

23. William Shakespeare: Die Natur des Schönen (ca. 1610/1611)

PERDITA:

*Sir, the year growing ancient,
Not yet on summer's death nor on the birth
Of trembling winter, the fairest flowers o' th' season
Are our carnations and streak'd gillyvors,
Which some call nature's bastards: of that kind
Our rustic garden's barren; and I care not
To get slips of them.*

POLIXENES:

*Wherefore, gentle maiden,
Do you neglect them?*

PERDITA:

*For I have heard it said
There is an art which, in their piedness, shares
With great creating nature.*

POLIXENES:

*Say there be;
Yet nature is made better by no mean
But nature makes that mean: so, over that art,
Which you say adds to nature, is an art
That nature makes. You see, sweet maid, we marry
A gentler scion to the wildest stock,
And make conceive a bark of baser kind
By bud of nobler race. This is an art
Which does mend nature – change it rather – but
The art itself is nature.*

PERDITA:

So it is.

POLIXENES:

Then make your garden rich in gillyvors,
And do not call them bastards.

PERDITA:

I'll not put
The dibble in earth to set one slip of them;
No more than, were I painted, I would wish
This youth should say 'twere well, and only therefore
Desire to breed me. [...]

William Shakespeare, *The Winter's Tale*, IV, 4

PERDITA:

Sir, da das Jahr alt wird, noch nicht der Tod des Sommers ist noch die Geburt des zitternden Winters, sind die schönsten Blumen der Jahreszeit unsere Nelken und unsere gestreiften Gartennelken, die manche der Natur Bastarde nennen: diese Sorte trägt unser ländlicher Garten nicht; und mir liegt nichts daran, Ableger davon zu bekommen.

POLYXENES:

Warum, edle Jungfrau, achtet Ihr sie nicht?

PERDITA:

Weil ich habe sagen hören, es gibt eine Kunst, die – in ihrer Scheckigkeit – etwas mit der großen erschaffenden Natur gemeinsam hat.

POLYXENES:

Und wenn dies so ist; doch wird die Natur durch kein Mittel besser gemacht, es sei denn, daß Natur dieses Mittel macht: also ist über der Kunst, die, wie Ihr sagt, der Natur etwas hinzufügt, eine Kunst, die die Natur macht. Ihr seht, süßes Mädchen, wir vermählen einen edleren Sproß dem wildesten Stamm und lassen eine Borke von gewöhnlicherer Art von einer Knospe edlerer Rasse

empfangen. Dies ist eine Kunst, die die Natur verbessert – verändert eher –, aber die Kunst selbst ist Natur.

PERDITA:

So ist es.

POLYXENES:

Dann macht Euren Garten reich an Gartennelken und nennt sie nicht Bastarde.

PERDITA:

Ich will das Pflanzholz nicht in die Erde stecken, um einen Ableger davon zu setzen; nicht mehr, als ich, wäre ich geschminkt, wollte, daß dieser Jüngling sagte, es sei gut, und nur deshalb wünschte, sich durch mich fortzupflanzen. [...]

William Shakespeare, *The Winter's Tale. Das Wintermärchen, Englisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Herbert Geisen, Stuttgart 2008, S. 116–119

Kommentar

Es gebe keinen älteren Adel der Welt als die Gärtner, heißt es in Shakespeares *Hamlet* (1602). Sie hielten Adams Beruf des Ackerbauern in Ehren, zusammen mit Totengräbern und Grabenziehern (*Hamlet*, V, 1). Dieses nicht ganz ohne Ironie vorgetragene Modell eines gesicherten Kreislaufs von der Anpflanzung über die Düngung bis zur Bewässerung durch Erdarbeiter, deren Adel den Spaten als Urform des Wappens zeigt, verweist auf das Abbild des Gartens als Staat oder Gesellschaft mit darin verteilten Aufgaben. Der Garten muss gepflegt werden, die Hecken müssen gestutzt, die Obstbäume beschnitten und ihre Veredelung muss regelmäßig vorgenommen werden, wie im Königsdrama *Richard II.* (1597) einige der obschon versäumten Pflichten lauten (*Richard II.*, III, 4). Shakespeare (1564–1616) setzte in seinen Dramen mehrfach eine Natur- und Pflanzensymbolik ein, die genauso erotisch frivole Anspielungen wie auch die Spiegelung wirrer Zustände oder folgenreicher Taten mancher Charaktere bzw. ihrer Verhältnisse enthalten konnte.¹ In seinem Spätwerk verfeinerte der Dichter dieses Instrumentarium derart, dass er seinem *Wintermärchen* gleichsam ein

vegetables Sinnbild eingeflochten hat. Was zunächst als Fachgespräch unter Gartenfreunden erscheint, greift einerseits, wie Ingeborg Boltz dargelegt hat,² in die Thematik des Verhältnisses von Kunst und Natur, andererseits weit in die Beziehungen und Verwicklungen des Stückes aus. Dabei ist, wie sich im Schlussbild zeigt, nicht nur der Dialog zwischen Perdita und Polixenes, sondern das ganze *Wintermärchen* mit seinen Kreuzungen zwischen den Gattungen daraufhin angelegt, die Natur von Kunst zu entfalten.³ Im Sinnbild des lebendigen Kunstwerks führt das Schauspiel die Eigenart der Kunst und ihre Differenz zur Wirklichkeit am Beispiel der domestizierten Gartennatur sowie in Gestalt des künstlich inszenierten Körpers vor.

Der Vorwurf des Ehebruchs gibt den Auftakt: König Leontes verdächtigt seinen Freund Polixenes, ihn hintergangen zu haben und geheimer Liebhaber seiner Frau Hermione zu sein. Das Kind, das sie erwartet, erkennt er nicht als seines an. Er verurteilt seine Frau zum Tode, plant Polixenes zu vergiften und lässt seine neugeborene Tochter Perdita in der Wildnis aussetzen.⁴ Nachdem die ersten drei Akte für „die Bitterkeit der frostigen Jahreszeit“ stehen,⁵ folgt eine Zäsur. Zu Beginn des vierten Akts hat nicht nur der Sommer Einzug gehalten, es sind auch 16 Jahre vergangen und die Zuschauer erfahren, dass Perdita von Schäfern in Polixenes' Reich gefunden und aufgezogen wurde. Das mittlerweile herangewachsene vermeintliche Hirtenmädchen hat sich in Polixenes' Sohn, den Prinzen Florizel, verliebt, der Perditas Gefühle innig erwidert, aber seine unstandesgemäßen Heiratsabsichten noch vor seinem Vater verbirgt.

In der sogenannten Schäferszene, einem mitsommerlichen Aufzug im vierten Akt, variiert Shakespeare im Bild der Pflanzenveredelung und der durch sie gewonnenen „Bastarde der Natur“ die Thematik des unehelichen Kindes, wobei Perdita im Zentrum des Geschehens steht. Als Schäfertochter kommt ihr die Aufgabe zu, beim Schafschurfest entsprechend pastoralen Konventionen die eintreffenden Gäste mit Blumen zu schmücken. Im Winter beständige Blumen und Kräuter werden älteren Gäste zugedacht, Frühlingsblumen gebühren den jüngeren. Ausgehend von den Blumen des Herbstes, die Festteilnehmern höheren Alters angemessener seien als die des Winters, ergibt sich der zitierte Wortwechsel zwischen der vermeintlichen Schäfertochter und König Polixenes, dem Vater von Perditas heimlichen Geliebtem Florizel. Obwohl, wie sie selbst sagt, die schönsten Blumen des Herbstes, die gestreiften Hybridformen der Gartennelken auch zur mitsommerlichen Zeit des Schafschurfestes in Blüte stehen, kann Perdita nicht mit ihnen aufwarten. Sie lehnt die bunten, durch Kreuzung, d. h. Züchtung gewonnenen Mischsorten ab, und sie zieht sie nicht in ihrem Garten. Polixenes entgegnet Perdita darauf, dass Veränderungen durch den Menschen

nicht als unnatürlich gelten könnten, denn der Mensch sei schließlich Teil der Natur. Die gärtnerische Veredelungskunst bediene sich vielmehr nur der in der Natur angelegten Möglichkeiten, indem sie diese zur Entfaltung bringe.⁶

Die Frage der Abgrenzung von Natur und Kunst, ein seit der Antike verhandeltes Axiom, wurde in der Renaissance erneut kontrovers diskutiert, und sowohl Perditas als auch Polixenes' Position finden sich in der zur damaligen Zeit rezipierten Literatur. George Puttenham's *The Arte of English Poesie* (1589), eine Rhetoriklehre aus Shakespeares Zeit, erkannte im Gärtner den Dichter, der durch seine Kunst die Natur erst zur Vervollkommnung bringe.⁷ Während Polixenes' Ansicht wahrscheinlich von Puttenham's Schrift angeregt wurde, greift Perdita's Position auf von Michel de Montaigne verwendete Begriffe zurück. Dieser setzte nicht nur rhetorische Verzierungen in Relation zur Täuschung durch Schminke.⁸ Auch findet sich die von Perdita bevorzugte Kategorie des Wilden gegenüber der des Zivilisierten bzw. Gezüchteten („bastardized“) in Montaigne's *Essay Des cannibales* (1580), dessen Einfluss in Form der englischen Übersetzung von 1603 sich ebenfalls in Shakespeares *Sturm* (1611) nachweisen lässt.⁹

Aus ihrer Ablehnung der durch Züchtung gewonnenen Mischsorten der bunten Nelken spricht Perdita's einfacher Erziehung als Hirtenmädchen gemäß eine Kunstfeindlichkeit, während Polixenes den höfischen Bildungsanspruch vertritt. Obwohl Perdita Polixenes' Argumentation versteht, die im übertragenen Sinn zumal ihrem Heiratswunsch als Schäferin mit dem Prinzen Florizel entgegenkommt (die Vermählung eines edlen Sprosses mit einem wilden Stamm), bleibt sie dennoch bei ihrer Ansicht. Sie erläutert dies in Bezug auf das eigene Selbstverständnis: So wie sie die kunstvolle Züchtung der gestreiften Nelken in ihrem Garten nicht betreiben will, so will sie sich auch nicht schminken, um auf diese Weise die Gunst eines Mannes zu erwerben. Dies entspricht der Naturverbundenheit des Schäfermädchens und drückt zugleich die Furcht vor einem unehrlichen, vor einem nicht ernst gemeinten bzw. nicht belastbaren Liebesverhältnis aus. Die täuschende Schönheitswirkung durch die Schminke dürfe im Gegenzug schließlich keine echte Reaktion erwarten. Die künstliche Schönheit könne nicht damit rechnen, dass die Zuneigung dem Wesen gelte, wie dieses in Wirklichkeit sei. Die Selektion nach äußerlicher Schönheit folge vielmehr, so suggerieren es Perdita's Worte, sexuell unsittlichen Anreizen und Motiven.¹⁰ Im Gegensatz zu Polixenes, der die Gartenkunst als inhärentes Instrumentarium der Natur versteht, gilt Perdita die Züchtung von Blumenarten als eine Überlistung, als Täuschung der Natur.¹¹ Die gezüchteten Blumen kommen für sie einer gekünstelten Schönheit, einer durch Schminke geschaffenen Maske gleich. Für den unnatürlichen Ursprung der aufgemalten Schönheit findet sich

auch in Shakespeares Sonetten 68 und 127 die sinnbildhafte Bezeichnung der Artenkreuzung: Die „falsche Kunst“ der Schminke trage das „Bastardzeichen der Schönheit“ und der „Scham“.¹²

Bezogen auf die von Perdita als Maskerade verstandene Buntheit der Gartenblumen sind entsprechend ihrem Liebeskonzept nicht von ungefähr Nelkenarten genannt. Die Nelke in ihrer weißen und reinen Form zählte insbesondere in Nordeuropa zu den Symbolen der Ehe,¹³ die Shakespeares Leontes zerstört hat, indem er – fehlgeleitet von Eifersucht und im Missbrauch seiner Macht als Souverän – seine Frau der Untreue bezichtigte und die Tochter als Bastard verstieß. In der rosafarbenen oder roten Gartenform galt die Nelke (*Dianthus caryophyllus*) sowohl als Liebes- als auch als Verführungszeichen. Mit ihrem englischen Namen *carnation* verwies sie nach Herbarien der Zeit nicht nur auf ihre Fleischfarbe,¹⁴ sondern wurde auch als Bezug auf die körperliche Liebe verstanden.¹⁵ Aufgrund ihrer vielfältigen farbigen Erscheinungsformen war die Blume in den Gärten der elisabethanischen Zeit so populär, dass Gärtner miteinander um die neuesten Züchtungen wetteiferten und die Herbarien davor kapitulierten, alle Neuheiten aufzulisten.¹⁶ Bei den *streaked gillyflowers* etwa ist umstritten, ob es sich dabei um eine gesprenkelte Nelkenart,¹⁷ um Goldlack (*Cheiranthus cheiri*) oder Levkojen (*Matthiola incana*) handelte.¹⁸ Wie die bunten Nelken, die als Zutat in Kosmetikrezepten der Zeit enthalten sind,¹⁹ galten auch Levkojen als Aphrodisiakum²⁰ und gemahnten wegen ihrer Streifen an Schminke.²¹ Es ist bezeichnend, dass Perdita diese Blumen weder adressieren noch kultivieren will, obwohl sie die Logik von Polixenes' Argument einsieht. Im Unwissen um ihre wahre Herkunft und die Vorwürfe ihres Vaters möchte das Hirtenmädchen intuitiv Symbole des Ehebruchs und der Verführung weder verschenken noch sich selbst angedeihen lassen. Damit legt sie instinktiv Widerspruch gegen die Rolle des Bastards ein, die Leontes ihr aufgezwungen hat.

Während der Bastard im Reich der Pflanzenkultivierung damals wie heute eine Veredelung bedeutete, galt das unehelich geborene Kind in der Frühen Neuzeit als klarer Verstoß gegen die höfischen Gesellschaftsregeln, die auf der Bühne des Theaters gespiegelt wurden. Ebenso wie das unehelich geborene Kind wurden unstandesgemäße Eheschließungen abgelehnt, worauf sich sowohl Polixenes' als auch Perditas Position beziehen lassen. Perdita sieht als Schäfertochter keine Chance für ihre ungleiche Beziehung mit dem Prinzen Florizel und gibt sich im Gegensatz zu ihrem Geliebten kaum der Illusion einer gemeinsamen Zukunft hin. Nur mit Mühe lässt sie sich zu dem traditionellen Ritus des Schafschurfestes und dessen die Standesgrenzen aufhebender Kostümierung, letztlich zu einer von ihr missbilligten Maskerade überreden. In ihrer

Ablehnung der Kunst im Sinne von Künstlichkeit ist eine Skepsis gegenüber der Kunst als solcher sowie der Kunst der Verstellung und damit des Theaters enthalten, womit Shakespeare im Gewand der Gartenbaukontroverse auch die Frage nach Natur und Charakter des eigenen Mediums aufwirft und mit dem zur Maske geschminkten Gesicht verbindet.

Perdita spricht sich statt für eine Maske für das echte, natürliche Gesicht als Ausdruck von Wahrhaftigkeit aus, das in ihrem Verständnis einer reinen Ursprünglichkeit fern jeder Verfremdung sei. Tatsächlich galt das zur Maske bemalte Gesicht im elisabethanischen Theater als Täuschung, die „sich betrügerisch an die Stelle des echten Gesichtes setzte“.²² Die Bühne der Neuzeit war ein Spiel ohne Maske, in dem der Schauspieler mit seinem eigenen Gesicht den antiken Rollenpart der Maske übernommen hatte.²³ Die Maske wurde in diesem Zuge nicht mehr als Stellvertreterin und figürliche Repräsentation verstanden, sondern erhielt mehr und mehr ihre moderne Bedeutung als „Lüge und Versteck des Gesichts“.²⁴ In der Selbstdarstellung des Gesichts spielten jedoch durch kulturelle Traditionen geprägte Normen eine ähnlich große Rolle wie im Gebrauch der Maske. Mit der Schminke wurde die Inszenierung des Gesichts fortgeschrieben. Auf der Bühne konnte das bemalte Gesicht der durchweg männlichen Darsteller der Shakespeare-Stücke Anspielungen vielfältiger Art enthalten, die auch den weiblichen Rollenpart mit einschlossen. Jenseits der Bühne verlieh gerade die Wandlungsfähigkeit des geschminkten Gesichts der Frau einen eigenen Handlungsspielraum.²⁵

Dass Inszenierung nicht Täuschung sein muss, hingegen in der Hervorhebung und Nuancierung eine die Wahrheit – oder die natürliche Schönheit – offenbarende Kraft sein kann, zeigt Shakespeare nicht nur mit der Ansicht des Polixenes, sondern auch am Beispiel Perditas selbst. Während diese nur mit Unbehagen in das Flora-Kostüm für das Schafschurfest geschlüpft war, mit dem sie sich „wie eine Göttin herausgeputzt“ vorkommt,²⁶ ist es die kunstvolle Raffinesse dieses Kostüms, die Perdita erst richtig kleidet und ihre wahre Natur sowie ihre angeborene hohe Abkunft sichtbar werden lässt.²⁷ Trägt ihr ihre Erscheinung als Schäfertochter doch die Bemerkung ein:

„Dies ist das hübscheste niedrig geborene Mädchen, das je auf dem grünen Rasen lief: alles, was sie tut oder scheint, schmeckt nach etwas Größerem als ihr selbst, zu edel für diesen Ort.“²⁸

Während Perdita Gartennelken und Schminke als Mittel der Verfälschung und des Verbergens gelten, figuriert als weiterer Beweis dafür, dass die Kunst im besten Sinne eine offenlegende Zuspitzung des Natürlichen und Wahren und somit eine virtuose Form des Ausdrucks sein kann, das Marmorbild der Hermione. Es stellt den *coup de théâtre* dar, womit die Thematik von Kunst und Natur bzw. die Frage der Natur von Kunst am Beispiel weiblicher Schönheit und ihrer Modifikation am Ende des Stückes programmatisch beschlossen wird. Die „gute Königin“ (II, 3, 58) Hermione, die von ihrem Gatten Leontes verurteilt, gefangen gesetzt und nur mit Hilfe der treuen Freundin Paulina außer Gefahr in eine Art Exil verbracht worden war, hatte totgesagt im entlegenen Versteck ausgehalten und dort nur mit dem Willen überlebt, einst ihre Tochter wiederzusehen. Mit einem buchstäblichen Kunstgriff lässt Paulina die Königin schließlich an den Hof zurückkehren – nicht ohne sicher zu sein, dass Leontes seinen Wahn zuvor eingestanden hat. Nachdem das Orakel von Delphi Leontes seinen Irrtum über Hermiones Ehebruch offengelegt hat, büßt er für seine schwerwiegenden und folgenreichen Vorwürfe. Als Beweis seiner Trauer um die voreilig verurteilte und verlorene Gattin lässt er nach Paulinas Anregung der totgeglaubten Königin ein Standbild errichten. Im Schlussbild des *Wintermärchens* begibt sich die Festgesellschaft zur Einweihung des Denkmals, für das Hermione sich selbst darstellt, indem sie zu einem Marmorbild bemalt wurde.

Tiefergerührt von dem Anblick der Statue möchte Leontes diese gar küssen. Es ist der vermeintlich tote Stein des Standbilds in seiner zauberischen Lebensähnlichkeit zu Hermione, der Leontes sein verlorenes Glück vor Augen führt und der ihn zugleich aufgrund der mutmaßlichen Taubheit dieser Klagemauer seine Schuld und eigene Härte offen beichten lässt: Nicht nur hatte er in seinem Eifersuchtswahn Hermione zum Tode verurteilt und schließlich verloren, sondern auch seine Tochter Perdita Todesgefahren ausgesetzt, indem er sie verstieß. Trotz der täuschenden Ähnlichkeit des Werkes bemerkt Leontes, dass die dargestellte Hermione älter erscheint, als er sie in Erinnerung hat. Was Paulina als die Fähigkeit des Künstlers lobt, die Darstellung an die in der Zwischenzeit vergangenen 16 Jahre angepasst zu haben, zielt ungeachtet ihres Spiels im Spiel auf den Umstand ab, dass die Farbe des Kunstwerks Hermiones echte Falten nicht kaschiert.²⁹ Kunst ist selbst Natur, wie Polixenes es zuvor formuliert hatte – dies scheint sich in dem Moment zu bewahrheiten, in dem Hermione sich als verlebendigter Stein zu regen beginnt, aus ihrem angeblichen Totendasein erwacht und herabsteigt, um sich mit Leontes zu versöhnen.

Das lebendige Standbild, eine Variation aus antikem Pygmalion-Mythos und biblischem Auferweckungswunder, setzt ein subtiles Zeichen, und das

nicht nur für Hermiones Rückzug, um in Geduld auszuharren, bis sie die Reue ihres Gatten vernommen hat, die ihr die Tochter zurückbringt. Während die Schönheit der Königin mit der Zeit vergeht, da diese letztlich nicht die eines künstlich erzeugten Marmorbildes ist, kann die Liebe die Jahre überdauern. Insofern veranschaulicht das lebendige Kunstwerk die von Perdita mit dem Schminken angedeutete Divergenz zwischen äußeren und inneren Werten. Darüber hinaus offenbart sich in der Statuen-Szene noch ein Gegensatz anderer, formaler Art, der die Wahrnehmung und Aneignung des Bildes betrifft. Wenn Paulina Leontes zuvor vom Kuss der Figur mit der Warnung zurückgehalten hat, „das Rot auf ihren Lippen ist feucht“ und eine Berührung würde das Werk verderben,³⁰ verweist sie damit auf einen markanten Unterschied zwischen Natur und Kunst: Während die Natur berührbar ist, kann die Kunst – ob Schminke, Malerei, Bildhauerei oder Schauspiel – nur aus der Distanz wirken. Wie lange der Zauber der Kunst anhält, liegt stets im Auge des Betrachters. Auch darauf weist Paulina hin: „Es ist erforderlich, daß ihr euren Glauben erweckt“,³¹ lautet ihre Anweisung an das Publikum, der Verlebendigung des Standbildes beizuwohnen. Unter der Bedingung, sich auf den Schein der Kunst einzulassen, besteht die Imagination in der Vorstellung ihrer Zuschauer. Ohne diesen Glauben kann die Kunst in ihrem natürlichen Anschein nur als Täuschung aufgefasst werden. Mit der Bereitschaft aber, sich dem Zauber der Kunst auszusetzen, kann diese ihre Wirkung entfalten. Der Betonung der Lebensechtheit von Hermiones Statue liegt die Voraussetzung zur Differenzierung zwischen Kunst und Natur und damit die Anerkennung der Regeln der Kunst bereits zugrunde. Leontes versetzt der Anblick des Bildes der Königin in die Lage, seine Liebe zu ihr wiederzufinden. Erst dadurch kehrt Hermione zurück, was zuvor weder eine Gerichtsverhandlung noch das Orakel von Delphi erwirken konnten, was weder durch Recht noch Religion gelang. Hermiones lebendiges Standbild erweist sich letztlich als von solch magischer Wirkung auf Leontes, dass dessen eigenes überraschendes und anerkennendes Urteil lautet: Wenn es sich dabei um Kunst handele, so sei sie „so rechtmäßig wie Essen“.³² Berechtigung bezieht diese natürliche Kunst daraus, dass sie nicht nur, wie Polixenes erklärt hatte, das Leben verbessern, sondern es gar erhalten kann.

Der Kunst kommt die eigentliche Schlüsselrolle im *Wintermärchen* zu. Als ein die Natur verbessernder Gärtner kann sie im Bild des sozialen Gefüges vielleicht den Adel ausmachen. Ihre Funktion in der Nachahmung der Natur, ihr echter Anschein ist dabei keine Täuschung, sondern vielmehr geeignet, etwas Natürliches offenzulegen. Dennoch behält Perdita am Ende Recht. Die Wirkung der Kunst ist keineswegs garantiert, sie bleibt stets an die Voraussetzungen ihrer Aufnahme gebunden. So lässt sich der im Bild der Gartenblumen

von Polixenes formulierte Anspruch einer Gemeinschaft des Ungleichartigen zwar vertreten, aber nicht unbedingt durchsetzen. Der glückliche Ausgang des Märchens – *precious winners all* (V, 3, 131) – mit der Vermählung der Liebenden, der Aussöhnung zwischen den Ehepartnern und den Königreichen ist vor allem gesichert, da Florizel aufgrund von Perditas königlicher Abstammung die vermeintliche Liberalität seines Vaters nicht herausfordern und Polixenes' Maximen der Gartenkunst nicht in das Leben übertragen muss.³³ Die standesgemäße Abkunft macht aus dem Paar eine Verbindung von Gleichen. Das verschachtelte Verweisspiel, das im Sinnbild botanischer Artenkreuzungen die Bedingungen menschlicher Beziehungen in einem Gedankenexperiment an ihre Grenzen treibt, führt zuletzt in die Bahnen höfischer Konvention zurück. Damit ist das Märchen vorüber, und das Ideal der Gleichheit erweist sich in der Realität als Traum. Mit der Idee der Egalität ist jedoch die Frage eröffnet, ob Standesunterschiede von Natur aus bestehen.

Indem es dezidiert auf die Eigenschaften sowie Fähigkeiten – eben die Natur – seiner Gattung verweist, fungiert das verlebendigte Standbild als eine Metapher für die Schauspielkunst. Mit dem lebendigen Kunstwerk wird gleichsam die Summe aus der zuvor in der Gartenbaudebatte verhandelten Frage gezogen, inwieweit Natur und Kunst voneinander abzugrenzen seien. In der Analogie von Pflanzenveredelung und weiblicher Schönheit durch Farbe und Schminke geht es um weitaus mehr als den Aspekt des Einflusses kosmetischer Mittel auf die zwischenmenschlichen Beziehungen in Form etwa einer erhöhten Attraktivität bei der Partnerwahl. Neben moralischen Fragen wie solchen der Täuschung und des fragwürdigen Eingriffs in die Schöpfung der Natur werden nicht zuletzt Reflexionen über die Kunst des Theaters und seines Spiels mit Identitäten und Rollen aufgeworfen. Shakespeares Schauspiel spiegelt zwar gesellschaftliche Ränge, folgt darin aber seinen eigenen Gesetzen der Erscheinung und Wahrnehmung. Es liegt in der Natur dieser Kunst der Darstellung, wie Natur zu erscheinen, obgleich sie keine ist, und gerade dadurch etwas Wirkliches bewusst machen zu können. Diese die Schauspielkunst ausmachende Adaptions- und Wandlungsfähigkeit ist dem Stück auch strukturell eingeschrieben. Nicht nur in der Gartenbaudebatte geht es um die Mischung von Arten, auf der Ebene der Textgattung findet ebenfalls eine Kreuzung statt. Die titelgebende Bezeichnung des Stückes als Schauermärchen, was *winter's tale* sinngemäß bedeutet,³⁴ ist dabei richtungsweisend. Kommen die ersten drei Akte einer Tragödie gleich, die erst im zweiten Teil des Stückes in ein leichteres Spiel übergehen und in ihren Widersprüchen am Ende nur durch eine überraschende Wendung aufgelöst werden, so ist dies einem bewussten Variieren des Mediums und den Prinzipien

des Theaters geschuldet. Mit der Unwahrscheinlichkeit der Handlung, den Effekten und Wundern des *Wintermärchens* trägt Shakespeare der hybriden Gattung des Schauermärchens Rechnung, das ein dem klassischen Schauspiel eigenes Illusionsbestreben zu einem guten Teil aufgibt und keine Wirklichkeits-schilderung mehr sein will, sondern selbst ein Kunstkonstrukt.

Laura Gronius

Anmerkungen

- 1 Vgl. Charlotte Scott, *Shakespeare's Nature. From Cultivation to Culture*, Oxford 2014, insbesondere S. 27 f.; Verband Botanischer Gärten e. V. (Hg.), *Garten-Theater – Pflanzen in Shakespeares Welt*, Darmstadt 2016.
- 2 William Shakespeare, *The Winter's Tale. Das Wintermärchen*, Englisch-deutsche Studienausgabe, Deutsche Prosafassung, m. Anm. vers., eingel. u. komm. v. Ingeborg Boltz, 2. korrig. u. erg. Aufl. Tübingen 2012 (zuerst: 1986), S. 188–189, Anm. 27 sowie grundlegend der Kommentar S. 336.
- 3 Vgl. Mary L. Livingston, 'The Natural Art of „The Winter's Tale“ in: *Modern Language Quarterly* 30, 1969, S. 340–355, hier S. 340.
- 4 Diese Inhaltsangabe greift auf die Darstellung von A. Giele in der Ausstellung *Garten-Theater – Pflanzen in Shakespeares Welt* im Botanischen Garten in Hamburg vom 13. Juni bis 3. Oktober 2016 zurück.
- 5 Ingeborg Boltz, '„Spielt die Komödien, die lachen machen. / Und die zum Weinen sind.“ A sad tale's best for winter', in: William Shakespeare, *Das Wintermärchen*, Zweisprachige Ausgabe, neu übers. u. m. Anm. vers. v. Frank Günther, Cadolzburg 2008, S. 309–337, hier S. 310.
- 6 Vgl. Boltz (wie Anm. 2), S. 336.
- 7 Vgl. Kenneth Muir, *Shakespeares Sources*, London 1977, S. 277.
- 8 Michel de Montaigne, *The Essays of Montaigne done into English by John Florio*, hg. v. George Saintsbury, London 1892, Bd. 3, S. 352, zit. nach Farah Karim-Cooper, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*, Edinburgh 2006, S. 133.
- 9 William Shakespeare, *Der Sturm*, II,1. Zur Ablehnung des übermäßigen Schminkens vgl. Castigliones *Hofmann* (1528) und den Beitrag dazu im vorliegenden Band.
- 10 Vgl. Samuel Leslie Bethell, *The Winter's Tale: A Study*, Oxford 1956 (zuerst: 1947), S. 207.
- 11 So beschreibt Andrew Marvell in seinem Gedicht *The Mower against Gardens* (erschienen 1681) die Gartenkunst als Kupplerin der Natur, worauf Boltz (wie Anm. 2), S. 189, hingewiesen hat. Zu den Konventionen, Schminke als Ausweis moralischer Deformation und auch von Prostitution zu betrachten, vgl. Annette Drew-Bear, *Painted Faces on the Renaissance Stage. The Moral Significance of Face-Painting Conventions*, Lewisburg/London 1994, S. 20, 93, 101, sowie auch die Beiträge zu Isidor von Sevilla und Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band. Vor diesem Hintergrund wird die Statue der Hermione auch als ein Denkmal von Leontes' Imagination des Ehebruchs gedeutet. Vgl. dazu Andrea Ria Stevens, *Inventions of the Skin. The Painted Body in English Drama, 1400–1642*, Edinburgh 2013, S. 143.
- 12 William Shakespeare, *Sonett 68*, 3 („these bastard signs of fair“), 14; *Sonett 127*, 4, 6. Vgl. dazu Annette Drew-Bear (wie Anm. 11), S. 94.

- 13 In Jacques Bellots *The Posye or Nosegay of Loue*, in: ders., *Le maistre d'escole anglois, The Englische scholemaister*, Menston 1967, Reprint d. Ausg. London 1580, unpag. [Vers 47, 50] heißt es, dass die weiße Nelke „Constant loue“ bedeute, während „Sparckle Carnations, signifieth, Inconstant or Variable Loue“.
- 14 John Gerard, *The Herball or Generall Historie of Plantes*, London 1597, S. 590. Gerard beschreibt darin eine „Carnation Gillo-floure“ mit Blüten „of an axcellent sweet smell, and pleasant Carnation colour, whereof it tooke his name.“ Zur Fleischfarbe siehe den Beitrag zu Lodovico Dolce in diesem Band.
- 15 Vgl. den anzüglichen Liedvers „For the red blood reigns in the winter's pale“ (IV, 3, 4) von Autolycus, dessen Gesang in Bezug auf die Jahreszeiten und „daffodils“ das Pendant zu Perditas Blumenrede (IV, 4, 118) darstellt.
- 16 Vgl. Gerard (wie Anm. 14), S. 589.
- 17 Ebd., Chap. 182, S. 588–590, bes. S. 589.
- 18 Doris Hunt, *The Flowers of Shakespeare*, Exeter 1980, S. 18; Leo H. Grindon, *The Shak[e]-spe[a]re Flora*, Manchester 1883, S. 168.
- 19 Thomas Cogan, *The Heaven of Health*, London 1584, S. 81. Zu Cogans Rezeptur für ein „sweet water“, ein Gesichtstonikum, mit „Carnation Gilophers“ siehe auch Karim-Cooper (wie Anm. 8), S. 139.
- 20 Vgl. Stanton L. Linden, Perdita and the Gillyvors: ‚The Winter's Tale‘, IV. iv. 79–103, in: *Notes and Queries*, 26, 1979, S. 140.
- 21 Bethell (wie Anm. 10), S. 207
- 22 Hans Belting, Gesicht und Maske im Theater, in: Christiane Kruse (Hg.), *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne*, Wiesbaden 2014, S. 15–31, hier S. 25.
- 23 Vgl. Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 12.
- 24 Ebd., S. 10.
- 25 Vgl. auch Karim-Cooper (wie Anm. 8), S. 140, sowie im Sinne einer Ablehnung künstlicher Mittel in einem naturnahen Verständnis von Weiblichkeit vgl. Jennifer Munroe, It's all about the Gillyvors: Engendering Art and Nature in ‚The Winter's Tale‘, in: Lynne Bruckner/Dan Brayton (Hg.), *Ecocritical Shakespeare*, Farnham 2011, S. 139–154.
- 26 „Most goddess-like prank'd up“ (IV, 4, 10).
- 27 Vgl. Boltz (wie Anm. 2), S. 227.
- 28 Polixenes: „This is the prettiest low-born lass that ever / Ran on the greensward. Nothing she does or seems / But smacks of something greater than herself, / Too noble for this place.“ (IV, 4, 156–159). Perditas Schönheit wird später in Anspielung auf die Bastarde der Gartenkunst auch als Meisterstück der Natur gelobt: „the most peerless piece of earth“ (V, 1, 94).
- 29 Leontes: „[...] Hermione was not so much wrinkled, nothing / So aged as this seems“ (V, 3, 28–29).
- 30 „The ruddiness upon her lip is wet“ (V, 3, 81).
- 31 „It is required / You do awake your faith“ (V, 3, 95).
- 32 „If this be magic, let it be an art / Lawful as eating“ (V, 3, 110–111). Mary Livingston (wie Anm. 3), S. 353, setzt in ihrer Analyse auf die Unterscheidung zwischen einer „natural, lawful art“ und einer schädlich missbrauchten Kunst, was sie am Einsatz der Sprache im *Wintermärchen* festmacht. Zur ‚Rechtmäßigkeit‘ der Schauspielkunst, auch im Sinne eines Wettstreits mit der Malerei vgl. Marguerite A. Tassi, *The Scandal of Images. Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Selinsgrove 2005, S. 201, 208–215.

- 33 Umgekehrt erkennt Leontes in Florizel das Ebenbild seines Vaters Polixenes, wobei das alte, überwundene Motiv des Ehebruchs noch einmal *ex negativo* aufscheint: „your mother was most true to wedlock, Prince / For she did print your royal father off, / Conceiving you“ (V, 1, 123–125).
- 34 Vgl. II, 1, 25 und *Macbeth*, III, 4, 63–66; zur (selbsterklärten) Unglaubwürdigkeit von Märchen bzw. des *Wintermärchens* vgl. V, 2, 23, 51–52 und V, 3, 117.