

“TONGUE-TIED SPEAKING”: PARADOXIEN DES NICHT-SAGENS UND
‘ÄUSSERUNGEN’ DER STILLE
IN WILLIAM SHAKESPEARES *SONNETS*

VON

CLAUDIA BENTHIEN

Schweigen und Stille im lyrischen Text

Der Ästhetik der Stille und der Rhetorik des Schweigens kommen für die frühneuzeitliche Lyrik wichtige Funktionen zu.¹ Auch wenn ein faktisches Innehalten oder gar ein vollständiger Redeabbruch der strengen Formstruktur tradierter Gedichtstypen wie dem Sonett widerspricht, so finden sich bei detaillierter Betrachtung doch zahlreiche Möglichkeiten, indirekte Nicht-Aussagen, Negationen von Äußerungen und Zäsuren des Akustischen auf semantischer oder syntaktischer Ebene zu gestalten. Gerade für Shakespeares *Sonnets* ist eine Untersuchung derartiger Textstrategien aufschlußreich, hat doch die neuere Forschung nachgewiesen, wie bedeutsam die Dimensionen des Szenischen, der Performativität und der fingierten Mündlichkeit für den Zyklus der 154 Gedichte ist.

Ausgehend von Helen Vendlers These, “that the *Sonnets* need to be read as speech acts”,² haben mehrere Forschungsbeiträge die Performanz und Performativität der Gedichte untersucht. Ihr Ansatz korrigiert die bis dahin vorherrschende Ansicht, die Sonette als “dramatic”³ und ihre *mise-en-scène* als Theatersituation zu verstehen: “Reading in this sense asks not what *the poem is saying* but what *the poet is doing*.”⁴ Peter Robinson kritisiert, daß Vendler den Sprechakt-Begriff, den sie an keiner Stelle theoretisch herleite, lediglich als “buried metaphor” verwende, da in (gedruckten) Gedichten gattungsgemäß nur von fiktiven Reden ausgegangen werden könne, und betont: “there can be no such thing as a ‘fictional speech-act’”.⁵

¹ Vgl. Claudia Benthien, *Barockes Schweigen: Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert* (München: Fink, 2006), 300–67.

² Helen Vendler, “Reading, Stage by Stage: Shakespeare’s *Sonnets*”, in Russ McDonald (Hg.), *Shakespeare Reread: The Texts in New Contexts* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 28.

³ Philip Edwards, “The Performance of Shakespeare’s *Sonnets*”, in Murray Biggs et al. (Hg.), *The Arts of Performance in Elizabethan and Early Stuart Drama* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991), 16.

⁴ Vendler (1994), 36.

⁵ Peter Robinson, “Pretended Speech Acts in Shakespeare’s *Sonnets*”, in *Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism* 51 (2001), 287 und 289.

Die Behauptung, daß literarische Texte aufgrund ihrer Schriftlichkeit und ihrer Fiktionalität nicht performativ sein können, wurde zwischenzeitlich jedoch nachdrücklich widerlegt.⁶ Als hilfreich hat sich etwa die Unterscheidung zwischen "Text in der Performanz (funktionale Performativität)" und "Performativität im Text (strukturelle Performativität)"⁷ erwiesen, die Irmgard Maassen vorgenommen hat: Während die erste Dimension "Prozesse des Aufführens, Ausstellens, Zueignens, Austauschens" beschreibt und "sowohl Aspekte der Materialität des Textes als auch solche seiner medialen Transformationen" umfaßt, bezeichnet die zweite "demgegenüber die performativen Textstrategien, die im textuellen Medium selbst der Simulation von Präsenz, Authentizität, Körperlichkeit, Sinnlichkeit, ereignishaftem Vollzug dienen, also die im eigentlichen Sinne performativen Strukturen des Textes".⁸ Im folgenden wird es primär um die hier als zweites angeführte Dimension von Performativität gehen.

Es ist insbesondere Manfred Pfister, der in einer dezidierten Auseinandersetzung mit aktuellen Theorieansätzen nachweisen konnte, inwiefern die Bezugnahme auf die Sprechakttheorie sowie auf andere Modelle der mündlichen Kommunikation und der Performativität im Fall von Shakespeares *Sonnets* sinnvoll ist. Mit dem Fokus auf die Frage, "what a poem does, rather than on what it says",⁹ wird das Interesse von der Inhalts- auf die Handlungsdimension gelenkt. Pfister stellt dar, inwiefern die Mehrzahl der Sonette das Präsens und die Präsenz der Sprechsituation in auffälliger Weise betont, "the *hic et nunc*, of an emphatic present moment or situation, that occasions and frames the act of utterance and gives it a dramatic force".¹⁰ Diese Verortung und Konkretisierung stellt Shakespeare unter anderem mittels deiktischer Formeln her, die selbstbezüglich auf Personen, Ort und Zeit verweisen.¹¹ Des weiteren wertet Pfister es als performative Eigenart der Gedichte, daß der Sprecher trotz der vorgegebenen tektonischen Struktur des Sonetts in der Lage sei, den Eindruck einer "unpremeditated spontaneity in articulating his still

⁶ Vgl. Irmgard Maassen, "Text und / als / in der Performance in der frühen Neuzeit. Thesen und Überlegungen (mit einem Appendix von Manfred Pfister: Skalierung von Performativität)", in *Paragrana* 10 (2001), 285–301; Hans Rudolf Velten, "Performativität: Ältere deutsche Literatur", in Claudia Benthien / Hans Rudolf Velten (Hg.), *Germanistik als Kulturwissenschaft: Eine Einführung in neue Theoriekonzepte* (Reinbek: Rowohlt, 2002) 217–42; Sylvia Sasse, "Performativität: Neuere deutsche Literatur", in *ibid.*, 243–65.

⁷ Maassen (2001), 289.

⁸ *Ibid.*, 289 und 291.

⁹ Manfred Pfister, "'As an unperfect actor on the stage': Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare's 'Sonnets'", in Eva Müller-Zettelmann / Margarete Rubik (Hg.), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric* (Amsterdam: Rodopi, 2005), 209.

¹⁰ *Ibid.*, 210–211.

¹¹ *Ibid.*, 211.

evolving ideas"¹² zu vermitteln. Als Rezipient der Gedichte wird man situativ in den – sich oft in Form von inneren Dialogen oder Streitgesprächen vollziehenden¹³ – Gedankenprozeß mit einbezogen.

Schließlich 'überzeugt' Pfisters Argument, daß der Sprecher mittels seiner Liebesgedichte den Sprechakt des 'Überzeugens' auszuführen suche, und zwar zugleich auf zwei Ebenen: Der petrarkistischen Tradition entsprechend muß er zum einen den Adressierten von der Einzigartigkeit und Aufrichtigkeit seiner Liebe überzeugen, zum anderen ist er verpflichtet, den Schönheitspreis und das in Sprache gefaßte Lob der bzw. des Angeboteten in möglichst überzeugender, d. h. glaubwürdiger und ästhetisch ansprechender Form vorzubringen.¹⁴ Die als zentrale Aufgabe des Rhetors verstandene *persuasio*, "which aims at making speeches effective, at making them achieve something",¹⁵ wird bei Shakespeare in Form eines Sprechaktes vorgebracht, dessen Vollzug oft durch die Verwendung explizit performativer Verben ("by protesting, confessing or vowing, by pleading, promising or boasting, but also by admitting, conceding or forbidding, by accusing, excusing or rebuking"¹⁶) markiert wird. Shakespeare recurriert also in seinen Sonetten explizit auf die mündliche Kommunikation und ihre die Wirklichkeit verändernde Kraft.

Ausgehend von der Annahme, daß Schweigen kein originär 'schriftliches' Phänomen ist, sondern auf Mündlichkeit recurriert, sollen aber im folgenden weniger Sprechakte als vielmehr 'Schweigakte' im Mittelpunkt stehen: Performanzen des Schweigens und Verstummens, die der Sprecher der Sonette vollzieht, im Gedicht referiert oder bei seinem Gegenüber wahrnimmt. Ganz im Einklang mit dem frühneuzeitlichen Verständnis von Sprache als Handlung – topisch in der Metapher der Zunge als Schwert¹⁷ – wird auch dem Nicht-Sagen eine wirklichkeitsverändernde Macht zugeschrieben. Der Gedanke des performativen Schweigens orientiert sich an einem erweiterten Konzept von Performanz, das den Schwerpunkt auf den illokutionären Akt legt, "einen Akt, den man vollzieht, *indem* man etwas sagt";¹⁸ im Fall von 'Schweigakten' handelt es sich nicht um geäußerte Worte, sondern eben um den bedeutungstragenden Entzug derselben. Es geht daher um eine besondere Form "indirekter Sprechakte", wie sie etwa John Searle diskutiert hat.¹⁹

¹² Ibid., 218.

¹³ Pfister spricht von einem "'internal' dialogue of the speaker with himself" oder von "two contending emotions and attitudes within himself", *ibid.*

¹⁴ Vgl. *ibid.*, 219.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Shakespeare greift diesen Topos in *Son* 139 und *Son* 144 auf.

¹⁸ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to Do Things with Words)*, übers. von Eike von Savigny, 2. Aufl. (Stuttgart: Reclam, 1979), 117.

¹⁹ John Searle, "Indirekte Sprechakte", übers. von Andreas Kemmerling in *Ausdruck und Bedeutung: Untersuchungen zur Sprechakttheorie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982), 51–79.

Während die deutsche Sprache die Möglichkeit hat, zwischen *Schweigen* und *Stille* zu differenzieren, findet sich im Englischen nur das eine, beide Dimensionen gleichermaßen umfassende Substantiv *silence*. (Dafür gibt es aber mit *mute*, *dumb* und *tongue-tied* gleich drei Entsprechungen für das deutsche Adjektiv *stumm*, die Shakespeare in seinen Sonetten auch sämtlich verwendet.) Schweigen ist an Sprache gebunden, wird als ihr Gegenpol verstanden; der Gegenpol der Stille findet sich eher im Geräusch, im Lärm oder in der Musik und ist zumeist an Vorstellungen von Nichtintentionalität und Bedeutungslosigkeit gebunden. Demgegenüber gilt Schweigen als bewußter, performativer Ausdruck, als beredt und deiktisch, indem es z.B. auf die Unsagbarkeit von Erfahrungen, auf die Unaussprechlichkeit von Gefühlen oder auf die Machtlosigkeit von Subjekten in sozialen Situationen deutet, aber der frühneuzeitlichen Verhaltenslehren zufolge auch auf Eigenschaften wie Klugheit, Weisheit oder Macht.²⁰ Auch die linguistische Pragmatik spricht vom "Handlungscharakter"²¹ einer Sprechpause und versteht Schweigen als eine "interaktionale, auf Partner gerichtete *Handlung*".²² Shakespeare verwendet in seinen Sonetten das Wort *silence* in der Regel im Sinne von 'Schweigen', in seinen Dramen hingegen oftmals im Sinne von 'Stille'. Daß es im Englischen nur ein beide Aspekte umfassendes Substantiv gibt, beläßt die Frage, ob damit die Absenz von Sprache oder die Absenz von Geräuschen, Klang, Lärm bezeichnet wird, streng genommen immer im Uneindeutigen. Es sind aber nicht allein solche expliziten Verwendungen des Wortes *silence* zu beachten, sondern sämtliche damit im Zusammenhang stehenden Lexeme und Metaphern.

Diese Untersuchung nimmt den gesamten Sonettzyklus in den Blick, wobei sich ein deutlicher Schwerpunkt bei den Gedichten an den *fair youth* finden läßt; in der Liebe zur *dark lady* hingegen spielt das poetische 'Spiel mit dem Schweigen' eine vergleichsweise marginale Rolle.²³ Dies mag daran liegen, daß sich Shakespeare in den an die Dame gerichteten Sonetten stärker mit der Tradition und Motivik des Petrarkismus auseinandersetzt, während in den Gedichten an den angebeteten

²⁰ Vgl. Benthien (2006), 40–62 und 158–196.

²¹ Cornelia Müller / Ingwer Paul, "Gestikulieren in Sprechpausen: Eine konversations-syntaktische Fallstudie", in Hartmut Eggert / Janusz Golec (Hg.), '*...wortlos der Sprache mächtig*'. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation* (Stuttgart: Metzler, 1999), 268.

²² Wolfgang Heinemann, "Das Schweigen als linguistisches Phänomen", in *ibid.*, 306.

²³ Diese der Übersicht dienende grobe Einteilung läßt außer acht, daß in der Shakespeare-Forschung herausgearbeitet wurde, inwiefern sich innerhalb der zwei Sub-Zyklen durchaus zahlreiche Sonette finden, bei denen entweder die Adressierung an eine männliche bzw. weibliche Person nicht eindeutig ist oder die an den jeweils andersgeschlechtlichen Adressaten gerichtet sind als die sie umliegenden Gedichte. Vgl. Paul Edmondson / Stanley Wells, *Shakespeare's Sonnets* (Oxford / New York: Oxford University Press [2004]), 28–32.

Jüngling mediale Reflexionen sowie die Beschäftigung mit dem *vanitas*-Gedanken im Mittelpunkt stehen. Die Dimensionen des Schweigens bei Shakespeare lassen sich auf motivisch-inhaltlicher wie auf strukturell-formaler Ebene untersuchen. Des weiteren eröffnen sie die übergreifende Frage nach der Funktionalisierung von Schweigen für den frühneuzeitlichen Liebesdiskurs.

Motivische Dimensionen und Topoi des Schweigens

In Shakespeares Werk können Schweigen und Stille sowohl Passivität als auch Aktivität, sowohl Absenz als auch Präsenz bedeuten. Diese doppelte Codierbarkeit korrespondiert mit derjenigen der Sprache, die im Denken der Renaissance gleichermaßen als ontologisch Seiendes wie als bloße Repräsentation gilt. Hamlet etwa reflektiert nicht nur eindringlich den phänomenologischen Zusammenhang von Schweigen und Tod; er beendet auch sein eigenes Leben performativ mittels der selbstreferentiellen Formel "the rest is silence" (*Ham* 5.2.363),²⁴ gefolgt von der Regieanweisung "*Dies*".²⁵ Schweigen und Tod werden in der Shakespearezeit auch affektiv verknüpft, zum Beispiel in der zeitgenössischen Musik.²⁶ In mehreren Sonnetten verschränkt Shakespeare das dichterische Verstummen und den Tod (z. B. *Son* 80.4 und 11; *Son* 86.6 und 11; *Son* 107.2–4),²⁷ und die Abwesenheit des Geliebten wird in einem Sonett mit der Apostrophe "O absence" beklagt und als "torment" (*Son* 39.9) empfunden: "Absence [...] is mourned as a kind of death, and the return to the friend's presence, or even to the thought of it, is celebrated as an achievement of 'wealth' and 'state' (S[on] 30, 29)",²⁸ wie George Wright bemerkt. Weiterhin hält er fest, daß "considerations of absence are usually mingled with considerations of silence".²⁹ Zudem fungieren der sprachliche Artikulationsakt an sich sowie die poetische Adressierung *in absentia* für den Sprecher der *Sonnets* als

²⁴ Einer Druckvariante zufolge (First Folio von 1623) findet sich statt dieser 'rationalisierenden' Sterbeworte die vierfache Interjektion "O, o, o, o.". Vgl. William Shakespeare, *Hamlet*, hg. von Harold Jenkins. *The Arden Shakespeare* (London / New York: Methuen, 1982), 416.

²⁵ Vgl. Robert N. Watson, *The Rest Is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance* (Berkeley: University of California Press, 1994).

²⁶ Vgl. Christopher R. Wilson / Michela Calore, *Music in Shakespeare: A Dictionary* (London / New York: Thoemmes, 2005), Art. "Silence", 385.

²⁷ Zitiert wird nach der Ausgabe William Shakespeare, *Shakespeare's Sonnets*, hg. von Katherine Duncan-Jones. *The Arden Shakespeare* (Walton-on-Thames: Nelson, 1997).

²⁸ George T. Wright, "The Silent Speech of Shakespeare's *Sonnets*", in James Schiffer (Hg.), *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays* (New York: Garland Publishing, 1999), 136.

²⁹ *Ibid.*

Tröstung und Linderung der schmerzhaften, als Stille erfahrenen Abwesenheit des Anderen.³⁰

Allein die zeitüberdauernde Dichtung, wie sie der Sprecher mittels deiktischer Verweise wieder und wieder beschwört –

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

(Son 18.13–14)

als berühmteste dieser Formeln –, soll in der Lage sein, der finalen Stummheit des Todes wie auch der sie in der Gegenwart präfigurierenden Einsamkeit der Stille machtvoll zu begegnen. Und auch der Tod des Ich wird seinem Versprechen zufolge aufgrund der Existenz der vorliegenden Gedichte nicht in ein Verstummen münden, wie etwa *Sonnet 81* mittels reziproker Argumentation ausführt:

Or I shall live, your epitaph to make;
Or you survive when I in earth am rotten;
[...]
Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er-read,
And tongues to be your being shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead.
You still shall live, such virtue hath my pen,
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

(Son 81.1–2, 9–14)

Der Sprecher schreibt seinem "pen" die Tugend und Potenz der Verewigung zu: Dichtung ist "epitaph" (Son 81.1) und "monument" des Geliebten;³¹ doch die in der Jetztzeit niedergeschriebenen Worte sind keine tote, stumme Materie, sondern werden, so die Vision, ewig lebendig bleiben, wenn 'Zungen' späterer Generationen sie artikulieren, sie faktisch reanimieren, so daß der *youth* in einer als physisch gedachten oralen Sphäre, "wo immer Atem hörbar atmet, und sei's in Menschenmündern",³² fortwährende verbale Präsenz erhalten soll.

Daß allerdings in diesem hyperbolischen und auch von Selbstsorge nicht freien Versprechen eine gewisse Unsicherheit ob der attestierten Potenz der Dichtung

³⁰ "O absence, what a torment wouldst thou prove, / Were it not thy sour leisure gave sweet leave / To entertain the time with thoughts of love, / Which time and thoughts so sweetly dost deceive" (Son 39.9–12). Wright geht auf dieses naheliegende Beispiel jedoch nicht ein.

³¹ Ganz ähnlich heißt es an anderer Stelle, "Which this, time's pencil or my pupil pen, / [...] / Can make you live yourself in eyes of men:" (Son 16.10–12).

³² William Shakespeare, *Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe*, übers. von Klaus Reichert (Frankfurt a. M.: Fischer, 2007), 175.

mitschwingt, wird schon daran deutlich, daß die für die Argumentation zentralen Substantive "death" und "breath" sich nur durch die jeweiligen Anfangskonsonanten unterscheiden.³³

Einerseits sind Schweigen und Stille bei Shakespeare also eng mit Absenz und Tod verbunden. Andererseits eignet dem Zustand des Schweigens durchaus auch eine bedrängende Form der Präsenz. So steht etwa in *Titus Andronicus* die von den Goten Demetrius und Chiron vergewaltigte und an der Zunge verstümmelte Römerin Lavinia wie eine unheimliche Anklägerin auf der elisabethanischen Bühne. Lavinias 'stumme Anklage' ist es, die das Fehlen der Sprache so schmerzlich spürbar macht. Aufgrund ihrer Verstümmelung ist Lavinia nicht mehr in der Lage, sich verbal zu verständigen, sie kann nur schreiben oder die anderen Figuren müssen die "martyr'd signs" (*TA* 3.2.36) an ihrem Körper entziffern. "Speechless complainer" (*TA* 3.2.39)³⁴ zu sein, ohne die Möglichkeit der sprachlichen Artikulation, macht sie inmitten von Sprechenden zum Objekt des Mitleids. Auch der Sprecher der Sonette bezeichnet sich als "tongue-tied" (*Son* 80.4), um so auf sein Leiden hinzuweisen, und rekurriert in einem Gedicht sogar explizit auf Lavinias antikes Vorbild Philomela, der in Ovids *Metamorphosen* von ihrem Peiniger die Zunge herausgeschnitten wird und die in der Folge ohne Stimme ihr Leid klagen muß, bis sie schließlich in einen Singvogel verwandelt wird (*Son* 102.7–12).³⁵ Allerdings ist der Hinweis auf Philomela in *Sonnet 102* ambivalenter als in *Titus Andronicus*, denn im Gedicht wird der Verlust der Zunge nur an einer Stelle als erlittene Gewalt erkennbar, wenn es dort heißt,

Than when her mournful hymns did hush the night;
But that wild music burdens every bough,
(*Son* 102.10–11).

Das Couplet verkündet demgegenüber naiv,

Therefore, like her, I sometime hold my tongue,
Because I would not dull you with my song.³⁶

³³ Vgl. Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, 4. Aufl. (Cambridge, Mass. / London: Belknap Press, 1998), 361.

³⁴ Zitiert wird nach der Ausgabe William Shakespeare, *Titus Andronicus*, hg. von J. C. Maxwell. The Arden Shakespeare (London / Cambridge, Mass.: Methuen / Harvard University Press, 1968).

³⁵ Ovid, *Metamorphosen*, übers. und hg. von Erich Rösch (München / Zürich: dtv, 1990), 6.424–674.

³⁶ In *Titus Andronicus* kommt der Intertext ins Spiel, als Lavinia einige Zeit nach ihrer Mutilation in der Lage ist, im Kreise ihrer Familie auf ein Buch zu verweisen: es sind Ovids *Metamorphosen*. Sie blättert mit ihren Armstümpfen darin, bis sie "the tragic tale of Philomel" (*TA* 4.1.47) findet und so ihr eigenes Schicksal mittels des fremden artikulieren kann.

Während zunächst die Pathosformel der Klage dominiert, folgt danach ein bloß rhetorischer Verweis auf die zurückgehaltene Artikulation.

Auch dem aktiven Verstummen kommen ganz unterschiedliche Funktionen zu. Prominent ist das Schweigen Cordelias in *King Lear* als verzweifelter Ausdruck ihres Protests gegen die von ihrem Vater eingeforderte verbale Liebesbekundung vor den Augen des gesamten Hofstaats: "I cannot heave / My heart into my mouth" (KL 1.1.91–92)³⁷ lautet die berühmte Formel, mit der sie die an sich selbst gestellte Forderung "Love, and be silent" (KL 1.1.62) mittels indirekter Aussage zu explizieren sucht. Eine vergleichbare Rhetorikkritik findet sich auch in den Sonetten, insbesondere dann, wenn der Sprecher sich zu konventionellen und übermäßig pompösen Reimen verpflichtet sieht, die er oftmals im Gestus des Zitats anführt und auf die er mit einer Attitüde der Schlichtheit und Natürlichkeit reagiert, was bis zum Schweigen – oder zumindest dem expliziten sprachlichen Verweis darauf – führen kann (z. B. *Son* 76; *Son* 83; *Son* 85). Deutlich wird, daß der Sprecher ein unlösbares Problem "with expressing and staging his sincerity"³⁸ hat, dem nur durch indirektes, selbstreflexives Verweisen und den Modus der Sprachkritik beizukommen ist.

Das (verbal angekündigte) Verstummen fungiert in Shakespeares Dramen und Gedichten des weiteren als emotionale Reaktion auf ein Geschehen oder einen Sachverhalt. In der Rhetorik wird ein solches 'Reden über Schweigen' mittels der die Rede ab- oder unterbrechenden Affektfigur der Aposiopese oder der Auslassungsfigur der Praeteritio gefaßt. Letztere findet sich beispielsweise in *Sonnet 80*, wo der Sprecher bekundet, aufgrund von Eifersucht und Minderwertigkeitsgefühlen zu verstummen:

O how I faint when I of you do write,
Knowing a better spirit doth use your name,
And in the praise thereof spends all his might,
To make me tongue-tied speaking of your fame.

(*Son* 80.1–4)

Das Ich beklagt, durch die rhetorische Übermacht des *rival poet* zum Schweigen gebracht zu werden; die Verwendung des bildhaften Kompositums "tongue-tied" – einer originären Wortschöpfung Shakespeares – betont dabei die Passivität dieses Verstummens. In den anschließenden Versen findet sich eine ausgeklügelte Argumentation, in der sich der Sprecher im Vergleich mit dem Rivalen zwar durchweg

³⁷ Zitiert wird nach der Ausgabe William Shakespeare, *King Lear*, hg. von Kenneth Muir. The Arden Shakespeare (London / Cambridge, Mass.: Methuen / Harvard University Press, 1966).

³⁸ Pfister (2005), 219.

als kunstloser und dadurch (vermeintlich) inferior stigmatisiert. Die erlittene Marginalisierung führt aber keineswegs zum angekündigten Redeabbruch, sondern mündet in der masochistischen Vision, aufgrund von unerfüllter Liebe zu vergehen – “my love was my decay” (*Son* 80.14) lauten die letzten Worte des Sonetts. Der hier angekündigte und im Gedichtschluß dann auch performativ vollzogene ‘Tod’ birgt durchaus den Willen zur superlativischen Übertrumpfung des rhetorisch versierteren und daher bevorzugten Kontrahenten im emotionalen Register, was sich unter anderem durch die zweifache Verwendung des Possessivpronomens zeigt: Das Ich gibt seinen Anspruch auf das *you* selbst im ‘sprachlichen Sterbeakt’ nicht auf.

Viele Gedichte artikulieren eine Rhetorikkritik, die der Sprecher mittels eines Verweises auf den poetologischen Topos der ‘Unsagbarkeit’ (z. B. *Son* 85.11–12), auf die unaufhebbaren Mängel der eigenen Sprache oder auch auf die Hyperbolik der Rede des *rival poet* vorbringt. In *Sonnet* 83 sieht er sich ob seiner verbalen Zurückhaltung in einem ihm selbst unnötig erscheinenden Begründungszwang, was der leicht gereizt und defensiv klingende zweifache Versanfang mit der Explikationsformel “And therefore” belegt:

I never saw that you did painting need,
 And therefore to your fair no painting set;
 I found (or thought I found) you did exceed
 The barren tender of a poet's debt;
 And therefore have I slept in your report,
 That you yourself, being extant, well might show
 How far a modern quill doth come too short,
 Speaking of worth, what worth in you doth grow.
 This silence for my sin you did impute,
 Which shall be most my glory, being dumb;
 For I impair not beauty, being mute,
 When others would give life, and bring a tomb.
 There lives more life in one of your fair eyes
 Than both your poets can in praise devise.

(*Son* 83.1–14)

Der Verzicht auf unnötige ‘Schminke’ – eine der in der Antike gebräuchlichen und in den Sonetten in Form der Fremdrede referierten³⁹ Dichtungsmetaphern für den übertriebenen sprachlichen Schmuck (*ornatus*) –, wird vom Sprecher selbstreferentiell und im Umkehrschluß zum herausragenden Wert der eigenen Dichtung deklariert. Die Bescheidenheit der Wortwahl und sogar das vollständige dichterische

³⁹ “‘Truth needs no colour with his colour fixed, / Beauty no pencil, beauty's truth to lay / But best is best if never intermixed?’” (*Son* 101.6–8).

Schweigen, das der bedichtete Freund in einem dem Sonett temporal vorhergehenden Dialog anscheinend zu Unrecht als 'Sünde' verurteilt hat, stellen paradoxerweise die höchste Form des Lobes dar, so das Argument des dritten Quartetts. Daß der Sprecher "dumb" und "mute" ist, beschreibt daher, genauer besehen, gar keinen Zustand des Leidens oder der Entmächtigung durch den Rivalen, sondern ist selbsterwählte – man kann sagen: vornehme, kluge – Zurückhaltung. Demgegenüber wird jegliches Dichten als Entlebendigung ("give life, and bring a tomb") charakterisiert.

Im abschließenden Couplet gibt der zuvor gegen die Wirkmacht der Dichtung argumentierende Sprecher auf implizite Weise dann doch eine Probe seines Könnens, indem er auf die unbeschreibliche Lebendigkeit der Augen des Geliebten verweist. Daß er gleichwohl nichts Konkretes über diese Augen aussagt, ist programmatisch. So hat David Schalkwyk in Abgrenzung zu der vieldiskutierten These von Joel Fineman⁴⁰ zurecht bemerkt, daß die in den Sonetten evozierten poetischen Bilder selten einen substantiellen Gehalt aufweisen, insbesondere, was das Porträt und den Schönheitspreis des *youth* betrifft; vielfach bleiben die benannten Gegenstände vage und imagologisch unterbestimmt, weswegen man keineswegs von einer "specular descriptiveness of epideixis",⁴¹ wie Fineman sie behauptet, sprechen könne. Eine solche Form des 'nichtbeschreibenden Schreibens' ist zwar nicht als faktisches Verstummen zu fassen, dennoch spielen hier Aspekte des Verschweigens und der expressiven Negation eine auffällige Rolle.

Strukturelle und mediale Dimensionen der Stille

In der Literatur- und Medientheorie wird Lyrik allgemein als semi-orale Gattung verstanden. Vendler hält entsprechend fest, Shakespeares *Sonnets* "need to be read as written documents as well as oral ones",⁴² und auch Pfister bemerkt, daß

⁴⁰ Finemans These lautet, der zentrale, doch zugleich als unmöglich markierte Impuls in Shakespeares *Sonnets* sei die sprachliche Erfassung und Beschreibung des visuell perzipierten Gegenübers: "The verbal word of Shakespeare's sonnets is both like and unlike the visual word, the *imago*, of the traditional Renaissance sonnet, and this because it is a simulacrum that in a double way dissimulates the likeness it bespeaks. [...] Shakespeare's merely verbal words, that merely represent the things of which they are the sign, will seem a kind of semiotic 'lie.' That is to say, because they are a discourse of the tongue rather than that of the eye, because they are 'linguistic', Shakespeare's verbal words are, in comparison to an *imago*, essentially or ontologically at odds with what they speak about." (Joel Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets* [Berkeley: University of California Press, 1986], 15.)

⁴¹ David Schalkwyk, *Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 7.

⁴² Vendler (1994), 28.

“[s]ome [...] sonnets clearly suggest oral communication [...], others suggest scriptorial communication”.⁴³ Gerade aufgrund dieses changierenden Status zwischen (stummer) Schrift und (akustisch wahrnehmbarer) Rede lassen sich unterschiedliche Dimensionen von Schweigen und Stille differenzieren.

Die Sonette Shakespeares sind, wie die überwiegende Mehrzahl aller Liebesgedichte, monologische Artikulationen eines empfindenden und sprechenden Individuums. Der oder die Adressierte ist nicht zu hören, antwortet nicht oder wird, einer feministischen Lesart zufolge, auf den Status des passiven, stummen Objekts reduziert.⁴⁴ Das Ich der Sonette stellt die singuläre Diskursautorität dar; es wird eine eingeschränkte, subjektive Weltsicht und Ich-Auffassung präsentiert. Diese Sprachmacht führt aber auch zu der bei Shakespeare bisweilen beklagten Isolation des Subjekts, kann doch das Ich auf seine emphatische, auf Wirkung bedachte Rede aufgrund der formalen Textstruktur *per se* keine Resonanz erhalten. Die derart als Schweigen wahrgenommene oder interpretierte Antwortlosigkeit des Gegenübers führt vielfach zur Unsicherheit des Dichter-Ichs und offenbart zugleich die Kontingenz der Selbstdeutung seines Verhaltens.

Shakespeare sucht der hier beschriebenen monologischen, den Sprecher isolierenden Struktur entgegenzuwirken – zum einen, indem er die Sonette einer inneren Dialogisierung unterzieht, so daß der Sprecher mit sich selbst in ein Zwiegespräch oder einen Disput tritt,⁴⁵ zum anderen, indem er die Sonette insgesamt in eine “complex interpersonal situation”⁴⁶ einbettet. Es wird der generelle Eindruck erzeugt, man habe es mit einem Redner zu tun, der sich in einer lebendig dargebotenen ‘Szene’ an ein Publikum oder den Dialogpartner wendet.⁴⁷ Oftmals wird ein Sonett mit einem Interrogativsatz, einem Imperativ oder einer Exklamation eröffnet – so als ob der Sprecher konkret an eine vorangegangene Auseinandersetzung anknüpft, szenisch noch in sie involviert ist (z. B. *Son* 83; *Son* 89; *Son* 109; *Son* 110; *Son* 116; *Son* 117; *Son* 131; *Son* 149). Diese Dialogpartie vor (und ggf. auch nach) dem Gedicht wird den Lesern oder Hörern aber gattungsgemäß vorenthalten. Und auch die in den Sonetten behandelten Personen sowie die intra- und extratextuellen Adressaten bleiben – im Unterschied etwa zu zahlreichen Liebesgedichten des Petrarkismus – namenlos: “they address or talk about unnamed but relevantly and specifically described individuals [...]; the poems also address un-

⁴³ Pfister (2005), 214.

⁴⁴ Vgl. Nancy Vickers, “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”, in *Critical Inquiry* 8 (1981–82), 279; Nona Feinberg, “Erasing the Dark Lady: *Sonnet* 138 in the Sequence”, in *Assays: Critical Approaches to Medieval and Renaissance Texts* 4 (1987), 108.

⁴⁵ Vgl. Pfister (2005), 218.

⁴⁶ Robinson (2001), 286.

⁴⁷ Pfister (2005), 214.

differentiated auditors or interlocutors".⁴⁸ Weder gibt es historisch-faktische noch jene in der Lyrik seinerzeit so beliebten fiktiv-poetischen Namen – der Sprecher der Sonette, selbst namenlos, schweigt sich über sämtliche Eigennamen seiner Sozialpartner aus. Diese Auslassung, das Verharren im Vagen, ist vermutlich auf den homoerotischen Gehalt der Texte zurückzuführen⁴⁹ und ist insbesondere bei einem Autor, der ansonsten ausschließlich mit konkretem Figurenpersonal ausgestattete Dramen verfaßt hat, bemerkenswert. Man kann also durchaus von den im und durch die Sonette verschwiegenen Dimensionen sprechen.

Formal ist darüber hinaus zu bemerken, daß Gedichte als akustische Äußerungen von einer Stille umgrenzt werden, die vor und nach der Deklamation herrscht und durch das Weiß der Druckseite auch grafisch repräsentiert wird. Diese 'Rahmung' des Gedichts durch Stille wird selbstreflexiv besonders dann zum Thema, wenn sprachliche Verweise auf Stille, Schweigen oder semantisch verwandte Phänomene wie Schlaf, Abwesenheit und Tod mit dem Beginn oder dem Ende des Textes konvergieren. Eine solche transgressive Demarkation der 'Ränder' oder 'Grenzen' eines Gedichts findet sich in der Frühen Neuzeit häufig, insbesondere in geistlichen oder mystischen Textsorten.⁵⁰ Shakespeare arbeitet dabei weniger als andere Autoren der Epoche mit der Performativität der geäußerten Schweige-Worte; so beginnt oder endet keines seiner Sonette faktisch mit dem Wort *silence* (oder einem seiner Derivate). Dennoch findet sich eine Häufung von Phänomenen artikulatischer Beschränkung oder Negation gerade am Anfang oder Ende eines Sonetts.

Das bereits zitierte *Sonnet 80* konstatiert mit Beginn des Textes ein der Ohnmacht nahes Schwachwerden des Sprechers: "O how I faint when I of you do write" (*Son 80.1*). Mit den Mitteln der Sprache beschreibt sich das Ich als unfähig, adäquat zu sprechen; ohne den Redefluß tatsächlich abzubrechen, behauptet der Sprecher, "tongue-tied" (*Son 80.4*) zu sein. Ganz ähnlich wird gleich zu Beginn von *Sonnet 85* die Unfähigkeit zur Artikulation artikuliert; hier aber wird nicht der Sprecher selbst als "tongue-tied" bezeichnet, sondern die für die Dichtkunst stehende Muse:

My tongue-tied Muse in manners holds her still,
While comments of your praise richly compiled
Reserve your character with golden quill,
And precious phrase by all the Muses filed;
(*Son 85.1–4*).

⁴⁸ Robinson (2001), 286.

⁴⁹ Vgl. Vendler (1998), 15–16, Schalkwyk (2002), 20; Stephen Greenblatt, *Will in der Welt: Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde*, übers. von Martin Pfeiffer (Berlin: Berlin Verlag, 2004), 273–75.

⁵⁰ Vgl. Benthien (2006), 349–67.

Gegen den aufgeblasenen Stil des Antagonisten protestiert der Sprecher mit Schweigen, "but here it is a silence broken by a serio-comic scene of ratification [...]. Each quatrain juxtaposes the style of the poor *unlettered poet's dumb thoughts* to the style of the rival poet's *precious phrase*".⁵¹ Erneut wird die poetische Rhetorikkritik mittels der Konvention des 'Schweigens' formuliert, wobei in diesem Sonnet die zu Beginn apostrophierte schweigende Muse für den echten, unverfälschten Emotionsausdruck einsteht.

Häufiger noch findet sich ein Verweis auf Schweigen, Stille, stumme Kommunikation oder andere Zustände der (sprachlichen) Nichtexistenz bei Shakespeare aber am Gedichtschluß. Auf bedrohlich 'physische' Weise soll dies den Zustand des *youth* erfahrbar machen, wenn dieser einsam, ohne ein Kind gezeugt zu haben, sterben wird:

But if thou live remembered not to be,
Die single, and thine image dies with thee.

(*Son* 3.13–14)

Whose speechless song being many, seeming one,
Sings this to thee: 'Thou single wilt prove none.'

(*Son* 8.13–14)

O none but unthrifts, dear my love you know:
You had a father; let your Son say so.

(*Son* 13.13–14)

Sonnet 3 schließt mit dem Verweis auf die Finalität und genealogische Diskontinuität des Todes, die das Du ereilen wird, sofern es keinen Nachkommen in die Welt gesetzt hat, die sein 'Bild', d.h. seine Schönheit und Individualität, weiterleben lassen. Daß diese Bemerkung ganz am Ende der Argumentation erfolgt, läßt die dem Sonett nachfolgende Stille zu einer performierten 'Probe' dieser Nichtexistenz werden. Ähnlich endet *Sonnet 8*, in welchem die glückliche, da fertile Kleinfamilie mittels eines harmonischen Musikorchesters allegorisiert wird, mit dem abstrakten Bild des vereinten, 'sprachlosen Gesangs' dieser Familien-Stimme, die dem jungen Mann vorsingt, allein ein 'Nichts' zu sein – wobei "none" das finale, die lyrische Artikulation mithin 'auslöschende' Wort des Gedichts ist. Auch in *Sonnet 13* greift Shakespeare auf diesen *vanitas*-Effekt zurück, wenn er dort die bloß fiktive Rede des hypothetischen Sohnes antizipiert, mit der er den Text dann antwortlos – in der im Vers vor dem Couplet apostrophierten "death's eternal cold" (*Son* 13.12) – enden läßt.

⁵¹ Vendler (1998), 374.

Die resümierenden Reimpaare der Sonette beziehen sich in unterschiedlicher Weise auf Aspekte der Stille und des Schweigens, so auch in den folgenden drei Couplets, in denen jeweils das Verstummen des Sprechers auf paradoxe Weise zum Thema wird:

Then if he thrive, and I be cast away,
The worst was this: my love was my decay.
(*Son* 80.13–14)

But when your countenance filled up his line,
Then lacked I matter, that enfeebled mine.
(*Son* 86.13–14)

For we which now behold these present days
Have eyes to wonder, but lack tongues to praise.
(*Son* 106.13–14)

Das Couplet von *Sonnet 80* metaphorisiert den Sprachverlust des Ich, ausgelöst durch den *rival poet*, und damit einhergehende Vorstellungen von Untergang und Tod (*decay* kann hier auch 'Sterben' meinen). Mit einem vergleichbaren 'Vergehen' rinnt auch die Sprache von *Sonnet 86* langsam aus, verliert sich, ohne daß das Ich etwas dagegen tun könnte, ins Nichts. *Sonnet 106* schließlich ruft präzise am Ende des letzten Verses den Topos der Sprachlosigkeit auf. Es ist jene Ermangelung eines adäquaten verbalen Ausdrucks, den das Ich sich selbst und seinen Zeitgenossen zuschreibt, da es ihnen nicht möglich ist, die Schönheit des Angebeteten zu beschreiben. Aber auch den im Sonett heranzitierten antiken Dichtern, Minnesängern, Troubadours wäre dies trotz ihres "beautiful old rhyme" (*Son* 106.3) nicht vergönnt gewesen: "They had not skill enough your worth to sing" (*Son* 106.12). Die 'Unsagbarkeit' der Schönheit des Angebeteten erweist sich so als zeitüberdauernd, absolut – und mündet in ein finales Verstummen nach dem letzten Vers. Radikaler noch mutet eine Variante an, die sich aus dem Fehlen des Couplets des 126. Gedichts ergibt: Da es nur aus 12 Versen und zudem aus Paarreimen besteht, wird es in der Forschung oft nicht als Sonett bezeichnet und graphisch auch nicht im Sonettschema gedruckt. Doch finden sich im Satz der Quarto-Ausgabe anstelle der zwei Verse leere Klammern, die formal eine Auslassung indizieren:

Yet fear her, O thou minion of her pleasure:
She may detain, but not still keep, her treasure!
Her audit, though delayed, answered must be,
And her quietus is to render thee.

()
()

(*Son* 126.9–12/14)

In dieser hochmetaphorisierten Argumentation rät der Sprecher seinem Adressaten, die zuvor als “sovereign mistress” (*Son* 126.5) personifizierte Natur zu fürchten, die ihn zwar bislang schonen mag, zuletzt aber ihren Tribut einfordern wird. Die in den letzten Versen verwendeten Substantive sind für die vorliegende Thematik aufschlußreich: *Audit* ist ein Begriff aus der Wirtschaftssprache, der für ‘Bücherrevision’, ‘Rechenschaftsauslegung’ oder ‘finanzielle Schuld’ steht; das auf das lateinische Adjektiv für ‘Stille’ zurückgehende Wort *quietus* ist die ‘restlose Tilgung dieser Schuld’, umfaßt aber auch Bedeutungsdimensionen wie ‘Ende’, ‘Todesstoß’ oder ‘jemanden den Garaus machen’.⁵² Beide Substantive wurden in der Quarto-Ausgabe durch Kursivdruck hervorgehoben, was sie besonders betont (und als fremdsprachlich markiert).⁵³ Etymologisch verweisen beide Lexeme auf akustische Dimensionen: *auditus* ist im Lateinischen der Akt des Hörens – dem die Formel “answered must be” korrespondiert – und *quietude* bedeutet nicht nur ‘Ruhe’ und ‘Stille’, sondern bezeichnet auch den Entzug von Aktivität sowie dessen Radikalform, den Tod. Die beiden Verse “leave the reader with a sense of incompleteness or sudden ending, which is reinforced by the empty parentheses which follow”.⁵⁴ Bei den Klammern, die bis 1997 in allen modernisierten Ausgaben weggelassen wurden, nahm man bis dato an, daß es sich lediglich um eine Markierung durch den Buchdrucker handele, doch ist in jüngster Zeit eine rege Diskussion über ihre Bedeutung entbrannt.⁵⁵ Sollten sich die leeren Klammern be-

⁵² “[A]udit summons to a final statement (literally ‘hearing’) of accounts, in which nature must settle her score with time: underlying ll. 11–12 is the commonplace image of death as payment of a ‘debt to nature’ [...]” Bezüglich des Substantivs *quietus* als “clearing of accounts, as an image of death” weist Duncan-Jones auf *Ham* 5.2.363 (“The rest is silence”) hin (Duncan-Jones [1997], 366). Im “To be or not to be”-Monolog rekurriert Hamlet (*Ham* 3.1.75) auf das Wort “quietus” im Sinne einer “quittance for a debt, with a play on ‘quiet’ as the state ‘devoutly to be wish’ed.” (Jenkins [1982], S. 279.)

⁵³ “Her *Audite* (though delayd) answer’d must be, / And her *Quietus* is to render thee.” (Zitiert nach Edmondson / Wells [2004], 29.)

⁵⁴ Duncan-Jones (1997), 366.

⁵⁵ “The parentheses themselves, omitted in all previous modernized editions, not only mark off the end of the ‘fair youth’ sequence, but suggest a range of apt significances. They resemble marks in an account-book enclosing the final sum, but empty. As Graziani has pointed out, they sketch out an hourglass, but one that contains no sand; and as Lennard [...] has suggested, the round brackets or *lunulae*, little moons, [could be seen as] representing ‘either the silence (quiet) of the grave, or the empty grave into which the corpse of the *loully Boy* must sooner or later fall’. Also, since these brackets enclose an expected couplet, they may image a failure to ‘couple’. The poet had warned the youth in 8.14 that ‘Thou single wilt prove none’; unless he ‘couples’ himself in marriage, he will fail to preserve his beauty for posterity. Even the poet’s *black lines* (63.13) are finally missing. The poet’s verse is incomplete, and so is the youth’s life.” (Ibid.) “[The parentheses] may be seen as marking a breathing space before the reader embarks on the second part; in their suggestion of curtailment they may indicate that the male / male relationship of the first part has petered out in insterility; they may even invite the readers to contribute a couplet of their own devising.” (Edmondson / Wells [2004], 31.)

reits in Shakespeares Manuskript befunden haben, so läßt sich dies als ein 'literaler' Schriftsinn deuten, der dem Gedicht neben dem allegorischen eingeschrieben ist und wonach die finale Tilgung des Lebens nicht nur, wie in den Gedichten zuvor, zum sprachlichen Verweis auf ein dem Gedicht nachfolgendes (mortales) Schweigen führt, sondern tatsächlich zu einer im und mit dem Schriftbild visualisierten Selbstausslöschung.

Zwei weitere von Shakespeare in den Sonetten thematisierte Dimensionen der Stille, die medienhistorisch eng zusammenhängen, sollen abschließend diskutiert werden. Dabei handelt es sich zum einen um die Bezugnahme des Sprechers auf den Seinszustand 'stiller' Interiorität in Form von nichtartikulierten Gedanken und Gefühlen, zum anderen auf die von ihm im Unterschied zum mündlichen Ausdruck medienspezifisch als 'stumm' gedeutete Schriftlichkeit der Gedichte.

Die Analogisierung von Denken und Dichten mit Schweigen bzw. Stille findet sich unter anderem in der bereits benannten Argumentation gegen die falsche – bildlich formuliert: 'laute' – Rede der Dichterrivalen (*Son* 85.1–4). Der durch die verstummte Muse sprachlose Sprecher der Sonette betont, daß sich seine 'guten Gedanken' von den 'guten Worten' der anderen positiv abheben:

I think good thoughts, whilst other write good words,
 And like unlettered clerk still cry 'Amen'
 To every hymn that able spirit affords
 In polished form of well-refined pen.
 Hearing you praised, I say 'Tis so, 'tis true',
 And to the most of praise add something more;
 But that is in my thought, whose love to you
 (Though words come hindmost) holds his rank before;
 Then others for the breath of words respect,
 Me for my dumb thoughts, speaking in effect.

(*Son* 85.5–14)

Das sprechende Ich hört sich das gestelzte Lob der anderen Dichter an und stimmt ihm mit einer als formelhaft vorgebrachten Bestätigung zu. Für sich fügt es eigene, durchaus superlativische Attribute des Preisens hinzu ("to the most praise add something more"), die aber nicht verbalisiert werden, weil – so das zugleich entschuldigende und selbstlobende Argument – das Gefühl in der Liebe im hierarchischen wie im temporalen Sinn vor den Worten zu kommen hat. Im Couplet werden (laute) Worte und (leise) Gedanken erneut kontrastiert, wobei erstere als 'luftig' und damit vergänglich abklassifiziert werden, während die "dumb thoughts" paradoxerweise auf besonders effektvolle und aufrichtige Weise 'sprechen'. In *Sonnet* 30 findet sich eine ähnliche Aufwertung von Gedanken und Erinnerungen, die als "sweet silent thought" (*Son* 30.1) beschworen werden und denen eine be-

sondere Innerlichkeit eignet. Die Quartette des Sonetts beschreiben die immer wieder neue Aktualisierung des Schmerzes in der stillen Erinnerung an erlittenes Leid und erfahrende Verluste. Doch der Gedanke an den "dear friend" – so das Resümee der Schlußverse – läßt alle negativen Gefühle verschwinden (ähnlich in *Son* 29.9–14).

Auffällig oft wird in den Sonetten auf das Wortfeld des Denkens und der mentalen Reflexion zurückgegriffen, was Wright zu der Hypothese geführt hat, den die Gedichte 'Sprechenden' als einen sie lediglich 'Denkenden' zu begreifen: "This deeply reflective speaker – is he really a speaker at all? Isn't it more accurate to hear the Sonnets [...] as, primarily, language of silent thought, unvoiced, unsounded, unperformed, the words of a consciousness (his then, ours now) silently addressing itself sometimes and sometimes the absent other?"⁵⁶ An diese rhetorischen Fragen anschließend bemerkt er kritisch, daß der literaturtheoretische Begriff der Stimme (*voice*) in der Regel unpräzise verwendet wird, würde sich doch die Stimme in gedruckten Texten von realen Stimmen wesentlich dadurch unterscheiden, daß sie eben 'stumm' sei, bloß mental mit den Lesern 'spreche'.⁵⁷ Demgegenüber ist aber zu betonen, daß literarischen Texten, wie eingangs unter Bezugnahme auf die Performativitätstheorie dargelegt wurde, durchaus Aufführungs- und damit auch Verbalisierungsdimensionen eignen. Es ist andererseits aber natürlich richtig, daß sich Stimmen in der Lyrik und Stimmen in der Realität phänomenologisch nicht gleichen. Wrights antiperformativer Ansatz, der die mentale, immaterielle Ebene der Gedichte als kulturelle Artefakte betont, stellt damit durchaus ein erwähnenswertes Korrektiv der emphatischen Oralitätsforschung dar.

Die in *Sonnet 85* und *Sonnet 30* etablierte Vorstellung einer mentalen und affektiven stillen Innerlichkeit läßt sich mit der bei Shakespeare ähnlich konzipierten 'stummen Schrift' korrelieren. Zwar finden sich in den Sonetten, wie dargelegt, zahlreiche Hinweise auf die Oralität der Texte, den Akt ihrer Artikulation und dialogischen Einbettung; zugleich aber setzen sich die Gedichte mit der in der Frühen Neuzeit dominant werdenden Schriftkultur auseinander – beispielsweise durch Rückgriff auf den Epistolartopos der geschriebenen und versandten Botschaft in *Sonnet 26* ("To thee I send this written embassy" [*Son* 26.3]), die in der Regel bei Nichtanwesenheit des Senders rezipiert wird.⁵⁸ Die komplexen Veränderungen, die durch den Umgang mit gedruckt vorliegenden Texten einhergehen, etablieren die bereits im Spätmittelalter sich entwickelnde Norm der leisen Lektüre des Einzelnen.⁵⁹ Dieser mentalitätshistorische Wandel wird durch die Lyrik seit Petrarca

⁵⁶ Wright (2000), 137.

⁵⁷ Vgl. *ibid.*, 138–41.

⁵⁸ Vgl. *ibid.*, 140–141.

⁵⁹ Vgl. Paul Saenger, *Space between Words: The Origins of Silent Reading* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 256–76.

entscheidend mitbedingt, denn durch eine sich als subjektiv deklarierende Literatur entsteht auch eine spezifische Konzeption von Interiorität ("Within the gentle closure of my breast," [Son 48.11]). Diese Bedeutungsdimension der Schriftkultur ist bei Shakespeare insbesondere für die 1609 gedruckten *Sonnets* als relevant zu erachten, denn für die als Spielvorlagen und eben nicht als Lesedramen publizierten Bühnenwerke des Autors gilt sie nicht in gleichem Maße.

Der kategoriale Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Liebesbotschaft wird eindringlich in *Sonnet 23* vorgeführt. Hier gibt der Sprecher vor, aufgrund von Aufregung und Lampenfieber gegenüber dem Geliebten die Sprache zu verlieren ("So I, for fear of trust, forget to say / The perfect ceremony of love's right," [Son 23.5–6]). Das sich in seiner *performance* auch hier als schwächelnd charakterisierende Dichter-Ich ("in mine own love's strength seems to decay," [Son 23.7]) bringt sodann aber seine 'Bücher' ins Spiel, die diesen mündlichen Sprachverlust kompensieren sollen:

O let my books be then the eloquence
 And dumb presagers of my speaking breast,
 Who plead for love, and look for recompense,
 More than that tongue that more hath more expressed:
 O learn to read what silent love hath writ!
 To hear with eyes belongs to love's fine wit.

(Son 23.9–14)

Die im Plural benannten 'Bücher', auf die ihr fiktiver Verfasser hinweist (die einbändige Ausgabe von *Shakespeare's Sonnets* kann nicht gemeint sein), besitzen als 'stumme Kündler' des inneren Gefühls jene Beredsamkeit, die der Sprecher in der Anwesenheit des Geliebten ermangelt. Aufgegriffen wird so ein mediales Argument, wonach schriftliche Texte nicht nur zeitüberdauernder (vgl. Son 18), sondern auch neutraler, da von Affekten gereinigter sind. Die Kunst, aus der Schrift anschließend wieder herauszudestillieren, was 'stille Liebe' schrieb, wie es im Couplet heißt, beruht auf einer reziproken Technik der Einfühlung desjenigen, der die Emotionalität in und mit den Worten liest. 'Mit den Augen hören' schließlich ist Shakespeares eingängiges *conceit*, das den Medienwechsel von der verlautbarten Sprache zur visuell zu rezipierenden 'stummen' Schrift mittels eines Oxy-morons auf erhellende Weise erfaßt.

Wie deutlich wurde, setzt Shakespeare eine Rhetorik des Schweigens und eine Performativität der Stille in seinen *Sonnets* auf vielfältige, oftmals paradoxe Weise ein. Einerseits konnten leitende Motive und Topoi herausgearbeitet werden, die er mit Schweigen und Stille korreliert, wie etwa Abwesenheit, Tod, fehlende Macht bzw. dichterische Potenz oder auch affektive Überwältigung. Andererseits wurde

die Medien- und Gattungsspezifität der Gedichte als wesentliche Bedingung für die selbstbezügliche Auseinandersetzung des Sprechers mit – erlittener oder auch aktiv hergestellter – Stummheit angesehen; insbesondere Aspekte der Innerlichkeit ('Stummheit' der Gedanken, der verborgenen Gefühle) oder der Schriftlichkeit werden von ihm unter dieser Perspektive verhandelt. Es erwies sich, dass die hier aus Gründen der Darstellung separat diskutierten inhaltlichen und strukturellen Dimensionen in den Sonetten oft eine Synthese eingehen, so daß die Frage danach, was diese im Modus des *tongue-tied speaking* (nicht) sagen, mit der Frage danach, was sie durch diese (Nicht)Artikulation tun, zwangsläufig zusammenfällt.⁶⁰

Summary

This article focuses on silence – considered as the absence of speech as well as of noise or sound – in Shakespeare's *Sonnets*. Approaching the poems from the perspective of speech-act and performance theories, Claudia Benthien analyses modes and paradoxes of 'non-speaking' through the medium of language and within the rigid sonnet structure. The first part of the essay discusses leading motifs and topoi of silence referred to by the speaker of the sonnets (such as absence, death, lack of power, or critique of rhetoric); the second part investigates structural and genre-specific layers and levels of silence Shakespeare uses performatively or by means of thematic reference.

⁶⁰ Die Verfasserin dankt Marc Föcking und Norbert Greiner für inhaltliche Hinweise und Falko Schnicke für die Korrekturassistentz.

DEUTSCHE SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

SHAKESPEARE JAHRBUCH

herausgegeben von

SABINE SCHÜLTING

in Verbindung mit

TOBIAS DÖRING und NORBERT GREINER

Band 144/2008

VERLAG UND DRUCKKONTOR KAMP GMBH BOCHUM

VORSTAND
DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

Präsident: Prof. Dr. Andreas Höfele (München)

Vizepräsident: Dr. Roland Petersohn (Jena)

Schatzmeister: Fred Mittler (Sömmerda)

Dr. Ute Canaris (Meerbusch)

Prof. Dr. Tobias Döring (München)

Prof. Dr. Balz Engler (Basel)

Prof. Dr. Norbert Greiner (Hamburg)

Norbert Kentrup (Bremen)

Dr. Vanessa Schormann (München)

Stefanie Watzka (Mainz)

Ex officio:

Dr. Ingeborg Boltz (Stellvertretende Leiterin der Shakespeare-Forschungs-Bibliothek München)

Elmar Goerden (Intendant des Schauspielhauses Bochum)

Dr. Michael Knoche (Direktor der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar)

Stephan Märki (Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters Weimar)

Julia Mieke (Stadtkulturdirektorin der Stadt Weimar)

Prof. Dr. Sabine Schülting (Herausgeberin des *Shakespeare Jahrbuchs*)

Karl-Michael Townsend (Kulturdezernent der Stadt Bochum)

Die Adresse der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft:

Windischenstraße 4–6

D-99423 Weimar

Telefon/Fax (0 36 43) 90 40 76

Website der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft:

<http://www.shakespeare-gesellschaft.de>

INHALTSVERZEICHNIS

VORTRÄGE UND AUFSÄTZE

Shakespeares Klangwelten

Shakespeare hören: Theatrale Klangwelten in der griechischen Antike, zu Zeiten Shakespeares und in gegenwärtigen Shakespeare-Inszenierungen. Von <i>Doris Kolesch</i>	11
“Tongue-tied speaking”: Paradoxien des Nicht-Sagens und ‘Äußerungen’ der Stille in William Shakespeares <i>Sonnets</i> . Von <i>Claudia Benthien</i>	28
The Fifth Wall: Words of Silence in Shakespeare’s Soliloquies and Asides. By <i>Jerzy Limon</i>	47
Speaking Native Shakespeare: Language, Potentiality and Expression. By <i>John J. Joughin</i>	66
“Mark the High Noises”: <i>King Lear</i> und der natürliche Grund des Donners. Von <i>Björn Quiring</i>	84
Silence, ‘Doublespeak’ and ‘Reading between the Lines’: Two Productions of <i>Measure for Measure</i> in Late Socialist Hungary. By <i>Veronika Schandl</i>	102
Sommernachtsklänge: Die Klangwelt des <i>Midsummer Night’s Dream</i> . Von <i>Susanne Rupp</i>	115

The Domestication of Othello. By <i>Lena Cowen Orlin</i>	132
Interioritätskonstruktionen und Freundschaftsdiskurs bei Shakespeare. Von <i>Ute Berns</i>	148

MISZELLE

Shakespeare’s Law: Exploring Cultural Forces with a Moot Court Project. By <i>Judith E. Luig</i>	168
--	-----

THEATERSCHAU

Shakespeare auf deutschsprachigen Bühnen 2006/2007

(Gesamtredaktion: Norbert Greiner)

‘Gammel-Shakespeare’ und ‘Doppelpack’: Shakespeare auf norddeutschen Bühnen (<i>Norbert Greiner, Felix Sprang</i>)	173
--	-----

Shakespeare, thou art translated! Berliner <i>Sommernachtsträume</i> hart und zart (Maik Hamburger)	179
Zwischen Spaßinsel und Endspiel – Shakespeare an Rhein und Ruhr (Claus Clemens) ..	185
Shakespeare satt auf Österreichs Bühnen – in der Burg und anderswo (Holger Klein) ...	192
<i>Hamlet</i> oder <i>Was ihr wollt</i> – auf Schweizer Bühnen (Markus Marti)	215
Verzeichnis der Shakespeare-Inszenierungen, Spielzeit 2006/2007 (Reinhard Krakow) ...	224

BÜCHERSCHAU

(Gesamtredaktion: Tobias Döring und Joachim Frenk)

<i>Kill all the lawyers: Recht und Gesetz in Shakespeares England</i>	
P. Blank, <i>Shakespeare and the Mismeasure of Renaissance Man</i> ; E. Fudge, <i>Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England</i> ; C. Jordan / K. Cunningham eds., <i>The Law in Shakespeare</i> ; R. Lemon, <i>Treason by Words: Literature, Law, and Rebellion in Shakespeare's England</i> ; S. Mukherji, <i>Law and Representation in Early Modern Drama</i> (E. Ruge)	231
<i>Was vom Barden übrig blieb: Neukonzeptionen in der Theorie</i>	
R. H. Wells, <i>Shakespeare's Humanism</i> ; R. Wilson, <i>Shakespeare in French Theory: King of Shadows</i> (S. Schülting); A. Sinfield, <i>Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism</i> (K. Tetzeli v. Rosador); G. Egan, <i>Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism</i> ; E. Fernie ed., <i>Spiritual Shakespeares</i> ; A. F. Kinney, <i>Shakespeare and Cognition: Aristotle's Legacy and Shakespearean Drama</i> (D. Feldmann)	236
<i>Die Queen, die Nation, ihr Subjekt und ihr Liebhaber</i>	
F. Kläger, <i>Forgone Nations: Constructions of National Identity in Elizabethan Historiography and Literature: Stanihurst, Spenser, Shakespeare</i> ; L. Montrose, <i>The Subject of Elizabeth: Authority, Gender, and Representation</i> (J. Frenk); C. Perry, <i>Literature and Favoritism in Early Modern England</i> (A. J. Johnston)	242
<i>Italian for Beginners: Florio and Friends</i>	
J. Lawrence, 'Who the devil taught thee so much Italian': <i>Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England</i> ; M. Wyatt, <i>The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation</i> (M. Pfister)	245
<i>All made of passion: Trauern und Lieben</i>	
T. P. Anderson, <i>Performing Early Modern Trauma from Shakespeare to Milton</i> ; A. Brady, <i>English Funerary Elegy in the Seventeenth Century: Laws in Mourning</i> ; K. Goodland, <i>Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama: From the Raising of Lazarus to King Lear</i> (A. Assmann); C. Biewer, <i>Die Sprache der Liebe in Shakespeares Komödien: Eine Semantik und Pragmatik der Leidenschaft</i> (W. v. Koppenfels)	249

<i>Ortstermine im Theater: Publikum, Bühnenbau, Bühnenmusik</i>	
B. Boecker, <i>Shakespeares elisabethanisches Publikum: Formen und Funktionen einer Fiktion der Shakespearekritik und -forschung</i> ; C. Whitney, <i>Early Responses to Renaissance Drama</i> (W. Brönnimann); H. S. Turner, <i>The English Renaissance Stage: Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts, 1580–1630</i> (B. Klein); P. Ohlmann, "How shall we find the concord of this discord?": <i>Musik und Harmonie in Shakespeares Romanzen und in zeitgenössischen Texten</i> ; B. Ravelhofer, <i>The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music</i> (S. Fielitz)	253
<i>Cross-Mappings, Collaborations, Multiplications: Film und Oper als Shakespeare-Medien</i>	
S. Simkin, <i>Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence</i> ; L. F. Rhu, <i>Stanley Cavell's American Dream: Shakespeare, Philosophy, and Hollywood Movies</i> (E. Bronfen); E. French, <i>Selling Shakespeare to Hollywood: The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millennium</i> ; M. T. Burnett / R. Wray eds., <i>Screening Shakespeare in the Twenty-First Century</i> (D. Lanier); D. E. Henderson, <i>Collaborations with the Past: Reshaping Shakespeare across Time and Media</i> ; C. Clausen, "Macbeth" <i>Multiplied: Negotiating Historical and Medial Difference between Shakespeare and Verdi</i> (T. Hoenselaars)	260
<i>Von deutscher Wissenschaft und Schule</i>	
S. Meyer, <i>Checkpoint Shakespeare: Shakespeare-Rezeption in Deutschland als deutsche Nationsgeschichte 1945–1990</i> ; I. R. Makaryk / J. Price eds., <i>Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism</i> (R. Frfr. v. Ledebur); R. Petersohn / L. Volkmann eds., <i>Shakespeare didaktisch: Neue Perspektiven für den Unterricht</i> (A. Mersmann)	267
<i>Anzeigen</i>	273

BERICHTE

Tätigkeitsbericht des Präsidenten (Frühjahr 2007). Von <i>Andreas Höfele</i>	276
Klangwelt Shakespeare – Shakespeare-Tage in Bochum, 20.–22. April 2007. Von <i>Dieter Fuchs</i>	279
"Kleine Herbsttagung" in Weimar, 23.–24. November 2007. Von <i>Dieter Fuchs</i>	281
Register	285
Über die Autorinnen und Autoren der Vorträge und Aufsätze	295
Martin-Lehnert-Preis	299