

**UNIVERSITY OF NAIROBI**  
**FACULTY OF ARTS**  
**DEPARTMENT OF LINGUISTICS AND LANGUAGES**  
**GERMAN STUDIES**

**MAGISTERARBEIT**

Die Poetik und Ästhetik der deutschen und suahelischen Dichtung.

*Eine vergleichende Analyse von Sonett und Utenzi Gedichte*

Nicholas Oloo Ndege

Eine Projektarbeit als Teil des Mastersstudiums M.A. German Studies der Universität Nairobi

December 2021

## DECLARATION

This research proposal is my original work and has not been presented for a degree at any other university.

Signature



Nicholas Oloo Ndege

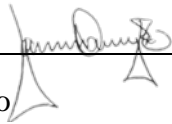
C50/16565/2018

(Candidate)

Date 03.12.2021

This research proposal has been submitted with our approval as university supervisors.

Signature



Dr. James Orao

(Supervisor)

Date 03/12/2021

Signature



Dr. Tobias Lechner

(Supervisor)

Signature

Date 20/08/2021

Date \_\_\_\_\_

## **Abstrakt**

Die Kultur und Sprache der Suaheli nimmt einen bestimmten Platz in der literarischen Kultur der ostafrikanischen Völker. Neben dem reichen mündlichen Tradition und Folklore, die alte Suaheli-Schrift in Literatur und die alte literarische Sprache war ein wesentlicher Bestandteil von Swahili-Kultur. Gegenwärtig gibt es ein modernes Multi-Genre Fiktion in Kiswahili. Die Suaheli-Literatur hat also gedient Verständnis des kulturellen Reichtums von *Waswahili* durch seine Jahrhunderte alte Geschichte. Mit der Eroberung der ostafrikanischen Völker durch Deutschland in Tansania und durch die Briten in Kenia führten die Realitäten der Kolonialpolitik zu einer weiteren Säkularisierung und damit zur Indigenisierung des thematischen Materials in der *Utenzi-Poesie*. In Tansania macht den zeitgenössischen Leser auf diese virulenten und tragischen Realitäten des Krieges aufmerksam. In der Utenzi-Tradition geschrieben, zeichnet der Autor den Krieg aus afrikanischer Sicht in einem langen Gedicht mit 334 Strophen auf. In Deutschland stand während des Barock das Sonett im Zentrum der Poesie. Martin Opitz etablierte dieses Genre und diese Form in Deutschland und zusammen mit einer deutschen Literatursprache. Eine Betrachtung der schlanken Grundlagen, auf denen Opitz aufbaute, und der Qualität der Poesie, die ihm folgte, ist notwendig, um das Ausmaß seiner Leistung zu demonstrieren. Im Allgemeinen handelte es sich jedoch in dieser Arbeit um isolierte Einzelversuche und vergleichbare Versuche, die theoretisch unterstützt und weiterverfolgt werden.

## **WIDMUNG**

Ich widme meine Magisterarbeit meiner Familie und vielen Freunden. Eine besondere Dankbarkeit an meine Klassenkameraden, Klaus und Hervey, deren Ermutigungsworte immer noch in meinen Ohren klingen. Meine Frau, Kageliza und meine Kinder Alvin und Amani haben mich nie im Stich gelassen und sind etwas ganz Besonderes. Ich widme diese Arbeit auch meinen Kollegen am Goethe Institut – Kenia, sie haben mich während des gesamten Prozesses unterstützt. Ich werde immer alles schätzen, was mir sie getan haben.

## **Danksagung**

Zunächst möchte ich meinen Forschungsbetreuern, Dr. Orao und Dr. Lechner, ganz herzlich danken. Sie waren mir großzügig und haben mir die ganze Zeit ihre hervorragende Sachkenntnis und kostbare Zeit zur Verfügung gestellt. Ich möchte auch der M.A. Literatur und Linguistik-Abteilung danken, dass sie mich erlaubt hat, meine Recherche zu führen und war bereit angeforderte Unterstützung zu leisten. Besonderer Dank geht an Dr. C. Agoya und Prof. Oduol für ihre unschätzbare Unterstützung. Abschließend möchte ich mich bei meinen Dozenten Dr. Ikobwa, Dr. A. Wachira, und allen Administratoren, die mich bei diesem Projekt unterstützt haben. Ihre Aufregung und Bereitschaft, Feedback zu geben, vervollständigten diese Forschung und schuf eine angenehme Erfahrung.

# INHALTSVERZEICHNIS

DECLARATION.....	2
KAPITEL EINS .....	1
1.0    Einleitung .....	1
1.1    Hintergrund .....	1
1.1.1    Der Dreißigjährige Krieg .....	3
1.1.2    Poetische Ästhetik.....	4
1.2    Problemstellung.....	5
1.3    Fragestellungen .....	6
1.4    Forschungsziele .....	7
1.5    Forschungsbegründung .....	7
1.6    Themeneinschränkung.....	7
1.7    Forschungsstand .....	8
1.8    Theoretische Grundlage.....	9
1.8.1    Interkulturelle Literaturwissenschaftliche Theorie.....	9
1.8.2    Sozialgeschichtliche Ansätze .....	11
1.8.3    Hermeneutische Theorie .....	12
1.9    Methodik .....	15
1.10    Aufbau der Arbeit.....	16
1.11    Begriffserklärung.....	17
KAPITEL ZWEI.....	19
2.1    Einleitung .....	19
2.2    Die Entstehung, historische Ausprägung und innere Struktur der Gedichte .....	20
2.3    Poetik und Ästhetik der Sonnet und <i>Utenzi</i> Gedichte .....	23
2.4    Die Entstehung und die innere Struktur von Sonett.....	30
2.4.1    Historische Ausprägung .....	30
2.4.2    Die Wortnatur, das Arrangement und Akzentuierung von <i>Utenzi</i> .....	33
2.4.3    Bildhafte Sprache .....	37
2.4.4    Historische Ausprägung .....	38
2.5    Fazit.....	41
KAPITEL DREI.....	44
3.0    Einleitung .....	44
3.1    Thematische und motivische Züge im Sonett und <i>Utenzi</i> – drei Porträts.....	44
3.1.1    Religiöse Bezügen in Sonetten und <i>Utenzi</i> .....	51

3.1.1.1	Memento mori.....	53
3.1.1.2	Carpe diem.....	54
3.1.1.3	Krieg als Thema .....	55
3.3	Fazit .....	58
<b>KAPITEL VIER</b>	.....	<b>60</b>
4.0	Einleitung .....	60
4.1	Grundlage der modernen Gedichte .....	60
4.2	Verbreitung der religiösen Ideologen .....	63
4.3	Sonett, Utenzi und die Macht.....	66
4.4	Rhetorische und bildhafte Leidenschaft .....	70
4.5	Rhythmus als Wirkungsästhetik.....	75
4.6	Fazit .....	77
<b>KAPITEL FÜNF</b>	.....	<b>79</b>
5.0	Poetik und Ästhetik des Sonetts und Utenzi.....	79
5.1	Ergebnisse .....	79
5.2	Schlussbemerkung.....	81
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	.....	<b>82</b>
<b>Primärliteratur</b>	.....	<b>82</b>
<b>Sekundärliteratur</b>	.....	<b>82</b>

# KAPITEL EINS

## 1.0 Einleitung

In diesem Kapitel wird die Entstehung und Rahmenbedingung der suahelischen und deutschen Gedichte als Hintergrund dieser Arbeit samt der Problemstellung den Forschungsfragen, Forschungszielen und der Forschungsbegründung vorgestellt. Danach schließen sich der Forschungsstand und die methodologische Vorgehensweise an.

## 1.1 Hintergrund

In seinem Buch *Sonett* definiert Schlütter (1979) das Sonett als ein Wort, das aus dem lateinischen Wort *Sonus* abgeleitet wurde, was Klang oder Schall bedeutet. Er beschreibt, wie das Sonett aus dem Provenzalischen ins Italienische übertragen wurde, was aber zunächst, bei den Sizilianern nur als Liedbezeichnung wurde. Die deutschen Dichter und Autoren des 17. Jahrhunderts übernahmen die Bezeichnung in französischer Schreibung (Vgl. ebd.). Das Sonett entwickelte sich 1230 am Hof von Kaiser Friedrichs II. in Sizilien, und zwar im Kreis anderer Amtsträger und wurde wie *Utenzi* in der Volkssprache besungen (Vgl. ebd.). Diese Popularität des Sonetts galt auch für *Utenzi*, ein sehr langwieriges Gedicht, das sich mit einem historischen Ereignis oder einer bestimmten Heldenfigur befasst. Früher beherrschte *Utenzi* das poetische Feld, was heutzutage *Tarbia*, eine Erweiterungsform des *Utenzi* Gedichts, angeht. Laut Zhukov (2004) wurde das *Utenzi* Gedicht auf Pate-Suaheli-Dialekt geschrieben. Der Insel Pate und den Küstenhandelsstädten entstanden Zentren des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens. Das entwickelte sich auch zu Zentren der ethnischen und sprachlichen Konsolidierung (Vgl. Zhukov 2004). Das Zusammenspiel der eng verwandten Subdialekte führte zur Bildung mehrerer dialektaler Gruppen in den Städten, die sich zu bestimmten Zeiten unter günstigeren Bedingungen befanden und eine führende Rolle im Küstenhandel spielten (Vgl. ebd.) Zwischen den 8. und 9. Jahrhunderten wurden in der Region, in der sich die nördlichen Städte befanden, große Spracheinheiten gebildet, vor allem Lamu, unter deren Einfluss der *Kiamu-Dialekt* gebildet wurde. Später, als das Wirtschaftszentrum nach Mombasa zog entstand *Kimvita*, eine Dialektgemeinschaft um den Dialekt der Stadt (Vgl. ebd.) Mit dem Aufstieg von Kilwa im dreizehnten Jahrhundert spielte *Kimvita* schließlich die Rolle des Zentrums bei der Dialektkonsolidierung in den südlichen Teilen der Küste (Vgl. S.12). Aber es erlangte nicht die gleiche Bedeutung wie *Kiamu* und *Kimvita*, denn bald wuchs Mombasas Rolle wieder, und später war Pate an der Reihe, dessen Dialekt *Kipate* sich kaum von *Kiamu* unterschied. Zu der Zeit, als das Sultanat Sansibar zum Zentrum des wirtschaftlichen und sozialen Lebens



Ostafrikas wurde (ab den 1830er Jahren), gewann sein Stadtdialekt *Kiunguja* große Bedeutung (Vgl.S.13). So entwickelte sich Kiswahili auf einer eigenen Dialektbasis, die drei Gruppen von Dialekten umfasste: den nördlichen (dessen Kern *Kiamu* war), den zentralen (mit der *Kimvita* als Kern) und den südlichen (mit *Kiunguja* als Kern) (Vgl.ebd). In der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war *Kiunguja*, der Dialekt der Stadt Sansibar, der einige der Voraussetzungen erhielt, um eine Grundlage für die Schriftform der literarischen Sprache zu bilden, die auf der alten Suaheli-Schrift basiert und deren Funktionen erweitert. Eine Vereinheitlichung der Sprachformen erfolgte auf der Grundlage südlicher Dialekte. Die ersten Texte in Kiswahili mit lateinischen Buchstaben erschienen aufgrund der Aktivitäten von Missionaren. Ab den 1840er Jahren sammelte sich eine große Anzahl christlicher Literaturwerke an. Später erschien auch eine Kiswahili-Presse. Seit einiger Zeit gab es in der Suaheli-Literatur zwei Arten des Schreibens: die alte Swahili-Arabische Schrift und eine neue in lateinischen Schriftzeichen, die noch nicht vereinheitlicht worden waren. Die Missionare und die Beamten der britischen Kolonialverwaltung versuchten es in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren diese lateinische Schrift zu vereinheitlichen, und nahmen sie offiziell für Suaheli an. Der *Kiunguja-Dialekt* wurde als Grundlage für 'Standard Swahili' verwendet. Es war dieses "*Standard-Suaheli*", das zur Amtssprache für alle ostafrikanischen Gebiete wurde und den Anforderungen und Bedürfnissen der Kolonialbehörden und der Kolonialgesellschaft im Allgemeinen entsprach. In den 1930er und 1940er Jahren wurde "Standard Swahili" Realität (Vgl. S14). Es wurde für alle Arten von Veröffentlichungen verwendet, von denen der größte Teil Literatur war, die aus europäischen Sprachen für Missions- und Grundschulen übersetzt wurde. Diese Übersetzungen wurden von Europäern gemacht. Nur bei der Veröffentlichung einer Reihe von Zoll.

Die Suaheli-Poesie hat eine lange und reiche Geschichte unter den Suaheli-Bewohnern der ostafrikanischen Küste, die mehrere Jahrhunderte vor der Entstehung anderer literarischer Genres bestand (Vgl. Hitchens 1972). Im Mittelpunkt dieser poetischen Tradition standen die *Utenzi* Gedichte, die meist als Epos und manchmal Ode übersetzt werden. Während Sonette an Höfen der Könige und Kaiser verwertet wurden, reizten *Utenzi* Gedichte an Höfen der Sultane an der ostafrikanischen Küste aus. Das Sonett hat viel mit *Utenzi* gemeinsam, zum Beispiel, wie sie sich von Liedern zu den beliebtesten Gedichten in ihren jeweiligen Regionen entfalteten, lässt sich eindeutig erkennen, dass die Suaheli-Literatur bereits vor der Ankunft der Kolonialisten gut vollentwickelt war. Leider ist dies ein Aspekt der Literaturforschung, der von vielen Kenianern auf dem Gebiet der Literaturgeschichte übersehen wurde. Wie das Sonett

sich während der Barockzeit wie Lauffeuer in vielen europäischen Ländern verbreitete, breiteten sich sogleich die *Utenzi* Gedicht im 19. Jahrhundert in Ostafrika aus. Askew (2015) bezeichnet ein Utenzi Gedicht in seinem Artikel, *Tanzanian Newspaper Poetry: Political Comentary in Verse*, als eine Ode, die an den Kaiser anlässlich seiner Geburt geschickt wurde. In der sogenannten Ode handelt es sich eher um eine Darstellung der Entfaltung des Ersten Weltkriegs als eine Geburtstagsfeier. Die Ode *Kwa Siku Kuuya Kaisari Wetu* („Am Geburtstag unseres Kaisers“) ist mit seinen 13 Strophen ein Beispiel für die beliebteste poetische Form der Suaheli-Poesie des 19. Jahrhunderts (Vgl. Harries, 1956; Mieke et al., 2002) und die typischste Zeitungspoesie nicht nur damals sondern auch bisher (Vgl. ebd.: S. 214). Innerhalb des Lamu-Archipels an der Nordküste Kenias blüht kreative Dichtung seit mindestens dreihundert Jahren. Dank der Ankunft arabischer Einwanderer in der Region und der Einführung der arabischen Schrift. Die Einheimischen pflegten eine starke Alphabetisierungstradition, insbesondere in der Poesie. Eines der schönsten Gedichte dieser Region, das vor ungefähr zweihundert Jahren verfasst wurde, ist *"Al-Inkishafi"*, (Vgl. Hitchens, 1972). Die Araber hatten eine besonders lange Geschichte der Interaktion mit ostafrikanischen Menschen und haben daher einen bedeutenden Beitrag nicht nur zur Entwicklung der suahelischen Sprache geleistet, sondern auch zur Entwicklung der suahelischen Dichtung (Vgl. Hurton 1996).

### **1.1.1 Der Dreißigjährige Krieg**

Der Dreißigjährige Krieg gilt als eines der bedeutendsten Ereignisse der deutschen Geschichte. Der Krieg, der 1618 begann, forderte das Leben unzähliger Menschen, sorgte für enorme Verwüstung und Zerstörung und konnte erst 1648 durch den Westfälischen Frieden beendet werden (Nielfinger 2012: 29). Der Krieg hatte starken Einfluss auf die Menschen, die in der Barockzeit lebten, insbesondere die Autoren und Dichter wie Martin Opitz und Andreas Gryphius. In deren Werken handelte es sich um das Elend, das sie persönlich möglicherweise erleben mussten. Vergänglichkeit ist eines der Motive der Barockzeit, mit dem sich die Barockdichter auseinandersetzen. Dazu zählt auch das Erleben von Zerstörung, Tod, und Hungersnot. Der Einfluss der Geschehnisse schlug sich eindeutig in den Werken der Autoren nieder und trug somit zur Weiterbildung und Veränderung der vorherrschenden Epoche bei und diese Art der Dichtung findet man auch bei Andreas Gryphius, insbesondere in seinem Gedicht *Tränen des Vaterlandes Anno 1636*, dessen Titel direkt auf eine historische Einordnung auf eine Zeit während des Dreißigjährigen Krieges hinweist (Klein 2016. S.2).

### 1.1.2 Poetische Ästhetik

Poesie ist niemals rein beschreibend oder dialektisch. Und dieser Unterschied in der Substanz des Ausdrucks bestimmt einen Unterschied in der Richtung des Interesses innerhalb des Ausdrucks. Im wissenschaftlichen Ausdruck führen uns Wörter zu Dingen, indem sie sich auf die reine Beschreibung konzentrieren, oder auf ihre Bedeutungen - Mathematik und Dialektik; aber in der Poesie behalten sie uns für sich, da die Werte, die wir den Dingen und Ideen beimessen, von innen heraus aus uns heraus kommen und in den Worten verkörpert sind; Wir verweilen im Ausdruck selbst, in der verbalen Erfahrung - sein Gesamtgehalt an Lauten der Wörter, die wir hören, Ideen, die wir verstehen, und Gefühle, die wir schätzen, ist uns wert. Dies bildet die grundlegende Grundlage für die Ästhetik in einem Gedicht. Die Bedeutung eines Wortes in einem Gedicht kann nicht nur eine Idee bleiben, sondern kann zu einem oder mehreren der konkreten Bilder herauswachsen, deren Rückstand es ist. Wenn man zum Beispiel das Wort „Ozean“ ausspricht, kann man nicht nur wissen, was man meint, und die Freude im Meer wiedererleben, sondern die Bedeutung kann in Bildern des Sehens, der Berührung und des Geruchs des Meeres bekleidet sein - stellvertretend können durch diese Bilder alle meine Sinneserfahrungen des Meeres im Geist vorhanden sein. Ein Wort klingt und artikuliert daher, bedeutet, drückt Gefühle aus und ruft Bilder hervor. Jedes Verständnis von Poesie hängt von der Kenntnis und richtigen Bewertung der Funktionsweise dieser Aspekte eines Wortes ab. Philosophisch wird das Wort oft anders abgenutzt. Immanuel Kant beschildert Ästhetik als die Behauptung des sinnlichen Sinneseindrucks und auch nicht nur als eine philosophische sondern auch als eine soziologische Theorie der Kunst. Ästhetische Bemessungen gelten nicht nur für einseitige Kategorien der „Schönheit“ und „Hässlichkeit“, die einen Gegenstand nach bestimmten Eigenschaften beschreiben sondern eher für die Besonderheit der Rationalität oder Sinnhaftigkeit. Zur Verstärkung der Ästhetik in einem Gedicht sind natürlich, die stilistischen Merkmale wie Jambus, Metrum, Hebung, die die Dichter anwenden. Wenn man einige lyrische Werke von deutschen Dichtern der Barockzeit sowie suahelischen Dichtern des 19. Jahrhunderts betrachtet, entdeckt man verblüffende Ähnlichkeiten in ihrer Entstehung, ihrer Form und in ihrem Stil. Diese Forschung möchte einen Beitrag zum Thema poetische Ästhetik lyrischer Texte der Barockzeit leisten und eine vergleichende Analyse von suahelischen und deutschen Gedichte durchführen. Es soll deshalb aufgezeigt werden, welche Aspekte der lyrischen Gattung verglichen werden, und auch welche Bedenken geäußert werden. Konkrete Erfahrungen in unterschiedlicher Form, Wörter und Stil

mit Gedichten, die Sichtweise Antwort auf die gestellte Frage anbieten werden, werden berücksichtigt.

Laut Baumgarten (1750) wird die Ästhetik als Kunst des schönen Denkens und die Wissenschaft sinnlicher Erkenntnis beschrieben. Nach der Schönheit und der Sinnesart, und des künstlichen Wertes eines Gegenstandes wurde schon von Philosophen wie Platon und Aristoteles gefahndet. Bislang wird es nachgeforscht, was Menschen als schön eigentlich bemerken, welche Bedeutung ihre Wahrnehmung enthält und auch die Frage der sachlichen Kriterien für Schönheit wird gestellt. Anders als in der Antike und im Mittelalter, wo die wesentlichen „objektiven“ Eigenschaften „schöner“ Objekte verfolgt wurden, verlagert sich die moderne Aufmerksamkeit auf ästhetische Objekte wie das ästhetische Zeichensystem und die Frage, was Ästhetik von anderen Zeichenvorgängen unterscheidet, wird aufgeworfen. Die objektivistischen und die subjektivistischen Schönheitsbegriffe werden derzeit mehrmalig miteinander vereinigt, das heißt Gesichtspunkte, die sich im Subjekt befinden und Gesichtspunkte, die im Objekt sind. Nun wäre die Hauptfrage, aufgrund welcher Eigenschaften verspürt der Betrachter den Gegenstand als schön. (Vgl. Schweppenhäuser 2007. 12-15).

In der systematischen Zeichensprache sind es Gedichte, denen ein ästhetischer Wert beigemessen wird. Lyrik beherrscht es beziehungslos gern, sinnliche Vermutungen beim Rezipienten freizugeben und Stimmungen hervorzurufen. Dementsprechend sind Gedichte wie Sonette und *Utenzi* geeignete Gegenstände für den Nachweis, ästhetische Phänomene zu deuten. In der systematischen Gebärdensprache ist es die Poesie, die einen ästhetischen Wert erhält. Lyrik dominiert es gerne relativ, setzt evokative Prämissen für den Rezipienten frei und weckt die Stimmung. Daher sind *Sonette und Utenzi* Gedichte wie Sonette und Benutzer gute Themen, um die Interpretation ästhetischer Phänomene auszudrücken.in

## 1.2 Problemstellung

Sonette und *Utenzi* weisen bereits einige Ähnlichkeiten auf: wie bereits erwähnt, liegen die Entstehungsräume beider Gedichtformen auf Inseln; ihre Sprachen sind zunächst nicht die verbreiteten Sprachen ihrer Zeit und weisen darüber hinaus eine bestimmte Hybridität nach, jedoch schaffen es die beiden, sich jenseits ihrer Entstehungsräume auszubreiten. Trotz der blendenden Unterschiede bezüglich des Entstehungsraums und der Entstehungszeit, lassen die oben erwähnten Ähnlichkeiten diese zwei disparaten Formen jedoch vergleichen. Diese Arbeit hat also vor, die Entstehungsgeschichten und poetische Ästhetik beider Gedichtformen und eventuell einen gemeinsamen Nenner erreichen zu können. Dazu beabsichtigt diese Arbeit,

ausgewählte Texte beider Gedichtformen anhand ihrer Sozialgeschichte und Hermeneutik so zu analysieren, dass die möglichen zugrundeliegenden Impulse dargestellt werden können. Unter Interkulturalität versteht diese Arbeit dann in diesem Sinne die oft vermuteten interkulturellen Kontaktzonen beider Handelsinseln, und wie diese sich wiederum eventuell in den Texten lesen lassen. Mit Hermeneutik meint diese Arbeit einen Versuch, eine Kohärenz zwischen den Gedichtformen, deren Inhalt und den umgebenden sowie herreichenden sozialgeschichtlichen herstellen zu können. Die untersuchten thematischen Züge dienen dann lediglich der Herstellung dieser Kohärenz. Vorliegende wissenschaftliche Werke (Vgl. Andersson 2018, Augustin 2010, Biersteker & Plane (1989), Mberia (2015) haben sich unterschiedlich mit abweichenden Aspekten beider Gedichtformen beschäftigt, haben jedoch eine der bedeutendsten Aspekte vernachlässigt; nämlich die Pekuliaritäten ihrer Entstehung, sowohl bezüglich des Orts und der Zeit. Viele Arbeiten, die sich mit der Analyse der deutschen und suahelischen Gedichte beschäftigt haben, haben diese Gedichte entweder separat oder einzeln, und nicht parallel oder quer durch die zwei Kulturen untersucht. Andersson (2018) konzentriert seine Studie über *Gryphius' Sonette* auf die drei Ausdehnungen der Interpunktion nämlich der Aufbau der Sonette in den verschiedenen Publikationen, die Anwendung der Interpunktionszeichen und die groß geschriebenen Buchstaben als Schritt zur Betonung (Vgl. ebd. S.188). Obwohl Augustin (2010) ein bisschen auf den Entstehungskontext sowie die wichtigsten Theorien zu den Gedichten eingeht, vernachlässigt sie die Wichtigkeit dieses Entstehungskontextes auf die Sonette. Im Bereich der suahelischen Literatur beschäftigen sich 1989 Biersteker und Plane mit der Wissenschaft und der Entwicklung der suahelischen Literatur im Allgemeinen. 2015 beschäftigt sich Mberia mit *Al Inkishafi*, beleuchtet ein bisschen seine Hintergründe, jedoch nicht die sozialgeschichtlichen Kontexte seiner Entstehung (Vgl. Mberia 2015. S.110.)

### **1.3 Fragestellungen**

Folgende Fragen werden in der Forschungsarbeit behandelt:

1. Welche poetischen Mittel werden von den jeweiligen Gedichten angewendet, um die historischen Ausprägungen ihrer Entstehung widerzuspiegeln.
2. Welche thematischen Züge weisen die etwaige Korrelation der jeweiligen Gedichtarten nach und inwiefern sind sie vergleichbar?
3. Wie wirkten sich die ästhetischen Bestandteile auf die Gesellschaft aus.

## 1.4 Forschungsziele

In dieser Studie werden folgende Ziele angestrebt:

- Die Gedichte und Hintergrundinformationen anhand Literatur theoretischer Grundlagen zu analysieren
- Gesellschaftliche Bezüge und thematische Elemente in den Gedichten zu identifizieren und vergleichen
- Mögliche Einwirkungen der Gedichtformen zu betrachten und vergleichen

## 1.5 Forschungsbegründung

Diese Nachforschung soll zu ausgedehnterer wissenschaftlicher Beschäftigung im Bereich deutscher einschließlich suahelischer Poesie hervorrufen. Im Gegensatz zum Vorhändigen besteht das Anliegen dieser Forschung darin, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der ausgewählten Gedichte zu untersuchen, die sozialgeschichtlich, interkulturell sowie hermeneutisch erforscht werden. Die Analyse der Gedichte wird die gesellschaftlichen Bezüge in den Vordergrund stellen und neue Konzepte zu der suahelischen sowie deutschen lyrischen Literatur beitragen. Durch diese Forschung werden den Lernenden und Lehrenden werden die vergleichbaren Züge der deutschen Lyrik bekannt gemacht, damit sie lyrische Texte in DaF-Lehrwerken nicht nur besser ergreifen, sondern auch kreativ bearbeiten können.

## 1.6 Themeneinschränkung

Die durchzuführende Analyse der Gedichte von den vier Autoren bezieht nur gewisse lyrische Texte jener Autoren ein, nicht ihre sämtlichen Lyrikwerke. Die Perspektiven und Herangehensweisen anderer nicht ausgewählten Gedichte werden eventuell nicht in diesem Thema in Betracht gezogen. Die Analyse konzentriert sich ausschließlich auf den Kontext, auf einige Merkmale und inhaltliche Themen dieser ausgewählten Gedichte. In beiden deutschen und suahelischen Fällen werden die Gedichte entweder in der übersetzten oder modernisierten Version behandelt und nicht in ihren originalen Formen. Die Forschung bezieht sich ganz beschränkt auf Dichtungsformen von Sonetten, *Utenzi* und *Tarbia* Gedichten. Andere Formen wie Emblem, Epigramm Jesuitendrama, Schäferdichtung, *Tasdia*, *Ukumi*, *Tathnia*, *Tasdisa*, *Nyimbo* und *Kumi* werden nicht abgefragt.

## 1.7 Forschungsstand

Diese Forschung bietet mögliche Antworten auf wichtige Fragen wie Entwicklung der deutschen bzw. suahelischen Poesie, Begegnung unterschiedlicher Kulturen im Rahmen ihrer Dichtung, und die Anspielungen der jeweiligen Epoche an. Die Wichtigkeit dieser und noch anderer Fragen, die die Deutsch-Suaheli-Literatur thematisiert, bahnt den Weg zur intensiven Beschäftigung und kritischen Betrachtung. Es befinden sich zahlreiche Studien, die die Gedichten dieser zwei Spracheneinzelbetrachten einschränken und von anderen ähnlichen Darstellungen unterscheiden und über dessen Gegenstand recherchiert wird. Im Folgenden wird auf einige ausgewählte Studien eingegangen, die für diese Masterarbeit von Bedeutung sind. In ihrer Studie *Vergänglichkeit und Todes Gedanke* untersucht Schlüssler (2009), die immer wiederkehrenden Motive in der Lyrik der Barockzeit. Sie analysiert die Niedergeschlagenheit der Menschen und ihre hoffnungslose Grundeinleitung. Mittels ausgewählter Gedichte stellt sie die Lebensauffassung berühmter Lyriker der Barockzeit dar und verdeutlicht die Gedanken, die das Leben von Andreas Gryphius oder Martin Opitz beeinflusst haben. Sie erklärt ferner, dass die lyrischen Texte der Barockzeit sprachlich verschönt ist, was sie ihrer Arbeit ausführlich exemplifiziert.

Dies macht sich vor allem in ihren Gedichten anschaulich, und lässt sich beispielweise in den Gedichten Gryphius *Es ist alles eitel* (1663) und *Tränen des Vaterlandes Anno* (1636), sowie in dem Opitz' *Ach Liebste / las vns eilen* (1624) nach den Merkmalen der Barockzeit augenfällig charakterisieren (Vgl. Schlüssler 2009).

Laut Mönsch (1954) in seiner Forschung: *Góngora und Gryphius zur Ästhetik und Geschichte des Sonetts* bieten die historischen und formalen Probleme, die sich um die Geschichte und Ästhetik des Sonetts drehen, ein neues Forschungsfeld für die Literaturwissenschaftler (Vgl. ebd.). Trotz ihrer bedeutenden Einzeluntersuchungen. Erbe leuchtet die literarischen Verhältnisse in Bezug auf Barocksonetismus unter den europäischen Ländern durch eine vergleichende Analyse von zwei Ländern und beleuchtet dadurch, wie Spanien sowie Deutschland Erben einer langen Sonettüberlieferung waren. Spanien etablierte sich durch die Anregung Boscüns sowie Garcilasos de la Vega in die italienische Tradition während der Petrarkismus Zeit. Deutschland assimilierte die Sonettform von den Niederländern und Franzosen. Die Spanier beherbergte die 2 klassischen Sextett-Typen des italienischen Sonetts: den dreireimigen cde/cde, und den zweireihigen cdc/dcd. Die Oktave hatte den umschlingenden Reim der Quartette: abba/ abba. Die Franzosen hingegen prägten gleich bei der Übernahme der Sonettgattung durch Meilin de Saint-Gelays und Marot den besonderen,

völlig nicht italienischen Typ abba/abba/ccd/eed aus. Dieses Schema beherrschte durch den Einfluss Marots und der späteren Pleiadendichter auch den niederländischen Sonettismus und wurde alsbald der meistgebrauchte Typ des Barocksonetts im 18. Jahrhundert Mönch (1954). Mönch gibt an, dass die meisten Sonettforschungen einzeln geforscht werden und bestätigt darüber hinaus, dass die lyrischen Dichtarten dieser Epoche von komplizierter Sonnet-Technik mit besonderer Meisterschaft dominiert werden. Vierke (2016) bezeichnet das Gedicht *Al-Inkishafi* als poetisches Meisterwerk von der Pate Insel. Eine Insel, die im Norden Kenias liegt (Vgl. Vierke 2016. S. 233). Das Gedicht wurde von dem berühmten Sayyid Abdallah bin Nasir (1720-1820) verfasst. Während dem Gedicht, das für seine Tiefe des Denkens bewundert wurde, mehrere Bedeutungsebenen zugeschrieben wurden, wurde die historische Lesart immer wieder hervorgehoben: Das Gedicht zeigt den Untergang des Stadtstaates Pate, der zu diesem Zeitpunkt seine Bedeutung als führendes kulturelles und politisches Zentrum und wichtiges Zentrum des Indischen Ozeans verloren hat (Vgl. ebd.). In dem Gedicht schlendert der Dichter-Erzähler durch die Ruinen der ehemals reichen Patrizierhäuser, in denen prächtige Bankette stattfanden. Die Sprache, in der das *Inkishafi* geschrieben ist, ist so archaisch. Das ist der sogenannte *Kiongozi-Dialekt* von Suaheli (Vgl. ebd.) Yhukov (2004) erläutert in seiner Untersuchung: *Old Swahili-Arabi Script and the Development of Swahili Language*, wie die Suaheli-Kultur und -Sprache einen bestimmten Platz in der literarischen Kultur der afrikanischen Völker einnimmt. Neben der reichen mündlichen Überlieferung und Folklore waren die alte Suaheli-Schrift in der Literatur und die alte Literatursprache ein wesentlicher Bestandteil der Suaheli-Kultur. Die Suaheli-Literatur hat somit dazu beigetragen, den kulturellen Reichtum von *Waswahili* in seiner jahrhundertealten Geschichte zu verstehen. Die alte Swahili-Schrift oder das Swahili-Arabische Alphabet (*Kiarabu*), das auf den arabischen Buchstaben basiert, scheint bereits im 11. Jahrhundert verwendet worden zu sein.

## **1.8 Theoretische Grundlage**

### **1.8.1 Interkulturelle Literaturwissenschaftliche Theorie**

Gedichte wurden und werden von Individuen geschrieben, aber sie werden immer von der Gesellschaft eines Individuums beeinflusst. Deswegen wäre es wichtig, den kulturellen Kontext einer Arbeit zu berücksichtigen besonders in Bezug auf Überzeugungen, Bräuche, Werte und Aktivitäten einer bestimmten Gruppe von Menschen zu einer bestimmten Zeit. Diese Auffassung wird auch vom deutschen Philosoph der Aufklärung Immanuel Kant vertreten. Laut Kant vollzieht sich die Bestimmung des Individuums als kulturwirkendes



Wesen verhältnismäßig zur Natur. Für ihn sind Mensch und Kultur ein Endzweck der Natur (Vgl. Friedrich & Burkhard S. 40).

Hofmann & Perut (2015) in ihrem Buch: *Einführung in interkulturelle Literatur* beschreiben die Konzepte von Fremdheit und Alterität. **Alterität** bezieht sich auf die Konfrontation mit einem kulturellen Anderen, dessen Verschiedenheit vom Eigenen sich erfahren lässt. Hofmann und Perut beschreiben das Fremde unter verschiedenen Ebenen;

- das Fremde als Resonanzbogen des Erbeigenen: Beschäftigt man sich intensiv beispielweise mit was, in den ausgewählten Sonetten und *Utenzi* Gedichten als das Fremde betrachtet wird. Demzufolge sind viele Momente des Erbeigenen im Fremden unverhüllt, sodass die Fremdheit tendenziell erregt wird und die Vergleichbarkeit erkannt wird (Vgl. Hofmann & Perut. 2015 S.12).
- das Fremde in den Gedichten als Doppelgänger: Hier wird das Eigene definiert in Abgrenzung zum Fremden, wobei feste Übereinstimmungen veranschaulicht werden, deren Anfertigungsart eine kritische Geisteswissenschaftler Kultur enthüllen kann (Vgl. ebd. S.12)
- das Vervollständigungsfremde in den Gedichten: Hier wird die Begegnung mit dem Fremden als Ausdehnung des Eigenen begriffen. Das Erbeigene wird von der fremdkulturellen Erfahrungen bereichert und die eigene Vorstellung einer kulturellen Identität wird sich verwandeln (Vgl. ebd.).
- das komplementierende Fremde: die Idee in der Erfahrung einer eindeutigen Beurteilung von Kulturen wird am Ziel aufrechterhalten. Das Fremde kann so andersartig bleiben, dass man grundsätzlich die Fremdheit in unbedingten Fällen nicht bezwingen kann, beispielsweise, weil es unmöglich ist, alle gesprochene Sprachen der Welt zu beherrschen. (Vgl. ebd.).

Angesichts interkultureller Literaturtheorie wird diese Forschung die ausgewählten Sonett und *Utenzi* Gedichte, die aus einer von mindestens zwei Kulturräumen geprägten, zunächst einzeln analysieren und dann vergleichen. Damit sollen die Sichtweisen der einzelnen Gedichte zum Thema herausgefiltert werden. Diese dienen dazu, die Erkenntnisse aus der lyrischen Textanalyse zu erweitern und zu vertiefen sowie gegebenenfalls neue Aspekte aufzugreifen, die für diese Forschung von Belang sind. Zum Schluss werden die Ergebnisse aus der Analyse der lyrischen Texte zusammengefasst.

### 1.8.2 Sozialgeschichtliche Ansätze

Diese Theorie wird in dieser Studie angewendet, um die lyrischen Texten in ihren Kontexten analysieren zu können. Hier seien die Definition und die Beschreibung dieser Theorie nach Vera & Asgar Nünning (2010): Bei den gesellschaftstheoretischen Ansätzen in der Textinterpretation wird es vermutet, dass sich eindringliche Bezüge zwischen gemeinschaftlichen Gestaltungen und der Literatur befinden. Gesellschaftliche Literaturtheorien lassen sich vor allem auf Formen der sozialen Verschiedenheit und ihre Effekte in den literarischen Texten herausbilden. Darum handelt es sich um die Entstehung, die Übertragung und Rezeption der lyrischen Texte in ihren jeweiligen wandelnden sozialen Umgebungen (Vgl.ebd.S.213). Lukács (1981) bezieht sich auf wahre Vorstellung der Wirklichkeit in den Verhältnissen der Gesellschaft, indem er auf Entfremungskonzept des Individuums zurückgreift (Vgl. ebd. S.32). Mittels sozialgeschichtlicher Ansätze werden folgende Fragen über die ausgewählten Gedichte gestellt.

- Gibt es thematische und motivische Anknüpfungen zwischen den lyrischen Texten und konkreten politischen, gesellschaftlichen sowie sozialgeschichtlichen Angelegenheiten?
- Wie werden diese Angelegenheiten literarisch weiter bearbeitet?

Unter dieser Aussicht werden die Unterschiede und Übereinstimmungen in den Gedichten thematisiert. Anhand Sozialgeschichtlicher Ansätze werden Inhalte, motivische Gegenstände und die Figurenkonstellationen in Hinsicht auf Prozesse der Gesellschaft gesetzt und darüber hinaus auf der Makroebene und Mikroebene der Gesellschaft beobachtet. Neben den Belangen, Der Vergleich der Inhalte von Lyrik und formalen Ausnahmen mit konkreten gesellschaftlichen Prozessen und Bestimmungen wirft Fragen nach theoretischen Ansätzen, Gesellschaftstheorie und gesellschaftsliterarischen Bedingungen auf, die die Sozialgeschichte charakterisieren. Literatur wird als Ergebnis menschlicher Aktivitäten in Bezug auf Gesellschaft und Geschichte verstanden. Deswegen steht die Entwicklung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen bei literarischer Anfertigung und Rezeption im Mittelpunkt. Soziale Gemeinschaft braucht Kunst und Kunst braucht soziale Gemeinschaft. Literarische Texte wie Gedichte werden nicht einfach vom Himmel herunterfallen, sie werden gewiss von einem systematisierten menschenwürdigen Wesen verfasst, damit sie von anderen gelesen werden zu können. Natürlich wird der lyrischen Text während des Entstehungsprozesses von den sozialen Erfahrungen des Dichters bedingt, demzufolge werden die Leser durch ihre Sozialisierung bei der Rezeption beeinflusst.

[...] In einem Literaturverständnis, das gesellschaftstheoretische und sozialgeschichtliche Ansätze in den Mittelpunkt stellt, gelten hingegen außerliterarische Einflüsse als Grund für den Wandel der Formen und ästhetischen Darstellungsweisen der Literatur [...] (Nünning & Nünning, 2010. S.201)

Der Wandel der Formen und Ästhetik wird explizit im Wechselbezug auf kulturelle, politische und gesellschaftsgeschichtliche Kontexte dargestellt. Die gesellschaftsgeschichtlichen Ansätze beschreiben die Kontexte, auf denen die lyrischen Texte dieser Forschung hermeneutisch und kulturweise analysiert werden. Literarische und soziale Erfahrung zusammen in Betracht zu ziehen, heißt auch, Fragen, die literarische Wirkung auf sozialen Gemeinschaften haben, zu stellen. Ein sozialhistorisch orientierte literarische Betrachtung überwindet den Anhaltspunkt, der Literatur als geschlossenes, autonomes, stilistisch und formal sich selbst genügsames Kunstwerk gekennzeichnet, und stellt die Literatur in den sozialen Handlungszusammenhang gesellschaftlicher Vorgänge. (Vgl. ebd. S. 204)

### **1.8.3 Hermeneutische Theorie**

Allkemper und Eke beschreiben Hermeneutik 2004 als Studium der Theorie und Methodik der Interpretation. Wenn es um Theologie und Schrift geht, geht es um die Wissenschaft der Interpretation und insbesondere der biblischen Exegese. Im Allgemeinen ist traditionelle Hermeneutik die Wissenschaft der Interpretation von Texten in den Bereichen Recht, Religion und Literatur. Die Hermeneutik deckt alle Versionen des Interpretationsprozesses der schriftlichen verbalen und nonverbalen Kommunikation ab.

Asgar und Vera Nünning (2010) beschreibt Friedrich Schleiermachers Wahrnehmung von hermeneutischem Zirkel als der Prozess bewusster Auslegung. Dieser Prozess ist eine doppelseitige Bewegung: Einerseits muss man dem lyrischen Text folgen und dabei den Sinn des lyrischen Textes erfassen kann, indem man Akte der Divination vollzieht. Man muss Textfehler überarbeiten, die Leerstellen vollständigen, Hypothesen formieren, um den Sinn des Textes zu enträtseln, (Vgl. Schleiermacher 1977, S. 283). Andererseits müssen die Leser ihre Vermutungen, Thesen, Behauptungen ständig durch Vergleiche mit ihrem bereits Abgelesenen berichtigen, bis man den lyrischen Text erschöpfend verstanden hat. Im hermeneutischen Zirkel pendelt der Leser also ständig vor und zurück, das heißt zwischen Bildung und Korrektur der These. Einzelne, möglichenfalls unklare Teile des Textes in einer Strophe können nur mit Bezug auf die ganze Strophe (bzw. andere Gedichtteile) entsprechend

verstanden werden. Dann gerät schließlich das Ganze des Gedichts als Verständnisgegenstand in den Blick.

Der Zweck der Darstellung kann in der Erhebung kohärenter Bedeutungen von Texten, der Rekonstruktion bestimmter geschichtlicher Bedeutungen oder auch im Verstehen von Autor/Autorin oder Epoche bestehen. Laut Klein führt Aristoteles durch seine Arbeit (*Peri Hermeneias* - *De interprete* (lateinisch); *über Interpretation* (englisch)) in die Philosophie ein (Vgl. Klein 2000, S. 344). Es entspringt aus dem Jahr 360 v. Chr. und ging um die Beziehung zwischen Sprache und Logik (Vgl. ebd.) Die gesprochenen Wörter sind Symbole oder Zeichen (*Symbola*) von Neigungen oder Eindrücken (*Pathemata*) der Seele (*Psyche*); geschriebene Wörter sind die Zeichen der gesprochenen Wörter. Wie das Schreiben ist auch die Sprache nicht für alle Menschenrassen gleich. Aber die mentalen Affektionen selbst, von denen diese Wörter hauptsächlich Zeichen (*Semeia*) sind, sind für die gesamte Menschheit gleich, ebenso wie die Objekte (*Pragmata*), von denen diese Affektionen Darstellungen oder Ähnlichkeiten, Bilder, Kopien (*Homoiomata*) sind. Die Hermeneutik entwickelte sich vom Griechischen zur Schrift. Die protestantische Reformation brach die Zeit des Schweigens mit dem Einzug Luthers und Calvins. Die Hermeneutik, insbesondere die Protestanten, begannen, die Schriften als weltliche Texte zu betrachten. Hier könnte man also die folgenden Arten der Auslegung von Schriften unterscheiden: Beispielweise lässt sich der Auszug der jüdischen Menschen aus Ägypten nach dem Buch Exodus die Methode des quartären (vierfach) Schriftsinns wie es unten expliziert wird (Vgl. Ansgar & Vera Nünning, S. 31) :

- Wörtlich: Die Auswanderung aus Ägypten gilt als geschichtliches Ereignis in Betracht zu ziehen.
- Allegorisch: Der Auszug wird als Merkmal für die Errettung des Menschen von irdischen Sünden dargestellt.
- Moralisch: Der Auswanderung aus Ägypten vertritt die Erhebung der Seele in den Stand der Gnade.
- Analogisch: Der Auswanderung aus Ägypten vertritt den Weg aus weltgewandter Knechtschaft zum himmlischen Königreich.

Bei der Hermeneutik geht es darum, nicht nur um die Interpretation von Texten, sondern auch um die menschliche Wahrnehmung und um menschliche Sinnbildungsvorgänge. Die Bearbeitung von Einstellung und Sinnesdaten in kommunikationsfreudig und medial verhandelten Auskunftswelten erheben Anspruch auf alltäglichen Tätigkeiten, die meist

intuitiv und automatisch ablaufen. Diese Theorie sucht diese Verarbeitung klar und deutlich zu machen.

Nach Schleiermacher (1768-1834) hängt die Bedeutung eines Textes vom Kontext in dem sich befindet ab. Diese verantwortungsvolle Interpretation beinhaltet daher, den größeren Kontext einer Äußerung zu betrachten und in dieser Studie keinen lyrischen Text außer des Kontexts herauszunehmen. Die erste Aufgabe der Interpretation eines lyrischen Textes besteht also darin, den ursprünglichen Kontext zu rekonstruieren, den gesamten Text sorgfältig zu lesen, analysieren und die größere historische und rhetorische Situationen, die sich den jeweiligen Gedichten zu berücksichtigen. Die sogenannte „hermeneutische Zirkel“ beinhaltet den Fortschritt vom Text zum Kontext und wieder zurück. Die hermeneutische Theorie erkennt auch an, dass sich die sozio-historische Situation des Lesers mehr oder weniger vom ursprünglichen Kontext unterscheidet. Daher beinhaltet die Interpretation auch das Aufdecken und Diskontieren von Annahmen, die die Bedeutung des Zieltextes verzerren könnten. Der hermeneutische Ansatz erkennt also die mit der Kommunikation verbundenen Probleme und zeigt, wie diese Probleme überwunden werden können. In der von Heidegger und Gadamer entwickelten modernen hermeneutischen Tradition wird das Problem des Kontextes radikalisiert, so dass die Unterschiede zwischen einzelnen Kontexten nicht leicht überbrückt werden können. Das Ergebnis ist, dass wir die ursprüngliche Bedeutung niemals vollständig wiederherstellen können, sondern nur eine Annäherung, eine „Verschmelzung von Horizonten“ von Autor und Leser. Aus dieser Perspektive könnte man sagen, dass die Aufgabe der Interpretation darin besteht, die ursprüngliche Bedeutung nicht so sehr wiederherzustellen, sondern etwas Neues hervorzubringen, das Ergebnis eines kreativen Dialogs zwischen Autor und Leser. Soweit die moderne Hermeneutik das Interpretationsproblem radikalisiert, führt sie zur Dekonstruktion, die darauf besteht, dass die Bedeutung auf jeder Ebene „unentscheidbar“ ist. Bedeutung ist eine Funktion des Kontexts; das Problem ist, dass es praktisch unbegrenzt viele Kontexte gibt. Auf welcher Grundlage können wir entscheiden, welcher Kontext relevanter und welcher weniger relevant ist? Die Antwort auf diese Frage hängt auch vom Kontext ab, und es gibt keinen grundlegenden Kontext, der ohne metaphysische Voraussetzungen auskommt. Letztendlich ist die Wahl des Kontextes für die Interpretation daher willkürlich. Wegen der Unentscheidbarkeit und der Schwierigkeit, die unbegrenzten Kontexte auszuwählen, wird die hermeneutische Rekonstruktion und nicht die Dekonstruktion in dieser Forschung befürwortet, das heißt Rekonstruktion eindeutig historischer Bedeutungen und gleichzeitig das Verstehen von Autor oder der Epoche in Betracht ziehen. Darüber hinaus untersucht die neuere Hermeneutik ebenfalls interkulturelle Poetik und fragt nach der Art und

Weise, wie sich literarische Texte als eine ästhetisch codierte Kommunikation zu sonstigen kulturellen Kommunikationen verhalten, beispielsweise zu Ideologien, Ausschlüssen oder Grenzziehungen im wissenschaftlichen oder populärwissenschaftlichen Wissen der Entstehungszeit des jeweiligen literarischen Textes.

Diese Methode setzt jedoch Leser/innen voraus, die über weitreichende theologische Kenntnisse verfügen und zudem über einen zweifelsfreien Glauben an die Autorität der Kirche und ihrer Dogmen. Die Hermeneutik findet eine Antwort auf diese Probleme durch Empathie und guten Willen. Unter den besten Bedingungen möchte der Autor kommunizieren und wird dem Leser jede erdenkliche Hilfe leisten, um das Verständnis zu erleichtern. und der Leser möchte die Bedeutung des Autors ohne Verzerrung wiedererlangen. Kommunikation kann problematisch, aber nicht unmöglich oder unfruchtbar sein. Die Geschichte der deutschsprachigen Literatur vom Mittelalter bis zur Moderne kann auch als eine Geschichte interkultureller Literatur begriffen werden. Der Fremde begegnet in der europäischen und in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Im Sinne der Interkulturalität geht es in dieser Forschung um gegenseitiges Verständnis und Aufklärung der ausgewählten Gedichte und im Sinne der Hermeneutik, kohärente und historische Bedeutung der betroffenen lyrischen Texte zu ermitteln. Das bedeutet, dass sowohl Ähnlichkeiten und Unterschiede als auch die thematischen Aspekte der deutschen Sonette und *Utenzi* Gedichte parallel untersucht werden. Die Gedichte werden psychologisch gezeichnet und die sprachlich-grammatischen Strukturen betrachtet, damit man das auf Verstehen mit dem individuellen Sprachgebrauch des Autors zurückgreift. Folgendermaßen werden die grammatische Interpretation und die Auslegung des lyrischen Textes über den Autor erfüllt, weil die sprachlichen Strukturen allgemein verfügbar und historisch veränderlich sind.

## 1.9 Methodik

In diesem Kontext beschäftigt sich die Methodik mit der Verfahrensweise der Wissenschaft, sie untersucht also wissenschaftliches methodisches Vorgehen. In der vorliegenden werden vier deutsche Sonette, *Tränen des Vaterlandes*, *Morgensonnet*, *Es ist Alles Eitel* alle von Andreas Gryphius, *Sonnet* von Martin Opitz, und zwei suahelische Gedichte *Al Inkishafi* von Abdalla Said, und *Kwa Siku ya Kaiser wetu* von Ramazani Said, gelesen und danach eine vergleichende Analyse durchgeführt. Besonderer Fokus wird zunächst sowohl auf äußerliche als auch auf innerliche Form dieser Gedichtformen gelegt, danach werden die thematischen

Bezüge dieser Gedichte analysiert und verglichen, indem man die poetische Ästhetik und sozialgeschichtliche Hintergrundinformationen über die Sonette und *Utenzi* Gedichte in Rücksicht nimmt. Die Forschung beschäftigt sich mit poetischen Mitteln, gesellschaftlichen Prägungen und Einwirkungen. Durch den Vergleich einiger relevanter stilistischer Merkmale bei gleichzeitiger Verfolgung des Ausgangspunktes der beiden Gedichtformen wird diese Forschung zeigen, dass die beiden Arten von Gedichten bemerkenswerte Ähnlichkeiten aufweisen, obwohl sie nicht nur auf verschiedenen Kontinenten, sondern auch in verschiedenen literarischen Epochen verfasst wurden. Die ausgewählten lyrischen Texte werden anhand von interkulturellen, hermeneutischen und sozialgeschichtlichen Theorien analysiert und interpretiert werden. Zur Beantwortung der Forschungsfragen zur poetischen Ästhetik werden die poetischen Mittel, Entstehungsgeschichte, Inhaltsanalyse, sprachlichen Elemente beider Gedichtformen bedacht.

#### **1.10 Aufbau der Arbeit**

- Die Forschung gliedert sich in vier Hauptkapitel, die ihrerseits aus anderen Unterkapiteln bestehen. In einem einführenden Kapitel wird die Entstehung und Rahmenbedingung der suahelischen und deutschen Gedichte als Hintergrund dieser Arbeit samt der Problemstellung den Forschungsfragen, Forschungszielen und der Forschungsbegründung vorgestellt. Danach schließen sich der Forschungsstand und die methodologische Vorgehensweise an. Theoretisch basiert diese Arbeit auf Ansätze, die im Bereich der interkulturellen, sozialgeschichtlichen und hermeneutischen Literaturtheorien angesiedelt sind.
- Das zweite Kapitel erhellt diese Ansätze, vor allem Hoffmanns (2015) Auffassung der interkulturellen Literatur und Nunnings & Nunnings (2010) Konzepte der sozialgeschichtlichen Ansätze. In diesem Kapitel werden die poetischen Mittel von Sonetten und *Tenzi* anhand von exemplarischen Gedichten hervorgehoben, analysiert und verglichen.
- Im dritten Kapitel wird die Analyse hinsichtlich der thematischen Zusammenhänge der beiden Gedichtformen anhand von Beispielen, deren Eigenschaften schon im zweiten Kapitel veranschaulicht sind, in ihren gesellschaftlichen Kontexten betrachtet, durchgeführt. Hier befasst sich die Studie eingehend mit den aktuellen Themen dieser beiden Arten von Gedichten, zeigt Ähnlichkeiten in diesen Themen auf und gibt mögliche Erklärungen für die Ähnlichkeiten.

- Kapitel vier befasst sich mit der Synthese der poetischen Mittel und die thematischen Züge. Zur Beantwortung letzter Forschungsfrage auf Einwirkung werden die ästhetischen Eingeschalten der zwei Gedichtformen im vierten Kapitel wieder abgesondert, indem man ihre Funktionen und Einwirkungen auf die jeweiligen Gesellschaften forsch.
- Abschließend werden Schlussfolgerungen und Empfehlungen im Kapitel fünf gezogen.

### 1.11 Begriffserklärung

1. **Rispetto** - Laut *Encyclopedia Britanica* bedeutet *Rispetto* „Respekt“ auf Italienisch (Plural *Rispetti*). *Rispetto* ist eine toskanische Volksversform, eine Version von Strambotto. Die Rispetto-Lyrik besteht im Allgemeinen aus acht hendecasyllabischen (11-Silben) Zeilen. In seiner frühesten Form war das Reimschema abababcc.
2. **Utenzi** oder **utendi** ist eine Form der epischen Poesie auf Suaheli. Sein Name leitet sich von der Tatsache ab, dass es normalerweise Heldentaten, oder historische Ereignisse beschreibt, wie die mittelalterliche europäische Gesta (wörtlich "Taten"). *Utendi*, Plural *tenzi* oder *tendi*, was "Handlung" oder "Tat" bedeutet, leitet sich vom suahelischen Verb *ku-tenda* "tun" ab.
3. **Kibwagizo** ist die letzte Zeile in einer Strophe, die in einem Gedicht wiederholt wird.
4. **Ngonjera** ist eine Art Poesie der Interaktion zwischen zwei oder mehr. Diese Gespräche beziehen sich auf die Wahrnehmung der Rechte, der Meinung oder der Gemeinschaft. Ein Redner wird in einem Vers eine Frage und ein anderer gibt im persönlichen Vers eine Antwort, und die Diskussion des Arguments wird somit bis zum Abschluss des Themas der richtigen Diskussion geführt
5. **Metapher**, ein anschauliches Element, das der punktuellen Darstellung dient. Im Gegensatz zur alltäglichen, automatisierten Sprache handelt es sich bei Metaphern um einen nicht-wörtlichen, innovativen Sprachgebrauch. In der Metapher wird das eigentlich Gemeinte durch einen Ausdruck bezeichnet, der mit dem Gemeinten in einer Ähnlichkeits- oder Analogiebeziehung steht. Zwischen zwei Dingen besteht eine Analogie, wenn sie sich durch ein Merkmal ähnlich sind. Anders ausgedrückt: Bei einer metaphorischen Äußerung der Art „X ist ein Y“ wird mit dem Ausdruck X auf das Konzept1 und mit dem Begriff Y auf das Konzept2 referiert. Der Rezipient stellt daraufhin eine Relation zwischen den beiden Konzepten her: Konzept1 ist wie Konzept2 bezüglich der Merkmale Z (vgl. Skirl/ Schwarz-Friesel 2007: 9).



6. **Jambus** ist eine sehr spezielle Art von metrischem Fuß, der eine nicht betonte Silbe gefolgt von einer betonten Silbe hat. Ein metrischer Fuß ist eine Kombination aus betonten und nicht betonten Silben, die sich in einem Vers, einer Strophe oder einem Gedicht wiederholt. Wenn die Zeile in einer Strophe fünf Fuß Silben hat, die jeweils eine nicht betonte Silbe gefolgt von einer betonten Silbe enthalten, wissen wir, dass es sich um einen Vers handelt, der in jambischen Pentametern geschrieben ist. Wenn das ganze Gedicht im gleichen Rhythmus geschrieben ist, können wir sagen, dass das Gedicht auch einen jambischen Pentameter hat.
7. **Terzett** - In der Literatur ist ein Terzett, auch als dreizeilige Strophe bekannt, eine Strophe, die aus drei Versen besteht. Das Terzett ist besonders charakteristisch für das Barocksonett, das aus zwei Quartetten und zwei Trios besteht.

## KAPITEL ZWEI

### 2.1 Einleitung

In diesem Kapitel werden die poetischen Mittel, die bei Sonett und *Utenzi* vergleichbar sind, anhand der drei Theorien hervorgehoben. Mittels Entstehungsgeschichte wird es dargestellt, wie die zwei Gedichtformen, Sonnet und *Utenzi* von verschiedenen kulturellen Bezügen ausgeprägt wurden. In den Hintergrundinformationen im ersten Kapitel erfährt man, dass beide Gedichtformen aus fremden Elementen verfasst wurden. Das Fremde als Resonanzbogen, Ergänzung und des Erbeigenen wird intensiv in den ausgewählten Sonett und *Utenzi* Gedichten betrachtet. Dadurch werden viele Momente des Eigenen im Fremden enthüllt, sodass Fremdheit tendenziell entrückt und Vergleichbarkeit erkennbar wird. Der Fremde in den Gedichten als Doppelgänger wird auch berücksichtigt, deswegen wird das Eigene in Abgrenzung zum Fremden definiert, wobei feste Übereinstimmungen veranschaulicht werden, deren Anfertigungsart eine kritische Geisteswissenschaftler Kultur enthüllen kann. Es handelt sich hier um die kulturelle Züge und eine Art Verfremdungseffekt, die als die ästhetischen Anteile von Texten bezeichnet werden. Dieses Kapitel hebt einige Aspekte der Ähnlichkeiten bei der Entstehung hervor und verweist gleichzeitig, dass diese beiden Formen von Gedichten einen gemeinsamen Ursprung haben. Es wäre nur ratsam, zunächst in die poetischen Ästhetik der Sonnet und *Utenzi* Gedichte einzugreifen, bevor man die vergleichbaren Eigenschaften von Sonett und *Utenzi* in zwei Teile wagt. Darum werden zwei deutsche Sonette und zwei *Tenzi* sowohl vollständig als auch teilweise vorgestellt und nach ihren inneren Formen gründlich auf lexikalischer Ebene analysiert. In diesem Kapitel wird auch die Ästhetik<sup>1</sup> in Form von Wortnatur, Arrangements und Akzentuierungen entdeckt und gleichzeitig ihre sozialen und kulturellen Hintergrundinformationen hervorgehoben werden. In dieser Studie bezeichnet Ästhetik das gesamte Spektrum von Merkmalen, die darüber bestimmen, wie Menschen die wahrgenommenen Gegenstände in *Sonett* und *Utenzi* Gedichten bewerten.

Bestimmte ästhetische Gesichtspunkte (insbesondere die von Emmanuel Kant) definieren nicht einfach rein subjektive Kategorien wie "schön" oder "hässlich", denen eine bestimmte Eigenschaft eines Objekts zugeschrieben wird. Es war vielmehr der entscheidende Faktor der

---

<sup>1</sup> In *Duden* wird der Begriff Ästhetik als Ästhetizität bezeichnet und darunter versteht man sie als die Aufklärung von sinnlicher Schönheit, Gesetzmäßigkeit und Harmonie in der Dichtungswelt, deren sinnlicher Betrachtung objektiv nach dazugehörigen Regeln der Gattung wie das Metrum begriffen wird. Ästhetisch ist demzufolge alles, was die Sinne des Menschen erweckt, wenn man etwas betrachtet, ist der Gegenstand schön, hässlich, angenehm oder Unangenehm.

Sinnlichkeit oder Sinnhaftigkeit. Zur Verstärkung der Ästhetik sind natürlich, die stilistischen Merkmale wie Jambus, Metrum, Hebung, die die Dichter anwenden.

## **2.2 Die Entstehung, historische Ausprägung und innere Struktur der Gedichte**

Das Wort Sonett leitet sich vom italienischen Wort Sonetto ab, das aus dem altprovenzalischen Sonett ein kleines Gedicht, aus dem lateinischen Sonus ein Ton ist. Bis zum dreizehnten Jahrhundert bedeutete es ein Gedicht aus vierzehn Zeilen, das einem strengen Reimschema und einer spezifischen Struktur folgt. Mit dem Sonett verbundene Konventionen haben sich im Laufe seiner Geschichte weiterentwickelt. Das Sonett wurde von *Giacomo da Lentini*, Leiter der sizilianischen Schule unter Kaiser Friedrich II., erstellt. *Guittone d'Arezzo* entdeckte es wieder und brachte es in die *Toskana*, wo er es an seine Sprache anpasste. Die Struktur eines typischen italienischen Sonetts der damaligen Zeit umfasste zwei Teile, die zusammen eine kompakte Form des "Arguments" bildeten. Erstens bildet die Oktave den "Satz", der ein "Problem" oder eine "Frage" beschreibt, gefolgt von einem *Sestet* (zwei *Tercets*), das eine "Lösung" vorschlägt. Typischerweise leitet die neunte Zeile das ein, was als "Drehung" oder "Volta" bezeichnet wird, was den Übergang vom Satz zur Auflösung signalisiert. Selbst in Sonetten, die nicht genau der Problem- / Lösungsstruktur folgen, markiert die neunte Zeile häufig eine "Wendung", indem sie eine Änderung des Tons, der Stimmung oder der Haltung des Gedichts signalisiert. Nach *Encyclopedia Britannica* (2020) ist die Ableitung der *Sonett-Strambotto*, eine der ältesten italienischen Versformen, bestehend aus einer einzelnen Strophe aus sechs oder acht *hendecasyllabischen* (11-Silben) Zeilen. *Strambotti* waren in der Renaissance Siziliens und der Toskana besonders beliebt, und die Herkunft der Form in beiden Regionen ist noch ungewiss. Variationen des achtzeiligen *Strambottos* umfassen die sizilianische Oktave (*ottava siciliana*) mit dem Reimschema abababab; die *Ottava Rima* mit dem typischen Reimschema abababcc; und das *Rispetto*, eine italienische Form der Poesie, das ein vollständiges Gedicht aus zwei Reimquatrains mit strengen Maßstäben ist. Das Messgerät ist normalerweise ein jambischer Tetrameter mit einem Reimschema von abab cddd. Ein heroisches *Rispetto* ist in jambischem Pentameter geschrieben und weist normalerweise das gleiche Reimschema auf.

[...]Tränen des Vaterlands – Andreas Gryphius 1636

Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun  
Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun  
Hat aller Schweiß, und Fleiß, und Vorrat aufgezehret.  
Die Türme stehn in Glut, die Kirch' ist umgekehret.

Das Rathaus liegt im Grauß, die Starken sind zerhaun,  
Die Jungfern sind geschänd't, und wo wir hin nur schau  
Ist Feuer, Pest, und Tod, der Herz und Geist durchfähret.

Hier durch die Schanz' und Stadt rinnt allzeit frisches Blut.  
Dreimal sind schon sechs Jahr, als unsere Ströme Flut  
Von Leichen fast verstopft, sich langsam fort gedrungen.

Doch schweig' ich noch von dem, was ärger als der Tod,  
Was grimmer denn die Pest, und Glut und Hungersnot,  
Das auch der Seelen Schatz, so vielen abgezwungen stützt[...]

Das Gedicht, *Tränen des Vaterlands*, ist ein Gedicht, das in jambischen Hexametern verfasst wurde, in einem sogenannten „Alexandrin“ Stil. Demgemäß wechseln sich die Zeilen zwischen zwölf und dreizehn Silben ab. Das Reimschema des Sonetts ist abba-abba-ccd-eed; Das Reimschema der Quatrains wird auch als Umarmungsreim bezeichnet, ein Reimpaar der Terzets. Die bekanntesten Sonetttypen sind das italienische oder Petrarchische Sonett und das englische oder Shakespearesche Sonett. Das Patriarchalische Sonett besteht aus einer achtzeiligen Strophe (einer Oktave), gefolgt von einer sechszeiligen Strophe (einem Sextett), traditionell mit einem Reimschema wie Abba Abba cdecde. Das englische Sonett besteht aus drei vierzeiligen Strophen (Vierzeilen), gefolgt von einer einzelnen zweizeiligen Strophe (ein Couplet), die einem Reimschema von abab cdcd efef gg folgt. Das Spenserian Sonett ist eine weitere prominente Art des englischen Sonetts, das ein traditionelles Reimschema von abab bcbc cdcd ee hat. (Vgl. J. Weagley 2021)

Das Gedicht „Tränen des Vaterlands“ zeichnet sich durch viele formale Merkmale aus, die typisch für die Barockdichtung sind. Es ist ein Sonett, das auf den 14 Versen basiert ist und die Versen, die in zwei Quartetten und zwei Terzeten unterteilt sind. Sonette werden im jambischen Pentameter geschrieben. Jede Zeile hat zehn Silben pro Zeile, in fünf Paaren (oder Fuß) von betonten und unbetonten Schlägen. Dies ist normalerweise ein unbetonter (oder kurzer) Schlag, gefolgt von einem betonten (oder langen) Schlag, ein Rhythmus, der auch als Jambus bezeichnet wird: Die beiden Quartette haben jeweils die abba / abba Reime und die zwei Drittel einen Tail Reim ccd / eed. Die 14 Verse, die durchweg im Hakenstil geschrieben

sind, beginnen mit einer männlichen Kadenz zu Beginn des Verses und haben ebenfalls überwiegend männliche Kadenzen. Die Kadenz ist der natürliche Anstieg und Abfall des Klangs, der zu einem melodischen Muster eines Gedichts beiträgt. Kadenz beschreibt das Ende eines Verses in einem Gedicht. Die Kadenz kann den Rhythmus und sogar die Atmosphäre eines Gedichts, sowie maßgebend die Lesart beeinflussen. Bei männlicher Kadenz wird die Endsilbe in einem Vers betont, das wird auch als eine stumpfe Kadenz beschrieben. Diese bedeutet, dass der Vers auf eine betonte Silbe endet. Das Gegenteil ist natürlich die weibliche Kadenz, bei dem die Zeile im Vers auf unbetonte Silbe endet. Wenn der Verse auf mehrere unbetonte Silben enden, dann wird die Kadenz als reich gekennzeichnet. Die Trittfrequenz hängt oft von der Tonart der Stimme einer Person und dem Ort ab, an dem ein Autor eine Zeile beendet, sowie davon, wo eine Zeile schneller und verlangsamt wird. Die Struktur des Gedichts wird durch den stetigen Rhythmus eines Alexandriner aufrechterhalten, der ein sechslappiger Jambus mit einer mittleren Zäsur ist.

Der wichtigste Aspekt der Struktur ist die Trennung des Gedichts in Oktaven und Sextetten. Eine Oktave ist eine Versform, die aus acht Zeilen des jambischen Pentameters oder der italienischen Hendecasilben besteht. Das gebräuchlichste Reimschema für eine Oktave ist abba Abba. Eine Oktave ist der erste Teil eines patriarchischen Sonetts, das mit einem kontrastierenden Settet endet. In traditionellen italienischen Sonette endet die Oktave immer mit dem Schluss einer Idee und weicht einer anderen Idee im Settet. Die Struktur des Sonetts wird nach dem Reimsystem kategorisiert. Das italienische Sonett hat zwei Reimordnungen in der Oktave, einen alternierenden und einen umarmenden Reim. Laut A. W. Schlegel (1767-1845) werden die meisten Sonette mit dem künstlerischeren Reim, d. h. dem umarmenden Reim, in Verbindung gebracht. In der aufeinanderfolgenden Parallelität der Verse, Halbstrophen, Strophen und Doppelstrophen bringt einen Moment der gegensätzlichen Bewegung: abba, auch abba abba. Die verbindende Kraft des Reims, von der Schlegel spricht, ist im Gedicht deutlicher als in der abwechselnden Reihenfolge. Durch die Verzögerung der Konsonanz des ersten Abschlusses wird die Erwartung angespannter. Die Erfüllung fällt mit dem Ende der Strophe zusammen und markiert damit die Quartettstruktur. Der Rahmen der Oktave wird hörbarer, wenn das Gedicht auf diese Weise rezitiert wird und sich das Ende des Gedichts auf den Anfang reimt.

Voraussetzung dafür ist die Fortsetzung der Reime des ersten Quartetts in das zweite Quartett, was in den italienischen und französischen Sonetten obligatorisch ist. Von den drei

dominierenden Reimordnungen des Sextetts im italienischen Sonett ist cde cde die häufigste, andere Reime sind cde dee/ cdc dcd Reime. Als A. W. Schlegel das deutsche Sonett an das italienische orientierte. Obwohl er die französische Form bevorzugte, ist es wichtig zu beachten, dass die französische Form einen anderen Reimklang in der Oktave hat als die italienische. Das italienische Sonett verwendet den unvermischten weiblichen Reim. Das typisch deutsche Sonett des 17. Jahrhunderts folgt dem französischen, in dem der alternierende Oktavreim vom Dichter nicht erwähnt wird und der Sextettreim in der ausgedrückten Form belassen wird. In seinen Präsentationen vom Winter 1803/04 ordnete Schlegel das Sonett nach Form und Bedeutung ein, d.h. das Sonett besteht aus 14 Versen, die durch Bedeutungsabschnitte in vier Strophen unterteilt sind. Zwei Quartette gefolgt von zwei Dritteln. Vierzeiler wurden im 17. Jahrhundert häufig verwendet und waren in vierzeiligen Epigrammen üblich. Es wird der umfassendste und allgemeinste der verwendeten Reimverse, die Alexandriner von den Franzosen, die elf silbernen von den Italienern und Spaniern, die fünfstimmige Jambus von den Engländern. In der Oktave werden nur zwei Reime verwendet, abwechselnd oder vorzugsweise umarmt; in den Dritteln zwei Reime dreimal oder drei Reime zweimal. Es scheint, dass die von Schlegel eingangs erwähnte Bestimmung, die vierzeilige Struktur in Strophenstruktur, tatsächlich den wichtigsten Bestandteil des Sonetts bezeichnet. Von diesen beiden Momenten ist das erste, die vierzeilige Struktur, unauflöslich; die kürzeren oder längeren Sonette müssen als solche besonders bezeichnet oder durch die Umstände erklärt werden. Allein die vertikale Ausdehnung von 14 Versen lässt ein Gedicht nicht als Sonett erkennen.

## **2.3 Poetik und Ästhetik der Sonnet und *Utenzi* Gedichte**

### **2.3.1 Die Wortnatur, das Arrangement und Akzentuierung von Sonett**

Um die Wortnatur zu analysieren, werden die ausgewählten Gedichte in ihren einzelnen Bestandteilen auseinandergenommen und nachher systematisch erforscht. Danach werden die einzelnen Bestandteile der Gedichte sortiert, in ordnungsmäßig gestellt und in irgendeiner Form eingeschätzt.

#### **Es ist alles eitel – Von Andreas Gryphius (1663)**

[...] Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden,  
Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein;  
Wo jetzund Städte stehn, wird eine Wiese sein,  
Auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden.

Was jetzund prächtig blüht, soll bald zertreten werden;  
Was jetzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch und Bein;

Nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.  
Jetzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden.  
Der hohen Taten Ruhm muß wie ein Traum vergehn.

Soll denn das Spiel der Zeit, der leichte Mensch, bestehen?  
Ach, was ist alles dies, was wir für köstlich achten,

Als schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind,  
Als eine Wiesenblum, die man nicht wiederfind't!  
Noch will, was ewig ist, kein einig Mensch betrachten[...]

Die erste Strophe wird direkt an den Leser gerichtet: Das Wort „Du“ in ersten Zeile und betont die Eitelkeit, die in der Überschrift erwähnte ist, die sich so weit verbreitet hat, dass man sie nicht übersehen kann („Du erkennen, Zustände du erkennen [...]“, Zeile 1). In den nachfolgenden Zeilen werden Antithesen gebraucht. Die Antithesen, die die bedeutungstragende Botschaft ausrichten, dass Schönheit nur für eine knappe Zeit anhält und in jeder Minute verdorben werden kann. Die Ausdrücke „heute“ und „morgen“ in der zweiten Zeile hervorheben diese Auffassung. "Bauen" und "zerstören" in der zweiten Zeile beleuchten die Gegensätze, denen man beim Lesen im ganzen Gedicht begegnet. Die Worte „bauen“ und „zerstören“ kann man auch als eine Anspielung auf den deutschen Dreißigjährigen Krieg betrachten. Im zweiten Quatrain sind auch die Antithesen, die die Vergänglichkeit und Zerstörung aller Schönheit hervorheben ("Was itz und prächtig blüht, soll bald zertreten werden"). Das Verb „zertreten“ vertritt auch den Krieg. Wie es in der vorherigen Zeile ist, beginnt auch die sechste Zeile mit dem Wort „Was“. Die Gegenhandlungen werden fortgesetzt, dadurch diese *Anaphora* als Höhepunkt angesehen werden kann. "War es so pocht und trotz ist morgen Asch und Bein": Alles, was überlegen zu sein scheint, wird bald verschwinden - eine weitere Anspielung auf die "Vanitas" - und "Memento Mori" -Motive. "Asch" und "Bein" (Zeile 6) beziehen sich auf Krieg, Verfall und Zerstörung. Der erste Teil dieses Satzes befasst sich mit dem arroganten und stolzen Teil der Gesellschaft - den Fürstentümern - und betont, dass sie nicht unsterblich sind: Alle werden sterben, egal ob arm oder reich. Die doppelte Negation in Zeile sieben sowie die Aufzählung / Übertreibung<sup>4</sup> unterstreichen diese Vorhersage, wonach nichts für immer ist: „Nichts ist [...] kein [...]“, „kein Erz kein Mamorstein“.

Ein einzelnes Wort in einem Gedicht ist selten ein integraler Bestandteil der Sprache, dennoch kann man es absolut als das Atom nennen, der unmissverständlichen Bestandteil einer Sprache. Nun ist ein Wort eine Struktur von möglicherweise vierfacher Komplexität. Es ist ein Phänomen von Klang und Bewegung - etwas, das gehört und ausgesprochen wird. Sein Klang

und die Bewegungsempfindungen von Stimmbändern, Zunge und Lippen, die seine Produktion begleiten, sind die sinnliche Hülle des Wortes, und deshalb befasst sich dieses Kapitel eingehender mit Form und Struktur von Sonett und *Utenzi* Gedichten. Die Dichtung der Sonette und *Tenzi* hat das Leben zum Thema, das heißt die Art und Weise, wie der Mensch auf seine Gesellschaft und sein Denken reagiert. Man verweilt im Ausdruck selbst, in der verbalen Erfahrung, dessen Gesamtgehalt an Lauten der Wörter, die wir hören, Ideen, die wir verstehen, und Gefühle, die wir einschätzen, uns wertvoll ist. Dies bildet die grundlegende Grundlage für die Ästhetik in diesen Gedichten. Darüber hinaus treibt eine emotionale Reaktion darauf und mit dem Wort gemeinten Gegenstand zu einer Äußerung, und dies wird darin verkörpert, wenn es ausgesprochen wird, und ein ähnliches Gefühl wird geweckt, wenn es gehört oder gelesen wird. Ein Wort spiegelt nicht nur eine Situation durch seine Bedeutung wider, sondern bewahrt auch etwas von der Reaktion des Geistes. Das Wort kommuniziert die gesamte Erfahrung, sowohl das Selbst als auch der Gegenstand.

[...]Was jetzund prächtig blüht, soll bald zertreten werden;  
Was jetzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch und Bein;  
Nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.  
Jetzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden[....]

Der Jambus ist eine sehr spezielle Art von metrischem Fuß, der eine nicht betonte Silbe gefolgt von einer betonten Silbe hat. Um dies aufzuspüren, soll man ein Gedicht wie *Es ist alles eitel* am besten laut vorlesen. Man kann jeden Teil des Wortes unterstreichen, der eine betonte Silbe ist, wodurch man das Muster visualisieren kann. Ein metrischer Fuß ist eine Kombination aus betonten und nicht betonten Silben, die sich in einem Vers, einer Strophe oder einem Gedicht wiederholt (Vgl. Günther & Schweikel. S. 363). Wenn die Zeile in einer Strophe fünf Fuß Silben hat, die jeweils eine nicht betonte Silbe gefolgt von einer betonten Silbe enthalten, weißt man, dass es sich um einen Vers handelt, der in jambischen Pentametern geschrieben ist. Wenn das ganze Gedicht im gleichen Rhythmus geschrieben ist, kann man sagen, dass das Gedicht auch einen jambischen Pentameter hat. Jambischer Pentameter ist eine beliebte poetische Form, insbesondere in der englischen Poesie. Viele Leute halten es für das "normale" poetische Messgerät, wahrscheinlich, weil Shakespeares Sonette alle in jambischen Pentametern geschrieben sind. Der Jambus wird aus einer unbetonten (leichten) und betonte (schweren) Silben und wie er in dieser Arbeit beschmiert wurde, wird die männliche Kadenz das Ende



charakterisieren. Das heißt, die letzte Silbe des Daktylus<sup>2</sup> wird betont sein. Diese Angleichung kann aber nur dann richtig sein, wenn alle jambischen Daktylen nicht in einer einzelnen Strophe vorhanden sind sondern gänzlich in der Strophe vorliegen. (Vgl. ebd. S.363). Hingegen findet man Gedichte, die sich von katalektischem Vers charakterisieren lassen. Eine katalektische Zeile ist eine metrisch unvollständige Verszeile, der eine Silbe am Ende fehlt oder die mit einem unvollständigen Fuß endet. Eine Form der Katalexis ist die Kopfllosigkeit, bei der die unbetonte Silbe am Zeilenanfang weggelassen wird. (ebd. S.363)

Das Sonett „Es ist alles eitel“ ist von zwei Strophen mit je vier Zeilen (zwei Quartetten) und zwei Strophen mit je drei Zeilen (zwei Terzetten). Das Sonett hat eine Sonderform von Jambus, die Alexandriner bezeichnet wird. In der deutschen Sonettdichtung wird der Alexandriner als ein sechshebiger Jambus. Alexandrine, Versform, die das führende Maß in der französischen Poesie ist. Es besteht aus einer Zeile von 12 Silben mit starken Betonungen auf der 6. Silbe (die der medialen Zäsur [Pause] vorausgeht) und der letzten Silbe und einem Nebenakzent in jeder Halbzeile. Da sechs Silben eine normale Atemgruppe sind und die sekundären Betonungen auf allen anderen Silben in der Zeile liegen können, ist das Alexandrin eine flexible Form, die an eine Vielzahl von Themen angepasst werden kann. Sein strukturelles metrisches Prinzip ist die Spannung nach dem Sinn; die Form eignet sich daher zum Ausdruck einfacher oder komplexer Emotionen, narrativer Beschreibungen oder grandioser patriotischer Gefühle. Der Name Alexandriner leitet sich wahrscheinlich von der frühen Verwendung des Verses im französischen Roman d'Alexandre ab, einer Sammlung von Romanzen, die im 12. Jahrhundert über die Abenteuer Alexanders des Großen zusammengestellt wurde. Im 16. Jahrhundert von den Dichtern der Pléiade, insbesondere Pierre de Ronsard, wiederbelebt, wurde das Alexandriner im folgenden Jahrhundert zur herausragenden französischen Versform für dramatische und erzählerische Poesie und erreichte seine höchste Entwicklung in den klassischen Tragödien von Pierre Corneille und Jean Racine. Im späten 19. Jahrhundert kam es zu einer Lockerung der Struktur, bemerkenswert im Werk von Paul Verlaine; Dichter schrieben häufig eine modifizierte Alexandrine, eine dreiteilige Zeile, die als Vers romantique oder Trimètre bekannt ist. Vers libre („freier Vers“) löste bald den Alexandriner als führende Versform der französischen Poesie ab. In der englischen Versifikation enthält das Alexandrine, auch jambisches Hexameter genannt, sechs Primärakzente anstelle der beiden Haupt- und zwei

---

<sup>2</sup> Ein Daktylus ist eine Art metrischer Fuß, der in der Poesie vorkommt. ... Das Wort Daktylus kommt vom griechischen Wort daktylos (oder Daktylus), was „Finger“ bedeutet. Das Gegenteil eines Daktylus ist ein Anapest, der aus zwei unbetonten Silben gefolgt von einer betonten Silbe besteht

Sekundärakzente des Französischen. Obwohl es im 16. Jahrhundert in England eingeführt und im 17. Jahrhundert an die deutsche und niederländische Poesie angepasst wurde, war sein Erfolg außerhalb Frankreichs begrenzt.

[...]Du siehst, wohin du siehst, / nur Eitelkeit auf Erden.  
Was dieser heute baut, / reißt jener morgen ein,  
Wo itzund Städte stehn, / wird eine Wiese sein,  
Auf der ein Schäferskind / wird spielen mit den Herden[...]

Der Alexandriner und der Jambus lassen sich in diesem Sonett von Gryphius sehr klar erfassen, wobei sich die Hebungen und Senkungen stets abwechseln und nach der dritten Hebung, also der sechsten Silbe, eine Zäsur abzeichnet. Weiterhin leitet sie in Vers zwei und drei einen inhaltlicher Widerspruch ein, der den Teil vor der Zäsur und den nach der Zäsur inhaltlich gegenüberstellt was auch als Antithese gekennzeichnet wird. In der deutschen Dichtung war er vor allem im Barockzeitalter gängig. Es handelt sich im Deutschen um einen sechshebigen jambischen Reimvers mit je nach Versschluss 12 oder 13 Silben und einer Zäsur nach der sechsten Silbe, das heißt genau in der Mitte.

⏑—⏑—⏑— || ⏑—⏑—⏑—(⏑)

Der Versschluss – auch Kadenz genannt – kann männlich oder weiblich sein; im Allgemeinen wird der regelmäßige Wechsel von männlichen und weiblichen Versschlüssen angestrebt. Ein Beispiel aus von Andreas Gryphius *Es ist alles eitel*.

[...]Du siehst, wohin du siehst, | nur Eitelkeit auf Erden.  
Was dieser heute baut, | reißt jener morgen ein,  
Wo itzund Städte stehn, | wird eine Wiese sein,  
Auf der ein Schäferskind | wird spielen mit den Herden[...]

Man kann besonders zwischen dem paargereimten heroischen Alexandriner unterscheiden. Alexanderiner, der den antiken Hexameter repräsentiert und beim beständig nach je vier Versen ein Sinneinschnitt zu spüren ist, und dem kreuzgereimten elegischen Alexandriner, der das antike elegische Distichon vertritt und für gewöhnlich in Strophen abgeteilt auftritt. Der Alexandriner, manchmal fälschlicherweise jambischer Hexameter genannt, haben nichts mit dem alten sechshebigen antiken Hexameter zu tun, das aus mehreren Daktylen besteht. Die Platzierung von Versen in Form von Poesie ist ein Standard der typografischen Klassifikation und ein Prinzip der Formalisierung der Sprache. Diese besondere "Sprachkombination" wird durch die Einteilung in Strophen verstärkt. Gedicht, das eine rhythmische Form hat und durch einen apokalyptischen Bruch oder eine durch eine apokalyptische Typografie dargestellte

Silbentrennung gekennzeichnet ist. (vgl. Glück 42010: 752 ) Normalerweise gibt es einen letzten Reim: das Ende des Gedichts von

Ein Reim ist eine Wiederholung ähnlicher Laute normalerweise genau des gleichen Klangs in den letzten betonten Silben und allen folgenden Silben mit zwei oder mehr Wörtern. Meistens wird diese Art des perfekten Reims bewusst für die Wirkung in den Endpositionen von Gedicht verwendet. Im weiteren Sinne kann sich ein Reim auch auf andere Arten ähnlicher Klänge in der Nähe der Enden von zwei oder mehr Wörtern beziehen. Darüber hinaus wird der Reim eine besonders starke klangliche Verfremdung der Sprache bewirkt, weil in der Alltagssprache nur selten und wenn meist zufällig gereimt wird. Ein Reim basiert auf der Äquivalenzbeziehung zwischen konstant bleibenden Phonemgruppen, die sich am Ende von Lexemen befinden. Die Sonett und *Utenzi* Gedichte wurden bei verschiedenen Dichtern und Lesern beliebt, da es sich sehr gut an verschiedene Zwecke und Anforderungen anpassen lässt. Rhythmen werden strikt befolgt. Es könnte ein perfekter poetischer Stil für die Ausarbeitung oder den Ausdruck eines einzelnen Gefühls oder Gedankens sein, mit seiner kurzen Länge in jambischem Pentameter. In der Tat bietet es einen idealen Rahmen für einen Dichter, um starke Emotionen zu erforschen. Aufgrund kurzer Länge von Sonnet ist es sowohl für den Dichter als auch für den Leser einfach zu verwalten.

[.....] **Es ist alles eitel – Von Andreas Gryphius**

Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden,  
Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein;  
Wo jetzund Städte stehn, wird eine Wiese sein,  
Auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden.

Was jetzund prächtig blüht, soll bald zertreten werden;  
Was jetzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch und Bein;  
Nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.  
Jetzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden. [.....]

[...]August ni mwanzo, wa kuenezewa vita.  
Yakatujia mawazo, nyoyo zetu zikijuta.  
Adui mzo kwa mzo, kuja kwetu kutupita.  
Mungu atawalani, kwa baa la kujitakia.

Wote tukastaajabu, Wangereza watakani?  
Watajitia aibu, kwa nguvu za jermani.  
Wajuwao kuzurubu, wakiingia utamboni  
Mungu atawalani, kwa baa la kujitakia [.....]

Im August begann die Ausbreitung des Krieges  
Ideen kamen zu uns, während Bedauern unsere Herzen erfüllte  
Viele Feinde beherrschten uns  
Möge Gott sie verfluchen, weil sie sich selbst Unglück bringen.

Wir alle waren erstaunt: Was wollen die Engländer?  
Sie werden sich gegen die deutsche Macht in Verlegenheit bringen  
Weil [die Deutschen] wissen, wie man einen Krieg führt  
Möge Gott sie verfluchen, weil sie sich selbst Unglück bringen.

In beiden Gedichten sind es im ersten Gedicht die Wörter *Erden* und *Herden*, *morgen ein und Wiese sein*, bei dem suahelischen Gedicht, *mwanzo und mawazo, vita kujuta*, bei denen eine Phonemgruppe in vollständiger klanglicher Übereinstimmung in verschiedenen Lexemen vorkommt. Der Reim wird hier als „reguläre Wiederkehr äquivalenter Phoneme“ bezeichnet (Jakobson 1960: 106). Das Äquivalenzprinzip wird von der Auswahlachse auf die Koppelachse projiziert. Dies führt nicht nur zur Selektion, sondern auch zur Kombination von Elementen, hier in ähnlicher klanglicher Form, nach dem Äquivalenzprinzip. Es sind diese iterativen Strukturen, die den Text als formales System abbilden und den Eindruck von Konsistenz und Einheitlichkeit erwecken. (vgl. Struck 2008: 1). Es ist eine formale Regel über den Inhalt. Die sprachliche Wirkung auf Gebärdenebene verschiedenster Reden, die in der Alltagssprache in dieser Frequenz nicht auftritt, zieht und lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten. Dank der gewählten Synonyme werden sie auch für den Moderator zu wichtigen Konsonanten kombiniert und diese Worte werden akustisch und optisch besonders hervorgehoben. Dabei wird der Inhalt der Wörter betont. Beide Dichter nutzen jedoch die ästhetische Struktur des Reims, um bestimmte Wörter auf der Bedeutungsebene hervorzuheben und miteinander zu korrelieren. Gleichzeitig bilden Reime den Text auf tonaler Ebene. Diese Behauptung wird durch Jacobsons Beobachtungen über die poetische Funktion der Sprache gestützt. In seinem Aufsatz *Linguistik und Poetik* schreibt er, dass Reim eine semantische Beziehung zu Reimeinheiten bedeutet. Die Frage ist, ob es eine "semantische Nähe" zwischen gereimten Einheiten gibt und ob sie die gleiche syntaktische Funktion haben (Jakobson 1960: 106). Der Wendepunkt ist der (geistige) Einschnitt im Vers des Gedichts. Dieser Cutoff fällt beim Lesen auf, da wir an dieser Stelle eine kurze Pause machen. Die Zäsur gliedert einen Vers somit in Sprechereinheiten (Kola) und kann metrisch, syntaktisch oder lautlich sein. Schauen wir auf ein Beispiel. Diese alexandrinische Gedichtszeile stammt aus einer

Strophe von dem Sonett „Es ist alles eitel“ von Andreas Gryphius. Wenn man dies laut vorliest, wird man feststellen, dass das Gespräch nach dem Erstellen automatisch unterbrochen wird. Das ist der Wendepunkt, den man im Grunde die Zäsur nennt.

#### Zäsureime im Sonett

[.....] Was sie heute baut und klaut / reißt jene morgen ein:  
Du siehst, wohin du siehst / nur Eitelkeit auf Erden,  
Was dieser heute baut /reißt jener morgen ein;  
Wo jetzund Städte stehn /wird eine Wiese sein,  
Auf der ein Schäferskind / wird spielen mit den Herden[.....]

#### Zänsurreime im *Utenzi*

[.....]August ni mwanzo / wa kuenezewa vita.  
Yakatumia mawazo / nyoyo zetu zikijuta.  
Adui mzo kwa mzo / kuja kwetu kutupita.  
Mungu atawalani / kwa baa la kujitakia[.....]

Der Zäsureim bildet den Rhythmus in einem Gedicht und beeinflusst das Lesen stark. Wenn ein solcher Reim mit dem Ende jeder Etappe des Gedichts zusammenfällt, ist er fast eintönig und kann wie ein Flugzeug und eine Rassel klingen, das heißt es kann leiernd und klappernd sein. Der Silbentrennungsreim findet sich häufig in der mittelalterlichen Lyrik. „Zusammengefasst heißt das: lautliche Äquivalenz, die als konstitutives Prinzip auf die Sequenz projiziert wird, zieht unweigerlich semantische Äquivalenz nach sich, und auf jeder sprachlichen Ebene ruft jede Konstituente einer solchen Sequenz nach einer der beiden korrelativen Erfahrungen, die Hopkins treffend als „Vergleich um der Gleichheit willen“ und „Vergleich um der Ungleichheit willen“ definierte (Jakobson 1960: 106).

## 2.4 Die Entstehung und die innere Struktur von Sonett

### 2.4.1 Historische Ausprägung

Das Wort Sonett leitet sich vom italienischen Wort Sonetto ab, das aus dem altprovenzalischen Sonett ein kleines Gedicht, aus dem lateinischen Sonus ein Ton ist. Bis zum dreizehnten Jahrhundert bedeutete es ein Gedicht aus vierzehn Zeilen, das einem strengen Reimschema und einer spezifischen Struktur folgt. Mit dem Sonett verbundene Konventionen haben sich im Laufe seiner Geschichte weiterentwickelt. Das Sonett wurde von *Giacomo da Lentini*, Leiter der sizilianischen Schule unter Kaiser Friedrich II., erstellt. *Guittone d'Arezzo* entdeckte es wieder und

brachte es in die *Toskana*, wo er es an seine Sprache anpasste. Die Struktur eines typischen italienischen Sonetts der damaligen Zeit umfasste zwei Teile, die zusammen eine kompakte Form des "*Arguments*" bildeten. Erstens bildet die Oktave den "Satz", der ein "Problem" oder eine "Frage" beschreibt, gefolgt von einem *Sestet* (*zwei Tercets*), das eine "Lösung" vorschlägt. Typischerweise leitet die neunte Zeile das ein, was als "Drehung" oder "Volta" bezeichnet wird, was den Übergang vom Satz zur Auflösung signalisiert. Selbst in Sonetten, die nicht genau der Problem- / Lösungsstruktur folgen, markiert die neunte Zeile häufig eine "Wendung", indem sie eine Änderung des Tons, der Stimmung oder der Haltung des Gedichts signalisiert. Nach *Encyclopedia Britanica* (2020) ist die Ableitung der *Sonett-Strambotto*, eine der ältesten italienischen Versformen, bestehend aus einer einzelnen Strophe aus sechs oder *acht hendecasyllabischen* (11-Silben) Zeilen. *Strambotti* waren in der Renaissance Siziliens und der Toskana besonders beliebt, und die Herkunft der Form in beiden Regionen ist noch ungewiss. Variationen des achtzeiligen *Strambotti* umfassen die sizilianische Oktave (*ottava siciliana*) mit dem Reimschema abababab; die *Ottava Rima* mit dem typischen Reimschema abababcc; und das *Rispetto*, eine italienische Form der Poesie, das ein vollständiges Gedicht aus zwei Reimquatrains mit strengen Maßstäben ist. Das Messgerät ist normalerweise ein jambischer Tetrameter mit einem Reimschema von abab cdd. Ein heroisches *Rispetto* ist in jambischem Pentameter geschrieben und weist normalerweise das gleiche Reimschema auf.

[...]Tränen des Vaterlands – Andreas Gryphius 1636

Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun  
Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun  
Hat aller Schweiß, und Fleiß, und Vorrat aufgezehret.  
Die Türme stehn in Glut, die Kirch' ist umgekehret.

Das Rathaus liegt im Grauß, die Starken sind zerhaun,  
Die Jungfern sind geschänd't, und wo wir hin nur schau'n  
Ist Feuer, Pest, und Tod, der Herz und Geist durchfähret.

Hier durch die Schanz' und Stadt rinnt allzeit frisches Blut.  
Dreimal sind schon sechs Jahr, als unser Ströme Flut  
Von Leichen fast verstopft, sich langsam fort gedrungen.

Doch schweig' ich noch von dem, was ärger als der Tod,  
Was grimmer denn die Pest, und Glut und Hungersnot,  
Das auch der Seelen Schatz, so vielen abgezwungen stützt[...]

Das Gedicht "Tränen des Vaterlandes" in jambischem Hentameter wird als "Alexandriner" bezeichnet. Daher werden sich die Verse zwischen 12 und 13 Silben abwechseln. Der Reim des Sonetts ist abba abbacdeed. Das Reim-Vierzeiler-Muster, auch Reim genannt, ist das dritte Reimpaar. Dieses Gedicht hat viele für die barocke Poesie typische Feierlichkeiten. Dies ist ein Sonett, das in zwei Quartette und zwei Quartette unterteilt ist, basierend auf Vers vierzehn. Die beiden Quartette bilden jeweils den Reim ABBA/ABBA und 2/3 bilden den Reim ccd/Eedtail. Im Häkelstil geschrieben, beginnen die Gedichte mit einem männlichen Rhythmus am Anfang des Gedichts und haben einen fast männlichen Rhythmus. Diese genau beobachtete poetische Struktur wird hauptsächlich durch den stetigen Rhythmus von Alexandria, einer 6 Jamb mit einem Strich in der Mitte, unterstützt.

Der wichtigste Aspekt der Struktur ist die Unterteilung in Oktaven und Sextett. Die Sonett-Ästhetik hat verschiedene Interpretationen. Der Aufbau des Sonetts ist neben der Gruppierung der Verse durch ein Reimsystem gekennzeichnet. Das italienische Sonett kennt die beiden Reime einer Oktave, die alternierenden und die umarmenden Reime. Die umarmenden Reime gelten immer noch als besser geeignet für Sonette obwohl es künstlerischer, weit weg von der Popularität ist. In einer fortlaufenden parallelen Ausarbeitung von Poesie, Halbstrophen, Strophen und Doppelstrophen bietet es Momente der gegensätzlichen Bewegung. Die Einheit der Reime, von der Schlegel spricht, ist hier stärker ausgeprägt als in jeder anderen Anordnung. Die Erwartungen sind höher, da die Resonanz des ersten Abschlusses verzögert wird. Der Abschluss fällt mit dem Ende des Gedichts zusammen und markiert damit die Struktur des Quartetts. Auch die Oktavumrisse sind auf diese Weise leichter zu hören. Das Ende reimt sich auf den Anfang. Voraussetzung dafür ist jedoch die Abfolge der Reime vom ersten Quartett zum zweiten Quartett. Obligatorisch für italienische und französische Sonette. Das Quartett wurde ein lizenziertes Sonett und ein neues gereimtes Sonett auf dem zweiten Quartett. Von den drei Hauptreimfolgen des italienischen Sextettsonetts steht cde cde an erster Stelle, die anderen sind cdcdcd und cdedee. Die erste ist eine kohärentere gereimte Trennung. Schlegel bevorzugte dieses Format, da er das deutsche Sonett dem italienischen Sonett vorzog. Wenn der übergreifende Reim des Quartetts hauptsächlich auf Italienisch ist (das Verhältnis zu Petrarca beträgt etwa 30:1), dann bilden französische Sonette des 16. und 17. Jahrhunderts, im Allgemeinen deutsche Sonette, den Reim. Da Ronsard jedoch darauf bestand, das Reimgenre zu ändern, hatten die Franzosen andere Reime nach Oktaven als die Italiener, während die Italiener unvermischte weibliche Reime verwendeten.

Der Weg ist in der Reihenfolge der Reime des Sextetts unterteilt: Die drei wichtigsten Gemeinsamkeiten der Italiener sind die Vermeidung von Reimklängen mit Oktaven. Nicht im französischen Sonett. Hier bleiben zwei Drittel: ccdeed, oder zumindest der erste Reim: ccdede. Das deutsche Sonett aus dem 17. In einer Wintervorlesung 1803/0 (Schlegel 200) wählte er ein Sonett nach Form und Bedeutung aus. Sonett besteht aus vierzehn Teilen, wobei jeder sinnvolle Teil in Teile gegliedert ist. Zwei Quartette werden von zwei Terzetten gefolgt. Die Bezeichnungen haben sich gegen die vereinzelt gebrauchten *Quatrain* und *Terzine* durchgesetzt. Sie werden meistens durch Oktave und Sextett ergänzt. Unter Terzinen wird eine eigene Gedichtform verstanden. *Quatrain* wird im 17. Jahrhundert für das 4-zeilige Epigramm gebraucht. Es wurde die umfassendste und allgemeinste der gereimten Versarten verwendet, bei den Franzosen der Alexandriner, bei den Italienern und Spaniern der Elfsilber, bei den Engländern der fünfzügige Jambus. In der Oktave würden nur zwei Reime verwendet, alternierend oder, vorzugsweise, in umarmender Stellung; in den Terzetten zwei Reime dreimal oder drei Reime zweimal. Es scheint, dass die von Schlegel an erster Stelle genannte Bestimmung, die Vierzehnzeiligkeit in strophischer Gliederung, in der Tat das wichtigste Konstituens des Sonetts bezeichnet. Von diesen beiden Momenten ist das erste, die Vierzehnzeiligkeit, unaufhebbar; kürzere oder längere Sonette müssen eigens als solche bezeichnet oder durch die Umstände erklärt werden. Die vertikale Extension von 14 Versen allein legt ein Gedicht aber nicht als Sonett erkennen.

#### **2.4.2 Die Wortnatur, das Arrangement und Akzentuierung von Utenzi**

*Ushairi* bedeutet Poesie oder Dichtung. *Shairi* ist heute ein Oberbegriff für Gedichte und zugleich die Bezeichnung für eine bestimmte Art von Gedichten. Suaheli hat seine eigenen Termini für Poesie geschaffen und gewisse Regeln für die Abfassung von Gedichten festgelegt. *Mizani*, was immer in der Mehrzahl gebraucht wird, bedeutet eine Silbe. Eine Silbe in Suaheli besteht aus einem Vokal oder endet mit einem solchen, zum Beispiel *wa-li-o-bo-be-a*. *M* und *N* können jedoch auch Silben sein, wenn sie am Anfang eines Wortes vor einem anderen Konsonanten stehen, zum Beispiel *m-le- vi, ngo-ma* oder wenn *-m-* eingeklemt wird und vor einem Konsonanten anlegt, zum Beispiel *ni-na-m-pe-n-da*. Die Verszeile besteht aus *mistari*, die sich in der *kipande* befinden, das heißt die Hälfte einer Verszeile, die durch ein Komma von der anderen Hälfte getrennt wird. *Kina* bedeutet Reim und *Ubeti* ist eine Strophe. *Kituo* ist die allgemeine Bezeichnung für die letzte Zeile einer Strophe. Wenn die letzte Zeile in jeder Strophe im gleichen Wortlaut wiederholt wird,



dann wird die letzte Zeile als *kibwagizo* bezeichnet. In vielen *Tarbia-Gedichte* wird *Kibwagazio* sehr oft verwendet. Wie noch zu sehen sein wird, besteht der *Inkishafi* aus einer Prosodie namens Quatrains, das heißt Versen mit vier Zeilen. Die ersten drei Zeilen des Verses reimen zusammen, während die vierte einen Zeilenendendreier trägt, der in den vierten Zeilen aller Verse des Gedichts mit identischem Reim versehen ist. Jede Strophe ist in zwei Hälften unterteilt, die jeweils mit einem Reim versehen sind, während die beiden Hälften des ersten Takts und der ersten Hälfte des zweiten Takts frei sind, um mit dem neuen Reim versehen zu werden.

[...]tatunga kifungo, kwa kukisafi  
 nikapange lulu, kula tarafi  
 naina nikite, inkishafi  
 kizacha thunubi, kinipukiye[...]

Das *Inkishafi* wird in einem Meter gegossen, der im Idealfall durch dargestellt werden kann:

- / - - / - - / - / - - variiert - - / - / - - / -

Dabei steht - für eine Silbe ohne Akzent und / oder eine Silbe mit Akzent. Die perfekte Zeile besteht aus elf Silben (*Mizani*), vier akzentuierten und sieben nicht akzentuierten, obwohl die nicht akzentuierten Silben eine unterschiedliche Betonung haben können. Die Scansion ist zwar in vielen Zeilen erkennbar, z.

Ta-tu-nga ki-fu-nguo kwa ku-ki-sa-fi  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
 Kina ina ila ilio mbovu  
 Ilikisthiriye ungi welevu;  
 I kalifu mno kuta kiwavu,  
 Kupa watu ngeya ikithiriye.  
 Ki-ma- i-na -i-la- i-li-o mbo-vu  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Hitchens (1972) vermutet, dass die *11-Mizani-Zeile* theoretisch eine *12-Mizani-Linie* mit einer *Mizani-Stummschaltung* oder einer kurzen ist, und es ist möglich, dass die dritte der vier akzentuierten Silben kein echter Akzent ist, sondern eine betonte, nicht akzentuierte Silbe.

Es sollte bedacht werden, dass Swahili-Gedichte nicht gelesen, sondern entweder gesungen oder gesungen werden, was einige irrelevante Überlegungen zum Messgerät einführt. Die Verwendung

der Zäsur als formales poetisches Mittel führt zusätzlich zu denen der Silbenzählung und des Reims ein neues Prinzip ein. Swahili-Wörter werden auf dem Vorletzten immer betont, und der Vokal dieser Silbe ist normalerweise auch markiert. Es gibt eine Reihe langer Gedichte namens *Tenzi*, die als episch und didaktisch eingestuft werden können, da eine einheimische Autorität sagt, dass sich ein *Tenzi* entweder mit "Kriegs- oder Religionsfragen" befasst und sie fast immer als Erzählungen erscheinen. *Shairi* wird auf die meisten anderen Gedichte angewendet, ob kurze Texte oder längere Stücke didaktischen oder religiösen Charakters. Für längere Gedichte sind die Lieblingsmetren drei, die alle in vierzeiligen Strophen verwendet werden, von denen drei Zeilen zusammen reimen, während der vierte ein kontinuierlicher Reim ist, der sich durch das gesamte Gedicht zieht. Das erste Beispiel davon ist *Utenzi wa Miraji* mit vier Beats und im Allgemeinen vierzehn Silben pro Zeile.

[...]Ai Muhammdi, ni uwdngo yake khabari,  
 Usiku umoya wafikia mbali safari !  
 Mbingu ukaziisha ukaona Mola jabbari  
 Uzidie shini, uwongo, hashaye tmima [...]

Das zweite Beispiel wird im *Inkishafi Gedicht* verwendet, das von Rev. W. E. Taylor im Anhang zu Captain Stigands Dialekt auf Suaheli veröffentlicht wurde. Die Zeilen bestehen aus elf Silben.

[...]Airni wa wapi , wakazindiwa  
 Zilfizo za mato,kuwa mahuwa;  
 Wasirive wote, kuwa mahuwa;  
 Leo ni waushi, waliushiye[....]

Die kürzeren Texte weisen eine Vielfalt auf, die weniger Meter als Strophenformen sind, von denen einige auffallend an jene erinnern, die in der populären italienischen Poesie zu finden sind, zum Beispiel das *Rispetto* - was wahrscheinlich durch eine gemeinsame Ableitung zu erklären ist. Die aufeinanderfolgenden Einheiten, die bei der Analyse unterschieden werden können, sind die Silbe, die Zeile und die Strophe. Sie werden hier in dieser Reihenfolge berücksichtigt. Die Zeile kann als die Einheit definiert werden, deren letztes Mitglied am Reimschema teilnimmt. In einem bestimmten Gedicht hat es eine feste Anzahl von Segmenten, die grob mit Silben gleichgesetzt werden können. Suaheli ist eine Sprache mit beträchtlichen dialektischen Variationen. Das *Al-Inkishafi Gedicht* ist ein Quartett. Es hat vierzeilige Strophen. Jede der Zeile hat ein metrisches Maß von elf gleich wie das italienische *Rispetto* und *Strambotto*. In jeder Strophe werden die ersten drei Zeilen am Ende angezeigt. Der Raureif dieser Zeilen ändert sich von Strophe zu Strophe. Die vierte Zeile hat jedoch ein konsistentes Ende in - ye. Um dieses Muster von Raureif und Meter zu

erreichen, verwendet der Dichter unter anderen drei Dichtungstechniken. Diese Techniken sind in Kiswahili als *Inkisari*, *Mazida* und *Tabdila* bekannt.

Worte sind mehr als nur Laute, sie sind mehr als alles andere ein Zeichen von Bedeutung. Bei der Poesie umfasst die Bedeutungsebene unter anderem die sprachlichen Mittel der Bilddarstellung, also den Text als Bild oder ein in der Beschreibung selektiv eingesetztes Bild (vgl. Burdorf 21997: 143). Außerdem gibt es ein Problem bei der Wortauswahl: Gibt es Unregelmäßigkeiten im Wortgebrauch? Haben bestimmte Wortarten Vorrang oder werden außergewöhnliche Wörter bewusst verwendet? Um diese Fragen in der Dichtung zu behandeln, wird die *Inkisari* Technik von Dichtern verwendet. *Inkisari* ist eine Technik, die Zeile verkürzt. Dies wird auf verschiedene Weise erreicht. Die gebräuchlichste Methode besteht darin, Wörter zusammenzufügen, wobei einige Silben herausgeworfen werden. Die zweite Methode besteht darin, eine Silbe oder Silben in einem Wort zu löschen, wodurch es in Bezug auf das metrische Maß kürzer wird. Die dritte Methode besteht darin, ein Wort durch ein kürzeres Synonym zu ersetzen. *Mazida* wird sowohl zum metrischen Verlängern von Zeilen als auch zum Erstellen des gewünschten Raureifs verwendet. Es verlängert Zeilen, indem einem Wort ein oder mehrere Töne hinzugefügt werden. Dadurch ändert sich die Silbenstruktur des Wortes. Wenn *Mazida* verwendet wird, um Zeilen zu verlängern, ändert sich die Silbenstruktur so, dass die Silben im Wort erhöht werden. Wenn die Technik zur Erzielung eines Raureifmusters verklagt wird, erfolgt die Änderung der Art der Silbe ohne eine entsprechende Änderung der Anzahl der Silben. In diesem Fall findet die Änderung der Silbe am Ende der Zeile statt, so dass die resultierende Endsilbe den gewünschten Reif erzeugt. *Tabdila* wird verwendet, um einen Vokal am Ende der Zeile zu ersetzen, sodass die resultierende Silbe mit den anderen Zeilen der Strophe übereinstimmt. Das soziale Leben und die gesellschaftliche Erfahrung des Autors bestimmen den literarischen Text im Entstehungsprozess, und auch der Leser wird durch seine Sozialisation im Akzeptanzprozess beeinflusst. Diese banale Erklärung literarischer Kommunikation ist als Grundkonzept der Literaturwissenschaft nicht immer die Norm. Denn es ist klar, dass die soziale Erfahrung des Autors in den Text einfließt. Die Grundannahme, dass sich die Literatur eindeutig auf die nicht-textuelle Realität bezieht, lässt Zweifel an der Prämisse der modernen Ästhetik, der Idee eines autonomen, persönlich anregenden und maßgeblichen Subjekts, aufkommen. Der Schöpfer einer Vielzahl von menschlichen und zeitlosen literarischen Werken.

### 2.4.3 Bildhafte Sprache

Metapher gehört zu den Sprungtropen und befreit unter den rhetorischen Figuren die höchste poetische Anerkennung (Vgl. Nünnings 2013). Eine Metapher, die auf Bildern oder Analogien basiert. Während also die alten Analogien Metaphern als Abkürzungen interpretierten, lieferten jüngere ähnliche Theorien alternative Erklärungen. Der Unterschied zwischen einem Bildanbieter und einem Bildempfänger ist meist üblich. Die Metapher, die über ein Wort hinausgeht, wird in der Rhetorik ein ähnliches Gleichnis genannt. Literaten kennen neben dem eingeschränkten Begriff M einen weiteren metaphorischen Begriff, der allgemein übertragen werden soll. Das heißt, es enthält umfangreiche Vergleiche, Gleichnisse, Gleichnisse, Gleichnisse und ignoriert quantitative Kriterien. Sie können Bildfeldern strenge und breite Metaphern zuweisen. Je nach Bekanntheit werden die Metaphern in kreative Metaphern unterteilt, die als neu und im Kontext kontroverser Forschung betrachtet werden, wie Metaphern, auch wenn sie oft verwendet werden. nochmal. Gryphius verwendet die Metapher *"Starken sind zerhaun"* im Gedicht *"Tränen meines Vaterlands"*, um zu erklären, ob die Verteidiger des Landes im Krieg starben oder der König und die Aristokraten nicht entkommen konnten. Es ist ein Krieg, aber niemand kann helfen. Oder Sie können sogar sterben. Diese Metapher, mit der Dichter lebendige Bilder vermitteln können, die über wörtliche Bedeutungen hinausgehen, erzeugt Bilder, die leichter zu verstehen und zu beantworten sind als die wörtliche Sprache. Die metaphorische Sprache regt die Vorstellungskraft an und der Autor kann Emotionen und Eindrücke besser durch Metaphern vermitteln. Gleichzeitig ist die sprachliche Struktur allgemein verfügbar und historisch veränderbar, so dass die grammatische Interpretation den lyrischen Text über den Autor hinaus verstehen kann. Die Poesie von Morgen Sonnet ist der erste Ausdruck der Morgennatur. Chatten Sie mit der Person, die den Tagesanbruch sehen und erklären wird.

[.....]Die Sterne verschließen ihr Licht, der Mond erblasst. Der graue Himmel rötet sich. Im Morgenwind beginnen die Vögel zu singen. Die Sonne geht auf. Ihre Strahlen schimmern auf dem Meer [.....]

Alles wird sachlich, unpersönlich und ohne emotionale Beteiligung geäußert. In der sechsten Strophe bezeichnen die Substantive metaphorisch und die Sprache ist präziös. *„Für den Mond steht die Mondgöttin Diana, für die Vögel das „Federvolck“, für die Sonne das „leben dieser welt“*

Gryphius' Allegorik ist ein wichtiger Aspekt seiner Werke. Man hat aber angemerkt, dass sie „den Blick auf das Wesentliche und zugleich Elementare verstellen“ könne. Etwas Wesentliches und Elementares im „Morgen-Sonett“ sei, auch unabhängig von einer religiösen Akzentuierung, die Darstellung einer Bewegung. Das Sonett stelle den Übergang von gelassener Betrachtung der Natur zu Ergriffenheit, intensiver Daseinserfahrung dar. Schon in den Quartetten deute sich durch den Rhythmus der Alexandriner, nuancenreich variiert und immer wieder durch Enjambements vorangetrieben, diese Bewegung an Wissenschaftler der Suaheli-Poesie heben den langjährigen Einsatz hervor von Versen für Lob und politische Kommentare, wie der berühmte *Fumo Liyongo*-Texte und die Verwendung von Metaphern und Anspielungen zur Vermittlung von Untertexten. So gibt es ein Beispiel von Zache (1897) und Mieke et al. (2002) ein zweischneidigen episches *Utenzi*, betitelt *Umbo wa Kaizari* ("Lied für den Kaiser").

#### 2.4.4 Historische Ausprägung

[.....] Die Geschichte der deutschsprachigen Literatur vom Mittelalter bis zur Moderne kann auch als eine Geschichte interkultureller Literatur begriffen werden. Der Fremde begegnet in der europäischen und in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zunächst als Feind, als (muslimischer) Herrscher über die heiligen Stätten der Christenheit und damit als Gegenüber in den Kreuzzügen und mit dem Osmanischen Reich zunächst als starker Kontrahent im Kräftespiel der europäischen Mächte in der Frühen Neuzeit. In Mittelalter und Früher Neuzeit gibt es aber trotz dieser Grundkonstellation eine differenzierte Auseinandersetzung mit diesem ‚orientalisch‘ Fremden und Anderen, indem einerseits Affinitäten zu diesem deutlich werden, die jenseits der religiösen Differenz auf gemeinsamen Normen und Werten beruhen (Ritterlichkeit, ‚Minne‘, weibliche Schönheit) oder in denen deutlich wird, dass problematische Aspekte des Eigenen auf den Fremden/Anderen projiziert werden. [.....](Hoffman & Petrut 2015. S.23)

Die interkulturellen Züge im zwölften Jahrhundert beförderten die vorgenannten kriegerischen Auseinandersetzungen mit Muslimen und Arabern, aber auch bestimmte Formen der Interessengemeinschaft durch die Gründung christlicher Staaten in Arabien und durch Liaisons mit arabischen Machthabern (Vgl. ebd. S.23)

Nach Lebling (2009) in seinem Buch „*The Saracens of St. Tropez*“ haben die Araber in Europa eine Geschichte, die mit dem Kalifat der Umayyaden beginnt, das 711 n. Chr. Die Iberische Halbinsel einschließlich des heutigen Spaniens und Portugals eroberte. Andere Araber besetzten die italienische Insel Sizilien von 831 bis 1072. Araber wurden später nach der *Reconquista* und der *Inquisition* von Ungläubigen durch die katholische Kirche aus diesen Gebieten vertrieben. Es

gab auch kurze Zeiträume unabhängiger arabisch-islamischer Kolonialisierung und Besetzung im heutigen Frankreich, in der Schweiz und in Italien, in denen *Fraxinet* im Golf von St. Tropez als Basis für Überfälle und Kolonialisierung diente. Die iberische Halbinsel wurde von den neuen muslimischen Invasoren als "*Al-Andalus*" kartiert. Die Araber sowie die gesamte muslimische Bevölkerung (eine Mischung aus Berbern und Arabern) in *Al-Andalus* und Nordafrika wurden als "Mauren" bezeichnet. Spanien erlebte eine goldene Ära der islamischen Kultur, begleitet von einem goldenen Zeitalter der sephardischen jüdischen Kultur. Diese Ära brachte große arabische *Polymathen* und Intellektuelle wie Averroes und *Albucasis* hervor. In der islamischen Herrschaft in Spanien wurde auch *das Aljamiado*-Alphabet geboren, ein arabisches Alphabet für die spanische Sprache. Im 15. Jahrhundert wurden die Muslime von den christlichen Armeen in einem historischen Prozess namens Reconquista (Rückeroberung auf Spanisch und Portugiesisch) besiegt, der die christlichen Monarchen dazu veranlasste, die Kontrolle über die iberische Halbinsel zurückzugewinnen. Ein Großteil der Architektur, die aus dieser Zeit stammt, ist in Spanien erhalten geblieben und fungiert als berühmtes Touristenziel, da die katholischen Monarchen beschlossen, sie eher zu nutzen als zu zerstören. *Al-Andalus* kann als Paradebeispiel einer mittelalterlichen mehrsprachigen Gesellschaft angesehen werden. Die Entwicklung der Mehrsprachigkeit begann mit der Eroberung und dem Sprachkontakt zwischen Arabisch und Römisch. (Kieslar 1994) Die Omayyaden begannen sich im 9. Jahrhundert mit ihren politischen Rivalen, den Abbasiden in Bagdad, kulturell zu messen. Der orientalisierte Lebensstil wurde angenommen und in *Al-Andalus* verbreiteten sich auch die Mozaraber. Als der portugiesische Entdecker Vasco da Gama, der die Kapstadt umrundete und in den Indischen Ozean segelte, bedeutete seine Ankunft das Ende einer Zeit friedlichen Handels und einer prosperierenden Entwicklung, die Ostafrika bisher geprägt hatte. Er war der Vorbote einer Zeit der Zerstörung und Verwirrung, die die Swahili-Kultur schwächen und sie für die Herrschaft von Außenstehenden reif machen sollte (Vgl. Columbia 2004). 1498 erreichte Vasco da Gama die Suaheli-Küste, wo die Handelsaktivitäten des christlichen Eindringlings von muslimischen Kaufleuten feindlich aufgenommen wurden. Auf seiner zweiten Reise im Jahr 1502 wurde er stark verstärkt und zahlte frühere Opposition mit großer Brutalität zurück. Er erzwang Tribut von Kilwa und belästigte den muslimischen Handel, plünderte und zerstörte, als er die Küste entlang schritt. Francisco d'Almeida, der Da Gama folgte, eroberte und plünderte 1505 Kilwa und Sofala wurde beschlagnahmt und befestigt. 1506 befand sich das ostafrikanische Küstengebiet weitgehend unter portugiesischer Kontrolle (Vgl. Jones 1998). Die *Swahilis* waren ihrerseits nicht für den Umgang

mit dem Angreifer gerüstet. In den Jahren des Friedens, in denen die Eindringbefestigungen Portugals vor sich gingen, war es ihnen gestattet worden, zu verfallen, und die Anzahl und die Fähigkeiten der Streitkräfte wurden verringert. Mit ihren relativ großen, schnellen und gut bewaffneten Schiffen konnten die Portugiesen die Küstensiedlungen ohne Widerstand belagern und unterwerfen. Die kleinen Fürstentümer waren nicht in der Lage, einen allgemeinen Widerstand zu koordinieren, und die Vielzahl der Händler war auch nicht in der Lage, eine Verteidigung ihres Handels zu synchronisieren. Der koordinierte Versuch der ägyptischen und diu-Herrscher, die Portugiesen 1509 zu vertreiben, und die türkischen Bemühungen, den Aufstand in den 1580er Jahren zu schüren, wurden beide von der überlegenen portugiesischen Artillerie zerschlagen (Vgl. Jones 1998). Im Gegensatz zu ihren Vorgängern kamen die Portugiesen nicht zum Handel, sondern plünderten und extrahierten. In Übereinstimmung mit dem merkantilistischen Denken ihrer Zeit bestand das Ziel nicht darin, gegenseitige Beziehungen zum Austausch von Nutzen für beide Parteien aufzubauen, sondern den Schatz auf Kosten des anderen zu "vergrößern"; dies verfolgten sie mit Brutalität und Kraft. Diese Aktivitäten hatten zur Folge, dass die etablierten Handelswege, die die Grundlage für den lokalen Wohlstand bildeten, gestört wurden. Die Wirtschaftstätigkeit ging zurück, die Siedlungsbevölkerung ging zurück und die Menschen wanderten aus, um der Armut und der portugiesischen Vergewaltigung zu entkommen. Sie führten jedoch neue südamerikanische Pflanzen ein, Mais, Maniok, Cashew, Tomate und Tabak, die von dauerhaftem Wert sein sollten (Vgl. Columbia 2004).

Laut Duffel (2003) wurden im 16. Jahrhundert drei Meter als Kanone für spanische, französische und englische Langzeilenverse etabliert. In Spanien erschien das erste italienische *Endecasílabos* in einem 1547 veröffentlichten Band, der die Gedichte von Juan Boscán de Almogáver (1487 - 1542) und Garcilaso de la Vega (1501 - 1536) enthielt (Vgl. Bosc et al., 1980 S. 61). Es war das Versdesign des letzteren, das als Vorbild für nachfolgende Dichter diente: Garcilaso wandelte das italienische *Endecasillabo* in einen Meter zwischen Silbe und Stresssilbe um, indem er der zweiten Hälfte der Linie einen jambischen Rhythmus auferlegte (Vgl. ebd S61). Das *Endecasílabo* folgte dem *Verso de Arte Mayor*, ein lockerer Stress-Silben-Meter, der seit den 1380er Jahren den Langzeilenvers auf Kastilisch und Galizisch-Portugiesisch dominiert hatte. In Frankreich etablierte sich der Alexandrin, ein Silbenmeter mit 6 plus 6 Silben, mit der Veröffentlichung in 1558 von *Les Regrets* von Joachim Du Bellay (1522, - 1560). Bis dahin hatte Du Bellay wie Pierre de Ronsard (1524 - 1585) Sonette in Vers de Dix mit 4 plus 6 Silben sowie Alexandrinen

komponiert, aber in seinem letzten und größten Werk sind alle Sonette länger Meter, und dies wurde später die lange Linie

## 2.5 Fazit

Die Struktur eines typischen italienischen Sonetts der damaligen Zeit umfasste zwei Teile, die zusammen eine kompakte Form des Arguments bildeten (Vgl. Schlütter 1979). Erstens bildet die Oktave den "Satz", der ein "Problem" oder eine "Frage" beschreibt, gefolgt von einem Sestet, das eine "Lösung" vorschlägt (ebd. S. 14). Laut der hermeneutischen Theorie wird diese Form als Problem und Lösung Stil, der durch Antithese in deutschen Sonetten der Barockzeit dargestellt wird. Antithese ist auch ein typisches Merkmal von *Suaheli* Gedichten, das man *Ngonjera*<sup>3</sup> nennt (Vgl. Munyapala 1970). In *Utenzi* wird manchmal die Lösung in der letzten Zeile enthält, und diese entweder strophenweise variiert oder durch das ganze Gedicht wiederholt. Selbst in Sonetten, die nicht genau der Problem- / Lösungsstruktur folgen, markiert die neunte Zeile häufig eine "Wendung", indem sie eine Änderung des Tons, der Stimmung oder der Haltung des Gedichts signalisiert. Laut Hoffmann & Perut (2015) wird dieser Vervollständigungs fremde in Texten in diesem Fall in lyrischen Texten enthüllt. Hier wird der Kontakt mit dem Fremden positiv als Ausdehnung des Eigenen begriffen. Das Eigene wird von der fremdkulturellen Erfahrungen bereichert und die eigene Vorstellung einer kulturellen Identität wird sich verwandeln. Beide Gedichtformen lassen sich von Zensur charakterisieren. In *Utenzi* wird das als *Ukwapi* markiert. Dieser Stil ist auch typisch italienisch. Werner (1918) erklärt, dass das verwendete Metrum in *Utenzi* von den Arabern eingeführt wurde, obwohl die Betonung und Intonation der beiden Sprachen so unterschiedlich sind, dass sie notwendigerweise mit großer Freiheit behandelt wurden, und es kann einige geben, die nicht direkt auf arabische Originale zurückgeführt werden können. Nichts zeigt so gut, inwieweit diese importierte Kunst der Versifikation wirklich in den Sprachen Wurzeln geschlagen hat, wie die ständige Wiederholung von zwei oder drei Strophenformen, die auch in der italienischen Volksdichtung zu finden sind, in der enormen Menge mündlich aktueller Volkslieder und zweifellos aus derselben Quelle abgeleitet (ebd. S.115). Wie aus der Analyse der

---

<sup>3</sup> Ngonjera ist eine Art Poesie der Interaktion zwischen zwei oder mehr Parteien. Diese Gespräche beinhalten häufig Debatten, die darauf abzielen, dem Publikum oder der Community bestimmte Botschaften zu vermitteln. Ein Redner stellt in einem Vers eine Frage und ein anderer gibt im nächsten Vers eine Antwort, und die Diskussion des Arguments wird somit bis zum Abschluss des Themas der relevanten Diskussion fortgesetzt



inneren Strukturen der beiden Gedichte hervorgeht, ist zu beobachten, dass die beiden Gedichtformen am meisten jambisch sind. Die Gedichtart von Sonnet gliedert sich in zwei Quartette worauf zwei Terzette folgen, die Gedichtart von *Utenzi* gliedert sich in Quartetten, die sich bei allen Strophen vorkommen (Vgl. Schlütter 1979). Die Verse der beiden Gedichtformen sind jambisch alternierend und zeichnen sich durch Hebungen aus. Demnach kann jede Sonetten Verszeile 12 oder 13 Silben haben, die entweder auf eine männliche oder weibliche Kadenz enden, und bei *Utenzi* elf oder zwölf. (ebd. S.6). Diese Studie zeigt, dass *Utenzi* die elf Silben *Rispetto-Form* annahm, während das deutsche Sonett der französische Alexandriner annahm. Abbildung 1.1 zeigt, wie die beiden Gedichtformen denselben Ursprung haben und zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten mit denselben fremden Elementen konfrontiert wurden.

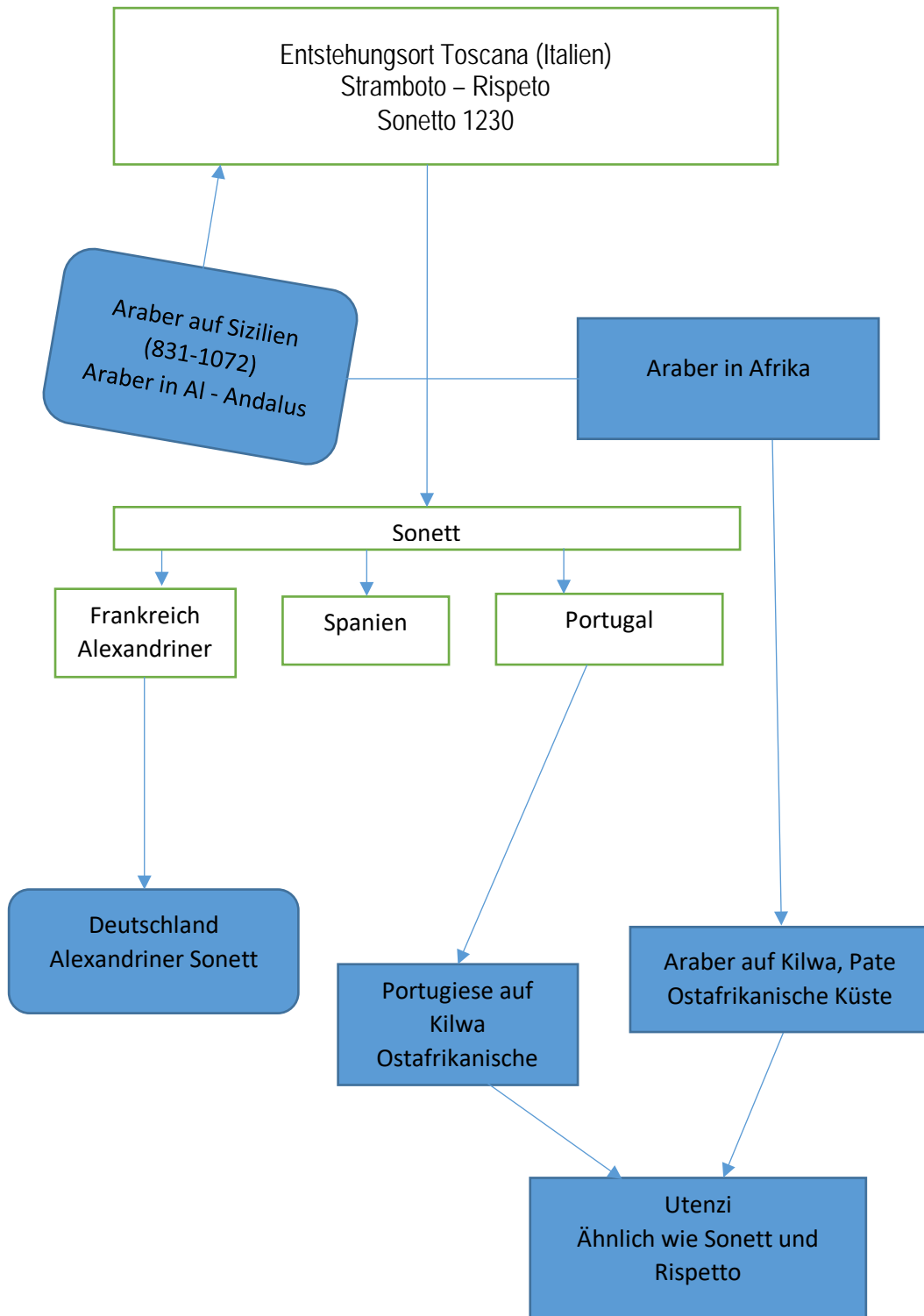


Abbildung 1:

## KAPITEL DREI

### 3.0 Einleitung

Im diesem Kapitel werden die Analyse hinsichtlich der thematischen Zusammenhänge und gesellschaftliche Ausprägungen durchgeführt. Hier befasst sich die Studie eingehend mit den Themen dieser beiden Arten von Gedichten, zeigt Ähnlichkeiten in diesen Themen auf und gibt mögliche Erklärungen für die Ähnlichkeiten.

### 3.1 Thematische und motivische Züge im Sonett und *Utenzi* – drei Porträts

In der hermeneutischen Theorie konzipierte (Wilhelm Dilthey 1833-1911) die Konfrontation mit Literatur als das „Nachfühlen fremder Seelenzustände“ erläuterte er die Geisteswissenschaften allgemein, die sowohl die Geistes- als auch die Sozialwissenschaften umfassten. Während die Hauptaufgabe der Naturwissenschaften, wie Dilthey sie fand, darin bestand, zu rechtsbasierten kausalen Erklärungen zu gelangen, projizierte er die Kernaufgabe der Geisteswissenschaften darin, ein Verständnis der Organisationsstrukturen und dynamischen Kräfte des menschlichen und historischen Lebens zu vermitteln. Es wird gezeigt, dass diese Unterscheidung nicht so scharf ist, dass kausale Erklärungen in bestimmten Geisteswissenschaften wie Psychologie, politische Theorie und Wirtschaft ausgeschlossen werden; es begrenzt hauptsächlich den Umfang der Erklärungen in diesen Bereichen. Diltheys Ziel war es, Kants primär naturorientierte Kritik der reinen Vernunft zu einer Kritik der historischen Vernunft zu erweitern, die auch den sozialen und kulturellen Dimensionen menschlicher Erfahrung gerecht werden kann. Um die Bedeutung menschlicher historischer Ereignisse zu verstehen, muss man sie in ihren richtigen Kontexten organisieren und die strukturelle Einheitlichkeit artikulieren können, die auf diese Weise gefunden werden können. Diltheys Überlegungen zu den Geisteswissenschaften, zur historischen Kontextualisierung und zur Hermeneutik beeinflussten viele nachfolgende Denker wie Husserl, Heidegger, Cassirer, Gadamer und Ricoeur. In jüngster Zeit wurde der Art und Weise, wie Diltheys empirischer Erfahrungsansatz Carnap in seinen frühen Versuchen, die Metaphysik zugunsten analytischerer Methoden zu überwinden, beeinflusst wurde, einige Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei geht es vor allem nicht nur um das Verstehen von lyrischen Texten oder Dichtern, sondern auch um das weiterübertragende Verstehen von Epochen und dem gelegentlichen Zeitgeist. In diesem Kapitel wird dieses Verstehen in Hinsicht auf deutsche und *Utenzi* Gedichte behandelt. Die Gedichte, die in diesem Kapitel vorgestellt werden, wurden von

Dichtern, die in verschiedenen Epochen lebten, verfasst. Es ist trotzdem erstaunlich, wie auffällig die thematischen Bezüge dieser Gedichte sind. Infolge sozialgeschichtlicher Ansätze der Literaturwissenschaft werden die inhaltlichen Texteigenheiten anfänglich analysiert und demzufolge auf Gesellschaftsstrukturen bezogen.

Das suahelische Gedicht, *Al Inkishafi*, wessen Titel wörtlich Seelensuche bedeutet, wurde von Sayyid Abdalla A. Nasiri verfasst. Dies ist ein langes Gedicht, das aus neunundsiebzig Strophen besteht, von denen angenommen wird, dass sie vom Autor zwischen 1810 und 1820 verfasst wurden. Es beschreibt das Leben auf Suahelischer Pate Insel. Dieser Text dreht sich um das Thema des sterblichen Lebens, in dem der Autor dem Leser rät, nach Gottes Willen zu leben und irdische Herrlichkeit zu meiden, die nur vorübergehend ist. Das Gedicht zeigt die Welt als einen gefährlichen Ort, unrein und täuschend für den Menschen, der dem Menschen Wasser verspricht, nur damit der Mensch erkennt, dass es kein Wasser, sondern ein Trugbild gibt. Er behauptet, wenn der Mensch das Böse nicht meidet und nach dem Willen Gottes lebt, wird er in der Hölle enden. Der Dichter malt dichterisch drei Bilder, um seine Botschaft zu veranschaulichen. Im ersten Teil malt der Dichter ein Bild von Pate Insel, das sich in Reichtum und Ruhm bekannt war. Hier sehen wir ein Bild von mächtigen Menschen, die im Wohlstand leben, der durch Gold und Silber, Reichtum und Macht gekennzeichnet ist, in prächtigen Häusern lebt und täglich voller Freude und Heiterkeit.

Das zweite Teil des Gedichts zeigt Pate Insel in Trümmern und Trostlosigkeit. Der Reichtum und die Herrlichkeit sind auf der Insel nicht mehr zu finden. Stattdessen wird dargestellt, dass Fledermäuse, Spinnen, Eulen, Geier, Tauben, Kakerlaken und Grillen den Ort übernommen haben. Laut dem Dichter war der Untergang von Pate Island auf den Stolz zurückzuführen, den die Einwohner in den früheren Tagen des Ruhms zeigten. Da sie Gottes Lebensweise nicht beachteten, wurden sie durch den Tod bestraft. Der dritte Teil des Gedichts gibt ein Bild der Hölle, in dem der Dichter die verschiedenen Stadien der Hölle mit ihren Schrecken und Qualen beschreibt. Laut dem Dichter landen diejenigen, die sich weigern, im Einklang mit Gottes Willen zu leben, in der Hölle, wo sie im unsterblichen Feuer für ewig verbrannt und gefoltert werden. Das Gedicht ist natürlich stark von islamischen Lehren beeinflusst, wobei der Autor ein islamischer Gelehrter ist und den Lehren entspricht, wie sie im islamischen Heiligen Buch, dem Koran, angegeben sind. Die zentrale thematische Hinsicht in *Al-Inkishafi* bezieht sich auf das Leben der Erdenbürger,

Menschen, die zum Sterben sind, weil sie für den Tod auffällig sind. Der Dichter behauptet, dass weltlicher Reichtum umsonst ist und das irdische Leben verführt die Menschen. Trotz der Realität, dass das Leben auf der Erde sterblich ist, werden Menschen es ernst nehmen. Dies sollte nicht der Fall sein. Man sollte sich vor einer solchen Täuschung schützen. Der Dichter ermahnt die Seele eines irdischen Menschen, da er nur irdische Herrlichkeit verbreiten wolle, anstatt nach Gottes Willen zu leben. Auf diese Weise würde die Seele dem ewigen Schrecken der Hölle nicht entkommen. Um seine Botschaft zu vermitteln, verwendet der Dichter kraftvolle poetische Bilder. Zum Beispiel vergleicht er die Welt mit einem tobenden Meer. Er sagt:

[...] Ulimwengu bahari tesi,  
una matumbawe na mangi masi.  
Aurokibuo juwa mwasi  
Kwa kula khasara ukhisiriye [...]  
(Strophe 13)

*Diese Welt ist ein tobendes Meer  
Es beherbergt in Hülle und Fülle  
Riffe und Übel  
Wer es reitet, ist ein Rebell  
Jeder Verlust kommt ihm in den Weg*

Wie die obige Strophe zeigt, gibt sich der Dichter nicht damit zufrieden, die Welt nur mit einem tobenden Meer zu vergleichen. Er erweitert die Metapher für eine größere Wirkung. Ein tobendes Meer ist ein gefährlicher Ort. Aber die Gefahr ist noch größer, wenn das Meer Korallenriffe und alle möglichen anderen gefährlichen Phänomene aufweist. Man kann sich mehrere Meeresfaunen vorstellen, die ein hohes Risiko für jemanden darstellen könnten, dessen Segelschiff von einem tobenden Meer zerstört wurde. Zu dieser Fauna gehören Haie, Stachelrochen und Muränen. Ein solches Meer wäre in der Tat gefährlich. So gefährlich ist die Welt. Trotz ihrer unsicheren Natur ist die Welt in der Lage, Sterbliche zu verführen. Seine Täuschung wird mit einem flachen Teich verglichen, der eine durstige Seele verführen würde. Wenn man sich jedoch dem Teich nähert, wird er von einem Stier gefressen und es gelingt ihm nicht, die kostbare Flüssigkeit zu erhalten. Darüber hinaus ist die Welt wie ein Trugbild, wenn die Sonne hoch steht. Eine durstige Person sagt "sein Wasser dort drüben!" und eilt, um es zu bekommen. Wenn man erreicht, wo er oder sie dachte, es gäbe Wasser, stellt man fest, dass es tatsächlich kein Wasser gibt. Die Augen waren nur durch die Hitze der Sonne getäuscht worden. Der Dichter behauptet, die Welt sei nicht sauber. Es ist ein Aas, das nur Hunde anzieht. Wie konkurriert man dann mit Hunden, ohne dass sich ihre Seele empört? Der Dichter entwickelt sein Thema anhand von drei Porträts weiter. Das erste dieser Porträts zeigt Pate, die sich in Reichtum und Größe aalt. Die zweite zeigt Pate in Trümmern und Trostlosigkeit. Schließlich entblößt das dritte Porträt die Belohnung des Sünders während und nach dem Tag des Jüngsten Gerichts. Jedes der Porträts besteht aus lebendigen Bildern. Wir erfahren, dass während Pates Wohlstand seine großen Menschen wie die Sonne glitzerten. Sie besaßen Kriegswaffen und verfügten über Gold und Silber. Die ganze Welt huldigte ihnen und ihr Weg war gerade. Ihr Reichtum und ihre Macht brachten Stolz hervor. Wegen Stolz liefen sie mit zusammengekniffenen Augen und schrägen Hälsen herum. Ihnen ging eine Menge von Begleitern voraus und folgte ihnen überall. Ihre Sitzplätze wurden immer reserviert und geschützt.

Die großen Menschen von Pate lebten in prächtigen Häusern, die sich durch anmutiges Licht, schöne Utensilien und Schienen an Schienen phantasievoller Kleidung auszeichneten. In diesen Häusern waren Fröhlichkeit und Freude an der Tagesordnung. Uns wurde gesagt:

[...]Nyumba zao mbake zikinawiri  
Kwa taa za kowa na za sufuri;  
Masiku yakale kama nahari,  
haiba na jaha wazingiye

*Glück und Heiterkeit erklangen  
Ihre beleuchteten Villen glitzerten  
Mit Laternen aus Kristall und Messing  
Nächte vergingen wie Tage  
Umgeben waren sie von Ruhm und Ehre*

Wapambiye sini ya kuteuwa  
Na kula kikombe kinakishiwa  
Kati watiziye kuzi za kowa,  
katika mapambo yanawiriye.

*Sie wurden von ausgewählten China-Waren  
geschmückt  
Und jeder Kelch wurde eingraviert  
In ihrer Mitte stellten sie Kristallkrüge auf  
Unter bezaubernden Ornamenten*

Zango za mapambo kwa taanusi,  
(Naapa kwa Mungu Mola Mkwasi!)  
Zali za msaji abunusi,  
zitile sufufu zisitawiye

*Schienen mit phantasievollen Kleidern  
Ich schwöre bei Gott, Herr, dem Reichen  
Waren aus Teakholz und Ebenholz  
Volle Schiene auf volle Schiene*

Kumbi za msana zalikivuma,  
na za masturi zikiterema,  
Kwa kele za waja na za khudama,  
furaha na nyemi sishitadiye

*Die Männerhallen sumteten immer mit schwulem  
Geschwätz,  
Die Harem Kammern sind voller freudiger Lacher  
Mit Lust auf Sklaven und Arbeiter bei der Beschäftigung,  
Ihre Belustigungen und ihr Vergnügen nahmen zu.*

Pindi walalapo kwa masindizi  
Wali na wakandi na wapepezi,  
Na wake wapambe watumbuizi  
Wakituabuiza wasinyamaye

*Und wo sie schlafen, reparieren sie  
Weiche Hände streicheln und Mädchen fächern süße Luft  
auf,  
Und Minnesänger, schwul gekleidete Frauen,  
Singen Schlaflieder, um zu verweilen*

Kwa maaopema ya kuthitari  
Iya la zitanda kwa majodori,  
Na mito kuwili ya akahdhari,  
kwa kazi za pote wankishiye[...]

*Auf exquisit gestalteten Sofas schlafen sie,  
Auf weich genähten Schlafkissen schlafen sie.  
Am Kopf und Fuß drapieren grüne Seiden zwei Kissen,  
Arbeitete mit feiner Stickerei und geflochtenem Strang.*

Das Porträt, das oben angelegt ist, bezieht sich auf Reichtum, Macht und Größe. Es wird stark von der einer Stadt in Trümmern und Trostlosigkeit kontrastiert. Die eleganten Häuser und das luxuriöse Leben sind nicht mehr. An ihrer Stelle finden wir Ruinen, in denen sich junge Fledermäuse gemächlich an Sparren aufhängen, die Spinnen überspannt haben. Netze und Eulen schreien. Die Nischen, in denen einst dekorative China-Waren standen, wurden von jungen Vögeln übernommen. Die Schienen, an denen einst exquisite Stoffe hingen, tragen jetzt Geier. Junge Tauben spielen und flattern unaufhörlich mit den Flügeln. Die Ruinen schwingen jetzt mit Kakerlaken. In den ehemaligen Männerhallen schrillen die Grillen. Innenhöfe wurden von

Dickichten übernommen und die Türen erschrecken Sie mit ihrem Klicken, wenn Sie versuchen, sie zu öffnen. Die Bewohner wurden durch den Tod gedemütigt. Uns wurde gesagt:

[...]Sasa walaliye moya shubiri, pasipo zuliya wala jodori, ikawa miwili kutaadhari, dhiki za ziyara ziwakusiye	<i>Jetzt schlafen sie in Fingerspanne Ohne Teppiche oder Matratzen Ihre Körper sind beschädigt Von der Grabbeschränkung gequält</i>
Zitefute zao huwatulika, waskha na damu huwaitika, Pua na makanwa bombwe kutoka, haiba na sura zigeushiye.	<i>Ihre Wangenknochen sind beschädigt Eiter und Blut dösen aus Würmer Nasenlöchern kriechen heraus Ihr Adel und Antlitz sehen anders aus</i>
Wasiriye kuwa kula kwa dudi, na kuwatafuna zao jisadi. Na mtwa na tungu huwafidi, najoka na pili wawatatiye.	<i>Nahrung für Würmer geworden Ihre Körper sind zerfressen Weiße und schwarze Ameisen ernähren sich von ihnen Und auf ihnen sind Schlangen verschlungen</i>
Nyuso memtefu zikasawidi, launi ya duba au kiradi; Zitamazakiye zao juludi, mifupa na nyama ikukutiye[...]	<i>Die strahlenden Gesichter haben sich verdunkelt Zum Gesicht eines Affen oder Bergbären Zerrissen sind ihre Häute Und geschrumpft sind ihre Knochen und ihr Fleisch.</i>

Während jeder der beiden Bildersätze, die Pate vor und nach dem Sturz darstellen, für sich genommen kraftvoll ist, verstärkt und erhöht das Nebeneinander die beiden Bilder weiter. Die farbenfrohe Beschreibung von Pate und seinen Bewohnern während seiner Größe verstärkt die schrecklichen Bilder der zerstörten Stadt. Ebenso lässt die Bildsprache, die den Schrecken der Stadt nach ihrem Fall darstellt, den Leser die Pracht der Stadt in ihren glücklicheren Tagen besser einschätzen. Durch die vorstehenden Bilder zeigt der Dichter ausführlich, dass in seinem Gefolge der Tod selbst diejenigen auf den höchsten Stufen der wirtschaftlichen und sozialen Leiter zu Boden stürzt. Es ist ein großer Eroberer. In der Tat ist es in der Lage, nicht nur die Mächtigen von Pate zu Fall zu bringen. Es hat noch mächtiger gedemütigt Wesen.

[...]Hakuwa mtumi Suleimani, maliki wan insi na ajinani Ulimfutuye ukamukhini Akiwa mwengine, wamtendaye? [...]	<i>Gab es nicht den Propheten Salomo, der über Menschen und Dschinns herrschte Er beschuldigte und leugnete ihn. Welche Chance hat ein anderer?</i>
--	---

(Strophe 32)



Das poetische Ziel des Barden besteht nicht nur darin, die Eitelkeit des weltlichen Erfolgs zu zeigen. Er ermahnt seine Seele - und den Leser - nach Gottes Willen zu leben. Wenn man diesen Rat nicht ernst nimmt, führt dies zu etwas viel Schlimmerem als dem Tod. Der Tod ist nicht der endgültige Fall des Menschen. Es gibt größere Tiefen, die auf diejenigen warten, die nicht nach Gottes Erwartung leben. Solche Leute werden ins Feuer der Hölle verbannt. Der Dichter beschreibt die verschiedenen Stadien der Hölle. Seine Beschreibung ist erschreckend. Die Abrechnung beginnt am Tag des Gerichts. An diesem Tag werden die sieben Himmel verändert und die Sonne und der Mond in den Himmel gesenkt. Lebern werden in Flammen aufgehen und Schädel werden knacken. Die Ungerechten werden Gerechtigkeit von Gott suchen. Die Übeltäter werden ihre Missetaten nicht in Gold oder Silber bezahlen. Sie werden nur mit ihren Tugenden bezahlen. Diejenigen, denen es an Tugenden mangelt, werden wie Pferde gezügelt und aufgefordert, die Sünden ihrer Ankläger zu tragen. Der Dichter erleuchtet dann die Seele über die Qualen, die in den verschiedenen Stadien der Hölle zu erwarten sind.

[...]Moyo, tafakari na Jahanamu,  
wenye silisia na azmamu.  
Pindi ya Dayani akiukimu,  
unene, „ Labeka, niitishiye !“

*Der Seele wird geraten:  
Die Seele reflektiert Fegefeuer  
Mit Ketten und Seilen  
Wenn der Richter es verkündet  
Rufst du "Ja, mein Herr“*

Uye ukivuma na kuta panda,  
ukita sauti kama ya punda;  
Mjani akwepe sura za yonda,  
ndimi na ziyadi zimtatiye.

*Zitternd kommst du vorne  
Mit einer Stimme wie vom Arsch anrufen  
Mit einem Gesicht wie das des Affen  
Gequält wirst du von Feuerzungen sein*

Kuna na Hawiya, pulika sana,  
Ni moto mkali, hau makina.  
`Asi angiapo hula kitana;  
Huona pumuzi zimsiziye.

*Es gibt auch die Hawiya, hör genau zu  
Es ist ein heftiges Feuer  
Wenn ein Rebell es betritt, wird er geschleift  
Und schnappt nach Luft.*

Moto wa Sairi utafahamuto,  
Ni moto mkali nyoto;  
Ni mngi wa moshi na mitokoto,  
majoka na pili wakaliye

*Verstehe das Feuer von Sairi gut  
Es ist ein bösesartiges Feuer unter den Bränden  
Reichlich in Rauch  
Darin bleiben Schlangen*

Na moto wa Ladha nao pulika  
Motowe muwashi na kuguruma;  
Huvunda mifupa, hupisha nyama,  
Bongo na wasakha limeshuhiye.

*Und hör auf das Feuer von Ladha  
Einmal aufgefächert, geht es in Flammen auf  
Sie sehen, wie das Fleisch abfällt  
Sie sehen, wie Gelenke wegbrennen*

Fahamia tena sio Hutuma,	<i>Verstehe auch das Hutama</i>
Motowe muwashi na kuguruma;	<i>Sein Feuer leuchtet und donnert</i>
Huvunda mifupa, kupisha nyama,	<i>Es bricht Knochen und reißt das Fleisch ab</i>
Bongo na wasakha limshushiye [...]	<i>Das Gehirn und der Eiter fallen.</i>

(Strophen 72-77)

Angesichts dieser Schrecken, rät der Dichter, sollte seine Seele seinen Rat besser ernst nehmen!

### 3.1.1 Religiöse Bezügen in Sonetten und Utenzi

#### [...]Morgensonnet

Die ewighelle Schar will nun ihr Licht verschließen;  
 Diana steht erblasst; die Morgenröte lacht  
 Den grauen Himmel an, der sanfte Wind erwacht  
 Und reizt das Federvolk, den neuen Tag zu grüßen.

Das Leben dieser Welt eilt schon die Welt zu küssen  
 Und steckt sein Haupt empor; man sieht der Strahlen Pracht  
 Nun blinkern auf der See. O dreimal höchste Macht!  
 Erleuchte den, der sich jetzt beugt vor deinen Füßen!  
 Vertreib die dicke Nacht, die meine Seel umgibt,

Die Schmerzensfinsternis, die Herz und Geist betrübt!  
 Erquicke mein Gemüt und stärke mein Vertrauen!  
 Gib, daß ich diesen Tag in deinem Dienst allein  
 Zubring! und wenn mein End und jener Tag bricht ein,  
 Daß ich dich, meine Sonn! mein Licht! mög ewig schauen! [...]

Das Gedicht „Morgensonett“ wurde von Andreas Gryphius während der Barockzeit verfasst. In dem Gedicht handelt es sich um das typische Barockthema der Vergänglichkeit, aber mit behagenden Lebensgefühlen und der Vorliebe. Die Quartette handeln von Änderung eines Tages von Nacht zum Tag. Tag und Nacht zeigt den Antithese, ein Still, der sich oft in vielen Sonetten der Barockzeit befindet. Das folgende Terzett zeigt die Unzufriedenheit des lyrischen Egos mit seiner psychischen Belastung und den Problemen, die sich in seinem Leben ergeben. Schließlich kehrt der lyrische ich zu Gott zurück und betet für ein Leben, das von Gottes unvermeidlichem Leben nach dem Tod inspiriert ist. Dieses Sonett beginnt mit einer Beschreibung der aufgehenden Sonne. „Diane steht erblasst; die Morgenröte lacht den grauen Himmel an“. Die griechische Mythologie wird in die Geschichte integriert, um eine religiöse und mystische Atmosphäre zu bewirken. In der Mitte des zweiten Quartetts, in der Mitte von zweiten Vers und siebten Vers steht

eine ganz persönliche Bitte des Betrachters an Gott, der dafür verantwortlich ist, die Dreieinigkeit für Aufklärung im Sinne der christlichen Wahrheit zu gestalten. Namen, die die Konzepte und Zwecke des Glaubens, des Seelenlebens, des Herzens, und des Vertrauens charakterisieren., die „dreimal höchste Macht“, die „dicke Nacht“, die die Seele umgibt. Das Gedicht baut ein altes Motiv christlicher Naturdeutung auf. Die Sonne ist Sinnbild für Gott, besonders für Christus,-von dem Johannes-Evangelium „Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt.“ (Johannes 1,9). Die aufgehende Sonne erleuchtet die Welt. Diese Erleuchtung wird als allegorische Erleuchtung der Seele durch Gott betrachtet. Diese allegorische Vorstellung verstärkt den mysteriösen Eindruck, weil sie zeigen, dass alles in der Natur wiederbelebt wird und im Einklang mit der Welt lebt. Der vor dem vollkommenen Licht des Tages Morgen symbolisiert den Zustand der irdischen Menschen, bevor sie am apokalyptischen Konsum der Vollkommenheit des Lichtes Gottes teilnehmen. Die Auslegung der Allegorie kann fortgesetzt werden. So wie das Licht der Morgenröte die Schöpfung zu einem glücklichen Leben erweckt, die Vögel vom Wind verweht, während sie einen neuen Tag durch Gesang begrüßen, soll das geistige Licht die Seele erfrischt, und der irdische Tag vertrauensvoll im Dienst verbracht werden, was das verwendete Sonnenlicht symbolisiert. Während der Zeit der orthodoxen Dominanz argumentierten einige lutherische Theologen, dass das Christentum weniger ein Lehrsystem als vielmehr ein Leitfaden für das praktische christliche Leben sei. Unter ihnen war vor allem Johann Arndt (1555–1621), dessen Andachtsschriften im 17. Jahrhundert äußerst beliebt waren. Arndts Hauptwerk, Die vier Bücher des wahren Christentums (1605–09), war ein Leitfaden für das meditative und hingebungsvolle Leben. Arndt wurde wegen seines Einflusses auf diejenigen, die später die Bewegung entwickelten, als Vater des Pietismus bezeichnet. Der lutherische Theologe erklärt in seinem Buch *Vier Bücher vom wahren Christentum* (1610):

[.....]In der Natur wickelt sich nach und nach das himmlische Licht aus der irdischen Finsternis hervor, wirft dieselbe durch eine natürliche Scheidung von sich, und erfreut mit seinem wunderbaren Glanz deine verborgene Freunde [...] (Arndt 1610. S. 25)

Und dann folgt die Bitte an Gott:

[.....]Ach las das, was ich in der Natur sehe, in mir geistlich geschehen. Las deinen Geist in mir erwecken die Gabe Gottes, die in allen gläubigen ist, las ihn alles Unreine von mir scheiden, mich durch die Abtötung meines sündlichen Fleisches zu einem bessern leben erneuern, mit dir vereinigen, und endlich herrlich verklären, durch Jesum Christum deinen Sohn[.....] (Arndt. 1610. S. 54)

Der Plan für Gryphius Morgensonette wurde schon lange vorgeprägt. Im Herzen des siebten Verses stellt das Bild der aufbrechenden Sonne in einen Trinitätsruf mit einer eifrig vorgetragenen Anfrage auf Erleuchtung, Stärkung und Trost dar.

### 3.1.1.1 Memento mori

Das Motiv Memento Mori handelt von Ableben und Sterblichkeit. Die Bedeutung ist "Bedenke, dass du sterben musst" und erinnert man, dass der Tod aufgrund des anhaltenden Krieges nahe war. Die populäre Idee des Todes steht im Gegensatz zum Standpunkt des *Carpe Diems*, das den Menschen appelliert, den Tag zu genießen. Mit seinem feierlichen Thema, Motiv und Gestaltung ist dieses Gedicht typisch für die Barockzeit. Dieses Gedicht zeigt Memento Mori, ein typisches Barockmotiv. *Memento Mori* ist eine künstlerische oder symbolische Erinnerung an die Unvermeidlichkeit des Todes. In diesem Gedicht entwickelte sich der Ausdruck "Memento Mori" mit dem Aufkommen des Christentums, das damals den Himmel, die Hölle und die Rettung der Seelen betonte. Das lyrische Ego möchte, dass all seine Leiden und Krankheiten nach dem Tod erlöst werden. Dies zeigt nicht nur das christliche Motiv des Gedichts, sondern auch den Zweck, für den Gryphius das Gedicht geschrieben hat. Im Laufe seines Lebens erlebte er viele schwierige Umstände. Gryphius Vater starb als er 5 Jahre alt war und als er 11 Jahren alt war, kam seine Mutter ums Leben. Das barocke Motiv hat für ihn eine persönliche Bedeutung, weil er während des schrecklichen Dreißigjährigen Krieges so viel gelitten hat. Die lyrischen Texte des Barock, insbesondere die Sonette, setzen sich aus den drei Leitmotiven Vanitas, Memento Mori und Carpe Diem zusammen. Diese Motive beschildern das Lebensgefühl der Erdenbewohner und setzen sich mit der Bangigkeit und der Bedrohung vor und durch den Krieg auseinander. Das Vanitas-Motiv ist ein andeutendes Thema in Sonetten. Der Begriff wird von Latein abgeleitet und trägt die Bedeutung von "Vergänglichkeit" "Eitelkeit" oder "Misserfolg". Entsprechend stellt die Dichter Andreas Gryphius und Abdalla Sayyid den Vanitas-Gedanke, die Sterblichkeit und Bedeutungslosigkeit des Menschen in den Vordergrund im „Morgensonett“ und *Al Inkishafi*. Darin befindet sich auch ein religiöser Aspekt. Nach dem Glauben von Christen und Muslimen wird es im Jenseits ein besseres Leben geben, da das irdische Leben sterblich ist. Bei der Eröffnung des poetischen Buches, *der Prediger*, in der Bibel behauptet der Redner zunächst, dass alle Dinge „Eitelkeit“ sind. Der Verfasser dieses Buches, König Salomo, war König Davids Nachfolger. Und der Sprecher behauptet, dass „der Prediger“ „der Sohn Davids, König in Jerusalem“ ist. So

bezeichnet er sich selbst als Prediger und verkündet ganz Jerusalem, dass alles, was getan wird, umsonst getan wird. Dies ist eine kühne Behauptung, und der Sprecher macht es mit der vollen Absicht, die Art und Weise zu beschreiben, in der jedes Detail dieses Lebens bedeutungslos ist. In der dritten Strophe stellt der Sprecher eine Frage, die wahrscheinlich jeder Mann und jede Frau irgendwann in seinem Leben gestellt hat. Alle Menschen möchten wissen, ob sich die ganze Arbeit ihres Lebens lohnt, und der Sprecher in diesem Vers stellt die Frage, die seit jeher jedem Menschen in den Sinn gekommen ist. "Was gewinnt der Mensch durch all die Mühe, mit der er unter der Sonne arbeitet?" Die Implikation hier ist, dass der Mensch nichts von all seiner Arbeit gewinnt. Gryphius war sehr inspiriert vom Buch der Prediger und der Lehre von König Salomo. Ein genauerer Blick in Kapitel 3, Verse 4 bis 6 zeigt wahrscheinlich die Entstehung der Antithese-Technik, die von den meisten Sonettpoeten angewendet wird.

[...] Eine Generation geht  
und Generation kommt  
aber die Erde bleibt für immer.  
Die Sonne geht auf und die Sonne geht unter  
Eilt zum Ort, an dem sie sich erhebt,  
Der Wind weht nach Süden,  
und geht nach Norden  
herum und herum geht der Wind  
und auf seinen Kreisläufen kehrt der Wind zurück (Verse 4-6) [...]

### 3.1.1.2 Carpe diem

"Nutze den Tag": Nach dem feindlichen Weltbild der Barockzeit bildet das Carpe Diem-Motiv den Kontrapunkt zum Memento-Motiv. Es geht nicht um den Tod, es geht um das Leben. Es ermutigt man, bewusst zu leben und den Tag zu genießen, ohne die Vergänglichkeit zu ernst zu nehmen. In dem Gedicht schlendert der Dichter-Erzähler durch die Ruinen der ehemals reichen Patrizierhäuser, in denen prächtige Bankette stattfanden:

[...]Nyamba zao mbake zikinawiri  
Kwa toa za kowa na za sufuri;  
Masiku yakele kama nahari,  
haiba na jaha iwazingiye[...]

*Die Villen, von Laternen beleuchtet, funkelten hell  
Mit dreisten Lampen und Lampen mit Kristalllicht;  
Bis das Licht wie der Tag zu ihren Nachtstunden wurde,  
Und in ihren Hallen gingen Ruhm und Ehre*

(Strophe 37)

Ein paar Strophen später wird die Pracht mit Häusern kontrastiert, die in Ruinen voller leerer Echos, Spinnen und Fledermäuse liegen:

[...] Nyumba zao mbake ziwele tame; makinda ya popo iyu wengeme. Husikii hisi wala ukeme; Zitanda matandu walitandiye[...]	<i>Helle Villen , klingelnde leere Echos Hoch in den Hallen klammern sich die flatternden Nachtfledermäuse. Du hörst keinen Aufschrei; kein süßes Murmeln. Die Spinnen über den Sofas drehen ihren Strang, (Strophe. 49)</i>
---	--

Die Szenerie ist sehr gegensätzlich aufgebaut. Die Ruinen sind nicht nur leer, sondern erscheinen als verzerrtes Bild der vorherigen Villen. Anstelle der Hausbesitzer und ihrer angesehenen Gäste haben Fledermäuse, Spinnen und eine Eule das Haus in Besitz genommen und die Errungenschaften der Zivilisation zerstört: "Wo einst in Mauernischen das Porzellan stand, schmiegen sich jetzt wilde Vögel an die junge Brut." (Strophe. 50). Die mächtigen Besitzer wohnen nicht mehr in ihren Villen, sondern in Sandhäusern (*Nyumba Za Tanga-Tanga, Stz. 60*), also den Gräbern. Die kontrastreichen Landschaften der beiden Städte zeigen eine Geschichte des Verfalls, die in Echtzeit ein schrittweiser Prozess nach einer Reihe politischer Konfrontationen, dem Wettbewerb um die wirtschaftliche Hegemonie bei sich verändernden Handelskonstellationen im Indischen Ozean und ökologischen Herausforderungen war. Das Gedicht zeichnet nicht nur eine chronologische Abfolge auf, sondern erzählt die Epoche anhand einer bestimmten Figuration: der beiden Städte. Wieder verwandelt sich die Geschichte in Poesie. Oder besser gesagt, es ist die gefallene Stadt, die einen historischen Prozess formt, aber nicht mit ihm übereinstimmt. Zum Beispiel wird ein Gefühl des zeitlichen Fortschritts nicht erzählt, sondern in den Bildern impliziert, da es zwei verschiedene Bilder der Stadt gegenüberstellt: das gegenwärtige im Verfall und das erinnerte im Ruhm. Die Natur der "gefallenen Stadt" als poetischer Trope wird besonders deutlich, wenn man das *Inkishafi* in einer Tradition betrachtet: Die "gefallene Stadt" ist ein Motiv, das in der poetischen Geschichte der Suaheli zurückverfolgt werden kann. In barocken Gedichten wird man immer auf diese Motive begegnen, ebenfalls wie man in den lyrischen Texten des Barocks immer die typische Antithetik dieser Epoche begegnen wird.

### **3.1.1.3 Krieg als Thema**

Wilhelm Dilthey (1833-1911) nutzte den Verständnisunterschied zwischen den beschreibenden Natur- und Geisteswissenschaften, um die Literaturforschung als "Empathie für andere

Geisteszustände" zu betrachten. Verstehen heißt hier Empathie empfinden. Anstatt Kausalität zu erklären, müssen wir den Kontext einfacher Kausalität und historischer Ereignisse verstehen, die die Objektivität in Frage stellen.

[.....] **Tränen des Vaterlandes – Andreas Gryphius**

Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret!  
Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun  
Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun  
Hat aller Schweiß, und Fleiß, und Vorrat aufgezehret.

Die Türme stehn in Glut, die Kirch' ist umgekehret.  
Das Rathaus liegt im Grauß, die Starken sind zerhaun,  
Die Jungfern sind geschänd't, und wo wir hin nur schaun  
Ist Feuer, Pest, und Tod, der Herz und Geist durchfähret.

Hier durch die Schanz' und Stadt rinnt allzeit frisches Blut.  
Dreimal sind schon sechs Jahr, als unser Ströme Flut  
Von Leichen fast verstopft, sich langsam fort gedrungen.

Doch schweig' ich noch von dem, was ärger als der Tod,  
Was grimmer denn die Pest, und Glut und Hungersnot,  
Das auch der Seelen Schatz, so vielen abgezwungen[.....]

[.....] Wadachi wakauzika, wakaanza kuwapiga:  
Taveta wakaiteka, pamwe namuji wa Vanga;  
Hata Gasi wamefika, mnyororo kuwatunga.  
Mungu atawalani, kwa baa la kujitakia.

Hata Ulaya jamaani, kuna mashujaa sana.  
Wamewapiga yakini, kwa pigo la kiungwana.  
Huko kwao Berlini, mateka wamejazana.  
Mungu atawalani, kwa baa la kujitakia. [.....]

*Wütend wurden die Deutschen und fingen an, gegen sie zu kämpfen  
Sie eroberten Taveta und die Stadt Vanga;  
Sie erreichten sogar Gasi, gefesselt und gefesselt!  
Möge Gott sie verfluchen, weil sie sich selbst Unglück bringen.*

*Meine Freunde, sogar Europa hat viele Helden.  
Sie haben sie wirklich mit edlen Angriffen bekämpft  
In ihrer Hauptstadt Berlin haben sie viele Kriegsgefangene gemacht.  
Möge Gott sie verfluchen, weil sie sich selbst Unglück bringen*

Die obigen Gedichte "Tränen des Vaterlandes" und "Kiongozi" beschreiben die brutale Weise des Krieges und seine fürchterlichen Folgen. Es ist nicht nur materiellen und physische Zerstörung, sondern auch psychische und emotionale Verwirrung. Dies unterstützt die ursprüngliche Vermutung, dass es sich um ein Antikriegsgedicht handelt, und ist dem Autor sympathisch, da es einen tiefen Wunsch nach Frieden enthält. Hinzu kamen Hungersnöte und Krankheiten, die die Menschen schwer belasteten. Dadurch und durch den Krieg kamen viele Menschen ums Leben, deswegen kommt das Motiv „*memento mori*“ im Gedicht mehrfach vor. Zudem taucht im Gedicht mehrfach das frivole Motiv auf, da vieles vernichtet wurde und somit sterblich ist „*die Türme stehen in Glut*“ Vers 5. Im Gedicht „Tränen des Vaterlandes“ sind die Gedanken typisch für die Zeit des Barocks, vor allem während des 30-jährigen Kriegs, und im zweiten Gedicht „*Am Geburtstag unseres Kaisers*“ handelt es sich um zweiten Weltkrieg. Das lyrische „Ich“ in dem Gedicht „Tränen des Vaterlandes“ lässt sich auch mit dem Autor Andreas Gryphius in Verbindung bringen, wie er den „Dreißigjährigen Krieg“ miterlebt und konzipiert hat. Was er für die tragischste und emotional schwierigste Konsequenz hält, lässt sich mit dem frühen Tod seiner Eltern und Geschwister oder sogar der Vertreibung seines Stiefvaters erklären. Er hat sehr darunter gelitten. Daher wurde ihm wohl der letzte Schritt seines damals sehr wichtigen Vertrauens genommen. Die meisten anderen können sich also wahrscheinlich auf das lyrische „Ich“ der Zeit beziehen. Denn alles ist privates Material und wird von der Gesellschaft als Ganzes zerstört, und viele Menschen haben inzwischen Familie und Freunde verloren. Daher taucht das Vanitas-Motiv immer wieder im gesellschaftlichen Denken auf. Weil die Gesellschaft dem Tod nahe ist, haben wir den Tod auch nach dem "Memento Mori"<sup>4</sup> Motiv behandelt. Der Verlust des Glaubens verliert die ultimative Kontrolle und damit die Hoffnung und die schlimmste Folge. Im zweiten Beispiel verwendet der Dichter Ramazan Saidi eine wiederholte letzte Zeile (*Kibwagizo*), die dazu dient, seinen Hauptpunkt zu betonen. Ein Refrain wird während des gesamten Gedichts aufrechterhalten, in diesem Fall benutzt der Dichter *Kibwagizo* in den letzten beiden Versen auf. In Vers 12 verschiebt er die Betonung leicht aber signifikant von „Gott wird die Engländer verfluchen, um

---

<sup>4</sup> „Memento Mori“ bedeutet wörtlich „Denk daran, dass du sterben musst“. Die frühen puritanischen Siedler waren sich des Todes besonders bewusst und hatten Angst davor, was er bedeuten könnte, daher zeigt ein puritanischer Grabstein oft ein Memento Mori, das für die Lebenden bestimmt war. Diese Totenköpfe oder Totenschädel mögen uns gruselig erscheinen, aber sie haben dazu beigetragen, die Lebenden aus Angst vor ewiger Strafe auf der Straße zu halten. In früheren Jahrhunderten konnte ein gebildeter Europäer einen echten Schädel auf seinen Schreibtisch legen, um die Idee des Todes immer im Gedächtnis zu behalten. <https://www.merriam-webster.com/>



den Engländern Unglück zu bringen. Der Dichter bezieht sich endlich auf den Geburtstag des Kaisers, das mutmaßliche Thema des Gedichts. Analyse des Krieges, wie er sich im ostafrikanischen Theater abspielte, aber wenn man nur den Titel, *Am Geburtstag unseres Kaisers*, betrachtet ohne das hermeneutische Zirkel zu berücksichtigen, wird man das Ziel des Dichters verpassen.

### 3.3 Fazit

Die anliegende Studie versucht anhand sozialgeschichtlicher Deutungsansätze dasselbe in literarischen Texten zu demaskieren, was sowohl auf konkrete religiöse, gesellschaftliche als auch sozialgeschichtliche Angelegenheiten außerhalb der Texte Bezug nimmt. Das bezieht sich auf inhaltliche und materielle Bezüge wie Stoffe, Motive, Figuren und Figurenkonstellationen, historische, soziale, politische Daten, die in lyrischen Texten zu finden sind. Diese Sachen werden in Sonett und *Utenzi* Gedichte zu sozialgeschichtlichen Daten außerhalb des Textes in Bezug gesetzt. Die vorliegenden Gedichte, *Morgensonett*, *Al Inkishafi*, *Alles ist Eitel*, *Tränen des Vaterlandes*, *Am Geburtstag unseres Keizers*, dokumentieren selbst diese Sozialgeschichte. Die lyrischen Texte dieser Gedichte reflektieren sie im Medium der Literatur, nimmt gegebenenfalls Stellung dazu, entweder affirmativ und kritisch oder umwälzend. Die Bestimmung des Themas der Klassenunterschiede zwischen nobler Dekadenz und bürgerlicher Tugend in der Poesie zwischen Gläubigen und Nichtgläubigen hängt sicherlich vom historischen und religiösen Kontext ab. Die Verbreitung der christlichen Gedanken im *Morgensonnet* wie die muslimischen Gedanken im *Al Inkishafi*, referiert auf einen gesellschaftlichen Prozess, der die Veränderung von sozialen Beziehungen und Interaktionen von Menschen bezeichnet. Die Abhängigkeit der Menschen von der sozialen Umgebung prägt ihr Bewusstsein. Hier stellt sich die Frage, ob es in den lyrischen Texten über den Kontextbezug zu Gesellschaft und Geschichte hinaus etwas gibt, das sich auf die Gesellschaft bezieht oder diese beschreibt? Die gesellschaftlichen Voraussetzungen literarischer Verständigung sind Gegenstand der Forschung in der Literatursoziologie. Hier ist der Blick auf den sozialen Ort gerichtet, an dem Literatur entsteht und angenommen wird. In *Al Inkishafi* erfährt man nicht nur das Leben sondern auch die Bedingungen, in den Villen auf Pate Insel. Dieser Standpunkt wird von Jeßing und Köhnen (2017) in ihrem Buch „*Einführung in die deutsche Literaturwissenschaft*“ bestätigt, indem sie erklären, dass Bedingungen der literarischen Produktion, also die Autorseite, im Zentrum literatursoziologischer Untersuchung, stehen. Das

bezieht sich in dieser Studie auf die ökonomische, und soziologische Situierung der Dichter. Sie stellen diese Frage,

[...] ist der Autor abhängig von einem Gönner, einem Mäzen, der nicht nur dem Autor seinen Lebensunterhalt sichert, sondern der auch entscheidend eingreift in den Prozess literarischer Produktion? Auftragsdichtung, Fürstenlob, Geselligkeits- oder Gelegenheitsdichtung resultieren aus einem solchen Mäzenat [...] (Jeßing & Köhnen 2017 S.260)

Die gesellschaftliche Abstammung des Verfassers von einem Gedicht liegt am Interesse einer sozialgeschichtlichen Literaturwissenschaft; Gegebenheiten sind die Kaste, die Lage, die Religion, die gesellschaftliche Schicht oder die umgebende Gesellschaft, aus der der Autor herkommt. Der Einfluss der Klasse oder gesellschaftlichen Schicht des Autors auf die Programmatik seiner lyrischen Texte und seiner Kreativität, darüber hinaus sind die unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen des Dichters zu betrachten: hohes soziale Anerkennung beziehungsweise geringschätzig Beurteilung der Einfluss der Klasse oder sozialen Schicht des Autors auf die Programmatik seiner lyrischen Texte und seiner Kreativität, darüber hinaus sind die unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen des Dichters zu betrachten: hohes soziale Anerkennung beziehungsweise geringschätzig Beurteilung. Diese Idee muss auch die unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen des Dichters berücksichtigen: hohes soziales Bewusstsein oder eher abwertende Urteile.

## KAPITEL VIER

### 4.0 Einleitung

Zur Beantwortung letzter Forschungsfrage werden die Folgen der zwei Gedichtformen in diesem Kapitel untersucht und gleichzeitig die Einwirkungen der ästhetischen Bestandteile der jeweiligen Gedichte auf die Gesellschaft abgesondert. Fragen, die in diesem Kapitel behandelt werden, beziehen sich auf die Eigenschaften und ihre Einwirkungen in Bezug auf Sonnet und *Utenzi* Gedichten. Die Hauptfrage ist, wie werden diese Gedichte von der Gesellschaft betrachtet werden. Die Antwort darauf dient auch als die Antwort auf die Frage, warum waren diese Gedichtformen so populär? Um diese Fragen ausführlich zu beantworten, wird es in diesem Kapitel sowohl die hermeneutische Theorie als auch sozialgesellschaftliche Ansätze als Grundlage der Untersuchung herangezogen. Die aufbauende Frage darauf lautet: Inwiefern hat die ästhetische Gestaltung Auswirkungen auf die Bedeutung eines Gedichtes? Diese Theorien werden in dieser Studie ins Leben gerufen, um die lyrischen Texten in ihren jeweiligen Kontexten analysieren zu können. Bei den gesellschaftstheoretischen Ansätzen in der Textinterpretation wird es vermutet, dass es sich eindringliche Bezüge zwischen gesellschaftlichen Strukturen und der Literatur befinden. Gesellschaftliche Literaturtheorien lassen sich vor allem auf Formen der sozialen Ungleichheit und ihre Auswirkungen in den literarischen Texten herausbilden. Darum handelt es sich um die Entstehung, die Übertragung und Rezeption der lyrischen Texte in ihren jeweiligen wandelnden sozialen Umgebungen (Vgl. Vera & Asgar Nünning 2010. S.213). Die Form beeinflusst immer den Inhalt des Gedichts. Die Beziehung zwischen der Ästhetik und der Bedeutung von lyrischen Texten kann unterschiedlich sein, entweder unterstützt Ästhetik die Bedeutung oder sie widerspricht ihr. Diese Theorien müssen in dieser Studie anhand konkreter Beispiele aus unserer eigenen Literatur im Detail diskutiert werden.

### 4.1 Grundlage der modernen Gedichte

Wenn man die Bedeutung eines Sonetts und eines *Utenzi* begreift, kann man seine Lese- und Analysefähigkeiten verbessern, eine bessere Wertschätzung für Poesie entwickeln und mehr Bedeutung aus seinem Lesen ableiten. Die zwei Gedichtformen sind bedeutende Formen der Poesie mit festgelegten Strukturen. In der abendländischen literarischen Tradition haben Sonette aufgrund der Werke von Autoren wie Francesco Petrarca (Petrarch), Martin Opitz, Andreas Gryphius wichtige Rollen gespielt, das gilt auch für Dichter der *Utenzi* Gedichte wie Abdalla

Sayyid, , Ramazan Said, Muhamad Kijuma. Seit diesen frühen Anfängen haben das Sonett und die *Tenzi* sowohl aufgrund ihrer einzigartigen Form als auch der Darstellung von Inhalten einen bedeutenden Platz in der Literatur eingenommen. Die definitiven Einschränkungen der Gedichtform machen es zu einer Herausforderung für die Kunst des Dichters und erfordern alle technischen Fähigkeiten, die dem Dichter zur Verfügung stehen. Die mehr oder weniger festgelegten Reimmuster, die regelmäßig innerhalb des kurzen Raums von Zeilen auftreten, wirken sich angenehm auf das Ohr des Lesers aus und können wirklich musikalische Effekte erzeugen. Die Starrheit der Form schließt eine zu große Wirtschaftlichkeit oder zu große Verschwendung von Wörtern aus. Der Schwerpunkt liegt auf Genauigkeit und Perfektion des Ausdrucks. Sonette und *Tenzi* sind Gedichte, die dem traditionellen Rhythmus von nicht betonten und betonten Beats folgen, die als jambischer Pentameter bezeichnet werden. Beide sind Beispiele für Poesie mit einer strengen Form im Gegensatz zu freien Versen, die eine uneingeschränkte Verwendung der Reim- und Strophenstruktur ermöglichen. Die Bedeutung dieser Gedichtformen hängt eng mit dieser Form zusammen und wie sie von den Autoren verwendet wurde. Die Reimschemata variieren, aber im Laufe der Literaturgeschichte haben sich bemerkenswerte Typen entwickelt. Sonette bleiben bedeutsam, weil sie Beispiele dafür bieten, wie strenge, formale Poesie auch Autoren Flexibilität bieten kann. Wenn Sie beispielsweise den Rhythmus des typischen nicht betonten / betonten Musters eines Sonetts in ein gestresstes / nicht gestresstes Muster in einer Zeile umschalten, wird die Aufmerksamkeit auf die Zeile gelenkt und die wichtigeren formalen Anforderungen wie die Strophenlänge werden nicht verletzt. Zeitgenössische Dichter haben die traditionellen Regeln von Linie, Rhythmus und Reim und die Möglichkeit, diese Regeln zu biegen, genutzt, um ihrer Poesie neue Bedeutung und einen einzigartigen Ausdruck zu verleihen. Phonetisch, semantisch und syntaktisch werden verschiedene Ebenen der Poesie erfasst: Wörter als Klänge, Bilder und Konzepte. Phonemische Ebene: Grad, in dem der bildliche Ausdruck, das Wort selbst als Lautfolge, sinnlich oder ästhetisch erregend wirkt. Mit einer Kombination von bewussten Entscheidungen und Wörtern können Reime als Harmonie bestimmter Silben und Rhythmen geschaffen werden. Reime, die eine bestimmte Bedeutungsfunktion haben. Nabea & Ngugi (2012) erleuchten die Regeln und Vorschriften, die Kaluta Abedi festlegte, und die von allen Dichtern der suahelischen Poesie gefolgt sein sollten. Er erhielt Unterstützung von einer Reihe seiner Zeitgenossen. Unter diesen waren Abdilatif Abdalla (1976), Ahmad Nassir (1983), Ibrahim Shariff (1988), Mwinyihatibu Mohamed (1984) und Shiha-Budin Chiraghdin (1983, 1984). Der Preskriptivismus erscheint in Abedi (1955) kann wie folgt zusammengefasst werden:

- Ein Gedicht muss ein harmonisches metrisches Muster besitzen
- Ein Gedicht muss eine synchronisierte Reimstruktur haben
- Die Zeilen in einem Gedicht müssen in Unterteilungen angeordnet sein
- Ein Gedicht muss in der letzten Zeile jeder Strophe einen Refrain besitzen
- Jede Strophe muss unabhängig von anderen Strophen sein
- Gedichte sollten nur verfasst werden, wenn man Inspiration hat
- Beim Komponieren von Gedichten sollte klassisches Swahili-Vokabular verwendet werden
- Weibliche Redewendungen sollten in der Komposition verwendet werden, um die Poesie zu bereichern.

Die obigen Beschlussfassungen sind so ähnlich wie Martin Opitz Regeln für deutsche Sonette in seinem Buch der Poetik. Eine Betrachtung der schlanken Grundlagen, auf denen Opitz Sonett baute, und der Qualität der Poesie, die ihm folgte, ist notwendig, um das Ausmaß seiner Leistung zu demonstrieren. Wenn man einen flüchtigen Blick auf das erstere wirft, findet man Christoph Wirsungs Übersetzung eines antipapalen Sonetts durch den Reformprediger Bernardino Ochino aus dem Jahr 1556: das erste bekannte Sonett auf Deutsch. Es ist interessant festzustellen, dass das Reimschema des Originals treu beibehalten wurde - zu einem hohen Preis, eine Zeile endet mit „und“ -, aber jede Zeile besteht aus vier Beats und einer unregelmäßigen Anzahl von nicht betonten Silben und endet mit einem männlichen Reim: a leichte und schmerzhaft verlängerte *Knittelvers*. In den 1570er Jahren schrieb Fischart sieben satirische Sonette mit unregelmäßigen Reimen und Metern. Etwas versierter sind die übersetzten Sonette, die in Van der Noots "*Das Buch Extasis*" erschienen sind: "*Die erste formvollendeten Sonette in deutscher Sprache*". Es gab auch die Gedichte von Georg Rudolf Weckherlin, „*Der erste alte deutsche Lyriker des 17. Jahrhunderts*“, dessen Bemühungen, den Rhythmus der natürlichen Sprache mit dem Alexandrin zu vereinen, vom Buch von der deutschen *Poeterey* für null und nichtig erklärt wurden. Opitz veröffentlichte 1624 sein Buch der Poetik, *das Buch von der deutschen Poeterey*, um die Richtlinien festzulegen; im folgenden Jahr lieferte sein *Acht Bücher Deutscher Poematum* Beispiele. Jedes Buch war einem eigenen Genre gewidmet, wie spirituellen Gedichten, Epithalamien, Oden und Epigrammen; das erschienene *Sonettbuch* (Buch 7) war das erste Sonettbuch der deutschen Literatur; in der Tat war das Konzept der literarischen Gattungen in den deutschen Ländern neu, da zuvor die Texte nach ihren Themen geordnet worden waren (Vgl.

Wolfkehl 1967. S.10) . Die Regeln, die er für die Sonettkomposition festgelegt hat, sind kurz und einfach, wie es im zweiten Kapitel ausführlich veranschaulicht wird: Der Quatrain muss abba abba sein, wobei ein Reimklang einem männlichen und der andere einem weiblichen Ende entspricht; das sestet ist flexibler, aber ccd eed wird empfohlen; und Alexandrine sind vorzugsweise in Jambus zu verwenden. In seinen Übertragungen und Nachdichtungen versuchte Opitz, neue Themen in die deutsche Literatur einzuführen sowie die sprachlichen, metrischen und poetischen Mittel, um sie in der deutschen Sprache zu kontrollieren. Er ignorierte die deutschen Formen des 16. Jahrhunderts völlig; Es wäre jedoch falsch zu behaupten, dass seine Arbeit einen Bruch mit der Tradition darstellte. Es zeigte Kontinuität - aus der Neolatin-Tradition; Einige Merkmale - rhetorische Intensivierung, übertriebene Metaphern - waren typisch für den „Barockstil“ (Vgl. Meid 1986. S. 4). Seine Arbeit auf diesem Gebiet war jedoch sowohl auf persönlicher künstlerischer Ebene - was zu den feinen Trostgedichten in *Widerwertigkeit Deß Krieges (1633)* führte - als auch auf einer viel größeren Ebene erfolgreich: Die tief intensivierte, aber ansonsten wenig veränderte *opitzianische* Form würde zur Weltliteratur die Sonette von Andreas Gryphius; und seine einflussreichsten Sonette geben. Seine Praxis, ein und nur ein Sonett zu einem neuen Thema zu schreiben , ob der kranke, sterbende Mann oder die Aufzählung der physischen Merkmale des Geliebten bei der Montage von Antithesen, die am Ende zu einer zusammenfassenden Anhäufung führten - ließ denjenigen, die ihm folgten, reichlich Gelegenheit dieses Thema zu entwickeln. (Vgl. ebd. S.75).

## **4.2 Verbreitung der religiösen Ideologen**

Laut Phelan (2005) folgte das religiöse Sonett in der elisabethanischen Zeit dem amatorischen Sonett und entwickelte sich bis zu einem gewissen Grad daraus, die in letzteren festgelegten Konventionen auf die ersteren übertragen bewusst wurden, um eine zeitgenössische Sprache für religiöse Hingabe zu finden (Vgl. Phelan J 2005. S. 85). Diese Prioritätsreihenfolge wird im neunzehnten Jahrhundert umgekehrt, wobei das religiöse Sonett früher als sein amatorisches Gegenstück erscheint. Der Hauptgrund dafür ist wiederum auf die Vorrangstellung von *Wordsworth* zurückzuführen. Wenn, wie Arline Golden vorgeschlagen hat, "die Macht des wordsworthianisch-miltonischen Sonetts" die "Renaissance des amatorischen Sonetts" bis zum Erscheinen von Sonetten aus den Portugiesen verhinderte, ermöglichte dies auch die Entwicklung eines spezifisch religiösen Sonetts, das an Währung gewann und Popularität im Laufe des

Jahrhunderts (Vgl. ebd.). Dieses Sonett leitet sich nicht direkt aus Wordsworths eigenen spezifisch religiösen Gedichten ab, obwohl die viel verspotteten kirchlichen Sonette, wie wir sehen werden, einige der Hauptlinien der Entwicklung religiöser Poesie vorwegnehmen, sondern aus dem Atmosphäre der Ehrfurcht, die seine meditative Poesie durchdringt und die von Wordsworths Zeitgenossen als Gegenstück zur religiösen Wiederbelebung des frühen neunzehnten Jahrhunderts im Bereich des Gefühls anerkannt wurde (Vgl. ebd.). Wordsworths "natürliche Frömmigkeit" moduliert sich in die meditativen und introspektiven Sonette von Christina Rossetti und Gerard Manley Hopkins, die als Raum dienen, in dem die Dichter über den Fortschritt ihrer eigenen Seelen nachdenken und ihn untersuchen können (Vgl. ebd.).

Gryphius gehört zu einer Reihe angesehener Barockdichter und findet nicht nur in Deutschland, sondern auch in Polen große Beachtung, sowohl als großer Dichter als auch als bedeutender Dramatiker. Seine Gesamtproduktion war produktiv. Seine zwei Sonette, "*Tränen des Vaterlandes*" und "*Einsamkeit*" werden in diesem Kapitel als Einführung in die Parameter seiner Einbildung vorgestellt.

[...] In dieser Einsamkeit, der mehr denn öden Wüsten,  
Gestreckt auf wildes Kraut, an die bemooste See:  
Beschau ich jenes Tal und dieser Felsen Höh',  
Auf welchem Eulen nur und stille Vögel nisten.

Hier, fern von dem Palast; weit von des Pöbels Lüsten,  
Betracht' ich: wie der Mensch in Eitelkeit vergeh',  
Wie, auf nicht festem Grund all unser Hoffen steh',  
Wie die vor Abend schmäh'n, die vor dem Tag uns grüßten.

Die Höll', der rauhe Wald, der Totenkopf, der Stein,  
Den auch die Zeit auffrisst, die abgezehrten Bein'  
Entwerfen in dem Mut unzählige Gedanken.  
Der Mauern alter Graus, dies unbebaute Land  
Ist schön und fruchtbar mir, der eigentlich erkannt,  
dass alles, ohn' ein' Geist, den Gott selbst hält, muss wanken [...]

Das Sonett, „*Tränen meines Vaterlandes*“ zeigt einerseits die protestierende Stimme einer depressiven Trägheit in Erschöpfung und erstickender Übelkeit. Dies wird verstärkt, indem der Zusammenbruch der Integrität in den Menschen selbst, der Verlust des inneren Seins, der Erlösung, das ultimative Bollwerk für geistige Gesundheit wahrgenommen wird. Das Sonett der „*Einsamkeit*“ hingegen offenbart eine melancholische Meditation, die sich von der isolierten Betrachtung einer leeren Landschaft, die in der Nähe des trostlosen Meeres in Trümmer versinkt

und nicht mehr genutzt wird, zu einem Gefühl völliger Sinnlosigkeit bewegt. Und doch ist das Aufkeimen des Denkens im Geist eine paradoxe Kraft für anhaltende Kreativität durch Stärke im von Gott gepflegten Geist. Das Geheimnis der unermüdlichen Kreativität des unnachgiebigen Geistes, der am aktivsten ist, wenn er mit Verwüstung und Sinnlosigkeit konfrontiert wird, ist eine heldenhafte Kraft in Gryphius' Sonetten. Es wird verwundert als von Gott in einem Kontrapunkt mit einem Abstieg in die vernichtende Melancholie bewahrt, gepflegt und bewahrt wahrgenommen.

Im Gedicht *Al Inkishafi* werden Lehnwörter im religiösen Register wie *Bismillahi* und *Dhambi* verwendet. Der Dichter führt den Namen Gottes mit einem arabischen Lehnwort zu Beginn seines Gedichts ein. Diese Tradition ist in vielen *Tenzi* verbreitet; Als Muslime begannen die meisten *Utenzi-Dichter* ihre Gesichte immer auf diese religiöse Weise, zum Beispiel beginnt Muhammad Kijuma in seinem Gedicht „*Utenzi wa Fumo Liyongo*“ auf die gleiche Weise. Die Wirkung von *Bismillahi*, das den Namen Gottes (*Allah*) enthält, besteht darin, dass es Gott den ersten und höchsten Platz im Gedicht einräumt. Der Dichter erkennt Gott als denjenigen an, der ihn bei der Schaffung des Gedichts inspiriert. Dieses Lehnwort wird in der ersten Strophe verwendet; Tatsächlich ist es das erste Wort des ganzen Gedichts. Dies zeigt die Bedeutung, die der Dichter Gott beimisst. Nach dem Dichter gibt es kein Äquivalent zu diesem Lehnwort auf Suaheli, da *Allah* der Gott der Muslime ist, der von den Arabern in das Suaheli eingeführt wurde. Diese Tradition wurde dann an die nachfolgenden Generationen weitergegeben. Das Lehnwort *dhambi* (Sünde) wird in Strophe 71 des Gedichts gebraucht, in dem der Dichter von einem Unterdrücker spricht, der am Ende bestraft wird. In Zeile 3 des Verses sagt der Dichter, dass der Unterdrücker mit allen Sünden bestraft wird, die von denen begangen wurden, die er unterdrückt hat. Mit anderen Worten, böse Menschen werden endlich für ihre Sünden bezahlen. In diesem Gedicht setzt der Dichter jede Form von Ungerechtigkeit mit Sünde gleich, die auf Erden und im Jenseits von Gott bestraft werden kann. Da der Autor von *Inkishafi* Muslim ist, verwendet er diese Worte in dem Wissen, dass sein Publikum, das ursprünglich Muslim war, sie versteht. Diese Lehnwörter werden im religiösen Bereich häufig verwendet, um islamische Konzepte darzustellen, die Menschen aus beiden Gemeinschaften zusammenbringen, in diesem Fall Araber und Suaheli. Ein gleichwertiges Wort für *Dhambi* auf Suaheli ist *kosa*, was einen Fehler oder eine Verletzung bedeutet. Der Autor verwendet jedoch das arabische Lehnwort *dhambi* anstelle von *kosa*. Meiner Ansicht nach ist der Grund für diese Wahl die Intensität des Wortes *Dhambi* - der von *Dhambi*



verbundene Fehler ist schwerwiegender als der von *Kosa*. Darüber hinaus hat das Lehnwort *Dhambi* eine religiöse Konnotation, da es bedeutet, die Gesetze Gottes zu brechen, was zu bestimmten Konsequenzen führt. Der Autor wollte darstellen, wie der Unterdrücker durch Ungerechtigkeit gegen Gottes Gesetz verstieß, und das passende Wort war *Dhambi*.

Strophe 12 legt die Grundlage des islamischen Glaubens und der islamischen Ideologie. Die Dichterin ermahnt die Tochter die Grundprinzipien des Glaubens eines Muslims zu verstehen und festzuhalten. Diese werden durch die Erwähnung einiger grundlegender Konzepte der Religion des Islam erklärt. In erster Linie soll sie die Religion und die Säulen, auf denen der Glaube beruht, wahren gebaut. Die Strophe lautet:

[...]La kwanda kamata dini  
Faradhi usiikhini  
Na sunna ikimkini  
Ni wajibu kuitia (stz 11) [...]

*Halte in erster Linie an der Religion fest  
Verpflichtung nicht ignorieren  
Und wenn es nötig ist, die Tradition aufrechtzuerhalten  
Es muss enthalten sein.*

Es gibt keinen Gott außer Ihm. Das sind das Zeugnis von Allah, seinen Engeln und diejenigen, die mit Wissen ausgestattet sind, fest auf Gerechtigkeit stehen. Es gibt kein Gott außer dem Erhabenen an der Macht, der Weise. (Al-Imran, 3:18).

### 4.3 Sonett, Utenzi und die Macht

Poesie wurde zu einem festen Bestandteil von „*Kiongozi*“ eine tansanische Zeitung und übertrug die Leidenschaft der suahelische Sprache für Verse in ein Massenformat. In ihrer Doktorarbeit von 1929 über Swahili-Zeitungen und -Zeitschriften in Deutsch-Ostafrika kommentiert Hilda Lemke: „In fast allen Zeitungen spielt die Poesie eine große Rolle. Die Suaheli können alles in ihrer poetischen Sprache ausdrücken ... und es ist den Zeitungsredakteuren immer gelungen, einen oder mehrere Dichter für ihre Zeitungen zu gewinnen.“ (Lemke, 1929: 44). Man findet auf den Seiten von *Kiongozi* Gedichte des Lobes für den Kaiser an seinem Geburtstag und für seine Macht, die *Maji-Maji-Rebellion* zu unterdrücken. So wurde das Lobgedicht, insbesondere der politischen Führer, als fester Bestandteil der Zeitungspoesie etabliert.

[...] (Al Inkishafi 59-61)

Wapi wa Kiungu wayaza kumbi,  
Na Mashekhe mema wa Ki-Sarambi  
Walaliye nyumba za vumbi-vumbi  
Ziunda za ziwaaliye

Wawapi ziuli wa Pate Yunga  
Wenye nyuso 'ali zenye mianga  
Wangiziye nyumba za tanga-tanga,  
Daula na 'ezi iwaushiye

Kwalina Mabwana na Mawaziri  
Wenda na makundi ya ya askari,  
Watamiwe nati za makaburi,  
Pinga za mautiziwafundiye[...]

*Wohin Kiungu, Wohin Sarambi,  
Wohin Scheichs, die unsere Kollegenhallen zierten?  
Unter dem Sand schlafen sie ewig  
Und hart auf sie schimmelnde Grabbretter belasten*

*Pate-Yunga, wo sind jetzt die Großen,  
Die Männer der galanten Mien, der Mien Elate?  
In dunklen Villen des Sandes wurden sie gebracht  
Von aller Macht und Souveränität verlassen*

*Es gab Herrscher, angetriebene Staatsvisiere  
Mit gedrängten Soldaten, ihre Wege zu warten.  
War das weit gähnende Grab der Erde ihr Schicksal?  
Und um sie zog sich die Kette des Todes zusammen*

*Kiungu* und *Srambi* waren Viertel der Stadt Pate, in der Aristokraten wie die Scheichs und Sharifs wohnhafteten. Das war Machtzentrum, genau wie in den Stadtstaaten während des Absultismus in Deutschland. Es war den Scheichs, Sharifs und Persönlichkeiten der Stadt üblich, sich täglich zu treffen, um die Wende der Ereignisse zu besprechen und ihre Ansichten zu den Themen der öffentlichen Ordnung, der Religion und der Sozialwirtschaft zu verkünden (Vgl. Hitchens 1972, S. 88). Bei solchen Gelegenheiten wetteiferten Redner und Dichter in Kompositionsfähigkeiten und Anmut miteinander. Hitchens (1972) erklärt Pate-Yunga als alten Namen für Pate und soll im Volksmund „*Pate-the-Swaggering*“ bedeuten, eine Ribaldrie, die die Menschen in Lamu gegen die Pateaner richten. Die Implikation von Pate-Yunga ist Pate United, abgeleitet vom suahelischen Wort „*kuunga*“, was sich zu vereinen bedeutet. Damit sollte es festgestellt werden, dass das

Sulatarnat von Pate sich nur von der Stadt unterscheidet. Das Sultanat umfasste mit unterschiedlichem Vermögen die Stadt und das Inselgelände sowie Städte und Gebiete an der Küste des Festlandes. Strophe 59 beginnt mit der Frage: "*Wawapi ziuli wa Pate Yunga?*" Wo sind die vereinten Leute von Pate? Die Herrscher wissen, dass Einheit Macht ist.

Lyrische Texte fordern von Lesern eine besondere Lesehaltung, weil es um die Vermittlung einer unbedingten Nachricht manchmal über einen Gegenstand, der politisch ist. Es wird von dem Dichter erwartet, dass diese Nachricht eine bestimmte Einstellung beim Aufnehmenden geht, indem der Leser Gegenstände bewertet, beurteilt oder dagegen eine Aktion führt. (Vgl. Fingerhut & Hopster 1974. S.24) Die lyrische Sprache der Sonette und *Utenzi* ist hier eine Besonderheit, die sowohl eine Auskunft vermittelt, als auch selbst Bestand der Benachrichtigung ist. Neben Inhalt, Sprache und Struktur dieser Gedichte soll auch die Gesamtgestaltung des lyrischen Textes die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen. Gemäß Mukařovský J. (1970) werden bei der Deutung von Gedichten die vier Grundfunktionen des Sprachzeichens mit einbezogen, das bringt die darstellende (Real-/Sachbezug), die expressive (Sprecherbezug), die appellative (Leserbezug) sowie die ästhetische Funktion (Sprach-/Textrückbezug) in Verbindung. Nach Mukařovský J. (1970) beziehen sich die vier Grundfunktionen eines sprachlichen Zeichens auf figurativ (Tatsache / Ereignis), ausdrucksstark (Sprecher), anziehend (Leser) und ästhetische Merkmale (Sprache / Text).

[.....] Die poetische Benennung unterscheidet sich von der mitteilenden dadurch, dass ihre Beziehung zur Realität zugunsten ihrer semantischen Einfügung in den Kontext abgeschwächt wird. Die praktischen Funktionen der Sprache, nämlich die darstellende, die expressive und die appellative, sind in der Dichtung der ästhetischen untergeordnet, die das Zeichen selbst in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Das Vorherrschen eben dieser Funktion lässt den Kontext in der Poesie große Bedeutung erlangen [.....] ( Mukařovský J. 1970 S. 45)

In lyrischen Texten wie Sonetten und *Tenzi* ist anders als in einem reinen Mitteilungstext auch bei der Komposition dieser Texte.

Außerdem muss der Leser die Textbotschaft selbst verstehen, zum Beispiel durch Interpretation des rhetorischen Mittels. Dies liegt daran, dass nicht alle Kontexte, auf die der Autor hinweist, direkt beobachtet werden, um Informationen zu generieren. Sie können nicht nur wissen, ob Sie die Nachricht direkt aus dem Text herauslesen können, sondern Sie können dies gleichzeitig mit der Umwandlung der Struktur des Textes, die der Leser beobachtet hat, in eine zweite Nachricht

tun. Daher erzeugt die Art und Weise, wie der Text erstellt wird, einen Teil der Informationen, die der Leser während der Registrierung aktualisiert. Fingerhut & Hopster (1974) erklärt, dass Das Verhalten von Lesern in der Sozialpoesie sich grundlegend von dem Verhalten von Kommunikationstexten unterscheidet. Denn "das Element der 'Poesie' liegt in der nutzbringenden Mitarbeit des Lesers und schafft eine Form der bewussten Kommunikation". Das Zeichen, das diesen Typ "abgezogen" anzeigt, ist beispielsweise die Sprache zum Standard. Piktogramme, Prosodie, Rhythmen, und Metrum." (Fingerhut & Hopster 1974. S. 33).

Mit dem Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) erlebte das Deutsche Reich einen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Verfall. Die Katholische Liga stand der Protestantischen Union gegenüber. Durch diesen Krieg und die grassierenden Seuchen durch die Pest kam etwa ein Drittel der deutschen Bevölkerung um. Die absolutistischen Fürsten nahmen in dieser Zeit Einfluss auf fast alle Lebensbereiche, Erziehung, Bildung, Wirtschaft und Religion. Der Armut der unteren Bevölkerungsschichten stand das verschwenderische Leben an den Fürstenhöfen gegenüber. Die Sonette „*Es ist alles eitel*“ und „*Tränen des Vaterlandes*“ von Andreas Gryphius wurden während der Zeit des Dreißigjährigen Krieges verfasst. Das Gedicht „*Es ist alles eitel*“ bezieht sich auf eine historische Situation, es überwiegt der „Real-/Sachbezug“. Der Inhalt vom Gedicht ist typisch für die Werke des Barock und von Andreas Gryphius. Die Idee der Eitelkeit, die Idee, dass alles vergänglich ist, hat in diesem Gedicht eine dominierende Rolle gespielt und trägt den Titel "Es ist alles eitel". "Eitel" bedeutet so viel wie "nutzlos, leer, nirgendwo". Diese Idee wird nun im ersten Gedicht mit dem Zusatz „auf Erden“ wiederholt, was die Vorstellung von „danach“ apokalyptisch und unverfälscht werden lässt. Dieses „Leben nach dem Tod“ war während des Dreißigjährigen Krieges für viele ein vielversprechendes Konzept, und der Tod ist allgegenwärtig, durch den sich die Hoffnungen auf ein gutes Leben vereinen. Nach dem Tod wurde er schöner. Der doppelte Gruß „du“ unterstreicht das Prinzip „*tua res agitur*“, das heißt „Ihr Geschäft steht auf dem Spiel und Ihr Eigentum steht auf dem Spiel“ und ist für den Leser unmittelbar relevant. Ein wichtiges Gestaltungselement ist die Ansammlung von Beispielen, da es „das übliche Mittel der Sonnenpoesie ist, eine gemeinsame Wirklichkeit auszudrücken“. Ein Beispiel für eine temporäre Welt ist der Bau oder Abriss einer Stadt in der ersten Strophe, die in Zukunft nur noch kahle Wiesen hinterlässt. Mwengo bin Athumanis *Chuo cha Tambuka* (1728), "Das *Utenzi* von *Tabuk*" und Mgeni bin Faqihis *Utenzi wa Rasil Ghuli* (1855), "Das *Utenzi* von *Rasil Ghuli*", werden typischerweise in Bezug auf ihre Religion gelesen Inhalt und wurden als unpolitisch

angesehen; dass es ihnen lediglich darum geht, arabische Geschichten für islamische spirituelle Zwecke zu übersetzen. Durch einen kritischen Ansatz behauptet der Artikel, dass die Epen tief über ostafrikanische Eroberungen nachdenken, wie sie in der Ära der Eroberungen der Swahili-Küste durch die portugiesischen und omanischen Araber geschrieben wurden. Sie porträtieren die Unterdrückten, deren eingebildete Frömmigkeit betont wird, und nutzen die religiöse Autorität, um Revolutionen gegen ihre Eroberer auszulösen. Der Artikel zeigt, dass die Epen politische Strategien der Befreiung von militärisch mächtigen Imperien sind, die auf Konsolidierung des Territoriums und Ausbeutung abzielen. Das poetische Handwerk der kurvenreichen Kriegsgeschichten förderte und stützte nicht nur den revolutionären Geist, sondern enthüllte auch die kriegführende Atmosphäre, die die Suaheli in ihren Bemühungen definierte, sich in den Jahren imperialer Einfälle eine Gemeinschaft vorzustellen.

#### **4.4 Rhetorische und bildhafte Leidenschaft**

Asgar und Vera Nünings (2010) erklärt, dass Friedrich Schleiermacher den hermeneutischen Zirkel als bewussten Deutungsprozess verstanden habe. Dieser Vorgang beinhaltet eine doppelte Bewegung. Andererseits muss der Leser in der Lage sein, den lyrischen Text zu verstehen, indem er dem Text des Gedichts folgt und den Akt der Wahrsagerei durchführt. Sie müssen den Text korrigieren, die Lücken ausfüllen, Vermutungen anstellen und erraten, was er bedeutet (Vgl. Schleiermacher 1977, S. 283). „Der Prediger“ ein Buch in der Bibel stellt einige Beispiele für die Eitelkeit des Lebens auf der Erde. Der Mensch profieiert wenig von seiner Arbeit, eine Generation wird durch eine andere ersetzt, die Sonne geht auf und unter, der Wind weht jetzt so und so, ein Fluss fließt ins Meer und doch wird das Meer nicht größer, (Vgl. Prediger 1;2). In dem Gedicht „*Es ist Alles eitel*“ Zeile 13 „die Blume auf der Wiese“ wurde nach den biblischen Psalmen 103:15 verfasst.

[...] Ein Mensch ist in seinem Leben Menschen sind wie Gras. Er blüht wie eine Blume auf dem Feld. Wenn der Wind darüber weht, so ist sie nimmer da, und ihre Stätte kennt sie nicht mehr. Die Gnade aber des HERRN währet von Ewigkeit zu Ewigkeit über die, so ihn fürchten, und seine Gerechtigkeit auf Kindeskind bei denen, die seinen Bund halten und gedenken an seine Gebote, dass sie darnach tun. Der HERR hat seinen Stuhl im Himmel bereitet, und sein Reich herrscht über alles. [.....] (Psalmen 103:17-19)

Während Gryphius auf die biblischen Beispiele der Vergänglichkeit anspielt, adaptiert er die Metapher wie „*Schatten, Staub und Wind*“, den Stils des Barocks charakterisieren. Diese Art von

Sprache musste den Lesern des 17. Jahrhunderts, die sie als Allegorien der Vergänglichkeit erkennen konnten, nicht erklärt werden. Martin Luthers Hymnen waren für das Singen in der Gemeinschaft gezielt, da nicht viele Menschen lesen und schreiben konnten. Gryphius-Gedichte wurden für die belesenen Menschen geschrieben, die seine Virtuosität in Bezug auf Nachahmung und Variation schätzen konnten. Parallelität und Antithese, rhetorische Strukturen, die in der Barockzeit üblich sind, werden in subtilen Modulationen in „*Es ist alles eitel*“ eingesetzt. Im hermeneutischen Zirkel wechselt der Leser zwischen Formulierung und Modifikation einer Abhandlung hin und her. Daher ist es nur möglich, einzelne, vielleicht undeutliche Textstellen im Vers zu verstehen, wenn man den Vers als Ganzes betrachtet. Dann gerät schließlich das Ganze des Gedichts als Verständnisgegenstand in den Blick.

Die Abfolge von Sätzen, die im ersten Teil des Sonetts mit „was“ beginnen, wird in Zeile 3 durch die Klausel „wo“ unterbrochen. Die Liste der parallelen Beispiele wird durch Enjambement und Ausarbeitung in Zeile zwei und vier unterbrochen. Menschliche Errungenschaften wie der Bau von Häusern und Städten sind mit Elementen aus der Natur wie der Blume verwoben. Und sein Hinweis auf Bronze und Marmor, der nicht ewig anhält, spielt auch auf Horace an. "Die berühmte Behauptung, Kunst sei ein Denkmal, das dauerhafter ist als Bronze", wenn alles vergänglich ist, wäre Kunst dauerhafter. Der Leser wird abgeschmackt, weiter an Sprecher des Gedichts zu denken, anstatt den oberflächlichen Eindruck zu akzeptieren. Mit typischem Barock, Freude an Übertreibung und Übermaß hüpfte der Sprecher weiterhin Metaphern für Transienten, die weit über den üblichen Punkt hinausgehen, an dem wir eine Wendung in den Gedanken erwarten.

Laut Zhukov (2004) Die alte suahelische Schrift diente bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts den Bedürfnissen der Swahili-Gesellschaft. Es wurde für die Erstellung von Handelsdokumenten, Korrespondenz, das Aufschreiben der Genealogie der herrschenden Familien, für Chroniken von Städten, literarische Werke usw. verwendet. Viele Beispiele des schriftlichen Erbes blieben jedoch in mündlicher Form erhalten und wurden im Laufe der Zeit erneut auf Papier gebracht. Viele adlige Suaheli-Familien hatten ihre eigenen Bibliotheken. Vierzehn Briefe aus Goa gelten als die ältesten existierenden Swahili-Manuskripte, vermutlich aus den Jahren 1711-28 (Vgl. Zhukov 2004. S.6). Auf jeden Fall gehen die frühesten bekannten Swahili-Manuskripte (*zuo oder vyuo*) aus dem gesammelten Material und unserem aktuellen Kenntnisstand hervor. kann aus dem achtzehnten Jahrhundert datiert werden (Vgl. ebd. S. 7). Dies sind die langen Gedichte, die als *Tenzi* bezeichnet werden. Im Zuge der Erweiterung der schriftlichen Sprachfunktionen in der Swahili-Gesellschaft

breitete sich die Alphabetisierung unter Vertretern ihrer oberen Schichten aus. Nach der Annahme des Islam hörten die traditionellen Formen der Weitergabe sozialer Erfahrung und Bildung, d.h. der mündlichen Überlieferung, auf, die spirituellen Bedürfnisse der herrschenden Elite zu befriedigen. Schriftliche Traditionen ersetzten die mündlichen und wurden zu den Hauptinstrumenten des kulturellen und ideologischen Einflusses auf den gebildeten Teil der Gesellschaft, in erster Linie auf ihre oberen sozialen Schichten, einschließlich Vertreter einer neuen Schicht muslimischer Lehrer, also Intellektuelle dieser Zeit. Obwohl Medizinmänner (*Waganga*), Dichter und Sänger weiterhin eine wichtige soziale Rolle spielten, die durch eine jahrhundertealte Tradition für sie vorgegeben war, wurden „Buchmänner“ (*Wanachuoni*), professionelle Kopisten und Hofdichter zu Bewahrern kultureller Informationen unter gebildeten Teil der Gesellschaft. Die alten *Swahili-Tenzi* sind Exemplare schriftlicher Literatur, die auf den Handlungen des Korans, Legenden über den Propheten Muhammad oder Geschichten aus der mittelalterlichen arabischen *Maghazi-Literatur* basieren und uns von den Taten und Kampagnen des Propheten erzählen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass das Erscheinen der Verschwörungen, verbunden mit der Idee des „Krieges um den Glauben“, der Intoleranz gegenüber den „Untreuen“, durch den Widerstand der Swahili-Städte gegen die Portugiesen, d.h. Christen, verursacht wurde. Andererseits müssen die Leser ihre Vermutungen, Thesen, Behauptungen ständig durch Vergleiche mit ihrem bereits Abgelesenen berichtigen. Solange, bis die Lyrik vollkommen verstanden ist. Wirkungsästhetik lässt sich auf der Gesellschaft verstehen. Literatur von der Kategorie Autor, Dichter, Text oder Gedicht in diesem Zusammenhang bis hin zur Leser- und Lesegattung als zentraler Begriff kann die Wirkung des lyrischen Textes im Gegensatz zur Werk- und Werkästhetik erklären und beschreiben lassen.

In Muyaka bin Hajis Gedicht „*Dunia mti mkavu*“, das auf Deutsch Die Welt ist ein trockener, spröder Baum, bedeutet. (Vgl. Abdulaziz 1979 S. 63). Darin übersetzt der Dichter ein abstraktes Konzept, die Welt, in konkrete, fühlbare Materie, eine alte, faule Baum, ein Bild, das die vergebliche und tückische Natur des Lebens darstellt. Die Interpretation des Baumes als Vanitas-Motiv wird durch die letzte Zeile ergänzt, die das wörtliche Thema ändert und das Publikum daran erinnert, dass selbst ein bedeutsames Gefühl des Fortschritts täuscht.

[...]Dunia mti mkavu, / kiumbe siulemele,  
Ukaufanyia nguvu / kuudhabiti kwa ndole;  
Mtiwe ni mtakavu, / mara ulikwangushile.  
Usione kwenda mbele, / kurudi nyuma si kazi [...]

*Die Welt ist ein trockener, spröder Baum; lehne dich nicht daran,  
Du sterbliches Geschöpf, halte es auch nicht mit zähem Griff fest  
Es besteht aus morschem Holz und wird dich bald zu Boden fallen lassen:  
Vorwärts gehen wird verhindert, und Rückgang ist am einfachsten*

Das Bild des Baumes basiert auf universeller menschlicher Erkenntnis und auf analogen Schlussfolgerungen, und dennoch ist dieses Bild nicht in der Alltagssprache zu finden und ruft einen tiefen Eindruck hervor, der zahlreiche Bedeutungsschattierungen impliziert, die weit über das gelegentliche Sprechen hinausgehen. Analogien zu konstruieren mag menschlich sein, aber nicht jeder Mensch hat die gleiche Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu sehen und hervorzurufen. Genau dieser Unterschied liegt dem Poetischen zugrunde und geht verloren, wenn man nur die kognitiven Grundlagen der Metapher betrachtet. Die folgende Strophe aus einem längeren *Utenzi* Gedicht, *Utenzi wa Haudaji*, liefert ein weiteres Beispiel. In der ersten Zeile hervorgerufene Menschen (*Ziumbe*-Kreaturen) werden in der zweiten Zeile mit Rindern (*ng'ombe*) verglichen. Vor dem Hintergrund der letzten beiden Zeilen, die sich auf das Schlachten beziehen (das Hervorrufen von Messern, „die mehr können als nur Rasieren“), wird Vieh zu einem Bild des sterblichen und unbewussten Menschen, der nicht erkennt und erkennen möchte, dass er oder sie bestimmt stirbt. Die elliptische Strophe hat eine düstere Wirkung. Der Schlachtprozess wird nicht explizit erwähnt, sondern existiert lediglich in der Vorstellung des Publikums, die versucht, die semantische Lücke zu füllen, die sich aus der Gegenüberstellung der Bilder ergibt.

Wie bereits in Kapitel drei behandelt wird, passt der metaphorische Ausdruck zur religiösen und philosophischen Poesie. Die letztendlich unverständliche Natur von Leben und Tod kann nur in Bildern untersucht werden, die nicht auf einfache Begriffe reduziert werden können, sondern die unerschöpfliche Komplexität hervorrufen. In der Tat ist die religiöse Poesie auf Suaheli voller Metaphern. Ein prominentes Beispiel ist das *Inkishafi*, das immer wieder für seine allegorische Natur anerkannt wurde, die auf vielschichtigen Bildern beruht. Einerseits zeigt es in lebendigen Farben den Untergang des Stadtstaates Pate im Norden Kenias, die im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich ihren hegemonialen Status verlor; Andererseits ist es gleichzeitig eine allgemeinere Parabel über die Kürze und Eitelkeit des menschlichen Lebens, die quasi mystisch ist und den Titel *Inkishafi* „die Offenbarung“ trägt. Die folgende Strophe stammt aus einer Passage, die die verlassenen Häuser darstellt und ein Bild von Pate in lebhaften Worten malt. Sie bezieht sich auf



die Fledermäuse und Vögel, die in das Haus eingedrungen sind, und auf die düstere Abwesenheit von Lärm.

[...] Nyumba zao mbake ziwele tame;  
makinda ya popo iyu wengeme.  
Husikii hisi wala ukeme;  
Zitanda matandu walitandiye [...]

*Ihre Villen hell, mit leeren Echos klingeln.  
Hoch in den Hallen klammern sich die flatternden Nachtfledermäuse.  
Obwohl ich keinen Aufschrei höre; kein süßes Murmeln.  
Die Spinnen über den  
Sofas drehen ihren Strang.*

Das Gedicht übertritt die historische Realität von Pate und die zerstörten Häuser können allgemein für die Unvermeidlichkeit des Todes stehen, wie in Kapitel 1 dargestellt und in Kapitel 3 erörtert. Haus und Bewohner stehen in einer metonymischen Beziehung, die letztendlich Ähnlichkeit oder Identität aufweist, und der Verfall der Häuser spiegelt sich im Verfall der menschlichen Körper wider, deren Zersetzung im Gedicht sehr plastisch beschrieben wird: „Aber der Tod eines Dorfes oder eines Dorfes Die Zivilisation ist eine Metapher aus dem buchstäblichen Tod der Menschen. *Al-Inkishafi* ist letztendlich ein Gedicht über ein mehrjähriges Thema. Rhetorik war früher eine unverzichtbare Hilfe beim Schreiben, und Dichter gehörten zu den eifrigsten Schülern. Die Argumentationsstruktur, die zeigt, wie Linien und Phrasen auf unser affektives Verständnis wirken, hatte normalerweise eine einfache Form. Machen Sie auf sich aufmerksam, indem Sie etwas von unmittelbarem persönlichem Interesse produzieren. Entwickeln Sie ein Argument mit ein paar weiteren Instanzen, aber nicht zu vielen, und halten Sie sie relevant. Führen Sie zu einer Einigung mit persönlichen Zusicherungen, Garantien und Autoritätsansprüchen. Schließen Sie mit einem Kompliment an das Publikum für seine Menschlichkeit und seinen gesunden Menschenverstand. Ebenso offensichtlich und notwendig war es, die passenden Wörter, Töne und Gesten zu finden.

Rhetorik organisiert die Sprache, um Emotionen hervorzurufen, durch Argumente zu überzeugen oder abzulenken. Natürlich kann das Letzte, Ablenkung oder Unterhaltung, sehr kompliziert sein, aber selbst die direkte emotionale Anziehungskraft ist keine einfache Sache. Unbeschränktes Ausgießen ist keine Kunst. Zumindest wollen wir wissen, dass die Emotion angemessen ist, dass

unsere Gefühle nicht zynisch gespielt werden. Die Quellen individueller Emotionen müssen erschlossen werden, und diese sind, wie jeder Boulevard-Redakteur weiß, sehr offensichtlich. Liebe in all ihren Formen, der Schmerz des Todes und der Trennung, die Freude an der Freundschaft und an den guten Dingen des Lebens, der Stolz auf Heimat, Familie, Status und Land, Loyalität, Mut in Widrigkeiten, einfache Bescheidenheit, Dienst und Freundlichkeit - diese und ein Dutzend andere bringen die Welt in Bewegung. Wie werden die Emotionen angezapft? Nicht durch direkte Berufung. Nicht einmal durch Zeigen statt Erzählen. Der Leser ist eine anspruchsvolle Kreatur und mag es nicht, Knopflöcher zu bekommen. Anstatt ein Gefühl mit Illustration zu bekleiden oder eine Moral mit einer Geschichte zu versehen, muss die Emotion aus der Darstellung der Szene entstehen. Dichter scheinen im Nachteil zu sein, da der Dramatiker oder Romanautor aufgrund des größeren Zeit-, Szenen- und Charakterkompasses nicht sofort das Ziel treffen muss. Zum Ausgleich erhält der Dichter jedoch größere Sprachressourcen, da nichts in der Kunst ein rohes Stück Leben ist. Der Dialog in Theaterstücken und Romanen mag natürlich erscheinen, ist aber weit entfernt von einer Transkription einer Live-Performance, die ein Radiohörer tatsächlich sofort erkennt. Selbst im realistischsten Roman ist der Dialog erfunden und muss sein: Um die Handlung voranzutreiben, den Charakter und die Motivationen des Sprechers zu zeigen, muss der Leser mehr wollen. Und wenn der Dialog nicht erfunden erscheint (was er sicherlich nicht muss), dann deshalb, weil der Dialog das Verständnis und die Konventionen, die unter der Oberfläche lauern, in allen sozialen Interaktionen sehr subtil nutzt.

#### **4.5 Rhythmus als Wirkungsästhetik**

Ein ausgedehnteres Klangphänomen ist der Rhythmus als Strukturfaktor des zeitlichen Aufbaus sprachlicher Ausdrücke. Es entsteht durch eine Reihenfolge von betonten und unbetonten Silben und Pausen und ist besonders beim Lesen vom lyrischen Text „merklich“. Im Alltag ist der Rhythmus des Sprechens, der durch die geltenden Konventionen der Wortbetonung und der Satzintonation bestimmt wird, sehr unregelmäßig (vgl. Klausnitzer 2004: 93). Im lyrischen Text kann der Rhythmus gezielt als ästhetisches Mittel zur Gliederung des Sprachflusses genutzt werden. Rhythmus unterscheidet Poesie von normaler Sprache; es schafft einen Ton für das Gedicht und kann Emotionen erzeugen oder Ideen fördern. Es ist wichtig, auf den Rhythmus zu achten, da dies der Schlüssel zum Verständnis der vollen Wirkung eines Gedichts ist auf die Gesellschaft. In der Poesie werden laute Silben als betont und die weichen Silben als nicht betont bezeichnet. Gedichte werden für die Gesellschaft geschrieben und Rhythmus ist eine der

poetischen Eigenschaften, die das Gefühl erzeugt, immer wieder zuhören zu wollen. Aufgrund ihrer strengen metrischen Regeln sind sowohl *Utenzi* als auch Sonett rhythmischer Natur. Deshalb wurden sie ursprünglich gesungen. Wie es schon in dieser Studie gezeigt wird besteht das Sonnet aus zwei Quartetten (zwei Strophen mit jeweils vier Versen) und zwei Terzetten (zwei Strophen mit jeweils drei Versen). Das Sonett hat eine Sonderform von Jambus, die Alexandriner bezeichnet wird. In der deutschen Sonettdichtung wird der Alexandriner als ein sechshebiger Jambus (*zwölf Silben; sechs unbetonte & sechs betonte*), deren Mitte eine Zäsur bildet. Als Zäsur wird ein gedanklicher Einschnitt, ein inhaltlicher Wendepunkt oder im Zusammenhang mit Rhetorik und Poetik ein kurzes Innehalten beim Lesen, also eine Atempause, bezeichnet. Bei beiden Gedichtformen, *Utenzi* und Sonnet, ist der Rhythmus abgöttisch regelmäßig. Auf eine unbetonte Silbe folgt stets eine betonte. Die Wörter wurden also so kombiniert, dass betonte und nicht betonte Silben regelmäßig auftreten. Diese Regelmäßigkeit von Betonungen wird Metrum genannt, wobei zwischen vier metrischen Grundformen unterschieden wird. In diesem Fall handelt es sich um einen Jambus, genauer um einen dreihebigen Jambus, was genau im Kapitel 2 erklärt wird. „*Du siehst, wohin du siehst*“ Daher ist die Metrik nichts anderes als sich wiederholende rhythmische Strukturen. Unterschiedliche Rhythmen können den Leser unterschiedlich beeinflussen. Für Jakobson war die Beschränkung von Reim und Tempo auf Audiopegel eine inakzeptable Vereinfachung. Das gleiche gilt für andere Ebenen der Poesie. Formale Äquivalenz erfordert, dass die Empfänger verschiedene Dinge und Ebenen assoziieren. Äquivalenz zwischen gereimten Wörtern. Ambiguität ist ein spezifischer Effekt der Sprache in selbstreferentiellen Funktionen. Zwei Tendenzen lassen sich ausmachen: Ästhetik unterstützt den Sinn des Gedichts, füllt ihn aus oder wächst inhaltlich. Ein weiteres Ergebnis dieser Studie ist, dass sich ästhetische Formen im Laufe der Zeit vom Expressionismus bis zur Gegenwart gewandelt haben. Gewöhnliche lyrische Formen wie feste Verse, regelmäßige Reime, rhythmische Wiederholungen und starke Metaphern finden sich in der expressiven Poesie, aber die Tendenz, diese ästhetischen Mittel wegzulassen oder zu reduzieren, ist in der Poesie zu sehen. Auf den ersten Blick wirkt moderne Poesie aufgrund mangelnder Spannung und Bildsprache unattraktiv. Es kann auch Satzzeichen, Vorsicht sowie Groß- und Kleinbuchstaben enthalten. Das Fehlen dieser Funktionen ersetzt jedoch andere Schönheitsverfahren, die derzeit nicht existieren, wie zum Beispiel Spannen und die Auswahl bestimmter Wörter. Überkreuzende Stilmittel wurden in der ausdrucksstarken Poesie verwendet, sind jedoch in der modernen Poesie sehr stark vertreten. Denken Sie daran, dass es immer eine Spannung zwischen Selbstzweck und Kommunikation gibt, obwohl es Unterschiede gibt. Ein

Dichter verwendet Rhythmus, um eine Stimmung oder einen Ton zu erzeugen, der wiederholt wird. Der weiche, aber messbare Rhythmus unterstützt die nachdenkliche Stimmung des Gedichts. Da der Dichter zwei Optionen abwägt, entspricht der Rhythmus dem Gefühl des Dichters. Der Gedichtsinhalt ist leicht verständlich, da die Syntaxebene und die Wortwahl einfach gehalten sind. Daher erzeugt der Rhythmus hier eine bestimmte Wirkung. Die ästhetische Form geht dem Inhalt voraus und lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Klang. Dieser Eindruck kann bestätigt werden, wenn man sich den "Gattungsnamen" ansieht: Es lässt sich vor allem als Barocksonnet bezeichnen.

#### **4.6 Fazit**

Natürlich werden die Gedichte bei verschiedenen Anlässen und in verschiedenen Zeitpunkten von Menschen gelesen und unterschiedlich betrachtet. Der lyrische Text kann diesen Lesern gefallen oder auch nicht. Die Freude am Lesen von Texten ist von Person zu Person unterschiedlich, wird aber durch die einzigartige Struktur und die Themen des Gedichts erreicht, die die Ideologie, Schule und Gebräuche der Gesellschaft beeinflussen. Im Gegensatz zum absichtlichen Gebrauch von Sprache im Alltag konzentriert sich die poetische Funktion der Sprache auf die Materialität, Struktur und den Beziehungscharakter der Wörter selbst, kurz beschrieben, die Elemente der Alltagssprache. Das Erlernen einer Sprache kann sich nur entwickeln, wenn das Erlernen sich von der Alltagssprache normativ und automatisch unterscheidet. Der Empfänger muss eine neue Bestellung eingeben - oft begleitet von etwas schwer lesbarem - Der Empfänger muss was eingeben. In der Poesie ist Bedeutung nur eines von vielen Merkmalen der Sprache, da ästhetische Prozesse wie Klang, Reim, Rhythmus und Bilder wichtiger sind als das traditionelle Sprechen und Schreiben. Die verschiedenen Aspekte können sich überschneiden und Spannungen erzeugen oder Spannungen zwischen ihnen erzeugen. Eine Analyse dieser Bedeutungszusammenhänge ist, dass, wie Jakobson (1960) in seinem Aufsatz „*Linguistics and Poetics*“ beschrieben hat, sprachliche Formalisierungstechniken, die sprachliche Ausdrücke in ästhetische Botschaften „umwandeln“, immer auch die Bedeutung von poetischen Texten beeinflussen. Jakobson (1960) beschreibt Valéry's Darstellung der Poesie als ein Schwanken zwischen Klang und Bedeutung, ferner ist er der Auffassung, dass die Darstellung zentral fundierter und eher wissenschaftlich festgestellt als eine Voreingenommenheit für phonetischen Isolationismus ist (Vgl. Jakobson 1960. 106).

Rhetorik organisiert die Sprache, um Emotionen zu wecken, zu überzeugen und in Diskussionen abzulenken.

## KAPITEL FÜNF

### 5.0 Poetik und Ästhetik des Sonetts und Utenzi

#### 5.1 Ergebnisse

Laut der hermeneutischen Theorie wird der Problem-Lösung-Stil durch Antithese in deutschen Sonetten der Barockzeit dargestellt, was auch ein typisches Merkmal von *Tenzi ist*. Bei *Utenzi* und suahelischer Dichtung im Allgemeinen wird dieser Stil als *Ngonjera* bezeichnet. In *Utenzi* wird manchmal die Lösung in der letzten Zeile enthalten und entweder strophenweise variiert oder durch das ganze Gedicht anhand einer rhythmisierten Phrase, Frage, oder Aussage wiederholt. In Sonette wird dieser Stil oft in der neunten Zeile als eine "Wendung" markiert, indem die Änderung des Tons, der Stimmung oder der Haltung des Gedichts signalisiert wird. Beide Gedichtformen lassen sich durch Zäsuren charakterisieren, was in *Utenzi* als *Ukwapi* markiert wird. Diese Studie zeigt, dass dieses stilistische Merkmal ursprünglich italienisch ist, eine These, die Werner (1918) in ihrem Artikel *Swahili Poetry* bestätigt. Das verwendete Metrum in *Utenzi* wurde von den Arabern eingeführt, obwohl die Betonung und Intonation der beiden Sprachen so unterschiedlich sind. Wie die hermeneutische Theorie diktiert, werden diese interkulturellen Unterschiede allmählich durch Vervollständigungs-, Ergänzungs- und Komplementierungsverfahren vereinheitlicht, dass sie notwendigerweise mit großer Freiheit behandelt wurden, und es kann einige geben, die nicht direkt auf arabische Originale zurückgeführt werden können. Nichts zeigt so gut, inwieweit diese importierte Kunst der Versifikation wirklich in den Sprachen Wurzeln geschlagen hat, wie die ständige Wiederholung von zwei oder drei Strophenformen, die auch in der italienischen Volksdichtung zu finden sind.

Wie es aus der Analyse der inneren Strukturen der beiden Gedichte im zweiten Kapitel hervorgeht, ist zu beobachten, dass die beiden Gedichtformen am meisten jambisch sind. Die Gedichtart von Sonett gliedert sich in zwei Quartette worauf zwei Terzette folgen, die Gedichtart von *Utenzi* gliedert sich in Quartetten, die bei allen Strophen vorkommen. Die Verse der beiden Gedichtformen sind jambisch alternierend und zeichnen sich durch Hebungen aus. Demnach können Sonetten Verszeile 12 oder 13 Silben haben, die entweder auf eine männliche oder weibliche Kadenz enden, und bei *Utenzi* sind die Silben elf oder zwölf. Diese Studie zeigt, dass *Utenzi* die elf Silben *Rispetto-Form* annahm, während das deutsche Sonett der französische

Alexandrinern annahm. Das zweite Kapitel zeigt auch, wie die beiden Gedichtformen denselben Ursprung haben und zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten mit denselben fremden Elementen konfrontiert wurden. Zu den poetischen Mitteln, was die erste Forschungsfrage angeht, von denen die jeweiligen Gedichte angewendet werden, um die historischen Ausprägungen ihrer Entstehung widerzuspiegeln, zählen der Problemlösungsstil, die jambische Struktur und die Zahl der Verssilben.

Aus der Untersuchung ergibt sich weiterhin, dass die lyrischen Texte dieser Gedichtformen spiegeln sich im Medium der Literatur wieder. Die Thematisierung der Standesdifferenz zwischen Gläubigen und Nichtgläubigen, zwischen adliger Dekadenz und bürgerlicher Tugend in den Gedichten, was im dritten Kapitel hervorgehoben worden ist, steht zweifelsfrei in Abhängigkeit vom historischen und religiösen Kontext. Die Verbreitung der christlichen Gedanken in Sonetten und islamischen Gedanken in *Tenzi*, weist auf einen gesellschaftlichen Prozess hin, der die Veränderung von sozialen Beziehungen und Interaktionen von Menschen bezeichnet. Die Abhängigkeit des Menschen von seiner sozialen Umwelt prägt sein Bewusstsein. Bezüglich der Forschungsfrage, gibt es im lyrischen Text jenseits der inhaltlichen Bezüge auf Gesellschaft und Geschichte etwas, das in Relation gegenüber Gesellschaftlichem steht oder es gar abbildet, sind die gesellschaftlichen Bedingungen und literarischen Themen dieser Gedichtformen die Untersuchungsgegenstände dieser Gedichte. Die *Tenzi* und Sonetten enthalten thematische unter anderen Bezügen wie Vergänglichkeit der Welt, Eitelkeit, Nichtigkeit, Tod und historische Themen, die sich auf religiöse Ziele beziehen, beispielsweise den Dreißigjährigen Krieg in Deutschland und den Krieg zwischen den Arabern und Portugiesen auf der Insel Pate. Die Analyse der Wechselverhältnisse im vierten Kapitel, in Bezug auf die Bedeutung und die Wirkungen der Sonnet und durch die *Utenzi* Gedichte wird es demonstriert, dass sprachliche Formalisierungsmethode die sprachlichen Äußerungen in ästhetischen Botschaften "umwandeln" und hat immer eine große Wirkung auf die Bedeutung der Sprache. Anders als der bewusste Sprachgebrauch im Alltag erlaubt uns die poetische Funktion der Sprache, sich auf Material, Struktur und Beziehungen der Wörter selbst zu konzentrieren und konkrete Formeln ästhetisch zu gestalten. Das Erlernen der alltäglichen Sprache kann sich nur entwickeln, wenn es im Gegensatz zur Alltagssprache normativ und automatisch ist. Neu erstellte Aufträge sind oft schwer zu lesen und müssen vom Empfänger verstanden werden. In der Poesie bedeutet die Tatsache, dass ästhetische Prozesse wie Klänge, Reime, Rhythmus und sprachliche Bilder wichtiger sind als das

traditionelle Sprechen und Schreiben, dass Bedeutung nur eines von vielen Attributen der Sprache ist. In der Studie wird es im vierten Kapitel nachgewiesen, dass die beiden Gedichtformen die Grundlage der weiteren Gedichtform fundierten, besonders bemerkbar waren das metrische System und die Bestehung auf reinen klassischen suahelischen Wortschatz. Die dargestellten Ergebnisse bestätigen die Annahme, dass Sonnet und *Utenzi* Gedichte ähnliche innere und äußerliche Formen haben, deren ästhetische Wirkung auch ähnlich sind.

## **5.2 Schlussbemerkung**

Die Forschung fördert die Tatsache zutage, dass es Ähnlichkeiten zwischen den beiden Gedichtformen – Sonnet und *Utenzi* – gibt, wie es durchgehend in den Kapiteln zwei, drei und vier anhand von ausgewählten Gedichten veranschaulicht worden ist. Dies kann in den folgenden Punkten zusammengefasst werden;

- Die Gedichte sind strukturell weitgehend ähnlich, variieren jedoch hauptsächlich in Bezug auf ihre Länge.
- Die Themen, die in den beiden Gedichtformen behandelt werden, sind trotz des geografischen und zeitlichen Unterschieds in ihrer Entstehung ähnlich.
- Die beiden Gedichtformen haben ähnliche ästhetische Wirkungen auf den Leser und die Gesellschaft im Allgemeinen, und dies wird auf ihre strukturelle Ähnlichkeit zurückgeführt.

Obwohl diese Studie es schaffen konnte, die poetischen ästhetischen Ähnlichkeiten in den beiden Formen der Gedichte festzustellen und zu erschließen, bleiben die Gründe, Ursachen... für weitere Forschung offen.



# LITERATURVERZEICHNIS

## Primärliteratur

1. Abdalla, Abdilatif: *Sautiyadhiki*. Oxford University Press: Nairobi 1973.
2. Sayyid, Abdallah A. Nasir: *Al Inkishafi- The Soul's Awakening*. Translated by William Hichens. Oxford University Press: Nairobi 1972.

## Sekundärliteratur

3. Angermüller, Johannes: *Why There Is No Poststructuralism in France. The Making of an Intellectual Generation*. Bloomsbury Academic: London u. a. 2015.
4. Askew, Kelly: *Tanzanian Newspaper Poetry: Political Comentry in Verse*. Mukukina Nyota Publishers (2015).
5. Berman, Nina: *German East Africa in Swahili Poems (review)*. In: *Research in African Literature*. Vol. 35. Nr.1 (Januar 2004), S. 191 – 192.
6. Biersteker, Ann / Plane Source, Mark: *Swahili Manuscripts and the Study of Swahili Literature*. In: *Research in African Literatures*. Vol. 20. Nr. 3 (Herbst 1989). Indiana University Press, S. 449 - 472.
7. Hofmann, Michael / Patrut, Julia-Karin: *Einführung in die interkulturelle Literatur*. WBG: Darmstadt 2015.
8. Horton, Mark: *Asiatic Colonisation of the East African Coast: The Manda Evidence*. In: *Journal of the Royal Asiatic Society* 1 (1986), S. 201-13.
9. Horton, Mark: *Shanga. The Archaeology of a Muslim Trading Community on the Coast of East Africa*: London 1996.
10. Kithaka, Mberia: *Al Inkishafi: A Nineteeth Century Swahili Poem*. University of Nairobi 2015. [http://www.ijlass.org/data/frontImages/gallery/Vol.\\_3\\_No.\\_3/10.\\_91-101.pdf](http://www.ijlass.org/data/frontImages/gallery/Vol._3_No._3/10._91-101.pdf)
11. Klein, Karsten: *Auswirkungen des Krieges auf die Menschen in „Thränen des Vaterlandes“ von Andreas Gryphius*. Grin Verlag: München 2016, S. 2.
12. Knappert, Jan: *Epic in Swahili Peotry and other African stories*. E. J. Brill: Leiden 1983.
13. Lebling, Robert W.: *The Saracens of St. Tropez*. Saudi Aramco World. Archived from the original on 13 January 2010.  
<https://archive.aramcoworld.com/issue/200905/the.saracens.of.st.tropez.htm> , abgerufen am 6.2.2021

14. Mnyampala, M.: *Ngonjera za UKUTA: Kitabu cha Kwanza*. Oxford University Press: Dar es Salaam 1970.
15. Monath, Wolfgang. *Gryphius, Andreas*. in: Neue Deutsche Biografie. Vol. 7. Duncker & Humblot: Berlin 1966, S. 242-246.
16. Mönch, Walter: *GÓNGORA UND GRYPHIUS: Zur Ästhetik und Geschichte des Sonetts*.
17. Mukařovský, Jan. *Kapitel aus der Poetik: Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache*. Suhrkamp: Frankfurt/M. 1967.
18. Nabea, Wendo / Ngugi, Pamela: *Kiswahili Poetic Aesthetics: From the General Identities to the African Prodigy*. Veröffentlicht online am 23. Mai 2012. [https://www.researchgate.net/publication/254316138\\_Kiswahili\\_Poetic\\_Aesthetics\\_From\\_the\\_General\\_Identities\\_to\\_the\\_African\\_Prodigy](https://www.researchgate.net/publication/254316138_Kiswahili_Poetic_Aesthetics_From_the_General_Identities_to_the_African_Prodigy)
19. Niefanger, Dirk : *Barock. Lehrbuch Germanistik*. Metzler: Stuttgart / Weimar 2012.
20. Ombunge, Rowland / Kisia, Adaka: *Uchambuziwa Mashairi*. Stantex Publishers: Nairobi 1996.
21. Palm, Hermann: *Gryphius, Andreas*. in: Allgemeine Deutsche Biografie. Vol. 10. Duncker & Humblot: Leipzig 1879, S. 73 - 82.
22. Phelan J.: *The Devotional Sonnet*. In: The Nineteenth-Century Sonnet. Palgrave Macmillan: London 2005. URL: [https://doi.org/10.1057/9780230512627\\_5](https://doi.org/10.1057/9780230512627_5), abgerufen am 5.02.2021
23. Schlüssel, Lisa: *Der „Vanitas“-Gedanke und die Lyrik des Barock*. Bayerische Julius-Maxilians-Universität: Würzburg 2009.
24. Schlütter, Hans-Jürgen: *Sonnet: Theorie des Sonetts*. RAM- Verlag Lüdenschield 1978.
25. Schöning M. (2017) »Vorlesungen über Universalgeschichte«. In: Endres J. (eds) Friedrich Schlegel-Handbuch. J.B. Metzler, Stuttgart. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05370-1\\_59](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05370-1_59)
26. Sent, Eleonore: *Das Libretto als literarische Leitgattung am Ende des 17. Jahrhunderts? Zu Zi(e)glers Roman Die Asiatische Die Oper am Weißenfelser Hof Banise und seinen Opernfassungen*. In: Sent, Eleonore (Hrsg.): *Weißenfelser Kulturtraditionen*. Hain Verlag: Rudolstadt 1996, S. 143–196.
27. Vierke, Clarissa: *From across the ocean: considering travelling figurations as part of Swahili intellectual history* (2016), S.233.
28. Volker, Meid: *Barocklyrik*. J. B. Metzler: Weimar 2008.
29. Volker, Meid: *Barocklyrik*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung: Stuttgart 1986.

30. Weagly, Jordan. "What Is the Significance of a Sonnet?" penandthepad.com, <https://penandthepad.com/significance-sonnet-2962.html>. 27 June 2021.
31. Wolfskehl Karl, quoted in Leonard Forster, *Die Niederlande und die Anfänge der deutschen Barocklyrik* (Groningen: Wolters, 1967),
32. ZHUKOV, A. (2004). OLD SWAHILI-ARABIC SCRIPT AND THE DEVELOPMENT OF SWAHILI LITERARY LANGUAGE. *Sudanic Africa*, 15, 1-15. Retrieved March 6, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/25653410>

### **Internedadressen**

1. [http://www.columbia.edu/~daviss/work/files/\\_archive/ce\\_orig.html](http://www.columbia.edu/~daviss/work/files/_archive/ce_orig.html), abgerufen am 6.02.2021
2. <https://penandthepad.com/significance-sonnet-2962.html> abgerufen a, 27.06.2021
3. <https://www.britannica.com/art/strambottob> ,abgerufen am 12.09.2020
4. <https://www.merriam-webster.com/> abgerufen 29.07.2021