheeks: / My heart hath melted at a lady's tears, / Being an ordinary inundation; / But this effusion of such manly drops, / This shower, blown up by tempest of the soul, / Startles mine eyes, and makes me more amaz'd / Than had I seen the vaulty top of heaven / Figur'd quite o'er with burning meteors. / Lift up thy brow, renowned Salisbury, / And with a great heart heave away this storm: / Commend these waters to those baby eyes / That never saw the giant world enrag'd, / Nor met with fortune other than at feasts, / Full warm of blood, of mirth, of gossiping“ (5.2.40-59). William Shakespeare, King John, hg. v. E. A. J. Honigmann, in: The Arden Shakespeare. London 1954.

Cathness. [...] Meet we the med'cine of the sickly weal;
And with him pour we, in our country's purge,
Each drop of us.

Lennox. Or so much as it needs
To dew the sovereign flower and drown the weeds.³⁰

Wir sehen hier, wie die Flüssigkeit des Körpers (in diesem Fall das Blut) als Medizin dem kranken Körper des Landes eingeflößt wird (und erinnern uns an Lears „Take physic, pomp“, 3.4.33), eine Vorstellung, die übergeht in das Bild des Taus, der die Pflanze des wahren Souveräns nährt und des Wassers, welches das Unkraut der Usurpatoren ertränken soll. Insbesondere Tränen, Tau und Regen bilden einen gemeinsamen Wasserhaushalt der verschiedenen Körper; Analogie und tatsächliche Verbindung, metaphorische und literale Referenzen gehen dabei ständig ineinander über. Die Beispiele sind zahlreich; ein bekanntes ist der Beginn von Hamlets erstem großem Monolog, „O that this too too sullied flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew“³¹ oder die Worte des Paris an Juliets Grab,

Paris. Sweet flower, with flowers thy bridal bed I strew.
O woe, thy canopy is dust and stones
Which with sweet water nightly I will dew,
Or wanting that, with tears distill'd by moans.³²

Vorher schon hören wir Juliets Vater, in dessen Worten komplexe meteorologische (und keineswegs ‚bloß‘ metaphorische) Zusammenhänge zwischen Sonne, Erde, Tau, Tybalts Tod und Juliets Tränen erkennbar werden:

Capulet. When the sun sets the earth doth drizzle dew,
But for the sunset of my brother's son
It rains downright. How now, a conduit, girl? What, still in tears?
Evermore showring? In one little body
Thou counterfeits a bark, a sea, a wind. (3.5.126-131)

Shakespeares Zeitgenosse Richard Sibbes beschreibt in „Josiah's Reformation“ die Entstehung der Tränen als Destillationskreislauf: „Tears are strained from the inward parts, through the eyes; for the understanding first conceiveth cause of grief upon the heart, after which the heart sends up matter of grief to the brain, and the brain being of a cold nature, doth distil it down into tears.“³³ Für „King Lear“ ist dabei vor allem der Kontext dieser Beschreibung interessant: Sibbes spricht über 2. Chronik 34:27, also über die Tränen des Königs Josiah, der sich vor Gott demütigt. Für Sibbes ist dabei vor allem von Bedeutung, dass

³⁰ Macbeth, hg. v. Kenneth Muir, in: The Arden Shakespeare. London 1962, 5.2.27-30.

³¹ Hamlet, hg. v. Harold Jenkins, in: The Arden Shakespeare. London 1982, 1.2.129-130.

³² Romeo and Juliet, hg. v. Brian Gibbons, in: The Arden Shakespeare. London 1980, 5.3.12-15.

³³ Richard Sibbes: The Complete Works, hg. v. Alexander Grosart. Edinburgh 1863, Bd. 6, S. 64. Die Stelle wird von Hilman: The Body Possessed (wie Anm. 16), S. 135 zitiert; Hillman geht allerdings nicht auf den Kontext des Passus ein.

die Tränen des Königs mit einer Gefahr für den Staatskörper zu tun haben; das Zerreißen des eigenen Kleides³⁴ (Lears „unbutton here“, 3.4.107, erinnert daran) und die Tränen sind dabei die Zeichen der Aufgabe der königlichen Privilegien als Folge der Verletzung der Pflicht des Herrschers.³⁵

Wir sahen, dass Lears tragischer Irrtum, der zu seiner Demütigung führt, als eine Verknennung der Körperzusammenhänge beschrieben werden kann, so dass die Anagnorisis folgerichtig in Sturm und Regen vorbereitet wird, und es ist somit ebenfalls nur folgerichtig (und kein Zeichen seines eigenen Wahnsinns), dass Lear den nackten und scheinbar wahnsinnigen Edgar nach meteorologischen Zusammenhängen befragt: „What is the cause of thunder?“ (3.4.151). Doch auch die in den eben zitierten Beispielen aus anderen Stücken aufscheinende Verbindung der Wasserphänomene des Erdkörpers (Tau, Regen) und des menschlichen Körpers (Tränen) hat in „King Lear“ eine Funktion.

Lear [to Cordelia]. You do me wrong to take me out o' the grave.
Thou art a soul in bliss, but I am bound
Upon a wheel of fire that mine own tears
Do scald like molten lead. (4.7.45-48)

Es handelt sich um die Wiederbegegnung Lears mit Cordelia. Lear sieht sich in seiner Selbstpreisgabe schon als Teil des Erdkörpers, wo er dennoch weinen kann und muss. „If hot humors be the cause“, schreibt Batman in seiner Enzyklopädie, „[...] the tears that drop down, heat and burn the face. And hot things grieve [...]“.³⁶ Die Hitze seines Schmerzes ist noch die seiner Tränen und schon diejenige irdischer Adern. Lear spricht immer wieder von seinen Tränen. Nachdem er seine Tochter Goneril verflucht hat, sieht er „these hot tears“ als Zeichen dafür, dass Goneril es vermag, seine „manhood“ (1.4.289) zu erschüttern³⁷ – also als Zeichen des Verlusts seiner Männlichkeit, aber auch als Verlust

³⁴ Sibbes erklärt das Zerreißen der Kleider durch Josiah folgendermaßen (ebd. S. 60): „The reason of such their rending of clothes was, because that in their sorrow they thought themselves unworthy to wear any. They forgat all the comforts of this life; as holy Josiah forgets his estate, his throne, his royal majesty, and crown. He looks up to the great God, and considers duly whom he stood under, and the miserable estate of the people, over whom he was governor; and thereupon he rends his clothes, shewing hereby that he was unworthy of those ornaments wherewith he was covered“.

³⁵ Ebd. S. 64: „Josiah did, whom, while he looked not so much to himself and his own good, as to that state whereof he was king, the very threatenings of judgment against it, made to express his grief with tears. The bond that knits the king to the people, and the people to the king, requires this; for kings are heads, and shepherds over the people. Now the shepherd watcheth over his flock; the head is quickly sensible of any hurt of the body; all the senses are provident for the body. So it should be with all great persons in authority. They should cherish the good estate of the subjects as their own; for they are committed to their care. And even as the head doth care for the body, and forecast for it, so those that are in authority should forecast for any good to the body of the commonwealth“.

³⁶ Vgl. [Batman:] Batman vpon Bartholome (wie Anm. 8), Buch 7, Kap. 18, Fol. R.iii.^f

³⁷ Auch hier erscheinen die Tränen wieder in Verbindung mit meteorologischen Phänomenen, denn gleich der nächste Satz lautet: „Blasts and fogs upon thee!“ (Shakespeare: King Lear (wie Anm. 10), 1.4.291).

seines Menschseins.³⁸ Dementsprechend negativ erscheinen die Tränen³⁹: Lear will seine Augen ausreißen und zu den Wassern werfen, die sie hervorgebracht haben, um sich mit der Erde zu vermischen:

Old fond eyes,
Beweepe this cause again, I'll pluck ye out,
And cast you with the waters that you loose
To temper clay. (1.4.293-296)

Die Verbindung der Tränen mit den Wassern der Erde offenbart die unfreiwillige Ironie von Lears Worten, denn gerade durch diese wird deutlich, dass Lear ein Adam (Mensch, Erde)⁴⁰ ist. Noch verweigert sich Lear dieser Einsicht, denn auf die Zurückweisung durch seine Tochter Regan reagiert er ähnlich:

[...] let not women's weapons, water-drops,
Stain my man's cheeks. [...]
You think I'll weep,
No, I'll not weep. *Storm and tempest.*
I have full cause of weeping, but this heart
Shall break into a hundred thousand flaws
Or e'er I'll weep. (2.2.466-475)

Auch hier waltet Ironie, denn die Verweigerung der Tränen wird durch die aus den Fugen geratene Sturmwelt mit ihren Regenfluten beantwortet. Erst an der zitierten Stelle aus dem 4. Akt, als er sich aus dem Grab zurückgeholt fühlt und es zur Wiederbegegnung mit Cordelia kommt, weist er die ihn versengenden Tränen nicht zurück (4.7.45-48).⁴¹

In der Vision eines gleichsam überirdischen Zusammenseins mit Cordelia verbannt er (noch einmal) die Tränen,⁴² doch Lear wird es nicht erspart bleiben, auch den Tod seiner wiedererkannten Tochter noch zu erleben; die von Cordelia ersehnte Heilung wird ausbleiben. Oder sie kann nur so erfolgen, dass Lear, der die Verbindung von privatem und allgemeinem Körper im König durchtrennt oder verkehrt hatte, sterben muss, um diese Verbindung in anderer Weise wieder herzustellen, nämlich als Einheit von privatem Körper und Erdkörper. In

³⁸ An erster Stelle stehen im Oxford English Dictionary „Senses relating to the state of being human, humanity“.

³⁹ Hillman: *The Body Possessed* (wie Anm. 16), S. 135 deutet Lears Abwehr der Tränen vor allem psychoanalytisch als *repression*.

⁴⁰ Vgl. Oxford English Dictionary „clay“ n. 4.a. „Earth as the material of the human body (cf. Gen. ii. 7); hence, the human body (living or dead) as distinguished from the soul; the earthly or material part of man. a1300 Cursor Mundi 402 Al gangand best. . . And adam bath he wrought on clai. [...] a1616 Shakespeare Cymbeline (1623) iv. ii. 4 Arui. Are we not Brothers? Imo. So man and man should be, But Clay and Clay, differs in dignitie“.

⁴¹ Nur Cordelias Tränen fühlt er sich nicht wert: „Be your tears wet? Yes, faith; I pray weep not. / If you have poison for me, I will drink it“ (Shakespeare: King Lear (wie Anm. 10), 4.7.71-72).

⁴² „Wipe thine eyes; / The good years shall devour them, flesh and fell, / Ere they shall make us weep!“ Shakespeare: King Lear (wie Anm. 10), 5.3.23-25; siehe auch den Verweis auf biblische Anspielungen (Prediger 6,3-6 und Genesis 41,1-36) in Foakes' Kommentar.

dieser Perspektive ergibt auch Cordelias inniger Wunsch Sinn, den sie – zwei Szenen vorher – wie ein Stoßgebet äußert, als sie erfährt, dass man den wahn-sinnigen Lear gefunden hat:

Cordelia. All blest secrets,
All you unpublished virtues of the earth,
Spring with my tears. (4.5.15-17)

Wörtlich meint sie die Heilkräuter und ihre geheimen Kräfte (unpublished virtues), welche die Erde aus ihren Tränen hervorbringen soll. Aber damit beschwört sie zugleich jene meteorologische – und das heißt dynamische, weil fließende – Verbindung zwischen Menschenkörper und Weltkörper, die Lears einzige Heilungsmöglichkeit ist. Er wird sie nun allerdings nicht auf die einmalig-besondere Weise des Königs, sondern nur in der allgemein-menschlichen Weise des leiblichen Todes als Eingang in den Erdkörper erfahren.⁴³ So wird bei Lears Ende noch einmal das Motiv der Entledigung der Kleider aufgegriffen – „Pray you, undo this button“ (5.3.308) – das nun, wie in der Demutsbezeugung König Josiahs, mit Tränen einhergeht. Diese erscheinen jetzt, in den letzten Lauten Lears, aber nicht mehr verbal als Rede von Tränen, sondern als Zeichen seiner Klage, „O, o, o, o“ (5.3.309). Die Tropfen seiner Tränen werden zu Buchstaben auf dem Papier und nicht-sprachlichen Klängen auf der Bühne.

Damit kommt aber die bei Shakespeare immer wieder ins Bewusstsein der Leser, Zuhörer und Zuschauer gerufene Bühnenhaftigkeit des Geschehens in Erinnerung.⁴⁴ Vorher hatte schon Edgar in einem *Aside* die Tränen, die die Maske seiner Verstellung und seine Schminke als Schauspieler zerstören, als Ausweis der Authentizität der Wirkung dessen, was er als Drama geschaut und miterlebt hat, bezeichnet: „My tears begin to take his part so much / They mar my counterfeiting“ (3.6.59-60).⁴⁵ In der Solidarität und im Mitleid erscheint

⁴³ In topischer, nicht prototypisch-individuell tragischer Weise wird dies vom sterbenden Warwick in Shakespeares „King Henry VI, Part 3“ formuliert: „Lo, now my glory smear'd in dust and blood. / My parks, my walks, my manors that I had, / Even now forsake me, and of all my lands / Is nothing left me but my body's length. / Why, what is pomp, rule, reign, but earth and dust? / And live we how we can, yet die we must“ (5.2.23-28 in der Ausgabe von John D. Cox und Eric Rasmussen, in: *The Arden Shakespeare*. London 2001).

⁴⁴ Die Verbindung von Wetter und Mensch hat eine theaterspezifische Komponente, die Evan Jones beschreibt: „[...] the paucity of Elizabethan theatrical resources means that the natural world and its phenomena – I have in mind of course particularly storm – are properly registered not in the epiphenomena of production but in the human figures, who become conduits of natural forces“. Evan Jones: *During Wind and Rain*. „Twelfth Night“ and „King Lear“, in: *Southern Review* 8. Jg. (1975), S. 125-137, hier S. 133-134. Für „The Tempest“ hat Andreas Höfele die Verbindung von Wetter und Theater untersucht: Andreas Höfele: *Shakespeares Sturm*. Religion, Wissenschaft und Magie des Theaters, in: Roger Lüdeke / Virginia Richter (Hg.): *Theater im Aufbruch*. Das europäische Drama der Frühen Neuzeit. Tübingen 2008, S. 84-100.

⁴⁵ Edgars Bemerkung erfolgt während des Strafgerichts über die bösen Töchter, das Lear auf der Heide inszeniert und in dem Edgar den Richter spielen soll. Das „counterfeiting“ geschieht also auf vierfache Weise: Er ist Edgar, der Sohn Gloucesters, er ist der wahnsinnige „Poor Tom“ (Shakespeare: *King Lear* (wie Anm. 10), 3.6.29), er ist der „robed man of justice“ (ebd., 3.6.36), und er ist schließlich der Schauspieler, der hier die Störung der Illusion spielt. Zur Exponierung

also ein anderer sozialer ‚Flüssigkeitskörper‘, der – in der Illusion des Theaters – an die Stelle des von Lear zerstörten Modells eines Königskörpers tritt, welcher zugleich Mensch und Staat ist.⁴⁶

An dieser Stelle soll noch einmal an Festes Epilog-Lied angeknüpft werden, weil es schon aufgrund seiner Stellung zwischen Innen- und Außenwelt des Theaters an die Wirkungskomponente erinnert, die ein wesentlicher Bestandteil der angerissenen meteorologischen Zusammenhänge ist. Joseph Roach hat in einer Studie über „The Player's Passion“ daran erinnert, dass sich schon bei Quintilian, basierend auf Aristoteles, die Verbindung von Physiologie und rhetorischer Wirkung findet. Es geht darum, dass der Redner bzw. Schauspieler durch seine innere Vorstellung jene physischen Prozesse, also insbesondere das Weinen, bei sich auslösen können, die der dargestellten Emotion entspringen.⁴⁷ Im Jahr der vermutlichen Entstehung von „King Lear“, 1604, nahm Thomas Wright in „The Passions of the Minde“ diese Konzeption auf, indem er fragte, „How do humours of the body stirre up passions. [...] Or, why do Passions engender corporal humors?“⁴⁸ Wir werden von Feste daran erinnert, dass wir es sind, die – in diesem Fall durch *Pleasure* – in den Wirkungskreislauf der Flüssigkeiten einzubeziehen sind. Edgar, der den Wahnsinn nur spielt, macht es uns in seiner Wirkung auf Lear vor. Unsere Anschauung des Bühnengeschehens wird ebenfalls eine körperliche Wirkung auf uns ausüben. Das Auge ist ja, wie wir schon Edgars Kommentar entnehmen, in den Wasserkreislauf einbezogen.

der Bühne vgl. auch Lears Feststellung, „When we are born we cry that we are come / To this great stage of fools“ (ebd., 4.6.178-179). Wieder sind hier die Tränen im Spiel („we cry“).

⁴⁶ Interessanterweise erscheint in dieser Perspektive die Konzeption eines Staatskörpers, wie sie im Titelkupfer von Hobbes' „Leviathan“ verbildlicht wird – alle Menschen blicken quasi gleichgeschaltet hinauf zum Haupt und werden von einer Art Drahtkäfig der Körperoberfläche umschlossen – als die weniger humane Ablösung der alten Einheit von *body natural* und *body politic* in der Person des Königs. Zu dem Kompositkörper des Leviathan vgl. Horst Bredekamp: *Thomas Hobbes: Der Leviathan*. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder, 1651-2001. 3. Aufl. Berlin 2006, insbesondere Abb. 39, S. 77.

⁴⁷ Joseph Roach: *The Player's Passion*. Studies in the Science of Acting. Newark 1985, S. 25 (unter Bezug auf Quintilians „Institutio“ 6.2.35-36). Robert Cohen: *Tears (and Acting) in Shakespeare*, in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 10. Jg. (1995) H. 1, 21-30, verweist auf Horaz' „si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi“ (Ars Poetica 102-103): „[...] producing tears at the right moment has always been the acid test of the actor's art in emotional roles, known since ancient times as the only way to move the audience“ (S. 22). Die Erzeugung dieser Emotionen, die den Schauspieler wirklich weinen lassen, ist eine Sache der körperlichen Flüssigkeiten (S. 27). Klassisches Beispiel in der englischen Literatur ist natürlich Hamlet angesichts des Schauspielers, der für Hecuba weint: „Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his own conceit / That from her working all his visage wann'd, / Tears in his eyes, [...]“ (Shakespeare: *Hamlet* (wie Anm. 31), 2.2.545-549). Jenkins führt in seinem Kommentar zu 2.2.515-2516 Belege für die Konzeption u.a. in Platons „Ion“, Cicero, Quintilian und Montaigne an (S. 481 in seiner Ausgabe). Tobias Döring: *How to do things with tears: Trauer spielen auf der Shakespeare-Bühne*, in: *Poetica* Jg. 33 (2001), H. 3-4, S. 355-389, untersucht vor allem die Semiotik (inszenierter) Tränen.

⁴⁸ Zit. n. Roach: *The Player's Passion* (wie Anm. 47), S. 29.

Das sonnengleiche Auge nimmt die Wasser auf und gibt sie wieder ab.⁴⁹ Wir werden weinen oder Tränen lachen, und wir werden somit einbezogen in die Wetterwelt des Theaters.

URS BÜTTNER*

Schiffbruch mit Lohenstein

Versuch einer praxeologischen Fundierung der Topik

Das Wort ‚wetterwendisch‘ ist im Sprachgebrauch des Deutschen seit 1519 belegt. Damals beklagte sich der Reformator Martin Luther in einem Brief über das ‚wetterwendische‘ und ‚hynderlisztige‘ Verhalten des katholischen Theologen Johannes Eck. Die Bedeutung des Wortes umschreibt Grimms Wörterbuch mithin als ‚unbeständig‘, ‚wankelmütig‘ und ‚tückisch‘.¹ Semantisch betrachtet handelt es sich um eine Synekdoche, ein konkreter Erfahrungszusammenhang steht für die Erfahrung allgemein.

Um diesen Erfahrungszusammenhang des Wetters, und wie er gefasst werden kann, soll es in diesem Beitrag gehen. Die Argumentation gliedert sich dabei in drei Abschnitte, die von einem grundlegenden Theorieansatz zu immer exemplarischerer Ausarbeitung fortschreiten, um am Ende dann allgemeine Schlüsse zu ziehen. Die Ausführungen zur Topik knüpfen an das anthropologische Modell von Hans Blumenberg an, das Wissen als Bewältigungsstrategie der gefährlichen Überkomplexität der Wirklichkeit ansieht. Zunächst soll gezeigt werden, dass Topoi Handlungswissen vermitteln. Solche Richtlinien für die Praxis werden im Bezug auf Wetterwissen diskutiert. Der Fall frühneuzeitlicher Hochseeschifffahrt scheint hierfür besonders exemplarisch zu sein. Hier waren Menschen in besonders drastischer Weise existenziell den Naturgewalten ausgesetzt. Eine historische Erkundung gewährt die Vorlage für den Versuch, dieses Wissen in einem dritten Abschnitt für die Interpretation barocker Schiff-

⁴⁹ Vgl. Helkiah Crook: *Mikrokosmographia*. London 1616, S. 565 über „The watery humour“ des Auges (neben der Kristall- und der Glasflüssigkeit); auf S. 538-540 stellt Crook die damals gängigen Auffassungen über die Natur der Tränen zusammen; u.a. zeigt er unter Berufung auf Aquapendens die Verbindung zu anderen Körperflüssigkeiten auf: „The Tears are an excrement of the third concoction in the eye, proceeding from the nourishment of the Glassye and Cris-taline humors, which excrement is engendred of blood as of his proper matter, yet is that blood diuersly altered by the temper of the eye“ (ebd., S. 538). Tränen können durch „expression“ oder „dilation“ hervorgerufen werden; im ersten Fall durch Augenreiben, Kälte, Wind und „griefe of minde“, im zweiten Fall durch Hitze, die Sonne und „often by laughter“ (Ebd., S. 539-540). Döring: *How to do things with tears* (wie Anm. 47), S. 357, zitiert das Traktat John Lesley: *An Epithrene or Voice of Weeping. Bewailing The want of Weeping. A Meditation*. London 1631, S. 15-16, wo ebenfalls die Körperflüssigkeiten als ineinander übergehend beschrieben werden: „Weeping being the Shedding of Teares, that water of the highest price, that shower which cometh from the heart pierced for the most parte with Griefe, and the Sweate, yea Blood of the Soule laboring in sorrow is then properly and commonly caused, when the Concavities of the Braine, filled with the smoakie perfume of Sorrow, doe vent their Moisture of liquid humor, throgh the eyes, as their proper channels, and distill it into Teares.“ Auch hier erscheint das Innere des Körpers wie das Innere der Erde.

* Für wesentliche Teile der Materialrecherche dieses Beitrags konnte ich während eines Forschungsaufenthalts in Harvard Wildener's Library und die Map Collection nutzen. Stephen Greenblatt und Judith Ryan diskutierten mit mir erste Überlegungen. Ihnen verdanke ich wichtige Hinweise und Anregungen im Entstehungsprozess des Aufsatzes. Jobst Broelmann (Deutsches Museum München) und Albrecht Sauer (Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven) halfen mir dankenswerterweise bei Spezialfragen zur Schiffahrtsgeschichte weiter.

¹ Art. „wetterwendisch“, in: Wilhelm Grimm / Jacob Grimm (Hg.): *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1960. Bd. 14, 1.2, Sp. 773. In der Weimarer Ausgabe von Luthers Werken findet sich das Wort insgesamt acht Mal; in der Bibelübersetzung steht es Mt 13,21 und Mk 4,17 für ‚temporalis‘ bzw. ‚próskairós‘.