

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



УДК 82-193.3. ББК Ш33(0)-453.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 10.01.03 (5.9.2)

“TRANSCENDENTAL HOMELESSNESS” IN WESTERN MODERNIST SONNETS

Tatiana N. Andreiushkina

Togliatti State University (Togliatti, Russia)
ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-2818-983X>

Abstract. The article deals with the fundamental existential topos of modernist poetry – “transcendental homelessness” (“*transzendente Obdachlosigkeit*” is a term coined by G. Lukács). The concept of transcendental homelessness goes back to the ideas of Kant, Schopenhauer, Nietzsche in Europe and to transcendentalism in America (Emerson, Thoreau). The idea of transcendental homelessness in relation to modernist poetry means transcendental abandonment, insecurity of man by God and society and is manifested both in European poetry and in the literature of the two Americas. A comparison of a number of texts reveals not only their intertextuality, but also a lively dialogue between the texts and the authors (Hoddis, Lichtenstein, Klemm). The topos under study receives its culminating expression in the poems of the “end of the world” (Hoddis, Klemm, McLeish, etc.), based on Spengler’s ideas about the “*Untergang des Abendlandes*” and Nietzsche’s nihilism. German expressionists most vividly expressed the motif of the “end of the world” as a continuation of the mythological plot of the “*Gotterdämmerung*”, captured by K. Pinthus in the anthology “*Menschheitsdämmerung*” (1919/20). The topos finds its logical conclusion in epitaph sonnets (Ungaretti, Vallejo, Desnos, etc.). In poetological sonnets (Unamuno, Becher, Jimenez, Machado, etc.), poets attempt to get out of the situation of transcendental homelessness by appealing to the creative potential of language, by turning to the poetic tradition, and glorifying national poets. The sonnet, as a form most consistently supporting European poetic traditions, turned out to be the most acceptable poetic form for expressing the idea of the possibility of a dialogue between cultures and the acquisition of a language ark.

Keywords: transcendental homelessness, poetic creative activity; lyrical genres; poetical motifs; end of the world; epitaph sonnets; modernism; expressionism; poetological sonnets.

For citation: Andreiushkina, T. N. (2022). “Transcendental Homelessness” in Western Modernist Sonnets. In *Philological Class*. Vol. 27. No. 1, pp. 166-178.

«ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ БЕЗДОМНОСТЬ» В ЗАПАДНЫХ МОДЕРНИСТСКИХ СОНЕТАХ

Андреюшкина Т. Н.

Тольяттинский государственный университет (Тольятти, Россия)
ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-2818-983X>

Аннотация. Статья посвящена основополагающему экзистенциальному топосу модернистской поэзии – «трансцендентальной бездомности» (Лукач). Понятие трансцендентальной бездомности восходит к идеям Канта, Шопенгауэра, Ницше в Европе и трансцендентализму в Америке (Эмерсон, Торо). Идея трансцендентальной бездомности в приложении к модернистской поэзии означает запредельную (в прямом и переносном смысле слова) оставленность, покинутость человека богом и обществом и проявляется как в европейской поэзии, так и в литературе двух Америк. Сопоставление ряда текстов выявляет не только их интертекстуальные связи, но и живой диалог (Ходдис, Лихтенштейн, Клемм). Свое кульминационное выражение исследуемый топос получает в стихотворениях «конца света» (Ходдис, Клемм, Маклиш и др.),

опирающихся на идеи О. Шпенглера о «закате Западного мира» и нигилизм Ницше. Немецкие экспрессионисты наиболее ярко выразили мотив «конца света» как продолжение мифологического сюжета «сумерек богов», запечатленного К. Пинтусом в антологии «Сумерки человечества» (1919/20). Логическое завершение топоса находит в сонетах-эпитафиях (Унгаретти, Вальехо, Деснос и др.). В поэтологических сонетах (Унамунно, Бехер, Хименес, Мачадо и др.) поэтами предпринимается попытка выхода из ситуации трансцендентальной бездомности с помощью обращения к творческим потенциям языка, поэтической традиции, прославлению национальных поэтов. Сонет как форма, наиболее последовательно поддерживающая европейские поэтические традиции, оказалась наиболее приемлемой для выражения идеи возможности диалога культур и обретения языкового ковчега.

Ключевые слова: трансцендентальная бездомность; поэтическое творчество; лирические жанры; поэтические мотивы; конец света; сонеты-эпитафии; модернизм; экспрессионизм; поэтологические сонеты.

Для цитирования: Андреюшкина, Т. Н. «Трансцендентальная бездомность» в западных модернистских сонетах / Т. Н. Андреюшкина. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2022. – Т. 27, № 1. – С. 166-178.

Einleitung.

Die literarische Moderne entstand, wie allgemein angenommen, am Vorabend des Ersten Weltkriegs und erreichte ihre Blütezeit in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts fast gleichzeitig in allen Ländern Westeuropas und Amerikas [Simyan]. Die Frage der Obergrenze der Moderne ist nicht gelöst. Wie einige Studien zeigen, leben modernistische Ideen bis in die 60er Jahre des XX. Jahrhunderts [Friedrich 1996; Enzensberger 2002].

Die Moderne ist ein internationales Phänomen, das aus verschiedenen Strömungen und Schulen besteht (Symbolismus, Akmeismus, Futurismus, Kubismus, Imagismus, Expressionismus, Konstruktivismus, Abstraktionismus, Dadaismus, Surrealismus usw.). Europa und insbesondere Paris (für Lateinamerikaner – auch Spanien) werden zum Zentrum der Kultur der Moderne. Der deutsche Expressionismus hinterlässt bedeutende Spuren in der Entwicklung der modernen Poesie, wie insbesondere Kurt Pinthus' Anthologie deutscher expressionistischer Poesie „Die Menschheitsdämmerung“ zeigt, in der viele der im Folgenden analysierten Sonette enthalten sind. Der Titel des Buches zeugt davon, dass sich der Ersteller sowohl auf die mythologischen Motive von der „Götterdämmerung“ als auch auf die biblischen Vorstellungen vom „Weltuntergang“ („Wehe, es will Abend werden, und die Schatten werden lang“ (Jer. 6: 4) und Schopenhauers Vorstellungen von „der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens“ [Schopenhauer 2014] im „Abendland“ und Nietzsches Nihilismus stützt. Als Beispiel dafür, wie „Dämmerungs“-Ideen den gesamten Westen eingefangen haben, dienen „The Evening Land“, 1922) von D. G. Lawrence, „The

Waste Land“ von T. S. Eliot und andere.

Der Begriff der „transzendentalen Obdachlosigkeit“, der auf die Ideen von Kant, Schopenhauer, Nietzsche in Europa und auf den Transzendentalismus in Amerika (R. W. Emerson, H. D. Thoreau) zurückgeht, ist mit Freuds Begriff der „Angst“ verbunden: „Die Angst hat eine unverkennbare Beziehung zur Erwartung; sie ist Angst vor etwas“ [Freud 1926: 27]. Sie zeichnet sich durch „den Charakter von Unsicherheit und Sinnlosigkeit“ aus [ibidem]. Die Angst um die Jahrhundertwende wurde durch die Krise erzeugt. Die Angst vor dem Krieg und seiner Folgen äußerte am krassensten der deutsche Expressionismus, der in der Krisenzeit des „Weltuntergangs“ entstanden war. Es ist schwer zu argumentieren, dass „weder wirtschaftliche noch politische Seiten unserer Kultur die Angst hemmen können“ [Tillich 2020: 185], aber man kann nur zustimmen, dass es in ihrer Macht liegt, sie auszudrücken und verstehen zu lassen, was die Expressionisten am besten gemacht haben.

Georg Lukaács' Hauptthese aus „Die Theorie des Romans“ (1916) im Bezug auf den Begriff der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ [Lukaács 1971: 32] besteht darin, dass die moderne Welt im Vergleich zur Antike unendlich groß geworden ist und ihre heimatliche Qualität verloren hat. Wenn das Epos Ausdruck einer ganzheitlichen Welterfahrung, einer vollendeten, abgerundeten, in sich geschlossenen Kultur war, sei der Roman von der Erfahrung der Moderne als Epoche des Fragmentarischen, nicht zur Einheit Kommenden geprägt, die eine Diskrepanz zwischen Innen und Außen, Ich und Welt widerspiegelt. Der Roman, so Lukaács, sei die Epopäe des gottverlassenen Welt im Gegensatz zur Totalität und

Geschlossenheit des griechischen Weltbildes, das transzendente Wesensart ihres Lebens ausmacht [Ibid.: 24].

Der Topos der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ lässt sich an strukturell und thematisch verwandten Textketten verdeutlichen und die Autoren aus verschiedenen Ländern vereinen. Analysieren wir eine Kette am Beispiel von Sonetttexten über die Zeit, über das Zeit- und Weltende. Die ersten beiden Texte – von Hoddis und Lichtenstein – sind gekürzte Sonette. Typische Merkmale des Genres realisieren sich durch umschlungene oder gekreuzte Reime mit alternierenden weiblichen und männlichen Kadenz und 5-füßigen Jamben. Aneinander anklingende Reime und ein deutlicher Dialogismus verbinden die beiden Texte, was für Sonettensonen typisch ist. In beiden Texten sind einige Dinge wichtig, die in späteren Sonetten aufgegriffen werden: ein Hut, der wie ein Dach vom Kopf fliegt; Sturm und Flut, Fallen der Züge von Brücken in den Abgrund, Gleichgültigkeit der Bürger im Bezug auf die kommende Katastrophe.

Weltuntergangs- und Obdachlosigkeitsmotiv: Hoddis, Lichtenstein, Klemm, MacLeish.

Dieses Motiv taucht in dem Gedicht „Weltende“ (1911) von Jacob van Hoddis (1887–1942) auf, einem programmatischen Gedicht für Poesie der Moderne. Der erste Vierzeiler reimt sich umschlungen, der zweite – kreuzweise (wir haben Schlüsselwörter fett hervorgehoben, die in anderen Texten zu diesem Thema wiederholt werden).

Dem Bürger **fliegt** vom spitzen Kopf **der Hut**,

In allen Lüften hallt es wie Geschrei.

Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,

Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um **dicke Dämme zu zerdrücken**.

Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.

Die **Eisenbahnen fallen von den Brücken** [Menschheitsdämmerung 1996: 18].

Der Hut, der vom Kopf fliegt, die Dachdecker, die vom Dach fallen, ohne das Haus bedeckt oder das Dach befestigt zu haben, und der aufsteigende Sturm kann es durchaus abreißen und wegtragen – das alles sind die ersten und wichtigen Metaphern der Obdachlosigkeit (das Wort „Obdachlosigkeit“ stammt vom „Dach“). Darüber hinaus bedroht die Flut

die Menschheit erneut, das Meer dringt vor, um dicke Dämme zu durchbrechen, Züge stürzen von Brücken, aber die „Spitzköpfigen“ sind mit ihrer laufenden Nase besorgt. Die betreffende Charakterisierung der Menschheit betont die Absurdität der „lesenden“ Menschenwelt, die glaubt, nicht getroffen zu werden, weil Katastrophen irgendwo weit von ihr passieren. Der Leichtsinne von Bürgern, die den Ernst der Lage nicht verstehen und mit ihren kleinen Sorgen und Beschwerden beschäftigt sind, wird auch beiläufig ironisch thematisiert.

Das Thema „des Weltendes“ entwickelt Alfred Lichtenstein (1889–1914) in seinem Gedicht „Die Dämmerung“ (1913), das ein Sonett imitiert. Drei Vierzeiler sind auch mit 5-füßigen Jamben und Kreuzreimen verfasst. Um einem englischen Sonett zu ähneln, fehlt nur ein abschließender Zweizeiler. Sein Name appelliert einerseits an die „Götterdämmerung“, andererseits zeigt er die „Menschheitsdämmerung“ – so heißt auch Pinthus' Anthologie, wofür beide Gedichte aufgenommen wurden.

Ein **dicker** Junge spielt mit einem Teich.

Der **Wind** hat sich in einem Baum gefangen.

Der Himmel sieht verbummelt aus und **bleich**,

Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf lange Krücken schief herabgebückt

Und schwatzend kriechen auf dem Feld

zwei Lahme.

Ein blonder Dichter wird vielleicht **verrückt**.

Ein Pferdchen stolpert über eine **Dame**.

An einem Fenster klebt ein **fetter** Mann.

Ein Jüngling will ein **weiches Weib** besuchen.

Ein **grauer Clown** zieht sich die Stiefel an.

Ein **Kinderwagen** schreit und Hunde fluchen [Lichtenstein 1962: 44].

„Die Dämmerung“ von Lichtenstein entfaltet einerseits den Text von Hoddis, indem der Verfasser den Umfang vergrößert und den ganzen Tages- und Lebenszyklus des bürgerlichen Lebens aufzeigt. Andererseits beschränkt Lichtenstein den genannten Zyklus auf einen aufzählenden Katalog kleiner Dinge: „Sturm“ von Hoddis verwandelt sich in einen „Wind“ bei Lichtenstein, heruntergefallene Dachdecker werden hier zu zwei Invaliden, der Schrei des Himmels wird durch das visuelle Bild des Himmels gleich einer verbummelten Frau ersetzt, im Bild des „blonden

Poeten“ kann man Hoddis selber erkennen, der sein Leben in einer psychiatrischen Klinik beendete; die Eisenbahnwagen verwandeln sich in einen Kinderwagen. Auf solche Weise macht Lichtenstein die Situation noch banaler. Er reproduziert die böse Unendlichkeit des spießbürgerlichen Lebens.

„Bürger mit Schnupfen“ werden hier konkretisiert – vom Jungen über den jungen Mann, den dicken Mann bis zum alten Clown. In der letzten Strophe scheint ein Baby im Kinderwagen bald ein dicker Junge zu werden, was uns zurück zur ersten Strophe bringt. Berücksichtigt man die inneren Reimrollen in beiden Texten (Hund – Hut, Dame – Dämme – Dämmerung, verrückt – Brücke – zerdrücken – Krücken, dicke – dicker), sowie die Statik des Ding-Katalogs in Lichtensteins Gedicht in Vergleich mit dem dynamischen Bild der drohenden Katastrophe bei Hoddis wird der Übergang Lichtensteins vom Expressionismus zum Surrealismus offensichtlich, für den viele französische poetische Texte der Moderne ein Beispiel geben [Andreiushkina 2019: 64].

Die Blässe des verbummelten Himmels, dem, wie einer Frau, „Make-up abgenutzt ist“, geht aus Lichtensteins Gedicht in Klemms Text über und bedeckt die Erde mit Blässe („die Länder sind bleich“). Der Wahnsinn der Welt und die Tricks des alten Clowns werden wieder später von McLeish gefragt. Die These von Lukács – „Verbrechen und Wahnsinn ist die Objektivierung transzendentaler Obdachlosigkeit“ [Lukács 1920: 56], – angewendet auch auf Lichtensteins statischen Katalog, wird im Sonett „Meine Zeit“ (1916) von Wilhelm Klemm (1881–1968) ihre anschauliche Verkörperung finden. Klemm beschreibt nicht die natürliche Totalität, die Lukács im Zusammenhang mit Homers Epos erwähnt, sondern diejenige, über die Pinthus in der erwähnten Anthologie schreibt: „die schäumende, chaotische, berstende Totalität unserer Zeit“ [Menschheitsdämmerung 1996: V].

Gesang und Riesenstädte, Traumlawinen,
Verblaßte Länder, Pole ohne Ruhm,
 Die **sündigen Weiber**, Not und Heldentum,
 Gespensterbrauen, **Sturm auf Eisen-**
schienen.

In Wolkenfernen trommeln die Propeller.

Völker **zerfließen**. Bücher werden Hexen.

Die Seele **schrumpft** zu winzigen Komplexen.

Tot ist die Kunst, die Stunden **kreisen** schneller.

O meine Zeit! So namenlos **zerrissen**,
 So ohne Stern, so daseinsarm im Wissen
 Wie du, will keine, keine mir erscheinen.

Noch hob ihr **Haupt** so hoch niemals die Sphinx!

Du aber siehst am Wege rechts und links
 Furchtlos vor Qual **des Wahnsinns** Abgrund
 weinen! [Menschheitsdämmerung 1996: 4]

Die „berstende“ Totalität in Klemms Text wird vermittelt durch:

– Aufzählung verschiedener Phänomene als Spiegelbild des entstehenden Chaos, sowie bei Hoddis und Lichtenstein, als auch bei den französischen Surrealisten (z. B. bei J. Prévert in „Inventaire“) und bei A. Stramm in „Menschheit“ [Andreiushkina 2019: 64–66];

– kosmisches Denken: vom Himmel und von den Sternen bis zum Abgrund der Hölle;

– geografische und historische Abdeckung: Land von Pol zu Pol;

– historische Berichterstattung: Geschichte von Ägypten bis zur Gegenwart, die sich durch negative Beinamen und Metaphern auszeichnet, die sowohl Sprengkraft als auch die Wertlosigkeit dieser Totalität vermitteln (*verblasst, zerrissen, zerfließen; ohne Ruhm, ohne Stern, namenlos, daseinsarm, geschrumpft, Wahnsinn, Abgrund*);

– eine Kulturschicht, die wenig vielversprechend präsentiert wird: Bücher-Hexen (die man bekanntlich 1933 zu verbrennen beginnt), Tod der Kunst;

– technischen Fortschritt: Propeller, Riesenstädte, Eisenbahnboom, Beschleunigung der Zeit;

– die Welt am Scheideweg zwischen einem zerfallenden Zustand (sündige Frauen, Not) und Heldentum im Krieg;

– Zukunftsbilder: Eine mysteriöse Sphinx wartet auf eine Lösung, und die Zeit geht furchtlos auf einem schmalen Pfad über einen Abgrund (bei Hoddis sind es Eisenbahnen, die in den Abgrund fallen).

Wenn Hoddis, Klemm und Lichtenstein im Genre eines Katalogs im Stil der französischen Surrealisten über die Zeit schreiben und die Phänomene der chaotischen Realität durch Kommas getrennt aufzählen, entfaltet der Amerikaner Archibald MacLeish (1892–1982) im Sonett „The end of the world“ (1926) ein leicht skizziertes Motiv über einen Clown bei Lichtenstein und schafft das Bild einer Zirkus-Welt. Die Metapher des Zirkus und der

einstürzenden Zirkuskuppel gibt ein gähndes Symbol für die „transzendente Obdachlosigkeit“ der Menschheit. McLeish verwendet das simultane Modell der Darstellung von Ereignissen, das von Expressionisten weit verbreitet wurde. Die Einfachheit seiner Bilder verbindet sich mit der Komplexität der Metaphern. Die vertraute Umgebung, wenn der Autor die Zirkusartisten beim Namen nennt, steht in scharfem Kontrast zu den Worten „there“ und „nothing“ als eigentliche Definition von „transzendenter Obdachlosigkeit“.

Quite **unexpectedly** as Vasserot
the armless ambidextrian was lighting
a match between his great and second toe
and Ralph the lion was engaged in biting
the neck of Madame Sossman while the
drum
pointed, and Teeny was about to cough
in waltz-time swinging Jocko by the
thumb –
quite **unexpectedly** the top blew off:

And **there, there** overhead, **there, there**
hung over
those thousands of white faces, those da-
zed eyes,
there in the starless dark the poise, the
hover,
there with vast wings across the canceled
skies,

there in the sudden blackness the black pall
of **nothing, nothing, nothing – nothing**
at all [Museum 2002: 456].

Enzensbergers Übersetzung dieses Sonetts ist frei, hier fallen manche Wiederholungen aus, Zeilen werden ausgetauscht, einfache Wörter werden durch Komposita ersetzt und einmal sogar in Klammern eingeschlossen usw., Reime bleiben dennoch erhalten: „Es kam ganz unerwartet, gerade als / Vasserot, das armlose Wunder, anriss / ein Zündholz mit seinem linken Zeh, in den Hals / von Madame Soßmann Cäsar der Löwe biss // (Trommelwirbel), als Teeny mit großem Hurra / seinen Partner am Daumen herumgeschnellt / im Walzertakt, und wollt eben husten, da / flog plötzlich davon das Zirkuszelt // und droben hing, es hing droben, es hing / über geblendeten Augen und Menschengewimmel, hing im sternlosen Dunkel und schwebte und ging / mit Riesenflügeln nieder überm erloschnen Himmel, / bis in der Finsternis nichts als das schwarze Bahr- / tuch aus nichts und nichts

und wieder nichts war“ [ibid.: 457].

McLeish, der in den 1920er Jahren in Paris lebte, vereint die französischen und englischen Formen des Sonetts (das ist einerseits die Aufteilung in ein Oktett und ein Sextett und das Vorhandensein der 5-füßigen Jamben, andererseits – Kreuzreime und ein Schluss-Couplet). Von einer Zirkusvorstellung handelt das Oktett, das alle gleichzeitig stattfindenden Aktionen beschreibt und in einen Knoten zieht, wenn die Kuppel, die den Zirkus bedeckt, zusammenbricht (der Oktettrahmen wird durch die Wiederholung des Adverbs „unexpectedly“ in den Zeilen 1 und 8 gebildet).

Sextett gibt ein Bild von der Beobachtung des Kuppelfluges am Nachthimmel (der Schreckeffekt wird erzeugt, indem man siebenmal „there“ und viermal – „nothing“ in der Schlusszeile wiederholt; dadurch wird auch ein Rahmen bildet und 6 Zeilen in ein Sextett gezogen). Die Beschreibung der Katastrophe wird nicht nur von lexikalischen Wiederholungen begleitet, sondern auch von syntaktischen Parallelismen, die das Entsetzen der Zuschauer vermitteln, die das apokalyptische Bild des „Weltuntergangs“ vor sich beobachten. McLeish verwendet erfolgreich die Idee der deutschen Romantiker vom Oktett als Spiegelbild des irdischen Lebens (McLeish macht den Zirkus zu seinem Symbol) und das Sextett mit seiner Richtung zum Himmel (aber in der Moderne entpuppt er sich als dunkel und leer) – des himmlischen.

Dieselbe Dunkelheit und Leere des Weltalls und Einsamkeit des denkenden Menschen in der Welt empfindet der portugiesische Dichter Fernando Pessoa (1888–1935) im 18. Sonett aus der Sammlung „35 Sonette“ (1918). Die Emotionalität wird hier durch die viermalige Wiederholung von „O“ („Perlentränen“, die noch aus der Zeit der italienischen Renaissance-Sonettistik bekannt sind) hervorgehoben. Dieses O verkörpert alle Begriffe, die ein O enthalten: *espaço indefinido, noite, negro mistério, fluxo do tempo, abismo de silêncio, vazio, escuridão*. Machado wird es später „eine große Null“ nennen.

Espaço indefinido, que, por noite de mema substância,

Num só negro mistério dois mistérios vagos une;

As estrelas errantes, cuja luz inumerável Repete um mistério até que a conjectura acabe;

O fluxo do tempo, conhecido por bolhas
que estouram desde o nascimento;

O abismo de silêncio, vazio sequer de
nada; <...>

A prece do meu pensamento vê para além
Da escuridão universal deserta e vasta
[Pessoa].

Unbestimmter Raum, der bei Nacht von
derselben Substanz / In einem einzigen
schwarzen Geheimnis zwei vage Geheimnisse
vereint; / Die wandernden Sterne, deren un-
zähliges Licht / ein Geheimnis wiederholt, bis
die Vermutung vorbei ist; / Der Fluss der Zeit,
bekannt als durch Geburt platzende Blasen; /
Der Abgrund der Stille, leer sogar von allem; /
<...> Das Gebet meiner Gedanken sieht über
die Wüste hinaus / Die universelle Dunkel-
heit, einsam und gewaltig (Übersetzung des
Autors des Artikels – T. A.).

Das Sonett vom „Weltende“ drückte jene
„ewige Einsamkeit der Seele“ eins zu eins mit
der düsteren Unendlichkeit des Kosmos aus,
die Lukács wie folgt formulierte: „Die Lyrik
kann das Phänomenalwerden der ersten Natur
ignorieren und aus der konstitutiven Kraft dies-
es Ignorierens heraus eine proteische Mytho-
logie der substantiellen Subjektivität schaffen:
für sie ist nur der große Augenblick da, und in
diesem ist die sinnvolle Einheit von Natur und
Seele oder ihr sinnvolles Getrenntsein, die
notwendige und bejahte Einsamkeit der Seele
ewig geworden: losgerissen von der wahllos
abfließenden Dauer, herausgehoben aus der
trüb bedingten Vielheit der Dinge, gerinnt im
lyrischen Augenblick die reinste Innerlichkeit
der Seele zur Substanz, und die fremde und
unerkennbare Natur ballt sich von innen ge-
trieben zum durch und durch erleuchteten
Symbol. Aber nur in den lyrischen Augenbli-
cken ist diese Beziehung zwischen Seele und
Natur herstellbar“ [Lukács 1971: 54].

Diese Zeilen müssen nicht nur an Sonette
von McLeish oder Pessoa, sondern auch an
Theodor Däublers Sonett „Einsamkeit“ über
einen schweigsamen Wald erinnern, der nicht
auf die Schreie eines Menschen reagiert.

Ich rufe! Echolos sind alle meine Stimmen.

Das ist ein alter, lauteleerer Wald.

Ich atme ja, doch gar nichts regt sich
oder hallt.

Ich lebe, denn ich kann noch lauschen und
ergrimmen [Menschheitsdämmerung 2002: 63].

Epitaph-Sonette: Rilke, Ungaretti, Bach-

mann, Arendt, Vallejo, Desnos.

Das Thema des Weltendes, verbunden mit
dem Thema des Todes, fand seinen logischen
Abschluss in einer Reihe von modernen Epi-
taph-Sonetten. Im Zyklus „Sonette an
Orpheus“ (1922) von R. M. Rilke – eigentlich
einer ausführlichen Inschrift auf den Grabstein
der Tochter einer bekannten Balletttänzerin –
wird das Sonett mit dem Dithyrambus kontami-
niert. Der Zyklus spricht im Gegensatz zu
anderen Epitaphen weniger vom Tod als vom
Leben. Die Wahl eines symbolischen Helden
für den Zyklus hat wichtige Implikationen.

Die Essenz des griechischen Mythos,
dessen wichtigster Dreh- und Angelpunkt,
wie aus der Interpretation von Ovids „Meta-
morphosen“ bekannt, das schmerzliche Ge-
fühl des Verlustes Eurydikés ist, verändert
sich bei Rilke völlig. Für Rilke weist der My-
thos nicht auf eine unüberwindbare Kluft zwi-
schen Lebenden und Toten hin, der Tod ist für
ihn eher ein Eintritt in den in der Natur statt-
findenden Übergangsprozess zwischen Leben
und Tod. Für Rilke ist die kosmisch-
metaphysische Funktion des großen Sängers
wichtig. Orpheus war berühmt als Sänger und
Musiker, ausgestattet mit der magischen
Kraft der Kunst, der nicht nur Menschen und
Götter, sondern auch die Natur gehorchte.

Die Griechen vergötterten in Orpheus die
Kraft des Singens, die die Toten aus dem
Reich des Todes zurückholen konnte. Und der
Dichter will wie Orpheus die Dinge und Er-
scheinungen der Welt durchs Singen beein-
flussen. Der Zyklus über Orpheus singt zu
Ehren des Lebens, der Kunst und ihrer le-
bensvollen Kraft. Rilke will in Anlehnung an
die etymologische Bedeutung des Wortes
„Sonett“ die musikalische Bedeutung in die
lyrische Gattung zurückführen. Rilke glaubte
an die transzendente Kraft des Singens, die
wie die platonische Idee in einer sich verän-
dernden Welt vorkommt.

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier. [Rilke 2002: 86]

Wenn Orpheus singt, dient sein Gesang
niemandem außerhalb dieses Zwecks, sein

Gesang ist absolut, er bewegt sich in sich selbst und existiert um seiner selbst willen:

In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.

Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott.

Ein Wind [Ibid.: 54].

Die Idee des absoluten Charakters des Singens ist mit der Idee der Unsterblichkeit des Sängers verbunden, und der Mythos des „zerrissenen“ Gottes wird von Rilke auf das Sonettgenre übertragen, das sich bei Rilke durch innovative metrische Freiheit auszeichnet, was den inneren Zusammenhang zwischen der modernen Form und dem Inhalt des Zyklus betont.

Auch die Sammlung des Italieners Giuseppe Ungaretti, 1888–1970) „Freude“ („Allegria“, 1914–1919/ voll hrsg. 1931) ist ambivalent. Im Vorwort der Sammlung kommentiert Ungaretti den Titel wie folgt: „Man sagt, der Name sei einfach, seltsam. Es wäre seltsam, wenn nicht alles drumherum ein Schiffbruch wäre, wenn nicht alles auf den Kopf gestellt, zerquetscht, von der Zeit zerrissen wäre. Es ist Freude, dass ein Moment vergeht und einen anderen erleben lässt. In diesem Moment entsteht die Freude des Augenblicks, die keine andere Empfindung haben wird als die Erwartung des Todes“ <...> [Ungaretti 1969: 5].

Lukács hat diesen «lyrischen Moment» perfekt ausgedrückt: „Der lyrische Moment erstarrt, wird zu Substanz, und die fremde und unerkennbare Natur wird dank der Kraft der Seele in einem leuchtenden Symbol verkörpert. Nur den lyrischen Texten geben solche Momente Basis und Form; nur in der Lyrik offenbart dieser plötzliche Substanzbruch unerwartet den Schlüssel zu den Henschriften; nur in den Texten wird das Subjekt, zu dem diese Erfahrung kommt, der einzige Träger von Bedeutung und wahrer Realität“ [Lukács 1920: 55]. Und weiter noch: „Diese Augenblicke sind nur für die Lyrik konstitutiv und formbestimmend; nur in der Lyrik wird dieses unvermittelte Aufblitzen der Substanz zu einem plötzlichen Ablesbarwerden verschollener Urschriften; nur in der Lyrik wird das Subjekt, das dieses Erlebnis trägt, zum alleinigen Träger des Sinnes, zur einzig wahren Wirklichkeit“ [ibidem].

Die Thematik in Ungarettis Sammlung, die Krieg und Menschen unter unmenschlichen, schrecklichen Bedingungen darstellt, ist ambivalent: Einerseits spiegelt sie die Grausamkeit und den Tod des Krieges wider; andererseits kommt darin ein wahnsinniger Über-

lebenswille, Durst nach Harmonie, Licht und Frieden zum Ausdruck. Darum werden diese Erinnerungen an den Tod und die Reflexionen über die geistige Suche zum Thema des transformierten Epitaph-Sonetts „Ich bin ein Geschöpf Gottes“ („Sono una creatura“, 1917), das dem bekannten Genre der Ecce-Homo-Malerei mit der Darstellung von Christus in einer Dornenkrone ähnelt.

Come questa pietra
del St. Michele

così fredda
così durra
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo [Museum 2002: 445].

In der deutschen Poesie ist dieses Sonett in der Übersetzung von I. Bachmann („Ich bin eine Kreatur“) bekannt: „Wie dieser Stein / des Hl. Michael // so kalt/ so hart / so ausgetrocknet/ so widerständig/ unbeseelt / so ganz und gar // Wie dieser Stein / ist mein Weinen / man sieht es nicht // Den Tod / büßt man / lebend ab“ [ibid.: 446].

Gekürzte Zeilen in Ungarettis Sonett, die jede der Definitionen isolieren und einen Katalog von Adjektivdefinitionen für Stein erstellen, deuten auf eine akzentuierte Lesart von Zeilen hin, die auf die gleiche Weise eingegeben wurden (come, così), sowie Wörter, die separate Zeilen bilden und mit Endreimen, Alliteration oder Assonanz schließen (*pietra – pianto, pietra – fredda, prosciugata – disanimata, fredda – fratta, si vede – vivendo, sconta – pianto*).

Ans Sonett erinnern zwei Terzette, von denen das letzte die Sonettspitze ist. Darin werden wie in einem Epigramm die Hauptgegensätze des Sonetts zusammengeführt und voneinander abhängig gemacht: Leben und Tod. „Der Name des hl. Michael ist kein Zufall. Neben der Mission der kämpferischen Fürbitte fungiert er als Engel der Barmherzigkeit und Bittsteller der Menschen vor Gott. Er fungiert auch als Führer der Seelen, die er bis zu den Toren des himmlischen Jerusalems begleitet“ [Meletinskiy 1991: 370].

Diese innere Erstarrung des lyrischen Ich, der ohne Tränen schreit, der Tod im Leben, ist in den traditionellen Formen, die italienische Texte suggerierten, schwer zu vermitteln. Und Giuseppe Ungaretti vollzieht wahrhaft revolutionäre Transformationen in der Poesie, vor allem auf der Ebene der Form, die mit der Reform des Verses von A. Stramm vergleichbar ist [Andreiushkina 2019: 63]. Aus dem Leben, so G. Simmel, „Jetzt erleben wir diese neue Phase des alten Kampfes, der nicht mehr Kampf der heute vom Leben gefüllten Form gegen die alte, leblos gewordene ist, sondern Kampf des Lebens gegen die Form überhaupt, gegen das Prinzip der Form“ [Simmel 1918: 5].

Die Sammlung „L'Allegria“ umfasst alle innovativen Momente, sowohl strukturelle und lexikalische als auch metrische und syntaktische, die in die italienische Poesie eingebracht werden. „Diese Erneuerung der Form, die die Sammlung zu einem Schlüsselwerk der italienischen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts macht und die durch Lakonisierung der Sprache zum reinen, nackten Wort kommt, diese Erneuerung der Form erfolgt dank der Erfahrung des Krieges, der tragischen, grausamen Realität, die sich in der Poesie konzentriert, unerwartete Erinnerungen, Assoziationen, Träume, Klumpen vergessener Gefühle und Empfindungen komprimiert“ [Contini]. Gianfranco Contini stellt weiter fest, dass „L'Allegria“ durch eine völlige Ablehnung des ästhetischen Elements gekennzeichnet ist, entsprechend der harten Position des Menschen am Rande von Leben und Tod (sehr oft im Einklang mit dem Zustand der Natur), was in einem grandiosen Schiffbruch auf einen Funken Optimismus“ trifft [ibidem].

Das Epitaph-Sonett „Die Dämmerung“ von I. Bachman (1926–1973), geschrieben nach dem Tod eines Freundes, ist ein Beispiel für Gegenbewegung und ein Beweis für die gegenseitige Beeinflussung modernistischer Dichter. Bachmann, die Ungarettis experimentelle Sonette übersetzte, war selbst Autorin von Sonetten, die ein modernistisches Gefühl für das Ende der Zeit ausdrücken. Ihr Sonett „Die Dämmerung“ (wir denken gleich an „Die Dämmerung“ von Lichtenstein) basiert auf dem Spiel von Licht und Schatten, Leben und Tod, Schwarz und Weiß, wie bei Vallejo oder Hernández. Die Sonett-Strophen erfahren darin eine zusätzliche Unterteilung: Im ersten Vierzeiler und im Sextett treten die ersten Zeilen hervor und bilden isolierte Stro-

phen, durch die sich die Grenze zwischen der Beschreibung von Nacht und Tag, dem endlosen schwarzen Raum eines imaginären Trefens und dem düsteren Grün des Grabes am Morgen zieht. Die semantischen Akzente des Sonetts fallen auf die Einzeiler:

Auch die Gräber sind verschwunden
Schwarzer unendlicher Raum herabgesunken,
von diesem Balkon
auf den Friedhof
Da kommt es mir
dass ich meinen arabischen Freund
der sich gestern abend getötet hat
wiedertreffe
Wieder wird Tag
Es kehren die Gräber zurück
platt im düsteren grün
der letzten Dunkelheiten
im trüben Grün
der ersten Helle [Bachmann 1978: 519].

Ein weiteres Beispiel für den Einfluss spanischer moderner Poesie auf die Deutsche gibt Erich Arendt (1903–1984), der 1933 aus Deutschland emigrierte und 1936–1939 am spanischen Bürgerkrieg teilnahm. Bis 1933 schrieb er im expressionistischen Stil von A. Stramm. In der Emigration und nach dem Krieg seinen Stil ändernd, bediente er sich traditioneller lyrischer Formen. Arendt suchte neue Ausdrucksformen und griff dabei auf seine Erfahrungen aus der französischen (Rimbaud), spanischen (Lorca, Aleixandre) und sogar südamerikanischen Poesie (Neruda) zurück, da er seine Exiljahre in Kolumbien verbrachte. Sein Sonett „Barcelona, März 1938“, geschrieben unter dem Eindruck der Bombardierung Barcelonas durch die Francoisten, spiegelt die antifaschistisch-humanistischen Ansichten des Dichters wider. Formal ist es ein italienisches Sonett, das auf die klassische Form des Sonetts hinweist, aber die Metaphern enthalten eine expressionistische Konnotation. Wir treffen hier das bekannte Bild von aus Angst aufsteigenden Dächern:

Aufseufzt die Nacht. Ein schwarzer Meteor fällt tödlich aus den kalten Sternenräumen, **die Dächer heben sich in Angst empor**, und Mütter fahren schreiend aus den Träumen.

Die Kinder aber sind nicht aufgewacht, da schlagen schon auf sie die schweren Blöcke

der Mauern ein – und blutgetränkte Röcke zerreißen unterm Steingewicht. Die Nacht <...> [Lyrik des Exils 1985: 186].

Arendts Epitaph-Sonett „Garcia Lorca“ ist dem großen spanischen Dichter gewidmet, dem Autor der „Sonette über obskure Liebe“ „Sonetos del amor oscuro“ (1936), der am 19. August 1936 von den Francoisten erschossen wurde. Arendt erwähnt Andalusien, wo der Dichter geboren wurde, und Granada, das er in seinen Gedichten besingt:

Du grüner Wind! Sang heißblütiger Gitarren,

Du Mondlicht still, am Munde der Zigeunerin! –

Mit einem Mal verweht – nun knarrt der Schinderkarren

hart durch Granadas Traum, den du besungen, hin <...> [ibid.: 129].

Ein weiteres Beispiel für ein Epitaph-Sonett ist das spanischsprachige Epitaph des Peruaners César Vallejo „Schwarzer Stein auf weißem Stein“, in dem er seinen Hungertod 1938 in Paris prophezeiend fast genau beschrieb. Vallejo (geboren 1892 in den nördlichen Anden) zog 1923 nach Paris, wo er seinen Lebensunterhalt als Journalist und Reporter verdiente. Vallejo schloss sich zunächst den Surrealisten an, wechselte später jedoch zum Marxismus. Ende der 20er Jahre ging er nach Spanien, wurde jedoch vom Franco-Regime verfolgt und kehrte 1936 nach Paris zurück, wo er zwei Jahre später an Krankheit und Armut starb. Vallejos „Humane Gedichte“ („Poemas humanos“, 1939) wurden nach seinem Tod in Paris und Mexiko veröffentlicht.

Me moriré en Paris con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.

Me moriré en Paris – y no me corro –
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves sera, porque hoy, juves, que proso
estos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaben
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una sogá; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos... [Museum 2002: 256].

In Enzensbergers Übersetzung lautet das Gedicht so: „Ich werde sterben bei einem Wol-

kenbruch in Paris / ich weiß heute schon wann, an welchen Tag. / Ich werde sterben in Paris, warum auch nicht, / vermutlich an einem Donnersteg, wie heute, im Herbst. // Donnerstag wird es sein, denn heute, donnerstags, / da ich dies darlege, haben mir meine Knochen / so weh getan, wie meiner Lebtage noch nie, / heute hab ich mich allein gesehen, am Ende des Weges. // César Vallejo ist tot, sie haben alle auf ihn / eingeschlagen: er hat ihnen nichts getan; / sie haben ihm Saures gegeben mit einem Stock // und Saures mit einem Tau; die Donnerstage / sind seine Zeugen, und seine Schulterknochen, / der Regen, die Verlassenheit, und die Straßen...“ [ibid.: 257].

Das Sonett von César Vallejo ist in italienisch-spanischer Tradition geschrieben, es weicht von den reinen Reimen der vorherigen Sonette ab, es enthält zwei Vierzeiler und zwei Terzette, weibliche Reime und Assonanzen: im ersten Vierzeiler sind Paarreime zu unterscheiden, im zweiten – ungeschlungene Reime und im Allgemeinen zwei für Oktett typische Reime; im Sextett werden drei Reime zweimal wiederholt. Der Kontrast im Titel des Sonetts „Schwarzer Stein auf weißem Stein“ entsteht durch das Gefühl eines Peruaners, der in seiner Heimat für die Rechte der Indianer kämpfte, mit denen er viel Zeit verbrachte, lebend bald in Madrid, bald in Paris. „Die mehrkomponentige Schwarz-Weiß-Symbolik des Expressionismus vereinfachte nicht nur und weniger das Weltbild, sondern offenbarte gleichzeitig die komplex korrelierte Integrität seiner tragenden Stützen“ [Rossiyanow 2008: 637] (oder solcher Substanzen wie Gut und Böse, Seele und Körper, Geist und Materie usw. und das dramatische duale Wesen des Seins im Allgemeinen).

Ein weiteres Beispiel ist aus Frankreich. Das Schicksal von Robert Desnos (1900–1945) ist typisch für seine Zeit. In den ersten Gedichtbänden verbindet sich formales Experimentieren im Geiste des Surrealismus mit dem Wunsch, den Bürger zu schockieren, wodurch die Grundnormen der spießbürgerlichen Moral ad absurdum geführt werden. Die Liebe zur Volkssprache, der angeborene Geschmack und das Verlangen nach klassischer Klarheit ließen Desnos mit den Surrealisten brechen. Der Dichter findet seinen wahren Stil voller philosophischer Reflexionen über den Sinn des Lebens in den Sammlungen der 40er Jahre, die die komplexe geistige Welt

seines Zeitgenossen widerspiegeln. Als aktiver Teilnehmer an der illegalen Arbeit der Résistance, Autor vieler verbreiteter satirischer Gedichte gegen die Besatzer wurde Desnos 1944 gefangengenommen, anschließend ins Gefängnis und weiter ins Konzentrationslager geworfen. Er starb einen Monat nach dem Krieg an Typhus. Nach dem Surrealismus wandte sich Desnos der Alltags- und Lyrik zu. Und wenn er im Liebestext dem romanischen Vorbild eines Sonetts folgt, dann greift er für die Entstehung von „L'épithaphe“ (1944) auf das englische Sonett zurück.

J'ai vécu dans ces temps et depuis mille années

Je suis mort. Je vivais, non déchu mais traqué.

Toute noblesse humaine étant emprisonnée

J'étais libre parmi les esclaves masqués.

J'ai vécu dans ces temps et pourtant j'étais libre.

Je regardais le fleuve et la terre et le ciel

Tourner autour de moi, garder leur équilibre

Et les saisons fournir leurs oiseaux et leur miel.

Vous qui vivez qu'avez-vous fait de ces fortunes?

Regrettez-vous les temps où je me débattais?

Avez-vous cultivé pour des moissons communes?

Avez-vous enrichi la ville où j'habitais?

Vivants, ne craignez rien de moi, car je suis mort.

Rien ne survit de mon esprit ni de mon corps [Museum 2002: 262].

In Paul Celans Übersetzung dieses Sonetts bleiben Reime und Änderungen des Rhythmus wie im Original erhalten. Obwohl die überwiegenden Pronomen (*ich* und *ihr*) bei Celan in die Zeileninnere gelangen, bewahrt er dennoch sowohl ihre Gegenüberstellung als auch ihre Wiederholungszahl: „Ich bin der Tote, der durch jene Zeiten schritt. / Vor tausend Jahren. Aufrecht und gejagt. / Das Menschliche, von Mauern war's umragt. / Vermummte Sklaven rings – ich lebte mit. // In jenen Zeiten lebt ich – lebt ich frei. / Mein Auge sah die Erde, es sah zum Himmel auf, / ich sah, wie alles kreiste, ich sah den Wasserlauf. / Die Blüte gab den Honig, der Vogel zog

vorbei. // Mit alledem, ihr Menschen, was fingt ihr damit an? / Die Zeit, in der ich's schwer hatt', tragt ihr sie noch im Sinn? / Sät ihr die Saat gemeinsam und erntet jeder-mann? / Ist sie durch euch jetzt schöner, die Stadt, aus der ich bin? // Ihr Lebenden, ich leb nicht weiter, mein Geist nicht, nichts, was mein“ [ibid.: 263].

Poetologische Sonette: Unamuno, Becher, Jiménez, Machado.

Poetologische Sonette sind ein Beispiel für die Überwindung der Obdachlosigkeit als mentale Kategorie. In einem Quevedo gewidmeten Sonett aus dem Zyklus „Von Fuerteventura nach Paris“ (1925) reflektiert M. Unamuno über die Kraft des Wortes, genährt von der nationalen Tradition, die von Quevedo, Cervantes und anderen spanischen Schriftstellern und Dichtern vertreten wird.

Palabras del idioma de Quevedo,
henchidas de dobleces de sentido,
cada una de vosotras es un nido
de sutiles conceptos <...> [Unamuno]

Wörter aus der Quevedo-Sprache, / voll von Bedeutungen, / jedes von euch ist ein Nest / subtiler Konzepte (Übersetzung des Autors des Artikels – T. A.).

Auch das Genre des Sonetts selbst ist mit seinen uralten Traditionen eine Rettung vor der Obdachlosigkeit. J. R. Becher (1891–1958) entwickelte sich vom Expressionismus zum Sozialistischen Realismus. Einer der produktivsten Sonettisten schrieb er viele hunderte Sonette und setzte sich auch theoretisch mit dem Sonett als Genre auseinander. Weithin bekannt ist sein „Sonett“, in dem er das Phänomen des Genres interpretiert: Das Sonett als „Symbol der Ordnungsmacht“ setzt sich durch, wenn es darum geht, bestimmte Ideen zu bewahren, aufrechtzuerhalten, zu bekräftigen und dem Staat oder der Partei zu dienen.

Wenn Form nur ist: damit sie sich zersprengt

Und Ungestalt wird, wenn die Toten wacht

Die Dichtung hält am eigenen Totenbett –

Als dann erscheint, in seiner schweren Strenge,

Und wie das Sinnbild einer Ordnungsmacht

Als Rettung vor dem Chaos – das Sonett [Becher 1973: 13].

Und darin liegt eine einseitige Interpre-

tation der Gattung, denn trotz der scheinbaren Strenge der Form lässt das Sonett eine Vielzahl von Themen zu, die insbesondere mit Freiheits- und Experimentiergedanken verbunden sind, wie z. B. Bechers «Das trunkene Sonett» als Echo von «Le bateau ivre» (1871) von A. Rimbaud.

Jiménez' Sonettensammlung „Spirituelle Sonette“ („Sonetos Espirituales“, 1917), bestehend aus 55 Sonetten, beginnt mit dem poetischen Sonett „Al soneto con mi alma“ („Ans Sonett mit meinem ganzen Herzen“). Dem Sonett geht ein Epigraph aus der Sonettensammlung „Das Haus des Lebens“ („The house of life“, 1881) von D. G. Rossetti voraus:

A sonnet is a moment's monument,
Memorial from the Soul's eternity
To one dead deathless hour [Rossetti].

Ein Sonett ist das Denkmal eines Augenblicks, / Denkmal aus der Ewigkeit der Seele / Zu einer toten unsterblichen Stunde (Übersetzung des Autors des Artikels – T. A.).

Zwei Vierzeiler in dem erwähnten Sonett über das Sonett enthalten Vergleiche verschiedener Phänomene mit ihrem inneren Wesen (Flügel – Flug, Blume – Duft, Blau – Himmel, Melodie – Trost, Strom – Frische, Diamanten – Reichtum), mit der Sehnsucht der Seele, die im menschlichen Körper gefangen ist. In Terzetten bezieht sich der Dichter direkt auf das Sonett:

En ti, soneto, forma, esta ansia pura
copia, como en un agua remansada,
todas sus inmortales maravillas.

La claridad sin fin de su hermosura
es, cual cielo de fuente, ilimitada
en la limitación de tus orillas. [Jiménez]

In deiner Form, Sonett, ist dieses reine Verlangen / kopiert, wie in einem stillen Wasser / all seine unsterblichen Wunder. // Die endlose Klarheit ihrer Schönheit / ist, wie ein Springbrunnenhimmel, unbegrenzt / in der Begrenzung deiner Ufer. (Übersetzung des Autors des Artikels – T. A.).

So soll nach Jiménez die Form des Sonetts innerhalb ihrer Grenzen die grenzenlose und endlose Bewegung der Seele widerspiegeln, die in jedem Phänomen der Natur und im Menschen vorhanden ist.

Meine Überlegungen möchte ich mit dem Sonett des spanischen Dichters und Philosophen Antonio Machado (1875–1939) „Eine große Null“ („Al gran cero“, 1926) beenden, das vom

Namen des von Machado erfundenen Dichters Abel Martín geschrieben wurde und die oben analysierte Kette von Sonetten über das Ende der Welt fortsetzte. Aber hier geht der Dichter von einer neuen Situation aus: Der Dichter soll aus dem Nichts die Welt neu erschaffen. Der Dichter hat die Möglichkeit, mit seinem Lied Stille, Tod und Vergessen herauszufordern und Rilkes Ideen vom schaffenden Potenzial eines Dichters durchzuführen.

Quando el *Ser que se* es hizo la nada
y reposó, que bien lo merecía
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

Fiat umbra! Brotó el pensar humano.
Y el huebo universal also, vacío,
ya sin color, desustanciado y frío,
lleno de niebla ingravida, en su mano.

Toma el cero integral, la hueca esfera,
que has de mirar, si lo has de ver, erguido.
Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,

y es el milagro del no ser cumplido,
brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido

[Machado 2009: 190].

Als das Wesen, das Nichts gemacht hat / und sich erholte, was es verdient hat, / kam schon Tag der Nacht und Gesellschaft / leistete der Mann ihm in Abwesenheit der Geliebten. // *Fiat Umbra!* Das menschliche Denken entstand. / Und auch das Universalloch, leer, / farblos, abgestanden und kalt, / gefüllt mit schwerelosem Nebel, kam auf seine Hand. // Nimm die ganzzahlige Null, die Hohlkugel, / schau sie an, wenn du sehen kannst, aufrecht. / Vorläufig zeigt dein Tier den Rücken // und es ist das Wunder, nicht gefasst zu werden, / vortragen sollst du, Dichter, ein Grenzlied / von Tod, Schweigen und Vergessen. (Übersetzung des Autors des Artikels – T. A.).

Das Sonett diente den Dichtern der Moderne als Verkörperung „der Unendlichkeit des Himmels in den endlichen Ufern des Flusses“ (Jiménez), also der Schönheit von Natur und Geist, und als Verkörperung der Kunst als Moment der Unendlichkeit im Endlichen. Modernistische Gedanken über das Ende der Welt und Vorstellungen vom Sonett, das die existenziellen, metaphysischen Reflexionen eines Menschen über sich selbst und die Welt ausdrücken kann, sind heute, parallel zur heutigen Entwicklung von Geschichte und Gesellschaft, relevant.

Schlussfolgerung.

So manifestieren sich in der Poesie der Moderne zwei Tendenzen – einerseits ihre Verbindung mit der traditionellen Poesie (insbesondere durch die Gattung des Sonetts), andererseits ihre Ablehnung jeder Art „reiner Poesie“ und ein Appell ans Erfassen der Probleme und Kataklysmen der Zeit – zwei Weltkriege, die den Menschen Hunger, Tod, erzwungene Auswanderung usw. brachten. Beide Trends berücksichtigend trugen moderne Dichter zum Ausdruck der Ideen der „transzendentalen Obdachlosigkeit“, des „Weltuntergangs“ aus, die sich in poetischen Zeit-/Weltende-Sonetten und Epitaph-Sonetten niederschlugen. Poetologische Sonette ermöglichten den Sonettisten einen Ausweg aus der Sackgasse, in der sich die Ideologie der Dekadenz als Bestandteil der Moderne befand. Das Vertrauen auf nationale Traditionen, konventionelle Genres (darunter auch Metasonette) verhalfen ihnen ihre krisenhafte Wahrnehmung der Welt zu überwinden.

Lukács' Vorstellungen von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ und seine subtilen Beobachtungen der Lyrik seiner Zeit erwiesen sich als produktiv für die Analyse der modernen Poesie, trotz der Tatsache, dass er in den 30er Jahren eine Diskussion über den Expressionismus führte und sich gegen den avantgardistischen Formalismus wandte und sein vermeintlich konterrevolutionäres Programm im Werk „Größe und Fall des Expressionismus“ (1934) näher an die NS-Ideologie brachte. In den 1940–50er Jahren aber milderte er seine Haltung gegenüber dieser literarischen Bewegung, indem er einerseits kritisiert wurde, andererseits die antimilitaristischen, rebellischen Bestrebungen vieler Expressionisten, J. R. Becher insbesondere, verstand. Lukács bevorzugte auch weiterhin den Realismus, kritisierte jedoch dessen Stereotypen und betonte die Bedeutung des persönlichen Prinzips, der künstlerischen Intuition und der Fantasie, die sich im Expressionismus deutlich manifestierten.

Литература

- Андреюшкина, Т. Н. Стихотворение-инвентаризация как поэтологический каталог / Т. Н. Андреюшкина // Миргород. – 2019. – № 2 (14). – С. 61-77.
- Мачадо, А. Галереи души / А. Мачадо ; пер. В. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 238 с.
- Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – С. 370-371.
- Рильке, Р. М. Сонеты к Орфею / Р. М. Рильке ; пер. с нем. А. Пурина. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 192 с.
- Россиянов, О. Черное и белое / О. Россиянов // Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – С. 635-637.
- Симян, Т. С. К пониманию понятий «модерн», «модернизм», «авангардизм» в (пост)советском и немецком литературоведении (опыт унификации понятий) / Т. С. Симян // Критика и семиотика. – 2017. – № 2. – С. 326-359.
- Bachmann, I. Werke. Bd. 1 / I. Bachmann ; hg. von Ch. Koschel. – München, 1978. – 840 S.
- Becher, J. R. Gedichte 1949–1952 / J. R. Becher. – Berlin ; Weimar : Aufbau, 1973. – 537 S.
- Contini, G. Sobre Ungaretti / G. Contini. – URL: <https://ru.scribd.com/document/266639595/Gianfranco-Contini-Sobre-Ungaretti> (mode of access: 10.05.2021). – Text : electronic.
- Freud, S. Hemmung, Symptom und Angst (1926) / S. Freud. – München : Kindler Verlag, 1978. – 87 S.
- Friedrich, H. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts / H. Friedrich. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1996. – 332 S.
- Jiménez, J. R. Poetry / J. R. Jiménez. – URL: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=82&issue=4&page=12> (mode of access: 10.05.2021). – Text : electronic.
- Lichtenstein, A. Die Dämmerung (1913) / A. Lichtenstein // Gesammelte Gedichte / hg. von K. Kanzog. – Zürich, 1962. – S. 44.
- Lukács, G. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (1916) / G. Lukács. – Berlin : P. Cassirer, 1971. – 169 S.
- Lyrik des Exils / hg. v. W. Emmerich und S. Heil. – Stuttgart : Reclam, 1985. – 512 S.
- Menschheitsdämmerung / hg. von K. Pinthus. – Berlin : Neuausgabe, 1996. – 384 S.
- Museum der modernen Poesie / eingerichtet von H. M. Enzensberger. – Suhrkamp, 2002. – 867 S.
- Pessoa, F. 35 Sonnets / F. Pessoa. – URL: <https://en.wikisource.org/wiki/35Sonnets> (mode of access: 10.05.2021). – Text : electronic.
- Rossetti, D. G. House of life / D. G. Rossetti. – URL: http://www.rossettiarchive.org/docs/s258_rap.html (mode of access: 10.05.2021). – Text : electronic.
- Schopenhauer, A. Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens / A. Schopenhauer. – München : GRIN Verlag, 2014. – 11 S.
- Simmel, G. Der Konflikt der Kultur / G. Simmel. – München und Leipzig : Duncker & Humblot, 1918. – 48 S.

- Spengler, O. *Der Untergang des Abendlandes* / O. Spengler. – Köln : Anaconda, 2017. – 1472 S.
- Tillich, P. *Gesammelte Werke. Schriften zur Theologie der Kultur* / P. Tillich ; hg. von R. Aldrecht. – Berlin : De Gruyter, 2020. – 400 S.
- Unamuno, M. *Palabras* / M. Unamuno. – URL: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=155313 (mode of access: 10.05.2021). – Text : electronic.
- Ungaretti, G. *L'Allegria* / G. Ungaretti. – Milano : Mondadori, 1969. – 88 p.

References

- Andreishkina, T. N. (2019). Stikhotvorenie-inventarizatsiya kak poetologicheskii katalog [Poem-Inventory as a Poetological Catalog]. In *Mirgorod*. No. 2 (14), pp. 61-77.
- Bachmann, I. (1978). *Werke*. Bd. 1 / ed. by Ch. Koschel. München. 840 p.
- Becher, J. R. (1973). *Gedichte 1949–1952*. Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag. 537 p.
- Contini, G. *Sobre Ungaretti*. URL: <https://ru.scribd.com/document/266639595/Gianfranco-Contini-Sobre-Ungaretti> (mode of access: 10.05.2021).
- Enzensberger, H. M. (Ed.). (2002). *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 867 p.
- Freud, S. (1978). *Hemmung, Symptom und Angst*. München, Kindler Verlag. 87 p.
- Friedrich, H. (1996). *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt. 332 p.
- Jiménez, J. R. *Poetry*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=82&issue=4&page=12> (mode of access: 10.05.2021).
- Lichtenstein, A. (1962). *Die Dämmerung (1913)*. In Kanzog, K. (Ed.). *Gesammelte Gedichte*. Zürich, Verlag der Arche, p. 44.
- Lukačs, G. (1971). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (1916)*. Berlin, P. Cassirer. 169 p.
- Emmerich, W., Heil, S. (Eds.). (1985). *Lyrik des Exils*. Stuttgart, Reclam. 512 p.
- Machado, A. (2009). *Galerei dushi [Soul Galleries]* / trans. by V. Andreev. Saint Petersburg, Azbuka-klassika. 248 p.
- Meletinsky, E. M. (Ed.). (1991). *Mifologicheskii slovar' [Mythological Dictionary]*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. 736 p.
- Pinthus, K. (Ed.). (1996). *Menschheitsdämmerung*. Berlin, Neuausgabe. 384 p.
- Pessoa, F. 35 *Sonnets*. URL: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/36599/R%20-%20D%20-%20RAFAEL%20BORGES%20ARDILES.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (mode of access: 10.05.2021).
- Rilke, R. M. (2002). *Sonety k Orfeyu [Sonnets to Orpheus]* / trans. by A. Purin. Saint Petersburg, Azbuka-klassika. 192 p.
- Rossetti, D. G. *House of life*. URL: http://www.rossettichive.org/docs/s258_rap.html (mode of access: 10.05.2021).
- Rossiyanov, O. (2008). Chernoe i beloe [Black and White]. In Toper, P. M. (Ed.). *Entsiklopedicheskii slovar' expressionizma*. Moscow, IMLI RAN, pp. 635-637.
- Schopenhauer, A. (2014). *Von der Wichtigkeit und dem Leiden des Lebens*. München, GRIN Verlag. 11 p.
- Simmel, G. (1918). *Der Konflikt der Kultur*. München und Leipzig, Duncker & Humblot. 48 p.
- Simyan, T. S. (2017). K ponimaniyu ponyatii «modern», «modernizm», «avangardizm» v (post)sovetskom i nemetskom literaturovedenii (opyt unifikatsii ponyatii) [On the Understanding of the Concepts «Modern», «Modernism», «Avangardism» in (post)Sovjet and German Literary Criticism (Experience of Unification of Concepts)]. In *Kritika i semiotika*. No. 2, pp. 326-359.
- Spengler, O. (2017). *Der Untergang des Abendlandes*. Köln, Anaconda. 1472 p.
- Tillich, P. (2020). *Gesammelte Werke. Schriften zur Theologie der Kultur* / hg. von R. Aldrecht. Berlin, De Gruyter. 400 p.
- Unamuno, M. *Palabras*. URL: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?Material_id=155313 (mode of access: 10.05.2021).
- Ungaretti, G. (1969). *L'Allegria*. Milano, Mondadori. 88 p.

Данные об авторе

Андреюшкина Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории и практики перевода, Тольяттинский государственный университет (Тольятти, Россия).
Адрес: 445020, Россия, Тольятти, ул. Белорусская, 14.
E-mail: andrejushkina@tltsu.ru.

Author's information

Andreishkina Tatiana Nikolaevna – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Department of Theory and Practice of Translation, Togliatti State University (Togliatti, Russia).