

Antithese, Chiasmus und Symmetrie in Shakespeares Sonnet 105

von

Kevin J. M. Keane

deutsche Fassung in Zusammenarbeit mit Uta Knolle-Tiesler

Oktober, 2015

Antithese, Chiasmus und Symmetrie in Shakespeares Sonett 105

Abstract

In diesem Artikel bringe ich Gründe dafür vor, dass Shakespeare Sonett 105 genauso gut von seiner Mitte her geschrieben haben könnte, geleitet von einer *chiastischen Blaupause*. Eine solche Blaupause würde voraussetzen, dass das Schreiben eines Sonetts mit dessen Zeile acht beginnt und sich dann Zeile für Zeile abwechselnd um sie herum entfaltet. Als meinen Beleg bilde ich zuerst das Sonett nach mit Hilfe seiner antithetischen Erörterungen und den Chiasmen, die diese artikulieren. Aus dieser Nachbildung leite ich dann ein chiastisches Modell ab, das das Erscheinen von Entsprechungen zu den formalen Merkmalen des Shakespearesonetts beschreibt, und auch die ästhetischen und beinahe kongruenten Symmetrien, die ihnen zu Grunde liegen und sie verbinden. Von diesen Befunden her biete ich eine kurze, spekulative, chiasmus-orientierte Lesart von Sonett 105, die ein traditionelles lineares Lesen erweitern und bereichern soll.

Antithese, Chiasmus und Symmetrie in Shakespeares Sonett 105

von Kevin J M Keane

Ein Nachbau von Shakespeares Sonett 105 von der letzten Zeile seines Oktetts aus enthüllt ein Muster von textuellen Bezügen, das durch seine Folgerichtigkeit wohl kaum dem Zufall verdankt ist. In diesem Artikel untersuche ich die Idee, dieses Muster könnte einer zurückgreifenden Geste, dem Schreiben einer chiastischen Verszeile verdankt sein, die das Schaffen des restlichen Sonetts aus den rhetorischen und thematischen Elementen, aus denen diese selbst gebildet wurde, vorherbestimmt. Mit dieser Idee als Ausgangspunkt lege ich eine detaillierte Beschreibung davon vor, wie das Sonett aus den Bauteilen seiner Zeile 8 nachgebaut werden könnte, eine Beschreibung, die als Begleiterscheinung die Entwicklung der sogenannten formalen Merkmale des Sonetts einschließt. Meine Ergebnisse stützen damit die Bedeutung des Chiasmus für die Renaissancedichtung und könnten aus uns bessere Shakespeareleser werden lassen, indem sie unsere Sensibilität und unser Verständnis für die Rolle erhöhen, die dieser bei seinem Sonett Schreiben spielt. Das Transkript von Sonett 105 von der 1609 quarto unten dient als Bezugstext für die darauf folgende Diskussion:¹

1. Let not my love be cal'd Idolatrie,
2. Nor my beloved as an Idoll show,
3. Since all alike my songs and praises be
4. To one, of one, still such, and ever so.
5. Kinde is my love to day, to morrow kinde,
6. Still constant in a wondrous excellence,
7. Therefore my verse to constancie confin'de,
8. One thing expressing, leaves out difference.
9. Faire, kinde, and true, is all my argument,
10. Faire, kinde, and true, varrying to other words,
11. And in this change is my invention spent,
12. Three theams in one, which wondrous scope affords.
13. Faire, kinde, and true, have often liv'd alone.
14. Which three till now, never kept seate in one.

Ich schlage die folgenden zwei Kriterien vor, um die Tragfähigkeit des Gedankens an einen zurückgreifenden Zug bei der Gestaltung des Sonetts zu beurteilen, eins, das sich auf den Vorgang des Sonettschreibens und eins, das sich auf das geschriebene Sonett bezieht. Zum ersten: wenn das Sonett vom Aufbau der Zeile 8 her geschrieben wäre, die zur letzten Zeile des Oktetts werden sollte, dann könnte man die Wiederkehr ihrer rhetorischen und thematischen Bauteile mit der Entwicklung des Sonetts Zeile für Zeile erwarten, was im Ganzen in eine Art Selbstabbildung münden würde. Zum zweiten, wenn der Chiasmus von Zeile 8 wirklich als Blaupause für das Sonett bestimmt wäre, dann sollte schließlich das geschriebene Sonett die chiasmischen Symmetrien dieser Zeile widerspiegeln.² Ich werde diese Symmetrien in der folgenden Diskussion detailliert beschreiben, aber jetzt soll nur mit dem Hinweis, dass „Symmetrie“ sowohl eine ästhetische wie eine mathematische Kategorie ist, ein Anfang gemacht werden. Als

eine ästhetische Kategorie definiert das *Shorter Oxford English Dictionary* Symmetrie als “Correct or pleasing proportion of parts of a thing; harmony of parts with each other and the whole; a regular balanced arrangement and relation of parts. Also beauty resulting from this.”³ (Richtiges oder gefälliges Verhältnis der Teile einer Sache; Harmonie der Teile unter einander und im Ganzen; eine geregelte oder ausgewogene Anordnung und Relation von Teilen. Auch daraus entstehende Schönheit.) Als mathematische Kategorie definiert das *SOED* Symmetrie als “Correspondence...with respect to a central point, or one or more dividing lines or planes.” (Entsprechung ... in Bezug auf einen Mittelpunkt oder eine oder mehrere Achsen oder Ebenen.) Ich stelle die Behauptung auf, dass je mehr das Muster der Textbezüge von Sonett 105 sich den ästhetischen und mathematischen Definitionen des *SOED* annähert, und sei es bei der letzteren nur ungefähr, desto ausgefeilter ist der Aufbau des Sonetts. Ich behaupte auch, dass je ausgefeilter der Sonettaufbau ist, desto größeres Gewicht auf ihn für die Interpretation des Sonetts gelegt werden muss, denn ich gehe davon aus, dass ein ausgefeilter Aufbau ein Beleg für die Absicht des Dichters ist und Beleg für die Absicht heißt Beleg für die Bedeutung. Das erste Kriterium sucht also nach einem Beleg, der zeigt, wie die rhetorischen und thematischen Bauteile jeder Zeile des Sonetts 105 sich von Zeile 8 aus entwickeln. Das zweite erfordert ein Modell des Shakespearesonetts, das Symmetrien beschreibt, die auf seine Zeile 8 zurückverweisen. Ich verlasse mich darauf, dass die Reziprozität dieser beiden Kriterien einen angemessen herausfordernden Test für die Tragfähigkeit des Gedankens bietet, es sei ein sich wiederholendes Prinzip im Spiel.

Meine Anfangsaufgabe ist es also zu beschreiben, wie Zeile 8 des Sonetts aufgebaut ist und wie ihre Bauteile sich nacheinander entfalten, um Sonett 105 zu bilden. Auf der Basis dieser Beschreibung leite ich ein Modell des Shakespearesonetts

ab, das seine Symmetrien mit Zeile 8 verbindet. Der Artikel schließt dann mit einer Einschätzung der Befunde für den Sinn des Sonetts.⁴ Die Diskussion ist im Artikel entsprechend in drei Teile geteilt. Im ersten Teil beschreibe ich, wie die Zeile 8 des Sonetts 105 durch Ableitung aus zwei einfachen Antithesen gebildet werden kann und wie jede andere Zeile des Sonetts schrittweise von ihr her und um sie herum entwickelt werden kann. Im zweiten Teil entwickle ich von diesen Ergebnissen her ein gleichwertiges Modell sowohl der formalen Merkmale des Sonetts als auch der zugrundeliegenden chiasmischen Symmetrie, die sie verbindet. Im letzten Teil untersuche ich einige Folgerungen aus den Ergebnissen des Modells für die Interpretation des Sonetts in einer kurzen, chiasmus-orientierten narrativen Analyse.

Belege aus der Forschungsliteratur sind leider beschränkt, weil es keine literarischen Theorien gibt, die Shakespeares Technik, Sonette zu schreiben, oder entsprechend Theorien, die die Ursprünge, Entwicklung und Bezogenheit der formalen Merkmale des Shakespearesonetts erklären.⁵ Spezifische Forschung zu Sonett 105, sei es auf der Grundlage eines ‘close reading’ (,werkimmanent‘) oder unter Berücksichtigung des kulturellen Kontexts, wie beispielsweise den Einfluss der Trinitätskontroversen auf die Themen des Sonetts und mögliche Anspielungen des Sonetts auf andere Sonette oder Sonettmacher, fällt aus dem Rahmen meiner Untersuchung, weil sie sich auf das fertiggeschriebene Sonett beziehen, und nicht auf das Sonettschreiben, was mein wesentliches Thema hier ist.⁶

Teil 1: Aufbau von Sonett 105

Helen Vendler bezeichnet Shakespeares Sonettschreiben als eine Art Sprachspiel “linguistic play”.⁷ Ein vorstechender Aspekt dieses Spiels wird in Sonett 105 durch die rhetorische Figur der *contentio* geboten. Diese Figur war wohl bei den Gebildeten im elisabethanischen England weit bekannt, dank des Ansehens von Thomas Wilsons *Arte*

of Rhetorique, erschienen 1553 und in den folgenden zweiunddreißig Jahren acht Mal nachgedruckt. Wilson beschreibt *contentio* unter der Überschrift *contrarietie* so: “when our talke standeth by contrary wordes or sentences together.”⁸ *Contentio* ist nun der lateinische Ausdruck für die rhetorische Figur der *Antithese*, und Wilsons Beschreibung findet in der modernen Definition der letzteren als “juxtaposition of contraries”⁹ einen Nachhall. Da aber die Ausdrücke *contentio*, *contrarietie* und *Antithese* nicht nur einen Gegensatz zwischen Einzelwörtern beschreiben, sondern auch Gegensätze innerhalb einer ausgedehnten Argumentation, bevorzuge ich den Begriff *Antithese*, wenn es um die Beschreibung des Vorgangs des Sonettdichtens geht, und hebe *contentio* und *contrarietie* als Bezeichnungen für ein so verfasstes Sonett auf.¹⁰

Um das Spiel der Antithese in Sonett 105 zu veranschaulichen, soll die Sonettzeile 8 aus vier Wörtern, die in ihr enthalten sind, aufgebaut werden: *press*, *in*, *leave*, und *out*. Ich ordne zuerst diese Wörter in zwei einfachen Antithesen an, parallel eine über die andere gestellt:

press	in
⇕	⇕
leave	out

Linear gelesen verbinden sich die Wortpaare zu der Antithese *press in / leave out*.¹¹ Ich kann jetzt die parallele Struktur dieser Antithese durch Ableitung in die chiasmische Struktur einer neuen, komplexeren Antithese, *expressing / leaves out* umformen. Wenn ich diese Antithese zu einer zweiten Antithese, *one thing / difference* entfalte, ergibt sich die Zeile 8 des Sonetts im Neuaufbau: “One thing expressing, leaves out difference.”

Sieht man Sonettschreiben auf diese Weise als einen Prozess, bei dem Form und Sinn sich zusammen in Schichten von Einfachheit zu Komplexität entwickeln, dann

ergibt sich eine Verszeile, die doppelt antithetisch und chiasmisch ist.¹² Wie Patricia Lissner formuliert, stellt ein Chiasmus eine lineare Version eines Kreuzes dar, oft mit $a b : b a$ wiedergegeben.¹³ In Sonett 105 stellt, wie wir sehen werden, jedes äußere und innere Chiasmuspaar, $a a$ und $b b$, entweder den gleichen Aspekt oder zwei verschiedene Aspekte einer einzelnen Idee dar. Und wenn die Aspekte unterschiedlich sind, kann der Unterschied entweder relativ oder absolut sein. Es gibt also drei Kategorien des Vergleichs im Sonett: relativer Unterschied, absoluter Unterschied und absolute Gleichheit. Ich werde beschreiben, wie diese Kategorien sowohl in der wörtlichen Bedeutung des Gedichts und, unabdingbar für das Verständnis seiner Gestaltung, in dem Gebrauch der rhetorischen Figuren von Antanaklasis für relativen Unterschied und Ploche und Polyptoton für absoluten Unterschied und absolute Identität dargestellt sind.¹⁴ Ein Beispiel dafür, wie wörtliche Bedeutung sich zu diesen drei Kategorien verhält, bieten die zwei Aspekte des inneren Chiasmuspaares der Zeile 8, $b b$, 'expressing / leaves out'. Diese Aspekte scheinen unterschiedlich in einem absoluten Sinn, entweder /oder, da etwas Ausgedrücktes nicht ausgelassen ist. Ein weiteres Beispiel bietet das äußere Paar, $a a$, 'one thing / difference'. Dieses Paar erweist sich auch als absolut unterschiedlich, da ja die wörtliche Bedeutung von „Unterschied“ einen Vergleich voraussetzt und damit den Ausdruck von etwas anderem als "one thing". Ein Beispiel für ein chiasmatisches Paar, das gleiche Ideen ausdrückt, besteht in dem äußeren Paar von Zeile 5, 'kinde / kinde'. In derselben Zeile bietet 'to day / to morrow' ein Beispiel für ein chiasmatisches Paar, das nur relativ unterschieden ist, hier ein gradueller Unterschied: heute kann morgen werden in einer Weise, wie etwas Ausgedrücktes nicht ausgelassen werden kann.

Da eine abstrakte Darstellung der inneren und äußeren Chiasmuspaare von Sonett 105 hilft, um die Beziehungen zwischen ihnen, und folglich ihre Rolle beim Aufbau des

Sonetts zu beleuchten, werde ich das doppelte Pluszeichen, ++, für Paare, die ein und dieselbe Idee ausdrücken, das doppelte Minuszeichen, --, für die, die absolut unterschiedlich sind und den Buchstaben r doppelt, r r, für solche, die sich relativ unterscheiden, benutzen. Da ich zum Beispiel hier die Unterschiede zwischen den einzelnen Elementen der inneren und auch äußeren chiasmatischen Paare der Zeile 8, “one thing” und “difference”, and “expressing” and “leaves out“ als absolut unterschiedlich interpretiere, werden sie mit zwei Paaren von Doppelminuszeichen, -- und -- , dargestellt, von denen eins das innere, *b b*, und eins das äußere Paar, *a a*, wiedergibt.

Wir werden sehen, dass diese Art der Darstellung der Chiasmen zeigt, wie ernst es dem Dichter damit war, die Leser zu befähigen, seine Art von Wortspielen und Rhetorik zu verstehen, mit denen er dem Sonett Sinn gibt. William Engel unterstreicht in seiner Studie über chiasmatisches Gestalten in der englischen Renaissanceliteratur, was es den Schreibern bedeutet, Leser zu haben, die den Aufbau ihrer Texte verstanden:

My two-fold goal is to point out chiasmic features of style and then suggest how this aesthetic of chiasmus provided authors with a basis for composition and reflection...Of paramount importance to writers...was the active engagement of their readers in a game of hunting for and discovering clues about the obviously constructed quality of the work.¹⁵ (Mein zweifaches Ziel ist es die chiasmatischen Züge im Stil aufzuzeigen und dann zu vermuten, wie diese Ästhetik des Chiasmus die Autoren mit einer Grundlage für Komposition und Reflektion versorgte...Von herausragender Bedeutung für Schriftsteller... war die aktive Beteiligung ihrer Leser in dem Jagd- und Entdeckungsspiel von Hinweisen auf die offensichtlich konstruierte Qualität des Werks.)

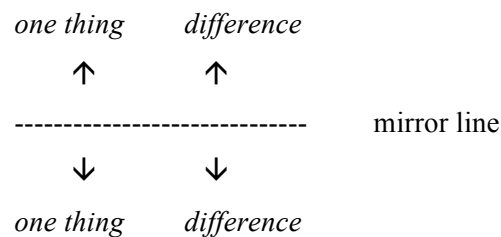
Dass Shakespeare diese Ästhetik bevorzugte, wird außerdem durch die vielen Beispiele belegt, die William Davis für den Gebrauch dessen erbringt, was er in Shakespeares Dramen ‘complex chiasmus’ nennt: “Shakespeare not only uses chiasmus as the foundation of short passages but also uses complex chiasmus as a structural blueprint for the dialogue in entire scenes and even for the structure of plays.”¹⁶

(Shakespeare gebraucht den Chiasmus nicht nur zur Grundlage für kurze Passagen,

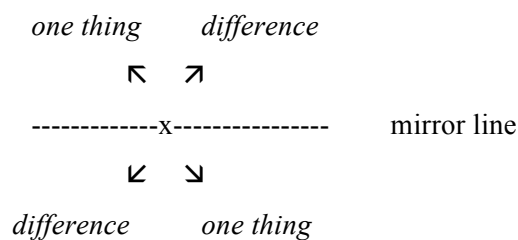
sondern nutzt komplexen Chiasmus auch als strukturelle Blaupause für den Dialog ganzer Szenen und sogar für die Struktur seiner Stücke.) Bei der Bandbreite von Davis' Beweis, ist es keine Überraschung, darauf zu stoßen, daß Chiasmus als Vergleich auch häufig in Shakespeares Sonetten vorkommt.¹⁷

Bisher haben wir gesehen, wie Zeile 8 des Sonetts 105 aus dem anfänglichen Parallelismus der einfachen Antithese *press in / leave out* gebildet werden könnte, um eine komplexe chiastische Verszeile und damit “a basis for composition and reflection” zu schaffen. Für meine Argumentation werde ich diese chiastischen und parallelen, Wortanordnungen im Sonett als verwandt mit den symmetrischen Operationen der Reflexion und Inversion ansehen, wie im folgenden Schema gezeigt wird:¹⁸

parallelism: reflection



chiasmus: inversion



‘One thing’ und ‘difference’ sind auch bedeutende Themen in dem Sonett. Manchmal werden sie im Wortlaut des Sonetts in jeder Hälfte der Sonettzeilen getrennt, und manchmal zusammen entwickelt, wie im Schema unten gezeigt.¹⁹ Um auch das Muster der Entwicklung dieser Themen durchgehend im Sonett zu zeigen, stelle ich ihre Verteilung in jeder einzelnen Zeile mit den Wörtern *one thing* und *difference* dar, wenn sie getrennt in jeder Zeilenhälfte entwickelt werden und mit *assimilation*, wenn sie

zusammen entwickelt werden.²⁰ In der folgenden Diskussion wird diese Unterscheidung auf der rechten Seite der thematischen Kategorisierung des Wortlauts gezeigt. Zum Beispiel ist hier in Zeile 8, die Zuteilung der Wörter “one thing” und “difference” zu *one thing* und *difference* offensichtlich. Ich teile dann “expressing” wegen seiner Definition dem Thema *difference* zu und “leaves out” dem Thema *one thing* wegen seiner Absolutheit. Da die Themen *one thing* und *difference* in jeder Zeilenhälfte zusammen entwickelt werden, bietet Zeile 8 entsprechend der eben gegebenen Definition ein Beispiel für *assimilation*:

8.	One thing	expressing,	leaves out	difference,	
	↓	↓	↓	↓	
	<i>one thing</i>	<i>difference</i>	<i>one thing</i>	<i>difference</i>	<i>assimilation</i>

Die Begriffe *one thing*, *difference* und *assimilation* haben also zwei Funktionen in der folgenden Diskussion der übrigen Sonettzeilen: Erstens dienen sie als Kriterien, um den Wortlaut des Sonetts thematisch zu bestimmen; zweitens dienen sie als Signale, mit denen die zeilenweise Entwicklung dieser Themen durch das ganze Sonett verfolgt wird.

Bevor ich mich der Diskussion dieser Zeilenbildung im Sonett zuwende, würde ich gerne kurz einen weiteren Aspekt von Antithese erörtern, der für die Frage der thematischen Entwicklung des Sonetts grundlegend ist: die gegenseitige Ergänzung von Gedanken in einer Antithese und die Bildung einer Argumentation, die sich daraus ergibt. Die linguistische Forschungsgruppe „Groupe μ“ definiert diesen Aspekt von Antithese lapidar wie folgt: “ ‘X’ und ‘X’ ist nicht nicht-X’ ”.²¹ Arthur Quinn beschreibt denselben Gedanken nüchterner:

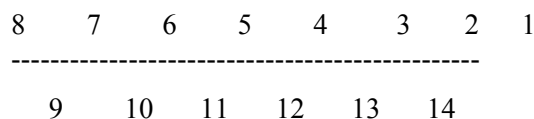
Rather than saying something and then repeating it in other words, you both deny its contrary and assert it. The basic effect is the same; you have said the same thing in two different ways.

Nonetheless, the antithesis does have the advantage of giving a sense of completeness with only two items.²²

(Besser als etwas zu sagen und es dann in anderen Worten zu wiederholen, verneint man sein Gegenteil und bestätigt es auch. Der Grundeffekt ist dergleiche: man hat dasselbe auf zwei verschiedene Weisen gesagt. Jedoch hat die Antithese den Vorteil, einen Eindruck von Vollständigkeit mit nur zwei Aussagen zu erwecken.)

Wie Vervollständigung arbeitet, kann in Zeile 8 gesehen werden. Linear gelesen deutet die Zeile an, dass “one thing” durch Auslassen von “difference” ausgedrückt wird. Dieser Interpretation wird durch die antithetische Erörterung widersprochen, die erscheint, wenn man die Zeile chiasmisch liest: “One thing expressing” wird mit “difference” widersprochen, was wiederum durch “leaves out” verneint wird, um zu bestätigen, dass “one thing” durch den Einschluss von “difference” ausgedrückt wird.²³ Chiasmus kann so beides sein, ein Mittel eine Verszeile zu bilden und, mit der sich ergebenden Antithese, eine Erörterung zu führen.

Nach dem Aufbau der Zeile 8 folgt nun die Reihenfolge, in der ich den Aufbau der übrigen Zeilen des Sonetts beschreibe:



Von Zeile 8 an bildet das Schema die Hin- und Herentwicklung von Zeilen, von Zeile 8 zu Zeile 9, von Zeile 9 zu Zeile 7, von Zeile 7 zu Zeile 10 und so weiter, quer über eine vorgestellte Symmetrie- oder Spiegelachse ab und endet mit Zeile 1. Mit dem Beenden von Zeile 14 könnten zweimal sechs Zeilen entwickelt sein. Diese Zeilen stellen die Entsprechungen zu zwei Quartetten und zwei Couplets dar: Zeile 8, 7, 6, 5 für das zweite Quartett; Zeile 9, 10, 11, 12 für das dritte; Zeile 4 und 3 für ein erstes Couplet, und Zeile 13 und 14 für das eigentliche Shakespearecouplet. Schließlich werden Zeile 2 und 1 entwickelt, bilden mit Zeile 4 und 3 das erste Quartett, vollenden das Oktett,

unterscheiden es von dem Sextett und ergeben die übliche Sonettform Shakespeares aus drei Quartetten und einem Couplet. Wie ich weiter unten beschreibe, wird diese Strophenenteilung durch die Chiasmen des Sonetts ausgedrückt. Jetzt aber wollen wir die Aufmerksamkeit dem Aufbau der übrigen Sonettzeilen zuwenden und beginnen mit Zeile 9.

9. Faire, kinde, and true, is all my argument,

Die Assimilation der Themen *one thing* und *difference*, Zeile 8, kann getrennt in jede Zeilenhälfte der Zeile 9 aufgelöst werden, um sie aufzubauen: "Faire, kinde, and true," wird wegen der Vielzahl *difference* zugeordnet, "is all my argument" wegen der Ausschließlichkeit *one thing*.

8. One thing expressing	leaves out difference.	assimilation
		↙ ↘
9. Faire, kinde, and true,	is all my argument,	difference one thing

Es erscheint logisch, "all my argument" wegen der anscheinenden Eindeutigkeit von "all" zu *one thing* zu rechnen. Ist es aber logisch, "Faire, kinde, and true" bei *difference* einzuordnen, wenn die Kopula "is" in der Zeile andeutet, die drei Eigenschaften seien kollektiv gedacht? Ich denke, das sei logisch, aus den folgenden zwei Gründen. Erstens kann jede der drei Eigenschaften "faire", "kinde" und "true" einzeln von allen anderen Eigenschaften derselben Klasse wie etwa "courageous", "tolerant" und "generous", unterschieden werden. Folglich sind sie auch voneinander zu unterscheiden. In diesem Sinne können "faire, kinde, and true," sehr wohl als *difference* verstanden werden. Zweitens, warum sollte die Kopula "is" nicht jede Eigenschaft einzeln mit dem Prädikatsnomen "all my argument" verbinden, um sie so schlicht aufzuzählen: "faire is all my argument"; "kinde is all my argument"; "true is all my

argument“? Aus diesen Gründen weise ich “Faire, kinde, and true” in Zeile 9 der Kategorie *difference* in dem Sinne von *three-singly-from-all* zu.

7. Therefore my verse to constancie confin'de,

Zeile 7 kann wie Zeile 8 und 9 grob in zwei Hälften geteilt werden, wobei jede Hälfte einzeln die Kategorien *difference* und *one thing* darstellt. Ich weise “to constancie confin'de” per definitionem und wegen der Wiederholung von Präfixen *one thing* zu und “Therefore my verse” *difference* zu wegen der Vielzahl, die in “my verse” steckt. Als Ergebnis dieser direkten und, so weit wie möglich, unbefangenen Zuteilungen ist im Oktett und Sextett eine Grundlage für die chiastische Entwicklung von Themen gelegt. Darüber hinaus folgt eine parallele Beziehung zwischen Zeile 7 und 9 quer über Zeile 8, wie das Schema unten zeigt. Diese parallelen und chiastischen Beziehungen durchziehen, wie wir sehen werden, das Sonett, kennzeichnen Übergänge zwischen Quartetten und verleihen dem Sonett Ausgewogenheit und Struktur:

7.	Therefore my verse to constancie confin'de,	difference	one thing
		↑	↖ ↗ ↑
8.	One thing expressing leaves out difference.		assimilation
		↓	↙ ↘ ↓
9.	Faire, kinde, and true, is all my argument.	difference	one thing

10. Faire, kinde, and true, varrying to other words

Es ist ein rhetorisches Prinzip des Sonetts 105, dass Wiederholung eines Ausdrucks entweder durch den Gebrauch von Antanaklasis Bedeutung nuanciert oder sie durch Ploche betont. Bei Wiederholung in verschiedenen Zeilen geht es um Antanaklasis, in derselben Zeile, um Ploche. Wird der Ausdruck varriert, und nicht bloß wiederholt, zum Beispiel bei Bewahrung der Wurzel und Veränderung seiner grammatischen Kategorie, dann stellt der Gebrauch von Polyptoton die Bedeutung der Wurzel heraus. Hier in Zeile 10 zum Beispiel ist die Wiederholung von “Faire, kinde, and true,”

ein Fall von Antanaklasis. Die Bedeutung von “Faire, kinde, and true,” ist daher eine andere als in Zeile 9. Hier, so behaupte ich, ist eine Dreiergruppe von Attributen unterschiedlich zu allen anderen Dreiergruppen gemeint. Durch den Gebrauch von Antanaklasis bildet die Entwicklung von Zeile 9 zu Zeile 10 einen Teil von dem, was Helen Vendler in ihrer Kritik an Jakobsons und Richards struktureller Analyse von Sonett 129 als “indispensable sequence of emotional logic”²⁴ (unverzichtbare Folge emotionaler Logik) beschreibt. Das heißt, wenn man die Entwicklung von Zeile 9 zu Zeile 10 als Teil einer breiteren Entwicklung der Eigenschaften “faire” “kinde”, und “true” innerhalb des Sonetts versteht, und zwar individuell und nach einander im Oktett, und kollektiv und synthetisch im Sextett, ist die Grundlage für einen Ablauf emotionaler Logik beim linearen Lesen des Sonetts geschaffen. So entwickelt sich “Faire, kinde, and true,” bestimmt als *three-singly-from-all* in Zeile 9, zu *three-together-from-all* in Zeile 10, welches ich wegen der Betonung seines Gruppenaspekts thematisch als *one thing* einordne. Der zweite Teil der Zeile, “varying to other words”, ist per definitionem *difference* zugeordnet. Es ergibt sich eine Fortsetzung der chiastischen Beziehung zwischen den Themen im Sextett.²⁵

6. Still constant in a wondrous excellence,

Zeile 8, 7 und 6 zusammen ergeben eine anti-antithetische Erörterung, die das Argument von Zeile 8 unterstützt, dass “one thing” “difference” einschließt, und das Gegenargument verwirft, dass “one thing” “difference” ausschließt. Das letztere ist eine bloße Behauptung, ohne eine stützende Argumentation. Das Sonett ist jedoch voll mit antithetischen Erörterungen, wie wir sehen werden, und es würde sehr überraschend sein, eine Zeile zu finden, die nicht durch eine solche gestützt würde. Wo steckt aber die antithetische Erörterung in Zeile 6 - 8? Zeile 7 und 6 widersprechen dem Gedanken, “one thing” schließe “difference ein”, nicht. Durch die Betonung von ‘oneness’ ist

genau das Gegenteil der Fall. Und wo ist dann die Verneinung des Einspruchs? Wir sahen, dass der Chiasmus eine Antithese mit sich führt, und ich behaupte, dass die chiastische Anordnung von Themen quer über Reihe 8 - 6 die Argumentation vollständig macht. Diese Anordnung lässt sich symbolisch vorstellen als zwei verflochtene Ausdrucksstränge, die “one thing” (Z. 8), “constancie confin'd” (Z. 7) und “still constant” (Z. 6) mit “difference” (Z. 8), “my verse” (Z. 7) und “wondrous excellence” (Z. 6) verbinden. Diese beiden Stränge werden umgekehrt symbolisch entflochten, wenn “one thing” (Z. 8) zu “wondrous excellence” (Z. 6) gerechnet wird, wie es das phonetische Wortspiel “one/wondrous” anzeigt, und “difference” (Z. 8) zu “constant” (Z. 6). Auf diese Weise wird die übliche Form einer antithetischen Erörterung spielerisch in eine anti-antithetische Erörterung überführt und Vollständigkeit erreicht, und zwar nicht durch Einspruch und Verneinung, sondern chiastisch durch Bestätigung und Beteuerung.

11. And in this change is my invention spent,

Zeile 11 bildet einen Teil einer antithetischen Erörterung, die sich durch das dritte Sonettquartett zieht. Die leichte Selbstironie dieser Zeile täuscht vor, der Dichter habe den Faden seiner Erörterung verloren. Die Gründe dafür diskutiere ich bei der Analyse von Zeile 12. “change” rechne ich per definitionem zu *difference*, so wie die Absolutheit von “invention spent” dieses als einen Aspekt von *one thing* kennzeichnet. Diese Zuordnung wird durch die Fortsetzung des chiastischen Musters in der thematischen Entwicklung des dritten Quartetts gestützt.

5. Kinde is my love today, to morrow kinde,

Wieder einmal sagt der Dichter nicht schlicht, dass seine Liebe “kinde” ist, er begründet es durch eine Antithese. Im ersten Teil der Zeile 5 wird seine Liebe als “kinde” herausgestellt: “kinde is my love to day,” nur um dem dann durch Weglassen

von “is my love” im zweiten Teil der Zeile zu widersprechen. Dieser Einspruch wird dann selbst verneint, indem die Liebe des Dichters für die Zukunft behauptet wird, “to morrow kinde”, um die Antithese zu vervollständigen und die Behauptung zu verstärken: “Kinde is my love” “today”, wie es für jedes “today” sein wird. Das Weglassen von “is my love” im zweiten Teil von Zeile 5 ist daher keine bloße Lücke, sondern eine Ellipse: abwesend ist “my love” dennoch anwesend: “Kinde is my love to day, to morrow (*my love is*) kinde.” Diese Ellipse bietet zusammen mit der antithetischen Erörterung von Zeile 8, 7 und 6 einen weiteren Beleg, dass Zeile 8 als einschließend, und nicht ausschließend zu lesen ist: “One thing” ist nicht dadurch ausgedrückt, dass “difference” ausgelassen wird, sondern durch seine Einschließung. Ein weiterer Beleg besteht, wie wir unten sehen werden, in dem Gebrauch der zwei Chiasmen der Zeile, “Kinde to day, to morrow kinde” und der Antimetabole “is my love, my love is”, die den Wortlaut der Zeilen 3 und 4 und 1 und 2 bilden.²⁶ Die beiden Chiasmen der Zeile 5 werden im folgenden Schema gezeigt:

Kinde	to day	is	my love
↖ ↗		↖ ↗	
↙ ↘		↙ ↘	
to morrow	kinde,	(my love	is)

In Zeile 5 unterscheidet sich die thematische Entwicklung von der in Zeile 6 und 7. Anstatt die beiden Themen *one thing* und *difference* auf die zwei verschiedenen Zeilenhälften aufzuteilen, sind hier die Themen in jeder Zeilenhälfte assimiliert und bilden einen Chiasmus:

5.	Kinde	to day,	to morrow	kinde,	
	<i>one thing</i>	<i>difference</i>	<i>difference</i>	<i>one thing</i>	<i>assimilation</i>

Die chiasmischen Paare von Zeile 5 kategorisiere ich wie folgt:

5 a.	<i>Kinde</i>	<i>today,</i>	<i>to morrow</i>	<i>kinde,</i>
	+	r	r	+
5 b.	<i>is</i>	<i>my love</i>	<i>my love</i>	<i>is</i>
	+	+	+	+

Das äußere chiasmische Paar von Zeile 5, *kinde / kinde*, ist ein Beispiel für Ploche, denn entsprechend der obigen Definition stehen zwei gleiche Wörter in derselben Zeile, daher die Kennzeichnung des Paares mit + +. Das innere Paar steht für eine relative Unterscheidung im Grad der Zeit und wird daher mit r r gekennzeichnet. Da in der Antimetabole sowohl das innere als auch das äußere Paar identisch sind, werden sie beide als + + wiedergegeben.

12. Three theams in one, which wondrous scope affords

Der Chiasmus der Zeile 12 beschließt die antithetische Erörterung des dritten Quartetts, die mit der Bestätigung von *three-singly-from-all* in Zeile 9 anfing und fortgesetzt wird mit deren Gegenteil, *three-together-from-all* in Zeile 10. Die Ironie der Zeile 11 macht den Leser darauf aufmerksam, dass der Dichter sich der antithetischen Überschreitung, die er gerade begeht, sehr bewußt ist. Zeile 12 sollte, technisch gesehen, den Einspruch von Zeile 10 verneinen, um *three-singly-from-all* in Zeile 9 zu bestätigen. Das wäre aber in einem linearen Lesen des Sonetts störend, wo ein gefühlsmäßiger Fortschritt erwartet wird, wie wir gesehen haben. Mit seinem “invention spent”, hat der Dichter stattdessen *three-together-from-all* aus Zeile 10 mit einem Chiasmus symbolisch zu *three-in-oneness* hin übergeführt: “Three theams in one”. Ich kategorisiere die chiasmischen Paare der Zeile 12 wie folgt:

Three theams in one, which wondrous scope affords
 – r r –

Das äußere Paar, --, spiegelt den absoluten Unterschied zwischen einer zählbaren und einer umfassenden Kategorie wider. Das innere ist komplexer: Das Wortspiel "one/won-drous" schafft etwas, das man als phonetisches Polyptoton bezeichnen könnte und auf Hervorhebung hindeutet, daher auf die Kennzeichnung ++. Der graphische Unterschied in den Wurzeln der Wörter, "one/wondr-", bedeutet jedoch einen absoluten Unterschied zwischen zählbaren und umfassenden Kategorien und umgekehrt auf die Bezeichnung -- hin. Der Dichter vereinigt hier anscheinend symbolisch verwandte Sprech- und Schreibakte, um den Übergang von "Three theams" in *three-in-oneness* zu vermitteln. Deshalb kennzeichne ich das innere chiastische Paar r r.

Für die Einordnung des Wortlauts der Zeile in die Themen *difference* und *one thing*, bietet die Wiederholung des Wortes "wondrous" aus Zeile 6 ein Beispiel für Antanaklasis. Da "wondrous" in Zeile 6 thematisch als *difference* verstanden wurde, würde es hier ohne Rücksicht auf den genauen Wortsinn *one thing* bedeuten. "in one" ordne ich per definitionem zu *one thing* und das äußere Paar, "three theams" und "scope affords" wieder durch den Gegensatz von zählbaren und umfassenden Kategorien zu *difference*:

12. Three theams in one, which wondrous scope affords
 difference *one thing* *one thing* *difference* *assimilation*

Die thematische Entwicklung zwischen Zeile 5 und 12 wird auf der rechten Seite von Tabelle 1 unten zusammengefasst:

Tabelle 1 Symmetrie in der thematischen Entwicklung, Zeilen 5 - 12

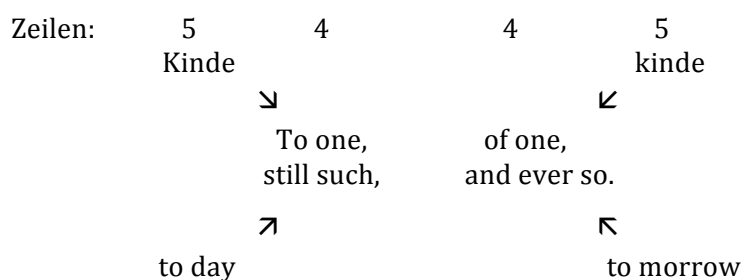
5.	Kinde is my love to day,	to morrow kinde,	assimilation
			↗ ↖
6.	Still constant	in a wondrous excellence,	one thing difference
			↖ ↗
7.	Therefore my verse	to constancie confin'de,	difference one thing
			↖ ↗
8.	One thing expressing	leaves out difference.	assimilation
			↙ ↘
9.	Faire, kinde, and true,	is all my argument.	difference one thing
			↙ ↘
10.	Faire, kinde, and true,	varying to other words,	one thing difference
			↙ ↘
11.	And in this change	is my invention spent,	difference one thing
			↘ ↙
12.	Three theams in one,	which wondrous scope affords.	assimilation

Die chiasmische Symmetrie zwischen den Zeilen innerhalb der Entsprechungen für jedes Quartett und die parallele Symmetrie zwischen quer über Zeile 8 korrespondierenden Zeilen tragen zur ästhetischen Symmetrie des Sonetts bei. Die Chiasmen in Zeile 5, 8 und 12 zeigen für sich genommen stattdessen eine Nähe zu mathematischer Symmetrie auf. Hier sind die inneren und äußeren chiasmischen Paare symmetrisch über eine Spiegelachse entgegengestellt. Verschiedene Abstufungen von Relativität zwischen dem inneren chiasmischen Paar in Zeile 5a und dem in Zeile 12 werden aus ihren unterschiedlichen Kategorien gefolgert:

	outer	inner	outer	
5.a	+	r	r	+
5.b	+	+	+	+
	-----			mirror line
8.	-	-	-	-
12.	-	r	r	-

4. To one, of one, still such, and ever so.

Nicht nur die Chiasmen des Sonetts markieren die Stropheneinteilung, sie ist auch durch den Wechsel von einer chiastischen Themenentwicklung im zweiten Quartett zu einer Parallelentwicklung im ersten gekennzeichnet, wie man beim Vergleich der Position der Themen in Zeile 4 und Zeile 6 sieht.²⁷ Dieser Wechsel bricht notwendigerweise die Parallelbeziehung zwischen den über Zeile 8 hinweg korrespondierenden Zeilen ab, wie man bei der chiastischen Anordnung der Themen zwischen Zeile 4 und 11 sieht. Für die Bildung des Wortlauts des ersten Quartetts können Zeile 3 und 4 fast selbstverständlich aus dem Chiasmus der Zeile 5 *kinde to day, to morrow kinde* entwickelt werden, wie vorher erwähnt wurde:



Die Wiederholung von “kinde” in Zeile 5 hat in der Wiederholung des Wortes “one” in der Zeile 4 eine Parallele, genauso wird die Zeitvorstellung der Zeile 5 in “to day” und “to morrow”, parallelisiert im “still such” und “ever so” der Zeile 4. Da die Wiederholung des Wortes “one” mit verschiedenen Präpositionen auf Betonung mittels Poyptoton hinweist, rechne ich die erste Zeilenhälfte thematisch zu *one thing*. Auf Grund der zeitlichen Veränderung, die durch “such” und “so” angedeutet und durch “still” und “ever” unterstrichen ist, schreibe ich die zweite Zeilenhälfte dem Thema *difference* zu. Zeile 4 ist rhetorisch gesehen Teil einer antithetischen Erörterung, die sich durch das erste Quartett zieht, und deshalb stelle ich die Diskussion darüber zurück, bis die Bildung der übrigen Zeilen des Sonetts beschrieben ist.²⁸

13. Faire, kinde, and true, have often lived alone,

Der Wechsel von chiasmischer zu paralleler Entwicklung vom zweiten zum ersten Quartett wird widergespiegelt in einem ähnlichen Wechsel vom dritten Quartett zum Couplet, er verstärkt wieder das Hin und Zurück der Bildung der Symmetrie in der Sonettentwicklung. Der Wortlaut von Zeile 13 scheint sich aus dem Chiasmus von Zeile 12 zu entwickeln, wie anscheinend der von Zeile 4 aus dem von Zeile 5. Um diese Entwicklung zu verdeutlichen, habe ich die Wörter "in one" aus dem ersten Teil der Zeile 12 im Schema ans Ende gesetzt. Dadurch soll gezeigt werden, wie "Three theams" fast natürlich zu "Faire, kinde, and true," ausgedehnt werden kann, wie "which wondrous scope affords" von "have often lived alone" bestimmt und aktualisiert wird und wie "in one" sich in "alone" auflöst:

(12.)	Three theams	which wondrous scope affords	in one
13.	Faire, kinde, and true,	have often lived	alone

Thematisch werden *difference* und *one thing* wie in Zeile 4 jeweils getrennt in den Zeilenhälften entwickelt. "Faire, kinde, and true," wird als *difference* eingeordnet, erstens durch Ausschluss, denn "alone" deutet an, dass der zweite Teil der Zeile *one thing* zugeordnet ist, und zweitens durch die Pluralform des Hilfsverbs, die die Getrenntheit der drei Eigenschaften betont. "Alone" wird per definitionem *one thing* zugeordnet. In der Entwicklung der antithetischen Erörterung in Zeile 12 - 14 bildet "Faire, kinde and true, have often lived alone" eine Verneinung der von Zeile 12 behaupteten *three-in-oneness*.

3. Since all alike my songs and praises be

Der Chiasmus der Zeile 5, "kinde to day, to morrow kinde", wird von Zeile 4 her weiterentwickelt zu Zeile 3, wie hier beschrieben:

Zeilen	5	4	3	3	4	5
	Kinde					to day
	↘					↙
		To one,			still such,	
		Since all alike		my songs and praises be		
		of one,			and ever so.	
	↗					↖
	kinde					to morrow

“To one of one” entwickelt sich zu “all alike”, so wie “still such and ever so” sich zu “be” entwickelt. Ich verschiebe die Diskussion des Wortes “since” und der Phrase “my songs and praises” auf die Analyse der antithetischen Erörterung des Sonetts weiter unten.²⁹ Die Entwicklung der Themen *difference* and *one thing* setzt sich parallel von Zeile 4 zu 3 und chiastisch zwischen Zeile 3 und 13 fort.³⁰ “Since all alike” rechne ich per definitionem *one thing* zu, wie aus dem selben Grund “my songs and praises be” zu *difference*.

14. Which three till now, never kept seate in on

Zeile 14 vervollständigt die in Zeile 12 begonnene antithetische Erörterung, indem sie verneint, was Zeile 13 der Feststellung in Zeile 12 entgegengesetzt hat: “Three theams in one” (Z. 12) hätte “lived alone” (Z.13), aber nur “till now” (Z.14). “Three theams in one” (Z.12) wird dadurch nicht nur bejaht, es wird auch in den letzten Wörtern des Sonetts “in one” aktualisiert.

Der Chiasmus aus Zeile 14 assimiliert thematisch gesehen die Themen *one thing* und *difference* wie folgt:

14.	Which three	till now	never	kepte seat in one	
	<i>one thing</i>	<i>difference</i>	<i>difference</i>	<i>one thing</i>	<i>assimilation</i>

Ich rechne “Which three till now” und “never kept seat in one” thematisch *one thing* zu, wegen der Interpretation von “three” hier als *three-in-oneness* und “till now” und “never” zu *difference*, weil sie sich gegenseitig ausschließende Zeitkategorien sind.

Die chiasmischen Paare schreibe ich den folgenden Kategorien zu:

Which three	till now	never	kepte seat in one
r	-	-	r

Das äußere Paar steht für den relativen Unterschied zwischen *three-in-oneness* und *three-in-oneness-in one*. Die Bestimmung des inneren Paares als absolut ergibt sich aus der Ausschließlichkeit der Zeitkategorien “till now” und “never”.

In Zeile 13 und 14 erreichen wir die Grenze der Möglichkeit, klar zwischen Chiasmus und Parallelismus beim Aufbau der Sonettzeilen zu unterscheiden:

13.	Faire, kinde, and true,	have	often	lived	alone
	↓	↓	↖ ↗	↓	↓
			↙ ↘		
14.	Which three	till now	never	kepte seat in one	

Während der Parallelismus von “three” und “one” zwischen dem Anfang und dem Ende der beiden Zeilen offensichtlich ist, ist es die Beziehung zwischen den mittleren Elementen nicht. Zwei Parallelismen sind plausibel, das synchrone Wortpaar “have/ till now” und das antithetische “often / never”, ebenso der Chiasmus “have / never : often / till now”.

1. Let not my love be cal'd Idolatrie
2. Nor my beloued as an Idoll show,

Wie Zeile 3 und 4 sich aus dem Chiasmus in Zeile 5 “kinde to day, to morrow kinde” entwickelten, so entstehen Zeile 1 und 2 aus der Antimetabole der Zeile 5, “is my love is, (my love is)”:

1. my love be
 ↖ ↗
 ↙ ↘

5. is my love
 ↖ ↗
 ↙ ↘

5. (my love is)
 ↖ ↗
 ↙ ↘

2. be loved

“my love” in Zeile 1 und “beloved” in Zeile 2 werden chiasmisch aus “is my love” in Zeile 5 und “my love is” entwickelt. Der Liebe des Dichter wird “Idolatrie” und seiner Geliebten “an Idoll” entgegengesetzt, um den zweiten Teil von Zeile 1 und 2 zu bilden.³¹ Der Liebe des Dichters und seiner Geliebten werden dann “Idolatrie” und “an Idol” entgegengesetzt, um den zweiten Teil von von Zeile 1 und 2 zu entwickeln. Das Wort “be” in “my love be” und “beloved” können weiter zu “be cal'd” beziehungsweise “as...show” entwickelt werden, um den zweiten Teil der Zeilen zu vollenden. Schließlich ergeben sich, durch “not” und “nor” verneint, wobei dem ersteren der Optativ “Let” vorangeht, zwei Zeilen, bei denen der erste und zweite Teil als getrennte Einheiten behandelt werden. Anders als bei dem Aufbau des letzten Couplets, wo Parallelismus und Chiasmus sich überlagerten, verbirgt der Aufbau hier den Punkt, an dem der Parallelismus endet und der Chiasmus beginnt, wie in zwei möglichen Aufteilungen der Zeilen gezeigt wird:

1.	Let	not ↑		my ↑	love ↑	be ↑	cal'd ↖	Idolatrie ↗
2.		nor ↓		my ↓	beloved ↓	as ↓	an Idoll ↙	show ↘

und,

1.	Let	not ↑	my ↑		love ↖	be ↗	cal'd ↖	Idolatrie ↗
2.		nor ↓	my ↓		be ↙	loved ↘	as an Idoll ↙	show ↘

Die Mischung aus Chiasmus und Parallelismus hebt symbolisch die Einzigartigkeit der Liebe des Dichters zu seiner Geliebten hervor. Auf “my” wird, wie bei der Wiederholung von “kinde” in Zeile 5 und “one” in Zeile 4 mit einer Ploche beharrt, und es wird durch das Polyptoton “not / nor” weiter betont. Deshalb ordne ich die ersten Teile der zwei Zeilen thematisch *one thing* zu. Im Chiasmus betont das Polyptoton “Idolatrie / Idoll” die Bedeutung auf dieselbe Weise wie das Polyptoton “constant / constancie” in Zeile 6 und 7, und ich rechne es dementsprechend zu *one thing*. “Cal'd” and “show” werden als verschiedene Aspekte von Perzeption *difference* zugeschrieben. Die sich ergebende Assimilation in einen Chiasmus wird im folgenden Schema gezeigt:

1.	be cal'd	Idolatrie	as an Idoll	show
	<i>difference</i>	<i>one thing</i>	<i>one thing</i>	<i>difference assimilation</i>

In Einklang mit diesen Gründen ordne ich die chiasmischen Paare wie folgt ein:

be cal'd	+	Idolatrie	+	as an Idoll	+	show
r						r

Da Zeile 1 und 2 hier aus der Antimetabole von Zeile 5 hervorgehen, ist die Grenze der Möglichkeit erreicht, der thematischen Entwicklung des Sonetts kontinuierlich von einer Zeile zur anderen nachzuspüren. Diese Beschränkung wird in Tabelle 2 unten, die die thematische Entwicklung des Sonetts zusammenfasst durch Auslassung von Pfeilen zwischen Zeile 3 und 2 angezeigt:

Tabelle 2: Thematische Entwicklung, Zeilen 1-14

1.	Let not my love	be cal'd Idolatrie	one thing	assimilation
2.	Nor my beloved	as an Idoll show,		
3.	Since all alike	my songs and praises be	one thing	difference
4.	To one, of one,	still such, and ever so.	one thing	↑ ↑ difference
5.	Kinde is my love to day,	to morrow kinde,		↖ ↗ assimilation
6.	Still constant	in a wondrous excellence,	one thing	↗ ↖ difference
7.	Therefore my verse	to constancie confin'de,	difference	↖ ↗ one thing
8.	One thing expressing	leaves out difference.		↖ ↗ assimilation
9.	Faire, kinde, and true,	is all my argument.	difference	↙ ↘ one thing
10.	Faire, kinde, and true,	varying to other words,	one thing	↙ ↘ difference
11.	And in this change	is my invention spent,	difference	↙ ↘ one thing
12.	Three theams in one,	which wondrous scope affords.		↙ ↘ assimilation
13.	Faire, kinde, and true,	have often liv'd alone.	difference	↙ ↘ one thing
14.	Which three till now,	never kept seate in one.		↙ ↘ assimilation

Ein klares Aufbauprinzip in dieser Tabelle wird erst deutlich sichtbar, wenn die thematische Information in ihre nicht-chiastischen und chiastischen Aspekte aufgeteilt wird, wie es Tabelle 3a und 3b unten zeigen:

Tabelle 3: nicht-chiastische und chiastische thematische Entwicklung, Sonett 105, Zeilen 1-14

3a)	nicht-chiastisch			3b)	chiastisch			
3.	one thing	difference			aussen	innen	aussen	
4.	one thing	difference		1 & 2.	r	+	+	r
6.	one thing	difference		5 a.	+	r	r	+
7.	difference	one thing		5 b.	+	+	+	+
	-----		<i>Spiegelachse</i>		-----			
9.	difference	one thing		8.	-	-	-	-
10.	one thing	difference		12.	-	r	r	-
11.	difference	one thing		14.	r	-	-	r
13.	difference	one thing						

Beide Tabellen zeigen die Wichtigkeit der Symmetrie bei der thematischen Entwicklung des Sonetts, ob nicht-chiastisch oder chiastisch. In Tabelle 3a ergibt sich die parallele Symmetrie zwischen Zeile 7 und 9 und 6 und 10 und die gekreuzte Symmetrie zwischen Zeile 4 und 11 und 3 und 13 aus dem Wechsel von chiastischer zu paralleler Entwicklung vom zweiten zum ersten Quartett und vom dritten Quartett zu dem Schlußcouplet, wie wir es in der zeilenweisen Diskussion oben sahen. In Tabelle 3b stehen die inneren und äußeren chiastischen Paare quer über die Spiegelachse genau entgegengesetzt einander gegenüber. Zeile 1 und 2 habe ich nur ausgelassen, um die Tendenz zur mathematischen Symmetrie im Sonett hervorzuheben. Diese Tabellen sprechen für die Möglichkeit, Symmetrie anzuwenden, um ein allgemeineres Modell für eine Art von Sonetten herzuleiten, die sich chiastisch aus der Mitte entfaltet und die formalen Merkmale des Shakespearesonetts aufweist, ein Gedanke, dem ich jetzt im zweiten Teil der Diskussion nachgehe.

Teil 2: Modellbildung für das Shakespearesonett

Das in Tabelle 4 unten dargestellte Modell zeigt die Verbindung zwischen den Entsprechungen der formalen Merkmale des Shakespearesonetts und seiner chiastischen Zeile 8. Die jeweils letzten Stellvertreter oder Variablen spiegeln in jeder Zeile das formale Reimschema des Shakespearesonetts wider;³² Stropheneinteilung ist im Modell ausgedrückt durch die Entsprechungen zu den Chiasmen in Zeile 1 und 2, 5, 8, 12 und 14; die sich fortsetzende Hin- und Herentwicklung der ersten dreizehn Zeilen des Sonetts quer über eine Achse zwischen Zeile 8 und 9 kennzeichnet diese als Entsprechung zur *Volte* des Sonetts, die traditionell in Zeile 8 oder 9 erscheint;³³ Isometrie, die regelmäßige Zahl von Betonungen je Verszeile, wird in der regelmäßigen Anzahl von Stellvertretern in jeder Zeile des Modells widergespiegelt:

Tabelle 4 Modell der Verbindung zwischen den formale Merkmalen des Shakesperaresonetts und dem Chiasmus der Zeile 8

			letzter Stellvertreter	Entsprechung zu Shakespeares Reimschema
Q1	1.	a b a <u>b</u>	<u>b</u>	a
		x		
	2.	a b b <u>a</u>	<u>a</u>	b
		x		
Q2	3.	b a a <u>b</u>	<u>b</u>	a
		x		
	4.	a b b <u>a</u>	<u>a</u>	b
		x		
Q2	5.	b a a <u>b</u>	<u>b</u>	c
		x		
	6.	a b b <u>a</u>	<u>a</u>	d
		x		
Q2	7.	b a a <u>b</u>	<u>b</u>	c
		x		
	8.	a b b <u>a</u>	<u>a</u>	d
		x		
	<i>volta</i>	----- x -----		
Q3	9.	b a a <u>b</u>	<u>b</u>	e
		x		
	10.	a b b <u>a</u>	<u>a</u>	f
		x		
Q3	11.	b a a <u>b</u>	<u>b</u>	e
		x		
	12.	a b b <u>a</u>	<u>a</u>	f
		x		
Couplet	13.	b a a <u>b</u>	<u>b</u>	g
	14.	b a a <u>b</u>	b	g

Das Modell zeigt auch, wie sich das gereimte Couplet und die Sonettlänge von vierzehn Zeilen aus seiner chiastischen Gestaltung ergeben. Die Beziehung zwischen

den Zeilenpaaren von Zeile 8 nach 9, 7 nach 10, 6 nach 11, 5 nach 12 und 4 nach 13 verläuft chiastisch, während die von Zeile 9 nach 7, 10 nach 6, 11 nach 5, 12 nach 4 und 13 nach 3 parallel ist. Es folgt ein Wechsel zur parallelen Entwicklung von Zeile 3 nach Zeile 14, ohne den es keine Entsprechung zu einem gereimten Couplet gäbe. Dann folgt ein Wechsel zurück zur gekreuzten Entwicklung von Zeile 14 nach Zeile 2. Dieser Wechsel ergibt die Entsprechung zum Gegenstück des sich reimenden Couplets, welches in Sonett 105 ein Echo in dem “not” und “nor” zu Beginn von Zeile 1 und 2 findet. Die korrespondierenden Stellvertreter sind in der Tabelle fettgedruckt hervorgehoben. Ein abschließendes Gleichgewicht zwischen paralleler und chiastischer Entwicklung im Sonett wird durch die teils parallelen, teils chiastischen Zeilen 1 und 2 erreicht, die die Entsprechung zum Shakespearschen Reimschema vervollständigen und das Sonett zu vierzehn Zeilen führen.

Wenn das Modell in Tabelle 4 Entsprechungen zur ästhetischen Symmetrie des traditionellen Shakespearschen Reimschemas beschreibt, wie es durch seine formalen Merkmale bestimmt ist, dann beschreibt ein anderer Aspekt desselben Modells in Tabelle 5 unten Entsprechungen zur gleichsam mathematischen Symmetrie des Sonetts, die durch das tiefer liegende chiastische Muster gekennzeichnet wird. Umschlossen von der beinahe Symmetrie der Zeilen 1 und 14, wird die chiastische Übereinstimmung zwischen Zeilenpaaren von 7 und 8, 6 und 9, 5 und 10 bis 2 und 13 in der Selbstabbildung des Sonetts in der Form des griechischen Buchstaben chi (X) widergespiegelt:

Tabelle 5: Modell der Verbindung zwischen den Formalen Merkmalen des Shakespearesonette und seines tiefer liegenden chiastischen Musters³⁴

1.	<u>a b</u>					<u>a b</u>
2.		a b				b a
3.			b a			a b
4.				a b		b a
5.					b a	a b
6.				a b		b a
7.					b a	a b
					x	
8.				a b		b a
9.					b a	a b
10.				a b		b a
11.					b a	a b
12.				a b		b a
13.					b a	a b
14.				(b a)		<u>a b</u>

Die identischen Bestandteile des in Tabelle 4 und 5 gezeigten Modells sind ein guter Beleg dafür, dass die Art der beschriebenen Sonette, von denen Sonett 105 ein Spezialfall ist, als Shakespearesonett gekennzeichnet werden kann, und das nicht nur auf Grund seiner formalen Merkmale, sondern besonders wegen der zugrunde liegenden chiastischen Gestaltung.

Wenn wir jetzt zu der antithetischen Erörterung des ersten Quartetts zurückkehren, wird der Feststellung in Zeile 4, die Liebe des Dichters zu seiner Geliebten sei einzig und ewig, “To one, of one, still such, and ever so”, in Zeile 1 und 2 mit der Bezeichnung seiner Liebe als “Idolatrie” und seiner Geliebten als “an Idoll” widersprochen. Diese Entgegnung wird dann in Zeile 3 verneint: die Liebe des Dichters kann keine Idolatrie sein, weil seine Loblieder alle gleich und eins mit ihm und seiner Geliebten sind, wogegen Idolatrie eine Trennung zwischen dem Idol und dem, der idolisiert, impliziert. Somit wird die Feststellung von Zeile 4 durch die Antithese

verstärkt und die Argumentation des ersten Quartetts rhetorisch vollständig. Es ist diese Beschreibung der Einheit zwischen dem Dichter und seiner Geliebten im ersten Quartett, die ich als “faire” in Zeile 9 verstehe, genauso wie ich “kinde” und “true” als sich auf seine “kinde” “love” und die “constancie” seiner “verse” im zweiten Quartett beziehend verstehe. Wie oben gesagt, werden im dritten Quartett “faire”, “kinde” und “true” nicht mehr einzeln verstanden, sondern eher kollektiv entwickelt, anfangs in Zeile 9, als einzelne Eigenschaften von allen anderen getrennt betrachtet, *three-singly-from-all*, danach als Gruppe und von allen anderen getrennt, das heißt *three-together-from-all* in Zeile 10, bevor sie symbolisch in *three-in-oneness* in Zeile 12 über gehen. Schließlich wird diese *three-in-oneness* vergegenwärtigt in den beiden letzten Wörtern des Sonetts, “in one”. Dieses logische und lineare Voranschreiten der Erörterung des Sonetts von individueller Eigenschaft bis zur vielschichtigen Persönlichkeit, das bei einem linearen Lesen verhüllt bleibt, wird durch ein chiasmus-orientiertes Lesen enthüllt: Zeile 1 - 4 und Zeile 13 - 14 stellen antithetische Erörterungen dar, aus Zeile 5 beziehungsweise 12 abgeleitet. Rhetorisch kann das Sonnet dadurch als ein Gewebe aus Antithesen, als eine *contentio* oder eine *contrarietie* verstanden werden. Zusätzlich kann Sonett 105 als chiasmatisches Gedicht gesehen werden, das sich von seiner Zeile 8 her und um sie herum entfaltet: Die rhetorischen und thematischen Bestandteile dieser Zeile können stufenweise Zeile für Zeile zum Aufbau des Sonnets entwickelt werden, so wie das Modell des tiefer liegenden chiasmatischen Sonettmusters das chiasmatische Muster widerspiegelt, das der Sonettzeile 8 zu Grunde liegt. Somit scheinen die Kriterien von Selbstähnlichkeit und aufeinander bezogenen Symmetrien, die die Annehmbarkeit der These prüfen sollten, zufriedenstellend erfüllt zu sein.

Teil 3 Eine chiasmus-orientierte narrative Analyse von Sonett 105

Wie kann uns nun dieser chiasmische Blick auf den Aufbau des Sonetts helfen, seinen Sinn besser zu verstehen? In seiner Kritik von Pletts Trennung der Renaissancedichtung in "Form" und "Sinn" erteilt Deitz dieser Unterscheidung eine allgemeine Abfuhr: «Jamais aucun lettré n'a essayé de séparer de force les deux aspects, et c'est commettre un sérieux anachronisme que de vouloir nous suggérer que la division opérée par M. Plett et tant d'autres est valide: elle ne l'est pas.»³⁵ (Niemals hat ein Gebildeter versucht diese Aspekte mit Gewalt zu trennen, und es bedeutet einen ernsthaften Anachronismus zu begehen, uns weismachen zu wollen, dass die Teilung, die Herr Plett und so viele machen, zulässig ist: sie ist es nicht.) Aus Deitz' Sicht liegt das Problem bei der Unterscheidung in der grundsätzlichen Annahme, dass rhetorische Grundsätze die "Form" bestimmen, während poetologische Grundsätze den "Inhalt" leiten. Renaissancedichtung ist statt dessen, so beharrt er: «un phénomène unique — l'art de bien s'exprimer à l'intérieur de catégories données.» (ein einzigartiges Phänomen...die Kunst, sich innerhalb vorgegebener Kategorien gut auszudrücken.) Diese Sicht der Renaissancedichtung als ein "einzigartiges Phänomen" wird durch die Befunde hier unterstützt: Die rhetorische und thematische Entfaltung des Sonetts aus seiner Mitte und die aufeinander bezogenen Symmetrien, die sich daraus ergeben, enthüllen eine organische Entwicklung, die durch eine Unterscheidung von "Form" und "Inhalt" verhüllt wird.

Die bei dem Aufbau von Sonett 105 beschriebene organische Entwicklung lässt vermuten, dass Shakespeare beim Schreiben seines Sonetts von einer Ästhetik des Chiasmus und besonders von dessen antithetischen und symmetrischen Eigenschaften geleitet worden sein könnte. Dieser Schluss führt notwendigerweise zu der spekulativen Frage, ob der Dichter eine doppelte Lesart für das Sonett beabsichtigte: ein

traditionelles lineares Lesen und ein unterstützendes und ergänzendes chiasmusorientiertes Lesen. Ein Anfang, diesen Gedanken zu untersuchen, soll durch eine kurze zeilenweise chiasmusorientierte narrative Analyse des Sonetts gemacht werden in derselben Reihenfolge der Diskussion der Sonettzeilen wie im zweiten Teil dieses Artikels. Das heißt, die Diskussion beginnt mit Zeile 8, geht um sie herum vor und zurück zwischen Sextett und Oktett und endet mit Zeile 2 und 1. Da Grossschreibung und Interpunktion nur eine Bedeutung für das lineare Lesen haben, habe ich sie in dem folgenden chiasmusorientierten Schema des Sonetts weggelassen, das als Bezugstext für die folgende narrative Analyse dient:

1. let not my love be cal'd Idolatrie
2. nor my beloved as an Idoll show
3. since all alike my songs and praises be
4. to one, of one, still such, and ever so
5. kinde is my love to day, to morrow kinde
6. still constant in a wondrous excellence
7. therefore my verse to constancie confin'de
8. one thing expressing, leaves out difference
9. faire, kinde, and true, is all my argument
10. faire, kinde, and true, varrying to other words
11. and in this change is my invention spent
12. three theams in one, which wondrous scope affords
13. faire, kinde, and true, have often liv'd alone
14. which three till now, never kept seate in one

Zeile 8 “casts the peril”,³⁶ das heißt, sie beschreibt das Rätsel, um das es im Sonett geht. Das Rätsel entsteht aus der Mehrdeutigkeit der Zeile, die entweder so verstanden werden kann, dass “one thing” durch Ausschluss von “difference” ausgedrückt wird, oder, im Gegenteil, durch Aufheben von “difference” innerhalb ihrer selbst. Dieser

Widerspruch wird gesteigert dadurch, dass diese Interpretationen in sich selbst widersprüchlich sind: Wenn “one thing” durch den Ausschluss von “difference” ausgedrückt wird, dann hängt “one thing” von “difference” ab, das heißt, wenn es kein “difference” gäbe, dann könnte es kein “one thing” geben. Also kann “one thing” nicht durch den Ausschluss von “difference” ausgedrückt werden, ein erster Widerspruch. Wenn andererseits “one thing” durch Aufheben von “difference” innerhalb seiner selbst ausgedrückt wird, dann ist auch der Unterschied zwischen “one thing” und “nothing” aufgehoben, und es gibt keinen Unterschied zwischen “one thing” und “nothing”, woraus folgt, dass die Kategorien “one thing” und “nothing” dasselbe wären, ein zweiter Widerspruch. Dieser Doppelwiderspruch, dessen chiasmischer Träger im ersten Teil des Artikels diskutiert wurde, liefert dem Dichter das Rätsel, das sein Sonett lösen will: Wie kann “difference” “one thing” sein und “one thing” “difference”? Oder, mit den Wörtern der Sonettthemen, wie können ein Liebender und seine Geliebte eins sein, auch wenn sie zwei sind, oder “faire”, “kinde” und “true” drei und doch eins?

Zeile 9 stellt beides dar, die besonderen Motive, die das Thema des Sonetts entwickeln und die Reihenfolge, in der sie entwickelt werden sollen. Der Dichter schreibt “Faire, kinde, and true,” in Zeile 9 und nur das deiktische “my” übermittelt dem Leser ausdrücklich einen Eindruck von einem Erzähler, von einer Geschichte, die erzählt werden soll, und von einer Erörterung, die stattfinden soll. Aber um was geht es in der Erörterung des Dichters, das dann “faire, kinde, and true” ist? Und wenn “faire, kinde, and true” seine Erörterung ist, worauf oder auf wen beziehen sich diese Eigenschaften? Oder sollen sie selbst-reflexiv als moralische Werte verstanden werden? Wie im zweiten Teil des Artikels oben besprochen, legt Zeile 9 die Reihenfolge der Entwicklung der Eigenschaften fest, und zwar als einzelne im Oktett und kollektiv im Sextett. Mit Zeile 8 und 9 werden die grobe Struktur des Sonetts, seine Themen und

Motive, die Mittel, sie zu entwickeln und die Reihenfolge, in der sie entwickelt werden sollen, angelegt. Dies wird sofort in der nächsten Zeile, die gebildet werden soll, Zeile 7, sichtbar. Hier entwickelt der Dichter "true" in Zeile 9 als "constancie", formuliert es als Teil einer antithetischen Erörterung, macht es zu einer Eigenschaft von "my verse", wobei er es mit "all my argument" in Zeile 9 verbindet, und informiert auf diese Art den Leser, dass sein Sonnet vom Dichter und seiner Beziehung zu seinem Sonettschreiben handeln wird. Diese Interpretation wird allmählich folgerichtig durch das "varying to other words" der Zeile 10, durch die weitere Beschreibung seiner Dichtung in Zeile 6 als "constant in a wondrous excellence", und den Bezug auf die "invention" des Dichters in Zeile 11 unterstützt. Diese Interpretation der ersten sechs Zeilen läuft bei einem chiasmus-orientierten Lesen darauf hinaus, dass der Dichter den Leser wissen lassen will, daß das Sonett von seiner Beziehung zu seinem Dichten handelt und dass diese "true" ist. Gleichzeitig entstehen im Kopf des Lesers mit jeder neuen Zeile weitere Fragen, die nur durch Weiterlesen beantwortet werden können, am unmittelbarsten nach der Versicherung, sein Dichten sei "true", die Fragen, was denn "faire" ist und was "kinde".

In Zeile 5 klärt der Dichter die letztere dieser Fragen, indem er "my love" als das einführt, was "kinde" ist, und so zum Subjekt von "kinde" in "faire, kinde and true" im Sextett macht. Aber bezieht sich der Dichter auf die Art, wie er liebt oder geliebt wird? Oder beides? Und wer oder was liebt ihn oder von wem wird er geliebt? Zeile 12 deutet den Übergang der Liebe des Dichters in "three theams in one", an, wobei die präpositionalen Objekte "to one, of one" den Eindruck verstärken, dass die "kinde love" und "true verse" des Dichters für jemanden Bestimmten gedacht sind, und doch gibt es keine überzeugende Andeutung einer Person außerhalb. Wieder einmal ist es hier lehrreich, den Symmetrie der Sonetts nachzugehen: Zeile 4 markiert einen Wechsel von

chiasmischer zu paralleler Entwicklung im ersten Quartett, ein Wechsel, der in einem Wechsel von chiasmischer zu paralleler Entwicklung im Couplet widergespiegelt wird, mit der Andeutung, dass sie beide ähnliche ästhetische Funktionen über die Abgrenzung der Strophenbildung hinaus haben, die schon durch die Chiasmen in Zeile 5 und 12 gekennzeichnet ist. Aber was könnte die Funktion sein? Zeile 13 stellt mit “faire, kinde, and true, have often lived alone” die Reihenfolge der Entwicklung dieser drei Eigenschaften einzeln im Oktett dar. Zeile 14 ordnet dann diese Zusammenfassung des Sonetts der linguistischen Anapher “which” unter und stellt eine Wiederaufnahme von “three” aus Zeile 12 dagegen, einer Zeile, die die kollektive Entwicklung von “faire, kinde, and true” im dritten Quartett zusammenfasst. Zeile 14 zieht dann die kollektive und individuelle Entwicklung der Eigenschaften, dargestellt durch “in one” aus Zeile 12 und “alone” aus Zeile 13, zusammen und aktualisiert sie in den zwei letzten Wörtern des Sonetts, “in one”. Die zeilenweise Analyse des Sonetts oben hat darüberhinaus gezeigt, wie quer über Zeile 13 und 14 ein Parallelismus und ein Chiasmus übereinander gelegt und von zwei Parallelismen flankiert wurden, um das Couplet zu bilden.³⁷ Diese Parallelismen stehen also dann für die Entfaltung des “Faire, kinde, and true” von *three-singly-from-all* zu *three-in-oneness* und schließlich zu *three-in-oneness-in one*. Symbolisch können sie verstanden werden als zwei vertikale einander gegenüberstehende Spiegel, von denen jeder den Prozess bis ins Unendliche widerspiegelt, durch den “Faire, kinde, and true” zu *three-in-oneness-in one* wird. Genau dieser Prozess wird in der Überlagerung von Parallelismus und Chiasmus im Couplet dargestellt. So hat, ästhetisch gesprochen, der Wechsel zu paralleler Entwicklung im ersten Quartett und im Couplet eine zurückgreifende Funktion, wenn die vorige Entwicklung wiederholt wird, um das Sonett in seinen Schlußwörtern zum Höhepunkt zu führen, “in one.”³⁸

Diese zurückgreifende Funktion wird auch im ersten Quartett belegt. Mit “my songs and praises” und “still such, and ever so” Zeile 3 und 4 klingt die Idee aus Zeile 6, 7 und 8 nach, des Dichters “verse” sei “true”. Ähnlich nehmen das “my beloved” und “my love” der Zeilen 2 und 1 in der Gegenüberstellung mit “Idoll” und “Idolatrie”, das in Zeile 5 eingeführte Thema “my love” auf. Genauso wie im zweiten Quartett die “love” des Dichters “kinde” und seine “verse” “true” sind, ist es die Vermengung seiner “kinde” “love” und “true” “verse” im ersten, die sie “faire” macht. Auf diese Weise erfüllt das erste Quartett die gleiche Funktion wie das Schlusscouplet, denn es ist beides, ein précis der Entwicklung im Oktett und, durch die Vermengung von “faire, kinde, and true”, ein précis des Sextetts. Das erste Quartett und das Schlusscouplet sind so gesehen in der gleichen symbolischen Weise verbunden wie der Parallelismus zu Beginn und am Ende des Schlusscouplets: Wie zwei Spiegel, die sich an jedem Ende des Sonetts gegenüberstehen, schaffen sie eine *mise en abyme* und das Sonett, dessen Teil sie sind, ins Unendliche widerspiegeln. Damit betonen sie die Sonettmitte und ihr Hauptthema, die Beziehung zwischen dem Dichter und seinem Gedicht. Das Verwischen des Unterschieds zwischen Parallelismus und Chiasmus in den zwei Anfangszeilen und im Schlusscouplet unterstreicht diese Lesart. Im ersteren unterscheidet es die Liebe des Dichters und seine Geliebte von Idolatrie und Idoll. Im letzteren symbolisiert es den Vorgang, durch den die Liebe des Dichters und seine Geliebte eins werden. Vielleicht könnten in diesem Sinn beide, die Liebe des Dichters und seine Geliebte, als ein und dasselbe angesehen werden, und die Antwort auf sein Rätsel ist darin gefunden, dass seine “love”, seine “songs and praises”, seine “verse”, sein “argument” und seine “invention” sich in einem zusammen entfalten mit seinem “beloved”, seinem “faire, kinde, and true” Sonett.

¹ Eine ausgedehnte Forschungsliteratur ist der Erforschung der Interpunktion der Shakespearesonette gewidmet. Siehe besonders das grundlegende Werk von MacD. P. Jackson, "Punctuation and the Composers of Shakespeare's *Sonnets*, 1609," *The Library* 30.1 (1975):1-24, und Theodore Redpath, "The Punctuation of Shakespeare's *Sonnets*," in *New Essays on Shakespeare's *Sonnets**, ed. Hilton Landry (New York: AMS Press, 1976), 217 ff. Da ich jedoch keine Studie, die sich speziell mit der Interpunktion von Sonett 105 beschäftigt, finden konnte, habe ich den Quartotext als den Shakespeares Original nächsten bevorzugt. Zur Erleichterung des Lesens habe ich das lange s modernisiert, u in v verändert und die Großschreibung von E zu e im ersten Sonettwort. Ansonsten habe ich die Interpunktion des Quarto beibehalten.

² Die Blueprint-Metapher ist von William L. Davis, "Structural Secrets: Shakespeare's Complex Chiasmus Style," *Style* 39.3 (2005): 237-58 (251).

³ "Symmetry", *Shorter Oxford English Dictionary (SOED)*, 6th ed. (Oxford: Oxford University Press, 2007). Zur Diskussion über den Einfluss dieser beiden Aspekte von Symmetrie auf die kreative Entwicklung seit der Antike siehe Edmund Thomas, "Chiasmus in Art and Text" *Greece and Rome* 60.1 (2013):50-88 (55-57).

⁴ Ich verdanke es Helen Vendler, dass sie meine Aufmerksamkeit auf dieses Sonett gelenkt hat mit ihrer Beobachtung, dass dieses Sonett das einzige ist "in which Shakespeare *doubly* repeats a KEY WORD in each of the four units of the sonnet: Here the KEY WORD (ONE) occurs graphically and phonetically *twice* in each member: Q1: to *one*, of *one*; Q2: *wondrous*, *one* thing; Q3: in *one*, *wondrous* scope; C: *alone*, in *one*." Vendler, *The Art of Shakespeare's *Sonnets** (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP, 1997), 446. Prof. Vendler's Beobachtung wies auf die Wahrscheinlichkeit eines symmetrischen Aufbaus von Sonett 105 von seiner Mitte her hin und damit darauf, dass es für die hier vorgenommene Untersuchung geeignet sein könne.

⁵ Philip Hobsbaum zählt die folgenden fünf Merkmale für die englische Form auf: vierzehn Zeilen, ein Oktett und ein Sextett, eine Volte, fünf Betonungen pro Zeile und ein wechselndes Reimschema; Hobsbaum, *Metre, Rhythm and Verse Form* (London: Routledge, 1996), 154-55.

⁶ Trotz der zahlreichen Kommentare zu Shakespeares Sonett, darunter solche von zeitgenössischen Literaturkritikern wie Harold Bloom, Stephen Booth and John Kerrigan, gibt es wenig Übereinstimmung in der Interpretation von Sonett 105; Bloom, *Shakespeare's *Sonnets* and Poems* (Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1999); Booth, *Shakespeare's *Sonnets** (New Haven: Yale UP, 1977); Kerrigan, *The *Sonnets*; and, A Lover's Complaint* (Harmondsworth: Viking, 1986). Siehe z.B. von den Forschern, die sich direkt auf das Sonett beziehen, Rhema Hokama für die Meinung, dass der Dichter in Sonett 105 "his purest love for his beloved" ausdrücke und Jane Roessner für eine andere Interpretation des Sprechers als "idolatrous lover"; Hokama, "Love's Rites: Performing Prayer in Shakespeare's *Sonnets*" *Shakespeare Quarterly* 63.2 (2012):199-223 (212); Roessner, "Double Exposure: Shakespeare's *Sonnets* 100-114," *ELH* 46.3 (1979): 357-78 (362). Als Studie der trinitarischen Auseinandersetzungen siehe Paul C. H. Lim's *Mystery Unveiled: The Crisis of the Trinity in Early Modern England* (Oxford: Oxford University Press, 2012). S. Katherine M. Wilson zu Sonett 105 als eine mögliche Parodie auf die Sonette von Constable, Daniel and Spenser; *Shakespeare's *Sugared *Sonnets*** (London: Allen & Unwin, 1974), 286.

⁷ Vendler, *The Art of Shakespeare's *Sonnets**, 3.

⁸ Thomas Wilson, *Wilson's *Arte of Rhetorique*, 1560*, ed. G. H. Mair (Oxford: Clarendon Press, 1909), 17.

⁹ *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, eds. Alex Preminger and TVF Brogan (Princeton: Princeton UP, 1993), 79.

¹⁰ "Antitheton" ist ein anderer Begriff, um "a proof or composition constructed of contraries" zu beschreiben. "Antitheton," *Silva Rhetoricae*, Brigham Young University (accessed April 10, 2014), <http://rhetoric.byu.edu/>.

¹¹ "press" hier im Sinne von "push forward, thrust, come, go boldly" wie in "Julius Caesar" Act II, Scene ii, lines 88-89: "..., and that great men shall press For tinctures, stains, relics, and cognizance." David Crystal und Ben Crystal, *Shakespeare's *Words: a glossary and language companion** (London: Penguin, 2008 (accessed April 10, 2014), <http://www.shakespeareswords.com>.

¹² Die Idee, dass komplexe Systeme sich aus einfachen Ursprüngen entwickeln, stammt von Murray Gell-Mann "Let's call it plectics", *Complexity* 1.5 (1996): 3.

¹³ Patricia Ann Lissner. "Chi-Thinking: Chiasmus and Cognition," Ph.D.dissertation: University of Maryland at College Park, 2007, 2-3.

¹⁴ In Sonett 105 liegt ein Bedeutungsunterschied vor, wenn die gleichen Wörter in verschiedenen Zeilen wiederholt werden, ein Beispiel für den Gebrauch von Antanaklasis. Wenn die gleichen Wörter in derselben Zeile wiederholt werden, wird die wörtliche Bedeutung durch Ploche rhetorisch betont. Und wenn ein Wort in anderer Form wiederholt wird, zum Beispiel durch den Gebrauch von anderen grammatischen Kategorien, dann ist die wörtliche Bedeutung durch den Gebrauch eines Polyptoton betont. Wir werden sehen, dass Antanaklasis gebraucht wird, um relativen Unterschied auszudrücken, während Ploche und Polyptoton absoluten Unterschied und absolute Gleichheit meinen. Ob absoluter Unterschied oder absolute Gleichheit angedeutet wird, hängt dann von der wörtlichen Bedeutung des im Vergleich benutzten Wortlauts ab. Mehr zum Hintergrund dieser Begriffe siehe Brigham Young University website zu rhetorischen Begriffen 'Silva Rhetoricae' <http://rhetoric/byu.edu/>.

¹⁵ Engel, William E., *Designs in English Literature from Sidney to Shakespeare* (Farnham: Ashgate, 2009), 13.

¹⁶ Davis, "Structural Secrets", 251.

¹⁷ S. z.B. die letzte Zeile des Oktetts in den Sonetten 17, 27, 29, 45, 64, 66, 93 und 133.

¹⁸ Spiegelung von Buchstaben bringt natürlich gegensätzliche Kongruenz hervor, z.B. b I d. Da ein Sonett in erster Linie gelesen werden soll, gebrauche ich hier zur Erleichterung des Lesens positive Kongruenz.

¹⁹ Ich verstehe „Sonethälfte“ weit gefasst. Es kann so wenig wie eineinhalb Jamben bedeuten, wie im ersten Teil von Z. 6 oder so viele wie drei im ersten Teil von Z.5. Meistens bezieht es sich auf zwei von fünf Versfüßen.

²⁰ Assimilation ergibt immer Chiasmus.

²¹ *The New Princeton Encyclopaedia*, 79.

²² Arthur Quinn, *Figures of Speech: 60 Ways to Turn a Phrase* (Layton, UT: Gibbs M. Smith, 1982), 67.

²³ Zeile 8 kann rhetorisch auch als "enthymeme", oder gekürzter Syllogismus bezeichnet werden. Da aber die anderen antithetischen Argumentationen im Sonett mehr die hier gegebenen Definition wiedergeben, ziehe ich den Begriff "antithesis" vor.

²⁴ Zitiert nach David M. Bethea in *Realising Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet* (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), 94, von Helen Vendler, "Jakobson, Richards, and Shakespeare's Sonnet CXXIX" in *I.A.Richards: Essays in His Honor*, eds. Reuben Brower, Helen Vendler and John Hollander (New York: Oxford University Press, 1973), pp. 179-98 (198).

²⁵ Die thematische Entwicklung zwischen Zeile 5 und 12 ist graphisch in Tabelle 1, S. 18, zusammengefasst.

²⁶ Es besteht eine lebhaft und unterhaltsame Kontroverse, warum der neuere Begriff Chiasmus dem älteren Antimetabole vorzuziehen sei. Siehe z.B. J. Wesley Miller's Brief, der den zweiten Begriff bevorzugt und Thomas Mermalls den ersten bevorzugende Antwort in "Antimetabole and Chiasmus" *PMLA* 105. 5 (1990): 1127-28. Ich gebrauche hier Antimetabole für die chiasmische Wiedergabe der genau gleichen Wörter und chiasmus für alle anderen Gelegenheiten.

²⁷ Der Wechsel von chiasmischer zu paralleler Entwicklung innerhalb des Sonetts und ihre jeweilige Verteilung ist in Tabelle 2, S. 25, zusammengefasst.

²⁸ Zur Diskussion der antithetischen Erörterung im ersten Quartett s. S. 30.

²⁹ Die Diskussion kann auf S. 30 gefunden werden.

³⁰ Die parallele Entwicklung von Z. 4 nach 13 und 13 nach 14 wird in Tabelle 2, S. 25, gezeigt.

³¹ Bei der Einteilung dieser zwei Zeilen, die das Erreichen der Grenze für eine klare Unterscheidung zwischen Parallelismus und Chiasmus im Sonett andeuten, gibt es ein Zögern. Eine andere Einteilung könnte einen Chiasmus sehen zwischen "love be /beloved" (Z. 1 & 2) oder "be" und "as" (Z. 1 & 2) zu dem Parallelismus hinzugefügt. Das erste widerspricht jedoch der klaren Ordnung der übrigen Sonettzeilen in zwei einleuchtende Teile und es würde die natürliche Skandierung der Zeile verletzen. Das andere würde die Unterscheidung zwischen Parallelismus und Chiasmus, die ich mache, noch enthalten.

³² In der "Endstellvertreter" Kolumne in der Tabelle, spiegeln "a" und "b" Wechsel bzw. kein Wechsel im Endreim von einer Zeile zur nächsten wider. Z.B. zeigen im Couplet das "b" am Ende der Z. 13 und das "b" am Ende von Z. 14, dass es im Endreim von Z. 13 nach 14 keinen Wechsel gibt.

³³ Hobsbaum, *Metre, Rhythm and Verse Form*, 154.

³⁴ Die Achsen in der Tabelle sollen als Senkrechte verstanden werden.

³⁵ Deitz, Luc. Book review of *Renaissance-Poetik/Renaissance Poetics*, by H.F. Plett, ed., *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 57.3 (1995): 760-64 (760). Alle Übersetzungen stammen von mir.

³⁶ George Puttenham's *The Arte of English Poesie* (1589) beschreibt die Trope Aporia, als: "...called the *doubtfull* because oftentimes we will cast perils and make doubt of things when by a plaine manner of speech we might affirm or deny him..." (p. 234). Ich habe den moderneren Ausdruck "conundrum" vorgezogen, in dem Sinn der Definition des *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*: "a question or problem having only a conjectural answer."

³⁷ Siehe S.22.

³⁸ Ich möchte William E. Engel dafür danken, dass er eine frühere Version dieses Papiers gelesen hat und für seine hilfreichen Kommentare und Vorschläge. Mein aufrichtiger Dank geht auch an Reid Barbour bei *Studies in Philology* für seine Ermutigung und an die Readers bei *Shakespeare Quarterly*, *Shakespeare* und *Connotations* für ihre bedachten und oft fürsorglichen Antworten. Ich möchte auch besonders dem Stab und den Bibliothekaren der Bayerischen Staatsbibliothek, Gray Herbarium, Harvard College Library und Schlesinger Library, Radcliffe Institute for Advanced Study Harvard University meine Anerkennung und meinen Dank für ihre professionelle und freundliche Unterstützung bei der Forschung für diesen Artikel aussprechen.