

Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29, № 3. С. 187–193. ISSN 1998-0817

Vestnik of Kostroma State University, 2023, vol. 29, № 3, pp. 187–193. ISSN 1998-0817

Научная статья

5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

УДК 811.112.2

EDN DEXQNI

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-3-187-193>

## ГРАНИЦА КАК ФОРМО- И СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО МИРА Й. БОБРОВСКОГО («DIE JUNGE MARFA»)

**Мельникова Ирина Марковна**, кандидат филологических наук, доцент, Самарский государственный технический университет, Самара, Россия, Ir.ma53@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7686-5834>

**Аннотация.** Исследование посвящено проблеме художественного языка словесного искусства, в частности лирики XX века. В статье отмечается, что вслед за изменением сознания человека на рубеже XIX–XX веков произошло изменение роли автора в поэтическом высказывании. Опыт границы, переживаемый в различных формах человеком рубежа веков, реализуется в языках искусства. Целью работы является исследование феномена границы в лирическом произведении, его функций и формах на уровне структуры художественного образа и организации поэтического высказывания. Материалом послужило стихотворение Й. Бобровского «Die junge Marfa» как типичный пример осознанной творческой деятельности автора по созданию нового художественного языка. В статье рассматриваются важнейшие поэтологические категории как граница, как результат встречи личного и сверхличного в диалоге творческого субъекта с универсальным общечеловеческим опытом. Такой подход с позиции теории автора и проблемы художественной деятельности позволяет обнаружить формо- и смыслообразовательный механизм феномена границы, а также увидеть произведение не только как итог, но и как процесс деятельности автора. Проведенный анализ показывает, как творческий субъект в диалоге с границами жанра и других поэтологических категорий оспаривает и утверждает их. Автор, создавая тем самым новые границы, дает им жизнь в новом материале.

**Ключевые слова:** граница, язык искусства, формо- и смыслообразующая функция, поэтологические категории, художественная деятельность автора.

**Для цитирования:** Мельникова И.М. Граница как формо- и смыслообразующий принцип лирического мира Й. Бобровского («Die junge Marfa») // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29, № 3. С. 187–193. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-3-187-193>

Research Article

## THE BORDER AS A FORM- AND MEANING-FORMING PRINCIPLE OF THE LYRICAL WORLD OF J. BOBROVSKY («DIE JUNGE MARFA»)

**Irina M. Melnikova**, PhD Philological Sciences, Associate Professor, Docent, Samara State Technical University, Samara, Russia, Ir.ma53@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7686-5834>

**Abstract.** The study is devoted to the problem of the artistic language of verbal art, in particular, the German-language lyrics of the 20th century. The article notes that changes in the consciousness of a person at the turn of the XIX–XX centuries led to a change in the role of the author in the poetic statement. The experience of the border in its various manifestations finds its realization in the languages of the arts of the twentieth century. The purpose of the work is to study the phenomenon of the boundary in verbal art, its functions and forms of implementation at the level of the structure of the artistic image and the organization of the poetic statement. The material was a poem by the German-speaking poet Y. Bobrowski as a typical example of conscious creative work to create a new artistic language. In the article the main literary categories are presented as a border and as a result of the meeting of the individual and the supra-individual in the dialogue of the creative subject with universal human experience. Such an approach from the standpoint of the author's theory and the problem of artistic activity makes it possible to discover the form and meaning-forming mechanism of the border. The example of analysis shows how a creative subject in a dialogue with genre structures and other poetological categories, challenging or confirming their boundaries, creates new boundaries that give them life in new material.

**Keywords:** the border, the language of art, the function that creates meaning and form, poetological categories, the artistic activity of the author.

**For citation:** Melnikova I.M. Grenze als form- und bedeutungsbildendes Prinzip der lyrischen Welt J. Bobrowskis ("Die junge Marfa"). Vestnik of Kostroma State University, 2023, vol. 29, No. 3, pp. 187–193 (In Germ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-3-187-193>

## GRENZE ALS FORM- UND BEDEUTUNGSBILDENDES PRINZIP DER LYRISCHEN WELT J. BOBROWSKIS (“DIE JUNGE MARFA”)

**Melnikova Irina Markovna**, PhD, Dozent, Staatliche Technische Universität Samara, Samara, Russland, Ir.ma53@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7686-5834>

**Anmerkung.** Die Studie widmet sich dem Problem der künstlerischen Sprache der verbalen Kunst, insbesondere der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Der Artikel stellt fest, dass sich das Bewusstsein eines Menschen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verändert hat. Das führte zu einer Veränderung der Rolle des Autors in der poetischen Aussage. Die in unterschiedlichen Erscheinungsformen erlebende Grenzerfahrung findet ihre Verwirklichung in den Sprachen der Künste des 20. Jahrhunderts. Ziel der Arbeit ist es, das Phänomen der Grenze in der verbalen Kunst, ihre Funktionen und Umsetzungsformen auf der Ebene der Struktur des künstlerischen Bildes und der Organisation der poetischen Aussage zu untersuchen. Stoff war ein Gedicht des deutschsprachigen Dichters J. Bobrowski als typisches Beispiel bewusster kreativer Arbeit zur Schaffung einer neuen künstlerischen Sprache. In dem Artikel werden die wichtigsten literarischen Kategorien als Grenze und als Ergebnis der Begegnung des Einzelnen und des Überindividuellen im Dialog des schöpferischen Subjekts mit der universellen menschlichen Erfahrung dargestellt. Eine solche Herangehensweise aus der Sicht der Theorie des Autors und der Problematik der künstlerischen Tätigkeit ermöglicht es, die Form und den Bedeutungsbildungsmechanismus der Grenze zu entdecken. Durchgeführte Analyse zeigt, wie ein kreatives Subjekt im Dialog mit Genrestrukturen und anderen poetologischen Kategorien, indem es deren Grenzen herausfordert oder bestätigt, neue Grenzen schafft, die ihnen Leben in neuem Material verleihen.

**Schlüsselwörter:** die Grenze, Sprache der Kunst, form-und-sinnbildende Funktion, poetologische Kategorien, künstlerische Tätigkeit des Autors.

Die sozialpsychologische Erfahrung des 20. Jahrhunderts, geprägt von einer Reihe sozialer Katastrophen und dem Bruch ethischer Ideale, kann als Erfahrung des Grenzübertretts in seinen verschiedenen Erscheinungsformen betrachtet werden. Die Aktualisierung des Grenzerlebnisses wird zu einem spezifischen Merkmal der künstlerischen Kultur der Jahrhundertwende [Rymar 2021b]. Das Phänomen der Grenze, die man entweder als Quelle des Neuen oder als Barriere erlebt, zieht auf sich die Aufmerksamkeit nicht nur von Philosophen und Kulturwissenschaftlern, sondern auch Schriftstellern.

Beim Studium der künstlerischen Sprache und zwar ihrer Formen stützen wir uns auf die grundlegenden Werke von M. Bachtin, Ju. Lotman, N. Rymar. Der spezifische Ort der Kunst ist die Grenze der Kulturbedeutungen. Die Kunst endet dort, wo sie mit dem Hintergrund zusammenfällt. Die Grenze ist die Quelle aller Kunst, ihre Existenzbedingung und Existenzform [Bachtin 1975: 59-61; Lotman 2004: 257-268].

Die Erörterung von verschiedenen Formen und Funktionen der Grenze in den Kunstsprachen ist für die Literaturwissenschaft aktuell [Belarew 2019: 3-29]. Sie bildet die theoretischen Voraussetzungen für das Verständnis von Mechanismen der Sinnbildung in den Sprachen der Kunst [Rymar 2016; 2021a; 2021b]. Allerdings bleibt der Mangel an Kriterien zur Bestimmung der Grenze als Mechanismus der Form- und Bedeutungsbildung weiterhin ein literarisches Problem. Dies verhindert eine breite Verwendung des Konzepts der Grenze für die Analyse künstlicher Sprache sowohl in den heimischen als auch in den westlichen Studien, wo sich die Theorie im soziokulturellen Aspekt erfolgreich entwickelt [Luhman 1987; Hendler 2003: 125-131; Albrecht 2004: 87-91].

Sehr produktiv erweist sich in dieser Hinsicht die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Grenze in den Bildgestaltungsformen der Lyrik, denn die beschriebene Dichte der Versreihe bedingt eine ganz besondere Intensität dieser Prozesse [Tynjanow 2002: 31-71]. Das lyrische Bild ist eben die Grenze, ein verhältnismäßig kleiner Raum, wo sich eine große Zahl von Relationsbeziehungen verschiedener Ebenen in den Werkorganisation ansammelt.

Dieser Raum der Grenze hat indessen seine eigene Grenze. Wir bezeichnen die Grenze, die das Wesen der Gattungsform mit ihren gattungsspezifischen Inhalten strukturiert und prägt, als *obere* Grenze. In diesem Modus kann die Form des lyrischen Gedichts betrachtet werden. Schon die Form des Gedichts gehört zu den wesentlichen Merkmalen der lyrischen Gattung. Als Gattungsform schafft die Lyrik inhaltsreiche Grenzen für ein lyrisches Bild, das in Form eines lyrischen Gedichts konzipiert ist.

Die Ebene der lautlichen Organisation eines Gedichts, die der individuellen Erfahrung des Subjekts Form gibt, nennen wir *untere* Grenze. So entwickelt sich das poetische Bild in der Spannung zwischen den Ebenen des kollektiven Gedächtnisses und der individuellen Aussage. Diese untere Grenze ist selbst ein Raum von Beziehungen, der auch entsprechende Grenze hat die obere und die untere Grenze.

Für die theoretische Erörterung des Problems der Grenze als Problem der Sprache der Kunst kann die Analyse eines Werkes besonders ergiebig werden, das die Erfahrung der Grenze zu seinem Gegenstand hat. Die Struktur der poetischen Sprache Johannes Bobrowski ist durch die Grenzerfahrung des lyrischen Subjekts bedeutend geprägt, aber nicht nur auf der semantisch-

stilistischen und thematischen Ebene [Albrecht; Haufe; Hendler; Behrmann], sondern auch in seiner Aufbauform. Betrachten wir Bobrowskis Gedicht «Die junge Marfa» näher aus dieser Perspektive:

«In der gelben Glut der Schlangennester  
ruhend, Marfa, hinterm Schlummerkraut, –  
eine Wolke, müdgewehte Schwester,  
taumelt fort, es rührt ihr Wind die Haut.

In der Hüfte noch, im Schoße, Nächte  
hütet sie im Schatten einer Hand,  
singt das Alte: wie die Mondenflechte  
überwuchs den Himmel und das Land.

Ganz im Dunkel fällt sie bei den Steinen  
die benarbteten Hügelpfade ab.  
Wann denn kommst du, Eignes zu beweinen,  
Windbruch zu verstreuen um Marfas Grab?»

[Bobrowski 1968: 5].

Die Gattung schafft einen bestimmten Gesichtspunkt, eine Gestaltungsstruktur, die von der Tradition, vom Kollektivbewusstsein geprägt ist und aktiv sinnbildend wirkt. Das sind in erster Linie Grenzen, auch rein inhaltlich-typologische. So sieht N. Rymar die Wertigkeit der lyrischen Gestaltungsform darin, dass «der Mensch in der Lyrik, soweit er als lyrisches Ich auftritt, aufs Äußerste beschränkt ist: er hat keinen Lebenslauf, keinen Charakter, kein Gesicht...» [Rymar, Skobelew 1994: 213]. Aber die lyrische Gestaltung entwickelt in diesem Punkt des Verschwindens und eines fast Nicht-Seins einer Menschenperson ein erstaunlich intensives Leben: das schöpferische Subjekt erarbeitet aus diesem engen, vielerlei beschränkten Existenzkreis eine «volle Fülle der Realisierung des Menschlichen» [Rymar, Skobelew 1994: 213]. Schon auf dieser oberen Grenze des poetischen Bildes – auf der gattungsspezifischen Sinnenebene des «schöpferischen Aktes als Überwindung des Lebensstoffes und der Verarbeitung, als Entfaltung lebenswichtigen Werten aus dieser trägen Materie» [Rymar, Skobelew 1994: 211] – kündigt sich das Motiv der Überschreitung und Wiedererstehung an, das auch für dieses Gedicht aktuell ist. Die *untere* Grenze des Bildes, die Lautebene des Gedichts, die die empirische, subjektive und zugleich kollektive Erfahrung in der individuellen Form erscheinen lässt, verfügt über eigene Struktur. Als der obere Rahmen dieser Ebene erweist sich das Versmaß, das in seinem Gedächtnis die allgemeine Kultur Erfahrung enthält. Das Metrum als Grenze strukturiert das Individuelle auf der Lautebene und lässt das endlose Leben in der Bestimmtheit konkretisiert und für das menschliche Bewusstsein begreifbar auftreten [Rymar, Skobelew 1994: 121]. Aber auch das Individuelle strukturiert seinerseits die tragenden Formen der kollektiven Erfahrung. Als eine Art der Grenze und als ein universelles strukturierendes Prinzip des poetischen

Werkes gilt die Wiederholung. Auf verschiedenen Ebenen des Gedichts und in differentiellen Formen realisiert, fundiert die Wiederholung den Rhythmus des Werkes. Der Rhythmus, eine der Erscheinungsformen der Grenze und das «strukturbildende Prinzip» [Lotman] prägt das Raster des Gedichts. Der Rhythmus hängt an der allgemeinen Einstellung des Werkes und ergibt sich als Ergebnis der ganzen schöpferischen Tätigkeit des Subjekts, als Ergebnis des Zusammenwirkens aller Rhythmen, der Umarbeitung des ganzen Materials in eine Ganzheit [Rymar 2016: 36].

Auf der Lautebene offenbart sich die Wiederholung in der Folge von betonten und unbetonten Silben wie auch von Pausen, d.h. im Versmaß des Gedichts. Das Metrum als Kulturprodukt prägt die Tonalität, strukturiert Bilder und Motive, die auf anderen Ebenen im Prozess des Zusammenwirkens von verschiedenen Komponenten zum Vorschein kommen. So entscheidet sich der Dichter für den fünfhebigen Trochäus. Die Realisierung der Gefühle und Emotionen des Subjekts erfolgt in Übereinstimmung mit der Tradition, mit der allgemeinemenschlichen Erfahrung, die in der stabilen Struktur – im Metrum – steckt. Der fünfhebige Trochäus «bewahrt in seinem Gedächtnis fünf Motive: die Nacht, die Landschaft, die Liebe, den Tod und den Weg» [Gasparow 1999: 244-265]. Dazu führt Bobrowski noch Motive des Liedes und der Heimat ein, die der Dichter im Dialog mit der Tradition, dem kollektiven Bewusstsein aktualisiert hat.

Es lohnt sich, die Geschichte des Trochäus noch weiter zu verfolgen. Der am Ende des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss des südslawischen serbischen zehnsilbigen Metrums entwickelte fünfhebige Trochäus kehrte durch Lermontows Lyrik wieder in die slawische Poesie zurück. Rilke las Lermontows Gedicht «Ich gehe alleine auf die Straße...» und übersetzte es ins Deutsche [Gasparow 1999: 263]. Dank dieser Übersetzung wurde das Metrum in Deutschland wieder präsent [Gasparow 1999: 263]. Auf diese Weise wird in Bobrowskis Gedicht schon auf der rhythmischen Ebene der Dialog mit der slawischen Kultur sichtbar. Das slawische Thema wird auch durch den Namen Marfa unterstützt. So wird die Grenzerfahrung des Dichters auf der Ebene des Metrums als Interaktion in einem Dialogformat erkannt. Indem er sich dem fünfhebigen Trochäus zuwendet, bestätigt der Dichter das abstrakte Schema. Zugleich entwickelt er die Semantik des Metrums, indem er es mit seinem eigenen Material füllt. Auf der metrischen Ebene des Gedichts offenbart sich ein Dialogmodell der Weltwahrnehmung. Dieses Motiv wird in letzten Versen entfaltet und ergänzt. Der Autor appelliert an den Leser und ruft zur aktiven Teilnahme auf.

Auffallend ist, dass jede von den drei Strophen syntaktisch und semantisch abgeschlossen ist; jede Strophe erhält ihren eigenen Rhythmus. Die graphischen Grenzen unterstreichen ihre Autonomie. So imitiert die

sich erhebende und anschließend sinkende Spannung in der 1. Strophe den Atemrhythmus. In der 2. Strophe zeigt der gespannte Rhythmus die innere Bewegung der Figur; er steht im Einklang mit dem Pochen des Herzens. Der Rhythmus der 3. Strophe wird durch das Zusammenwirken der beiden Rhythmen geprägt. Er wirkt ganz eigenartig. Die Erhebung alles Einzelnen lässt einen stabilen Rhythmus verfolgen, der dem Atem der Natur selbst gleicht, dem Wechsel von Tag und Nacht, Winter und Sommer, Leben und Tod. Der anaphorisch-phonologische Komplex *In der* verbindet die metrisch selbständigen 1. und 2. Strophen. Der Anfang der 3. Strophe fällt phonetisch mit den anderen nicht zusammen. Damit wird die Trägheit der Struktur gelöst, die Verbindung zwischen den Strophen wird anders realisiert; sie beruht auf grammatischen Beziehungen in Form des Parallelismus.

Im Folgenden wird auf die Realisierung dieses und auch anderer Motive auf der Lautebene eingegangen. Der Anfang der ersten Zeile prägt den Rhythmus der Spannung bei der Überschreitung der Grenze. Das Nebeneinander differentieller nach dem Verfahren und Ort der Bildung Konsonanten verwirklicht die Grenze zwischen ihnen, die es nicht erlaubt ihre Besonderheiten zu verlieren. Dank der Wiederholung fungiert der Lautkomplex *nd* als Grenze und bildet einen eigenartigen Rahmen, der den poetischen Rahmen von der realen Außenwelt trennt. Wir sehen diesen Lautkomplex in der ersten (*In der*) und in der letzten Zeile (*Windbruch*). Eine nicht vollständige Wiederholung löst die Regelung aus [Lotman 1970: 140] und aktiviert sie gleichzeitig. Die Lautgruppe *nd* strukturiert einerseits einen ungeteilten semantischen Raum und differenziert ihn andererseits. Die Alliteration bringt die Wörter *ruhend* und *Wind* in eine nähere Beziehung, zugleich werden die Wörter durch ihre Sinnunterschiede abgesondert. Die Antithese Ruhe – Bewegung hat einen ähnlichen Effekt. Dabei erhält das Wort *Wind* die Bedeutung von «Ruhe» und verliert zugleich seine dem Wort *ruhend* übergebene «Freiheit». Auf der Grenze zwischen diesen Wörtern entsteht Spannung, in der neuer Sinn und neue Bedeutungen gebildet werden.

Die ausführliche Analyse der lexikalisch-grammatischen Ebene erweist sich als ein guter Zugang zur Problematik. Der Ausgangspunkt der Darstellung in der Lyrik ist das Bewusstsein, und die Organisation der poetischen Welt vollzieht sich mit Hilfe einer besonderen Formierung – einer «lyrischen Gliederung» [Rymar] der gegenständlichen Welt. Diese Gliederung ergibt sich aus der Isolation in der Auswahl der Gegenstände, Erscheinungen, Werte, bei ihrer Freistellung vom notwendigen Zusammenhang «mit der Natur und mit der Einheit des ethischen Ereignisses» [Bachtin 1975: 142]. Die Isolation vernichtet «alle dinglichen Inhaltsmomente» [Bachtin 1975: 143], und so werden diese Gegenstände zum Ausdruck des Bewusstseins des Subjekts.

Auf der semantischen Ebene lässt sich der Bestand der gegenständlichen Welt in zwei gegenüberstehende Gruppen teilen. Das sind Substantive, die einerseits Naturscheinungen, andererseits Erscheinungen der Menschenwelt bezeichnen. Die Naturwelt ist auch nicht homogen und lässt sich in zwei gegenüberstehende Naturkräfte teilen: den Himmel (*Wolke, Wind*) und das Land (*Stein*).

Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Substantiven, in deren Semantik die verbindende Funktion der Grenze sichtbar wird. So verbindet ein gemeinsames semantisches Feld (das Schlafen) im Bild *Schlummerkraut* die Natur- und Menschenwelt. Das Bild *Windbruch* tritt als materielle Grenze zugleich sowohl im System von Zeit-Raum-Beziehungen als auch im existentiellen Sinne auf. Früher war es ein grüner Baum, der zwei Naturkräfte verband: den Himmel und die Erde. Im Moment liegt Windbruch auf dem Boden als Totholz: abgebrochene und verdorrte Äste. Das Wort *Mondenflechte* enthält schon auf der Ebene der Wortstruktur eine Grenze. Das Grenzphänomen ist von Natur aus ambivalent. Die Grenze gliedert und verbindet zugleich und gehört beiden Seiten. So treffen sich im Wort *Mondenflechte* Vertreter zweier Welten: *der Mond* als Vertreter der Naturwelt und *die Flechte* als Mädchenzöpfe ein Teil des menschlichen Körpers. Somit konstituiert sie ein neues gemeinsames Feld von Bedeutungen. Das Wort *Mondenflechte* verbindet die unterschiedlichen Bereiche: die Natur und die Menschenwelt. Die Grenze strukturiert und organisiert: der Mond verbindet durch seine Flechte Marfa und die Natur und lässt den Menschen in einem Rhythmus mit der Natur leben und wirken. Durch den Mond werden die Vergangenheit und die Zukunft verbunden. Der Mond kann auch den Schwellenzustand symbolisieren, wenn der Tag vorbei ist und die Nacht noch nicht gekommen ist. Das eine geht in das andere über und die Grenze zwischen ihnen löst sich auf. Ein anderes Gesicht des Mondes: Es entsteht ein festes System von binären Oppositionen: Tag und Nacht, Licht und Schatten. Das Licht, das der Mond ausstrahlt, kann nur bei dem Vorhandensein des Schattens existieren. Je dunkler der Schatten ist, desto heller scheint der Mond. Die Ambivalenz der Grenze besteht darin, dass sie gleichzeitig trennt und verbindet.

Die Motive der Glut und des Dunkels sind fühlbare Erscheinungen, die weit und breit durchdringen. Die Glut lässt alles erweitern und vergrößern und strebend zur formlosen Masse verliert die deutlichen Formen. Das Dunkel wird visuell wahrgenommen. Unter seiner Einwirkung verschwinden die Grenzen der Gegenstände, ihre Konturen verschmelzen mit der Umgebung, sie gestalten sich zu einer gemeinsamen, ungegliederten Masse um. Alles scheint ununterscheidbar zu sein: der Himmel und die Erde, die Nähe und die Ferne. Der Schleier der Nacht verbirgt einen unaufhörlichen Lebensverlauf.

Der Gang der Dinge und der Charakter der Verhältnisse sind vom lyrischen Subjekt nicht zu kontrollieren, denn sie sind aus dem gemeinsamen Strom des Lebens nicht auszugliedern.

Diese unsichtbaren, ununterscheidbaren und folglich ungeordnet erscheinenden Verhältnisse treten als Chaos auf. Wie aus dem Chaos die Welt erschaffen wurde, so tritt die Welt mit dem ersten Strahl aus dem Dunkel in Erscheinung. So wird uns auf diese Art und Weise eine Möglichkeit gegeben, die Erschaffung der Welt immer wieder zu erleben. Folglich gilt das Dunkel als ein Moment vor der Erschaffung der Welt, als das Warten auf Gott und seine kreative Aktivität.

Die ursprüngliche Naturwelt stellt sich in der ganzen Fülle und Vielfalt als ein einsamer lebendiger Organismus mit vielfältigen und vielstufigen Verhältnissen heraus. Die in der Naturwelt vorhandene Entgegensetzung ist Form und Bedingung ihrer Existenz. Jede Komponente der binären Opposition kann ohne ihr Gegenteil nicht existieren. Schon in seiner Existenz hat ein Gegenteil Keime der gegenüberliegenden Komponente. So hat der Tag Keime der Nacht in sich, und die Nacht ihrerseits bedingt den Tag. In der Naturwelt gibt es eine Vielfalt von ähnlichen Oppositionen. Die Grenze zwischen diesen zwei Komponenten erweist sich als bedeutender Höhepunkt, da sie von beiden Seiten belastet wird. Die Umwandlung der einen Komponente in eine andere basiert auf der Grenzüberschreitung, die sich beständig vollzieht. Diese Grenzüberschreitung ist eine Voraussetzung bzw. ein Grund des Zusammenwirkens der Dinge, die als eine Form der Grenzenlosigkeit des ewigen und endlosen Lebens zu deuten ist. Gerade dieses Modell liegt der poetischen Welt Bobrowskis zugrunde; ihr sinnbildendes Prinzip ist die Erfahrung der Grenze.

In dieser Naturwelt gibt es auch Platz für einen Menschen, für eine ganz konkrete Frau, Marfa genannt. Auch ist noch ein Substantiv *Grab* in dem Gedicht zu finden, das auf einen begrenzten Raum hindeutet – den letzten Ort eines Menschen, der die letzte Grenze zwischen Leben und Tod überschritten hat. Als Kulturphänomen grenzt das Grab einen bereits verstorbenen Menschen von der völligen Verschmelzung mit der Naturwelt ab. Das lyrische Weltbild wird mit Hilfe von manchen Verben präzisiert: Die Gegenüberstellung zwischen zwei Kräften – Natur und Mensch – wird semantisch unterstützt. So bezeichnet das Verb *überwuchs* Naturprozesse. Diese auf Beherrschung gerichteten Prozesse sind hier äußerst aktiv: alles mit sich zu füllen, den ganzen Raum total zu besetzen. Des weiteren ist noch ein Partizip II (*benarbe*) zu nennen, das aber als Ergebnis zerstörerischer Aktivität gilt. Die Narben sind materielle Spuren und Zeichen einer Integritätsverletzung. Die Verben *taumelt fort* und *fällt ab* zeigen Marfas Bewegung im Raum, deren Richtungen ganz verschieden sind: fort in die Ferne und nach unten. Marfa *hütet* Nächte, ihre Er-

innerungen an diese Nächte. Das heißt, sie versucht ihre Gefühle und Erlebnisse zu bewahren. Das Verb *singt* bedeutet eine poetische Beherrschung der Realität in einer Kulturform. So treten verschiedene Formen der Grenzerfahrung zutage.

Drei Verben *kommst*, *beweinen*, *verstreun* beziehen sich auf den Leser. Dem Leser wird angeboten, dem Windbruch Dynamik und Richtung beizumessen. So überschreitet er die Grenze der lyrischen Weltbild und wird zur handelnden Person. Eben an der Grenze geschieht die Begegnung von zwei Welten: Natur und Mensch. Wenden wir uns der Abfolge der Bilder zu, die den Rhythmus der lyrischen Welt bilden. Zwei Bilder der ursprünglichen Natur werden im ersten Vers gegenübergestellt: die allumfassende Hitze und Schlangennester, die mit der Kühle assoziieren. Das Adjektiv *gelb* betont die Aggressivität der Hitze. So wird die erste Höhengipfel des Gedichts bestimmt. Da kommt das Thema von Marfa und Einheit mit der Natur. Diese Einheit ist eng, dass es einen Diffusionseffekt gibt. Die Grenze zwischen zwei Gegenpolen – Mensch und Natur wird durchdringbar. Aber dann verlässt die Frau den Raum (*taumelt fort*). Der Wind folgt ihr, verlässt sie nicht: *rührt die Haut*. Die Beziehung zwischen Mensch als Vertreter der Semiosphäre und «wilde» Natur findet in Form des friedlichen Zusammenlebens statt.

In der zweiten Strophe wird die Distanz zwischen dem lyrischen Ich und der Figur geringer. Im Zentrum steht ein menschlicher Körper. Im Wechsel der Bilder tritt die Dynamik zutage: vom Äußeren zum Inneren: *in der Hüfte noch, im Schoße*. Der Raum bewegt sich: bald zieht sich zusammen, bald dehnt sich aus. Der handflächengroße Raum vergrößert sich dank dem Singen und der *Mondenflechte*. Hier gibt es eine Gegenüberstellung der Bilder: Schatten und Licht. Interessant ist das Bild der *Mondenflechte*, das ein Modell des Lebens bildet. Der Mond beherrscht den Himmel und die Erde vollkommen, er bildet durch seine Flechte einen einheitlichen, kontinuierlichen Raum. Die in der Naturwelt herrschende Harmonie strukturiert die harmonische Wechselbeziehung zwischen der Natur und dem Menschen.

In der dritten Strophe treten wiederum zwei entgegenwirkende Naturkräfte auf. Das sind ein allumfassendes und allverschlingendes Dunkel und Steine, die eine straffe und unverrückbare Form haben. Dazwischen befindet sich ein Mensch, der die letzte Grenze überschreitet. Mit Marfas Tod beendet das lyrische Subjekt ihre Geschichte und spricht den Leser direkt an: «Wann denn kommst du...» Durch seine Kunsttätigkeit führt das lyrische Ich den Leser über die Grenze in eine fiktive Welt ein. Dabei wird der Leser aktiv einbezogen: er solle *beweinen*. Beweinen heißt, zu reflektieren und zu erfassen, um sich von seiner Vergangenheit zu verabschieden. Wichtig ist diese Botschaft: vorwärts schreiten. Der Leser muss kommen, *um Windbruch zu*

*verstreun um Marfas Grab*. Durch seine Mitwirkung manifestiert sich der Leser und nimmt die schöpferische Position des lyrischen Ich auf. So hängt von seiner aktiven Position ab, ob Marfa in der Dunkelheit spurlos verschwindet oder in der Erinnerung anderer Menschen weiterlebt.

Das Leben und der Tod koexistieren als Momente einer allumfassenden Erscheinung, als Momente des ewigen und endlosen Lebens. Das Modell der Lebenserweiterung ist in die Struktur des Gedichts auf verschiedenen Ebenen integriert. Gegenüberstellungen und Parallelismen von Bildern, Motiven und Rhythmen – alles wird zu einer Möglichkeit, Informationen zu vermitteln, wird also zur Grenzsprache.

Zusammenfassend können wir Folgendes schlussfolgern. Die Grenze ist ein sinnbildendes Prinzip in der Sprache der Kunst insoweit, als sie der wichtigste Mechanismus der Strukturierung ist. Die Grenzziehung ist ein Akt der Isolation einzelner Gegenstände, Begriffe, Vorstellungen und Wörter aus der tradierten Reihe, die sie in neue Beziehungen zueinander stellt und auf diese Weise neue Sinnbildungsprozesse entstehen lässt. Ihre Bedeutsamkeit erhält die isolierte Erscheinung allein im Akt der Gegen- und Nebeneinanderstellung, also im Akt der Differenz, der seinerseits durch den Akt der Isolation bedingt ist und es ermöglicht, sie in immer neue Kontexte und Beziehungen zu stellen. Aufbauformen wie Wiederholung, die Antithese, die Analogie, die Diffusion und die Identifikation sind in dieser Hinsicht besonders produktiv. Gesamt ist es möglich, sie als verschiedene Abarten und Verfahren der Organisation von dialogischen Beziehungen zu charakterisieren. Und andererseits: das Grenzphänomen kann als methodisches Prinzip des Textverstehens betrachtet werden.

#### Список литературы

Бахтин М.М. Проблемы материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. С. 6–71.

Беларев А.Н. Топос границы в художественном мире Пауля Шеербарта: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2019. 23 с.

Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. Москва: Рос. гос. гум. ун-т, 1999. 289 с.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.

Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2004. 704 с.

Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка. Т. 11. Siedlce: Inst. kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, 2016. 334 с.

Рымарь Н.Т. Проблема аутентичности художественного языка в эпоху модерна. Самара: Слово, 2021. 82 с.

Рымарь Н.Т. Художественный язык XX века. История мировой литературы. Самара, 2021. 92 с.

Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос – траст, 1994. 263 с.

Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. Москва: Аграф, 2002. 496 с.

Albrecht D. Grenzerfahrungen. Literaturlandschaft Ostsee im Gedächtnis von Zeit und Raum. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft. Würzburg, 2004, S. 87-91.

Behrmann A. Facetten: Untersuchungen zum Werk J. Bobrowskis. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1977, 88 S.

Bobrowski J. Wetterzeichen. Gedichte. Berlin, 1968, 89 S.

Haufe E. Einleitung des Herausgebers. Zu Leben und Werk Johannes Bobrowskis. Johannes Bobrowski. Gesammelte Werke. Bd. 1. Die Gedichte. Berlin (DDR), 1987, S. 7-85.

Hendler M. Die Poetik der Grenze. Poetik der Grenze – Inhalt. Über die Grenzen sprechen – literarische Brücken von Europa. Graz, 2003, S. 125-131.

Luhmann N. Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, 675 S.

#### References

Bahtin M.M. *Problemy materiala, sodержaniya i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorchestve* [Problems of material, content and form in verbal art]. *Voprosy literatury i jestetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Fiction, 1975, pp. 6-71. (In Russ.)

Belarev A.N. *Topos granicy v hudozhestvennom mire Paulja Sheerbarta: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Topos of the border in Paul Sheebart's art world: PhD thesis, summary]. Moscow, 2019, 23 p. (In Russ.)

Gasparov M.L. *Metr i smysl. Ob odnom iz mehanizmov kul'turnoj pamjati* [Meter and meaning. On one of the mechanisms of cultural memory]. Moscow, Russian Humanit. University Publ., 1999, 289 p. (In Russ.)

Lotman Ju.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint Petersburg, Art-SPB Publ., 2004, 704 p. (In Russ.)

Lotman Ju.M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [The structure of the literary text]. Moscow, Art Publ., 1970, 384 p. (In Russ.)

Rymar' N.T. *Hudozhestvennyj jazyk XX veka. Istoriya mirovoj literatury* [Artistic language of the 20<sup>th</sup> century. History of world literature]. Samara, 2021, 92 p. (In Russ.)

Rymar' N.T. *Pojetika granicy v literature: jesteticheskie i pojetologicheskie aspekty granicy kak fenomena hudozhestvennogo jazyka* [Poetics of the border in li-

terature: aesthetic and poetological aspects of the border as a phenomenon of artistic language], vol. 11. Siedlce, Inst. kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, 2016, 334 p. (In Russ.)

Rymar' N.T. *Problema autentyczności худо́жественно́го язы́ка в эпо́ху моде́рна* [The problem of the authenticity of artistic language in the era of modernity]. Samara, Word Publ., 2021, 82 p. (In Russ.)

Rymar' N.T., Skobelev V.P. *Teorija avtora i problema худо́жественно́й де́ятельно́сти* [The theory of the author and the problem of artistic activity]. Voronezh, Logos - trast Publ., 1994, 263 p. (In Russ.)

Tynjanov Ju.N. *Literaturnaja jevoljucija. Izbrannye trudy* [Literary evolution. Selected writings]. Moscow, Agraf Publ., 2002, 496 p. (In Russ.)

Albrecht D. Grenzerfahrungen. Literaturlandschaft Ostsee im Gedächtnis von Zeit und Raum. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft. Würzburg, 2004, S. 87-91.

*Behrmann A.* Facetten: Untersuchungen zum Werk J. Bobrowskis. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1977, 88 S.

*Bobrowski J.* Wetterzeichen. Gedichte. Berlin, 1968, 89 S.

*Haufe E.* Einleitung des Herausgebers. Zu Leben und Werk Johannes Bobrowskis. Johannes Bobrowski. Gesammelte Werke. Bd. 1. Die Gedichte. Berlin (DDR), 1987, S. 7-85.

*Hendler M.* Die Poetik der Grenze. Poetik der Grenze – Inhalt. Über die Grenzen sprechen – literarische Brücken von Europa. Graz, 2003, S. 125-131.

*Luhmann N.* Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, 675 S.

*Статья поступила в редакцию 26.06.2023; одобрена после рецензирования 22.08.2023; принята к публикации 23.08.2023.*

*The article was submitted 26.06.2023; approved after reviewing 22.08.2023; accepted for publication 23.08.2023.*