

*Nikolaj T. Rymar'*

## „Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Künste“

Forschungsprojekt im Rahmen der GIP zwischen dem Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum und dem Institut für Kultur der deutschsprachigen Länder der Akademie für Geisteswissenschaften Samara<sup>1</sup>

Das im Titel aufgerissene Problemfeld des Projekts hat drei Dimensionen, (1) ästhetisch-poetologische Aspekte, (2) Funktionsformen der Grenze in den Sprachen der Kunst, (3) Grenzerfahrung und das Problem der Sprache der Grenzerfahrung. Von dieser Problemstellung aus werden verschiedene literarische Erscheinungen untersucht – die Werke von Franz Grillparzer, Thomas Mann, Hermann Broch, Ernst Jünger, Ernst Jandl, Johannes Bobrowski, Wolfgang Borchert, Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek, auch die Sprachen der Musik – von Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner. Obwohl alle drei Dimensionen miteinander innerlich verbunden sind, werden sie im Rahmen dieses Forschungsberichtes der Reihe nach knapp erläutert.

### I. Ästhetisch-poetologische Aspekte

„[A]lle Bereiche menschlicher Kultur und Praxis beruhen auf Grenzziehungen“<sup>2</sup>, schreibt Monika Schmitz-Emans und zeigt, dass das „Denken von Grenzen“ das ewige Thema des europäischen Philosophierens von Parmenides bis zum Dekonstruktivismus bleibt. Die Grenze konstituiert das Bild der Realität, sie ist ein sinnbildendes Prinzip, das die Identität der Kultur schafft: Grenzbildung ist Formen- und Zeichenbildung und somit Sinnverleihung, also Kulturbildung. Auf diese Weise werden auch grundlegende Symbole und Werte geschaffen, die die Rolle von lebenswichtigen Problemlösungen in der Kultur spielen und, indem sie in ihr System von Relationsbeziehungen eingehen, ihr Fundament und somit die Grenzen ihrer Identität bilden. Diese Problemlösungen werden in erster Linie durch die axiologische Umwertung von gegebenen Bedeutungen, Lebensorientierungen gewonnen, die neue Signifikationsprozesse in Gang bringen und neue semiotische Systeme, neue Codes und Sprachen der Kultur bilden. Schon hier sei hervorgehoben, dass die Struktur einer Kulturbedeutung zugleich die

---

<sup>1</sup> Ergebnisse der Forschungsarbeit im Rahmen des Projekts sind in folgenden Bänden publiziert: Rymar (Hrsg.) (2003, 2004a, 2004b, 2006a, 2006b); Somova (2007).

<sup>2</sup> Schmitz-Emans (2006a: 11)

Struktur eines Schöpfungsaktes ist, der durch bestimmte Wertorientierungen bedingt und geformt ist; diese Struktur ist die Struktur einer wertbezogenen Aktivität, einer Wert-Beziehung.

Die Grenzbildung ist ein Unterscheidungsvorgang; die Grenze ist eine Trennlinie, die nicht nur teilt, sondern auch vermittelt. Bei der Auseinandersetzung mit diesem Problem müssen die Spezifika der Sinnbildung im Bereich der Kultur in Betracht gezogen werden. Michail Bachtin zufolge lebt „jeder kulturelle Akt [...] wesentlich an Grenzen: Darin bestehen seine Ernsthaftigkeit und seine Bedeutsamkeit“.<sup>3</sup> Dies lässt Bachtin von „Teilhaftigkeit“ der Kulturercheinungen oder ihrer „teilhaftigen Autonomie“ sprechen:

In dieser seiner unmittelbaren Bezogenheit und Orientiertheit auf die Einheit der Kultur ist ein Phänomen nicht mehr ein bloßes Faktum, sondern es erlangt Bedeutung, Sinn, es wird gleichsam zu einer Monade, die in sich alles widerspiegelt und in allem widerspiegelt wird.<sup>4</sup>

Es handelt sich dabei nicht nur um die Relationsbeziehungen auf der extensionalen Achse, sondern auch um die Sinnaktivitäten, die sich in diesem System treffen und aufeinander „antworten“. Sinnbildungsprozesse im System der Kultur gehen in einem dynamischen Geflecht von dialogischen Beziehungen zwischen den Kulturbedeutungen vor sich, sie geschehen gerade an den Grenzen – zwischen Aussagen, zwischen Bedeutungen, in einer Spannung zwischen ihnen als lebendigen Stimmen der Subjekte.

In diesem dialogischen Prozess kommunizieren verschiedene Sinnentitäten miteinander, so dass die Grenze zwischen ihnen über keine absolute Stabilität verfügt – sie wird immer wieder behauptet, aber sie kommt auch immer wieder ins Schwanken. So tritt die Grenze nicht nur als eine Grenze auf, die Verstehensschränken fixiert und Ergebnisse des Sinnbildungsprozesses festschreibt, sondern auch als ein distinkter Bereich der mentalen Sphäre, der die Möglichkeit zum Dialog und zu einer Fluktuation der Kulturbedeutungen und der diesen zugrunde liegenden Wertorientierungen eröffnet.

Die Grenze ist ein Ort, an dem Bedeutungen erzeugt werden, die in ihren Beziehungen anderen Bedeutungen und Sinnsystemen gegenüber standhalten können, nach und nach ihre Identität stabilisieren und sie zugleich in Frage stellen und wieder umwerten können. Es sind Intensivpunkte, an denen Wertorientierungen aktuell und greifbar werden. Alle Unterscheidungs- und Differenzierungsmomente sind an den Grenzen zu suchen. Hier entstehen Spannungen, die die Stabilität der Grenze sichern und zugleich an ihrer Stabilität rütteln.<sup>5</sup>

Jurij Lotman hat dieses Phänomen der Steigerung von Sinnbildungsprozessen an den Grenzen von Semiosphären in den Blick genommen und die Punkte, an denen die Sinnbildung in Gang gesetzt wird, als „heiße Punkte“ charakterisiert. In diesem Zusammenhang weist er auf die Doppelsinnigkeit des Grenzbegriffs hin:

<sup>3</sup> Bachtin (1979: 111).

<sup>4</sup> Bachtin (1979: 111-112).

<sup>5</sup> Vgl. Rymar (2003: 9).

Die Grenze [...] gehört den beiden Grenzkulturen, den beiden anliegenden Semiosphären an. Die Grenze ist bi- und polylinguistisch. Die Grenze ist ein Mechanismus zur Übersetzung von Texten eines fremden semiotischen Systems in die Sprache unseres eigenen semiotischen Systems, eine Stelle der Transformation des „Äußeren“ ins „Innere“, eine filtrierende Membran, die fremde Texte so transformiert, dass sie in die innere Semiotik der Semiosphäre eingehen können, ohne ihre Andersheit eingebüßt zu haben.<sup>6</sup>

Günther Keil geht davon aus, dass, „ob anschauernder oder begreifender Akt, mit beiden [...] eine Umgebung gegeben (ist), ohne die nichts bestimmtes angeschaut oder gedacht werden kann“;<sup>7</sup> für diese Umgebung, die jeden Bewusstseinsakt umgibt, verwendet Keil den entsprechenden Husserl'schen Begriff „Horizont“. Daraus folgt, dass alle Grenzen, die unserem Bewusstsein gegeben sind, bereits überschrittene Grenzen sind, denn sie sind Grenzen nur innerhalb eines Horizontes, der weiter gespannt ist, als sie, und „jede Grenze ist relativ auf das, was diesseits und jenseits ihrer liegt, denn nur indem sie beides begrenzt, indem sie also auf beides bezogen, auf beides relativ ist, ist sie ihre Grenze“.<sup>8</sup>

Pierre Mattern zeigt, dass jede Unterscheidung zwischen zwei Elementen sofort auf drei Elemente anwächst:

Da ist „dieses“, da ist „jenes“, und da ist als Drittes eben die Unterscheidung, die etwas „ganz anderes“ sein muss als „dieses“ und „jenes“. Als ein solches Drittes kann die Grenze nicht bloß „dieses“ von „jenem“ trennen, sie kann beides auch zusammenhalten, sie kann für den Zusammenhang dessen stehen, was sie trennt.<sup>9</sup>

Mattern betrachtet die Funktion der Grenze „Natur / Kultur“ und zeigt, dass es um eine Grenze geht, „die immer schon überschritten ist und nicht noch einmal in umgekehrter Weise überschritten werden kann“.<sup>10</sup> Die Unterscheidung Natur / Kultur sei in diesem Sinne für Kulturwesen relevant: Die Grenze zwischen Natur und Kultur macht sowohl Getrenntheit als auch Zusammenhang und damit imaginäre Gesamtheit plausibel. Der Zusammenhang ermöglicht semiotische Verweiskraft und die Geltung semiotischer Regeln.<sup>11</sup>

Nun können aber allzu feste semiotische Regeln dieses „Zusammenhangs“ die Signifikationsprozesse stoppen und somit auch die lebensstabilisierenden Kräfte der Kultur untergraben, so dass eine Krise der Persönlichkeit und letzten Endes gar das Scheitern des Kultursystems eintritt. Die Position eines Dritten, der über den fertigen Grenzen steht und sich auf diese Weise auch als ein Subjekt der Grenzenbildung und Subjekt der Kulturidentität zu erleben imstande ist, ist in diesem Sinne für das Leben der Kultur von ganz besonderem Gewicht. Am prägnantesten kann diese Position in der Kunst realisiert werden, denn die Kunst

<sup>6</sup> Лотман (1996: 183).

<sup>7</sup> Keil (1982: 18).

<sup>8</sup> Keil (1982: 24-25).

<sup>9</sup> Mattern (2004: 70).

<sup>10</sup> Mattern (2004: 70).

<sup>11</sup> Mattern (2004: 70).

aktualisiert und verfremdet die Grenzen, indem sie sie bewusst macht und problematisiert.<sup>12</sup>

Die Grenze als Unterscheidung schafft bekanntlich einen semiotischen Raum, einen Raum von Relationsbeziehungen, die der Welt Bedeutungen verleihen, die Weltordnung und Kultur stiften. Für das konkrete Subjekt jedoch, das diese Welt von „fertigen“ Grenzen vorfindet, sind diese Grenzen Schranken, in denen sein Leben und Denken verlaufen. Der Akt des Grenzziehens wird für das Subjekt zum Akt der Freiheit, zum Akt der Grenzüberschreitung. Die Kunst beginnt eigentlich hier: „[D]er Raum der Kunst ist Grenz-Raum.“<sup>13</sup> Prozesse des neuen Grenzziehens schaffen eine neue Sehweise, eine neue Sprache und somit eine neue Wirklichkeit.

In seinen Beiträgen hat Gerhard Plumpe darauf hingewiesen, wie bedeutsam die Erkenntnis der Grenze „Kunst / Nichtkunst“ für die ästhetische Kommunikation ist:

Wie Jurij Lotman hervorgehoben hat, bedarf es der sozialen Konventionalisierung der Unterscheidung „Kunst“ / „Nichtkunst“, um Artefakte überhaupt als Kunstwerke erkennen und kommunizieren zu können. Gäbe es diese Konvention nicht, wären Kunstwerke bloße Dinge unter anderen Dingen. In vergleichbarer Weise spricht Luhmann von den Codierungen sozialer Kommunikationssysteme, die darüber entscheiden, in welcher Weise unbestimmte Phänomene zu distinkten Phänomenen, z. B. literarischen Werken werden. Der gewählte „Rahmen“, d. h. die Kommunikationskonvention entscheidet darüber, ob ein sprachlicher Text als literarisches Kunstwerk oder als politisches Pamphlet kommunikative Wirklichkeit gewinnt.<sup>14</sup>

Plumpe zeigt, dass jene Phänomene, die Gerard Genette Paratexte genannt hat (Titel, Autornamen, Vorworte, Mottos, Widmungen usw.), und die für ihn auf der „Schwelle“ des Textes liegen, „für Genette einen medialen Bezug haben: Sie sind es, die den Text zu einem Buch machen“.<sup>15</sup> Das Problem der Grenze „Kunst / Nichtkunst“ bzw. der Grenze eines Kunstwerks soll als das eigentlich ästhetische Problem betrachtet werden. Plumpe stellt die Frage „Was heißt Grenze des Kunstwerks? Hat das Werk selbst eine Grenze?“<sup>16</sup>, aber auch die Frage nach der Zugehörigkeit der Grenze – „Ist der Rahmen als Grenze Teil des Werks, oder der Welt, oder etwas „dazwischen“?“<sup>17</sup> und zeigt, dass der Logik der Differenz nach die Grenze als Differenz kein Ort zwischen Werk und (Um-)Welt sein kann. Sie hat keinen ontischen Status.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Vgl. dazu Rymar (2003:11).

<sup>13</sup> Vgl. Schmitz-Emans (2006a: 28).

<sup>14</sup> Plumpe (2006a: 5), vgl. auch Plumpe (2004).

<sup>15</sup> Plumpe (2006a: 5).

<sup>16</sup> Plumpe (2003: 25).

<sup>17</sup> Plumpe (2003: 26-27).

<sup>18</sup> Plumpe (2003: 27).

Plumpe versteht die Grenze systemtheoretisch „im Sinne der Differenz als Resultat der Operation einer Unterscheidung“.<sup>19</sup> Dabei rahmt das Werk sich selbst, indem er seine Differenz zur Umwelt intern modelliert:

Betrachtet man die Umwelt als Medium für literarische Formfindung, dann kann sich moderne Literatur einmal „rahmen“, indem sie ihre eigenen Sinnselektionen scharf gegen allen Weltsinn kontrastiert und spezifisch ästhetisch organisiert.<sup>20</sup>

Auf diese Weise können „realistische“ Kunstwerke entstehen, die kein Betrachter mit wirklichen Welten verwechseln würde. Aber die Literatur der Moderne verfügt über „das noch rigidere Verfahren einer Dereferentialisierung“, welches ihr aus der Möglichkeit der Literatursprache selbst zuwächst, die „als spezifisch geformte auf ihr optisch-akustisches Sein selbstreferentiell verweist und sich aller Lektüre im Horizont üblichen Weltwissens verweigert“<sup>21</sup>.

Als wichtigstes Merkmal einer Abgrenzung der Kunst von der Nichtkunst kann die Selbstreferentialität der Sprache gelten, die eine fiktionale, den Gesetzen der wirklichen Welt nicht gehorchende Wirklichkeit schafft. Die besondere Konstitution dieser Sprache ist immer mehr oder weniger wahrnehmbar, was aber nicht obligatorisch zur Negierung des Wirklichkeitsreferenten führen soll. Die Selbstreferenz ist fast nie vollkommen, und auch die Entgrenzung der Kunst von der Wirklichkeit kann nicht absolut sein – die Kunst lebt als relativ Autonomes in der Einheit der Kultur, wo sie, wie gesagt, eben in der Bezogenheit auf die Einheit der Kultur ihre wirkliche Bedeutung und ihren wirklichen Sinn erhält.

Was aber hier wirklich prinzipiell ist: Die Kunst grenzt sich, mehr oder weniger scharf, von der nicht vollendeten, offenen Wirklichkeit durch ihre Sprache ab, die ja eine geschlossene Totalität bildet und sich von der gemeinen, in der wirklichen Welt als Kommunikationsmittel verwendeten Sprache wesentlich unterscheidet. Gerade dieser Sprachunterschied selbst ist ausschlaggebend – und es handelt sich nicht nur um ganz spezifische Sprachen der Kunst, wie die Sprachen der Malerei, der Musik usw., sondern auch um die Sprachen des Wortkunstwerks, denn jede Sprache der Wirklichkeit, die in ein Kunstwerk eingeht, wird stilisiert oder bewusst auf diese oder jene Weise distanziert dargestellt. Andernfalls entsteht eine die poetische Totalität, die fiktionale Wirklichkeit verletzende Sprachmischung, die ein Kunstwerk zerstören kann. Darum geht es auch Georg Simmel, wenn er das Problem der „Wahrhaftigkeit“ des Schauspielers auf der Bühne betrachtet: Der Schauspieler überzeugt nur, indem er innerhalb der künstlerischen Logik verbleibt, nicht aber durch Hineinnehmen von Wirklichkeitsmomenten, die einer ganz anderen Logik folgen.<sup>22</sup>

Eben auf diese Weise geht die Kunst als eine Welt für sich in die Kultur ein, wobei ihre Werte den Werten der wirklichen Welt dialogisch antworten, indem

<sup>19</sup> Plumpe (2004: 9).

<sup>20</sup> Plumpe (2003: 27).

<sup>21</sup> Plumpe (2003: 27-28).

<sup>22</sup> Simmel (2005).

sie freilich in die Wirklichkeit von Nicht-Kunst nicht integriert werden können, gewissermaßen für die gemeine Wirklichkeit unerreichbar bleiben sollen.

Diese Sprachgrenze wirkt gleichzeitig wie „eine filtrierende Membran“<sup>23</sup>, die die Überführung und Übersetzung von Werte-Texten der sprachlichen Umwelt in ein neues, in sich abgeschlossenes System möglich macht, wo dieser Stoff neue Lebensmöglichkeiten erfährt. Die Sprachen verschiedener Künste, zum Beispiel diejenige der Farbe, des Klangs oder des Steins, filtern und transformieren die Werte der Wirklichkeit auf eine je andere Weise, sie errichten ihre eigenen Grenzen zur Wirklichkeit und schaffen eigene autopoetische Systeme.

Diese mediale Grenze schafft die entscheidenden Bedingungen für die ästhetische Kommunikation im Sinne der ersten, primären Unterscheidung der Fiktion von der Wirklichkeit, wo das Kunstwerk eine Welt für sich bildet. Der Künstler aber ist derjenige, der jenseits dieser Unterscheidung bleibt, denn er ist deren Subjekt: sein Platz ist draußen – gewissermaßen zwischen und über den beiden Welten; er ist gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze, weil ein jeder Unterscheidungsvorgang, wie schon gesagt, gleichzeitig trennend und verbindend wirkt.<sup>24</sup> In seinem „Dichterberuf“ bleibt der Autor immer außerhalb und „jenseits“ sowohl der wirklichen als auch der fiktiven Welt. Als derjenige, der ein Kunstwerk schafft, muss er mit Notwendigkeit Distanz zu seinem Werk wahren, eine Position außerhalb des Werks einnehmen, aber gleichzeitig darf er auch seine Distanz der wirklichen Welt gegenüber nicht verlieren. Er muss aus der Welt der Kunst auf die Realität schauen können, denn die Kunst ist autonome Arbeit mit und an den Werten der Wirklichkeit.

Die Eigenart des Ästhetischen liegt darin, dass die ästhetische Kommunikation nicht nur an den äußeren, medialen Grenzen des Werks geschieht, sondern auch in seinem inneren, geschlossenen System, wo das Ereignis des die poetische Welt erst konstituierenden Dialogs der Kunst mit der Wirklichkeit stattfindet. Das bedeutet aber, dass die wichtigste, die wirklich unterscheidende Grenze zwischen diesen Welten nicht nur die äußere Textgrenze, der äußere „Rahmen“ ist. Diese Grenze hat keinen materiell fassbaren räumlichen Ort, es ist vielmehr eine innere, architektonische Grenze, eine Grenze im Medium von Sinn – in der inneren Struktur des ästhetischen Objekts als eines ästhetischen Ereignisses. Die Werte der Wirklichkeit gehen in die Welt der Kunst ein,<sup>25</sup> wo sie im Dialog mit denen des Schöpfer-Autors eine eigenwertige poetische Welt bilden.

Diese „Ereignishaftigkeit des ästhetischen Objekts wird abgeleitet vom Ereignischarakter des schöpferischen Aktes der Produktion / Reproduktion“.<sup>26</sup> Das

<sup>23</sup> Vgl. Лотман (1996: 183).

<sup>24</sup> Vgl. Wokart (1995: 279).

<sup>25</sup> Vgl. Bachtin (1979: 115): „Die grundlegende Besonderheit des Ästhetischen, die es deutlich von Erkenntnis und Handlung unterscheidet, ist ein rezeptiver, positiv-aufnehmender Charakter: die dem ästhetischen Objekt vorfindliche, erkannte und durch Handlung bewertete Wirklichkeit findet Eingang in das Kunstwerk (genauer: in das ästhetische Objekt) und wird hier zu einem notwendigen konstitutiven Moment.“

<sup>26</sup> Grübel (1979: 29).

ästhetische Objekt wird daher als „ein spezifisches, verwirklichtes Ereignis der Aktion und Interaktion von Schöpfer und Werk“<sup>27</sup> verstanden. Das Verhältnis von Inhalt und Form ist hier auch ereignishaft zu verstehen – als ein Zusammenreffen von Aktivitäten der Wirklichkeit sowie des Schöpfer-Autors, das eine eigenwertige Sprache schafft. Es sind „zwei Mächte“, die im Werk auftreten, so dass „jedes Moment in zwei Wertsystemen [bestimmt wird]“.<sup>28</sup> Die Grenze zwischen ihnen fällt mit der Grenze zwischen dem Autor und dem Helden zusammen: „zwei Gesetzmäßigkeiten regieren im Kunstwerk: Gesetzmäßigkeit des Helden und Gesetzmäßigkeit des Autors“ – „das ist ein Paar von Kräften, das das Wertgewicht eines jeden Moments und des Ganzen bestimmt“<sup>29</sup>. So geschieht die Unterscheidung „Kunst / Nicht-Kunst“ im Rahmen der poetischen Welt selbst, die unterscheidende Grenze ist die innere Grenze, die erst das ästhetische Objekt schafft, sie ist konstitutiv für das ästhetische Ereignis.

Man kann behaupten, dass die mediale Form, die Form der Kunstsprache als äußere Grenze des Werks die Bedingungen für das Erlebnis der inneren Grenzen im Kunstwerk, also für die Wahrnehmung der Kunstwerkstruktur als der Struktur des künstlerischen Aktes – eines Dialogs des Schöpfer-Subjekts mit den Werten der Realität bildet. Die Form, die die äußere Grenze des Werks, seinen Rahmen schafft, ist in einer bestimmten Hinsicht der inneren, architektonischen Werk-grenze isomorph – diese Grenze hat die Tendenz, in die innere Textstruktur des Werks einzugehen, wie es beispielsweise bei der Textgliederung in Kapitel, bei der Verwendung von Motti, Vorworten, die mit dem Haupttext verbunden sind, geschieht. In diesem Zusammenhang hat Gerhard Plumpe darauf hingewiesen, dass „[es sich] in diesem Falle [...] um die Möglichkeit des literarischen Textes [handelt], die Unterscheidung „real“ / „fiktiv“ in seiner Binnendimension fiktiv zu multiplizieren, um auf diese Weise an Komplexität zu gewinnen“<sup>30</sup>.

In verschiedenen Kunstepochen geschieht dies auf verschiedene Weise und mit verschiedenen Zielen. Die Erzählkunst des 19. Jahrhunderts hat die Form der Rahmenerzählung geradezu kultiviert, in der die Grenze zwischen der Rahmenhandlung und der Binnengeschichte wichtige ästhetische Funktionen hat. Die Binnengeschichte tritt in diesen Erzählungen gewöhnlich als eine vollendete, in sich geschlossene, autonome narrative Welt auf, die in einem engen Zuhörerkreis vorgetragen wird und darum bei aller Redeungezwungenheit über eine gewisse autoreferentielle Redeartistik verfügt, die sie in die Nähe eines Kunstwerks rückt. Als Erzählung aus einem Anlass ist sie in die Situation der Rahmenhandlung eingefügt und „antwortet“ dieser Handlung, wobei sich die Semantik der Rahmenhandlung in ihr spiegelt, was wiederum die Bedingungen für ihre dialogische Kommunikation mit der Rahmenerzählung schafft. Die dargestellte Erzählsituation weist auf die reale gesellschaftliche Wirklichkeit, die Praxis des gesell-

<sup>27</sup> Bachtin (1979: 153).

<sup>28</sup> Bachtin (1979: 121).

<sup>29</sup> Бachtин (1979: 172).

<sup>30</sup> Plumpe (2006a: 5).

schaftlichen Zusammenseins hin und sie modelliert zugleich gewisse Strategien für ein Verstehen der Binnengeschichte, die im darauf folgenden Zuhörer-gespräch aktualisiert werden. Einerseits wird der Eindruck der Authentizität des Erzählvorgangs, die Illusion der Dokumentierung eines realen Erzählvorgangs geschaffen, andererseits erfährt der kreative Akt und somit die ästhetische Distanz eine bedeutende Steigerung.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts aktualisiert die Grenze „Kunst / Nichtkunst“ in mannigfaltigen Formen durch ihre Thematisierung und grenzt so die Kunst-sprache und die Welt der Kunst von anderen Sprachen der wirklichen Welt ab, wenngleich diese massiv in die fiktionale Welt eindringen. Die für die Post-moderne charakteristische Problematisierung der Grenze zwischen Realität und Imagination äußert sich in mannigfaltigen Problematisierungsformen der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst, aber das führt auch zu einer Aktualisierung dieser Grenze und wird so zu einem wichtigen Thema der modernen Kunst.

Eigentlich wird in allen Fällen, so oder so, die innere, architektonische Grenze aktualisiert. Die äußeren medialen Grenzen des Kunstwerks, ihre Thematisierung und somit Einbeziehung in die innere Welt des Werks bilden die Bedingungen für die ästhetische Kommunikation und – was hier ausschlaggebend ist – für die Wahrnehmung der inneren Grenzen des ästhetischen Objekts, der Kunstwerk-struktur als der Struktur des schöpferischen Aktes, der wesentlich auf den Dialog des schöpferischen Subjekts mit den Wertaktivitäten der Wirklichkeit zurückgeht.

## II. Funktionsformen der Grenze in den Sprachen der Kunst

*Isolation.* Der Begriff der Isolation soll den Grenzbegriff unter poetologischem Aspekt spezifizieren. Dieser Begriff erlaubt es zu sehen, wie sich die Struktur des schöpferischen Aktes auf der Ebene der Sprache der Kunst realisiert, wie der ästhetische Vorgang in verschiedene Formen der künstlerischen Gestaltung über-geht, die poetologisch beschrieben werden können. Dieser Akt der Suspension spielt eine entscheidende Rolle für das Zustandekommen des Kunstwerks als einer Welt für sich: Die gemeine „kommunikative“ Sprache und ihre bestimmten Schichten werden isoliert, umorientiert, umgearbeitet, damit diese „prosaische“ Sprache Material für ein Wortkunstwerk wird.

Grundlegendes dazu hat Bachtin beigetragen: Er betrachtet die Isolation (oder Suspension) als primäre Funktion der künstlerischen Form, die einen Gegenstand, einen Wert und ein Ereignis „aus der notwendigen gnoseologischen und ethischen Reihe“ isoliert und von dem notwendigen Zusammenhang „mit der Natur und mit der Einheit des ethischen Ereignisses“ freistellt.<sup>31</sup> Dabei wird „die freie Formung des Gegenstandes [möglich], freigesetzt werden die Aktivität unserer

<sup>31</sup> Bachtin (1979: 142-143).



Wahrnehmung des Inhalts und die schöpferischen Energien dieser Wahrnehmung“<sup>32</sup>.

Im Kontext der Forschungsgeschichte können die Wirkungen eines Entgrenzungsvorgangs dieser Art folgenderweise umrissen werden:

1. Die Isolation schafft eine kommunikative Situation: Die Hervorhebung eines Elements aus der Reihe ruft Fragen hervor, es ist eine Geste, die etwas bedeuten soll; sie muss uns etwas mitteilen, und wir verleihen ihr einen bestimmten Sinn, indem wir diese Erscheinung in ein Verhältnis zu anderen Erscheinungen stellen.<sup>33</sup>

2. Der Gegenstand, der Inhalt wird nach Bachtin von etwas isoliert und freigestellt, „damit Vollendung (sich selbst genügendes Vorhandensein, eigenwertige Gegenwart) möglich wird.“<sup>34</sup> Der suspendierte Gegenstand erscheint in sich ruhend, vollendet,<sup>35</sup> und was besonders wichtig ist, in seinem Ganzen eigenwertig.

3. Die Isolation ist weder ein passiver Wahrnehmungsakt, noch eine einseitige Formung des Stoffes aus der Position des Subjekts. Sie ist ein dialogischer Vorgang, auf aktives „verstehendes Lesen“ des Stoffes (des Kulturtextes) ausgerichtet, auf das Verstehen seines Eigenwertes. Der „Anderer“ ist hier also nicht passiv, er legt seine eigenen Werte an den Tag. In diesem Sinne ist der Akt der Isolation ein *Akt des Verstehens*, der zugleich auch eine *Antwort* auf die „Äußerung“ des „Anderen“ ist. Dieses „antwortende Verstehen“ wird durch den Akt der Grenzüberschreitung erreicht: es ist das Verständnis vom Standpunkt des Horizonts aus, in dem der Gegenstand vom Subjekt gedacht und gesetzt wird.<sup>36</sup>

Der Akt der Isolation ist „die Gabe der Vollendung“, die es dem „Anderen“ erlaubt, zur eigenen Identität zu kommen. Nach Bachtin ist es die Gabe der „Außerhalbbefindlichkeit“ des Subjekts, das den Anderen mit den seinem Bewusstsein transgredienten, für ihn unzugänglichen Momenten beschenkt. Der Autor, der seinerseits auch der „Anderer“ für seine Figur ist, hat Vorteile vor ihr, die durch seinen Horizont bedingt sind, der es ihm erlaubt, seine Figur in ihrer Bedeutung in diesem Horizont, als etwas Ganzes zu sehen und zu setzen. Darum kann man dieses „antwortende Verstehen“ als eine „liebvolle Beziehung“ (Bachtin) des Schöpfer-Autors zu seinem Gegenstand, seinem Helden betrachten, die sicher auch eine bestimmte ethische Dimension hat.

4. Die Isolation schafft einen neuen semiotischen Raum: Der Ausfall von jenen kausal-logischen Beziehungen, die in der Wirklichkeit der Kultur vorherrschen und ihre Grenzen bestimmen, ermöglicht das Entstehen eines Raums, in dem die Elemente nicht nur auf der syntagmatischen, sondern auch auf der paradigmatischen Achse angeordnet werden. In diesem System entstehen dynamische

<sup>32</sup> Bachtin (1979: 144).

<sup>33</sup> Vgl. Мукаряжовский (1994: 55-56), Rymar (2003: 8).

<sup>34</sup> Bachtin (1979: 142).

<sup>35</sup> Vgl. Simmel (2005).

<sup>36</sup> Vgl. Keil (1982: 18), Wokart (1995: 279).

Kommunikations- und Signifikationsprozesse: Alle Textelemente erleben Transformationen verschiedenen Grades.

Die isolierende Grenze kann in verschiedenen funktionalen Formen auftreten. Im Folgenden werden einige von ihnen knapp charakterisiert.

*Kunstwerk / Leser.* Die Tätigkeit des Subjekts und ihr Ergebnis, das literarische Werk, bilden eine Grenze zu den Leserwahrnehmungen, sie suspendieren und vollenden einzelne Modelle, Sprachen der Kultur im Bewusstsein des Lesers. Das Bewusstsein des Lesers ist der eigentliche Gegenstand des Autors: Das Autorwerk isoliert „fertige“ Weltbilder, und diese Suspension ist zugleich der Akt des kreativen Lesens – der Künstler erkennt und dekonstruiert stereotype Vorstellungen, indem er sie auf eine neue Weise positioniert. Auf diese Weise ist die Tätigkeit des Schöpfer-Autors die Erkenntnis und Aktualisierung der die Kultur und das Leserbewusstsein umfassenden Grenzen, aber gleichzeitig ist sie auch sein Streit mit den Grenzen der Kultur, seine kritisch-konstruktive Antwort auf die Wertorientierungen der Kultur. Der Autor lebt an der Grenze der Kultur: Die Kunst ist somit ein Grenzgebiet der Kultur, wo die Kultur ihre Schranken erkennt und gewissermaßen überwindet. Das geschieht im Bewusstsein des Lesers – der anderen Seite der ästhetischen Kommunikation: Im Prozess der Konkretisation aktualisiert der Leser die Bedeutungen, die im Text des Werks fixiert sind, aber das „verstehende Lesen“ des Lesers ist zugleich seine „Antwort“ an den Autor, sein dialogisch „antwortendes Verstehen“ – der Leser bildet seine Bedeutungen, indem er die Bedeutungen des Werks aus dem Werkganzen auf seine Art isoliert. Und hier schafft schon der Leser seine Grenze für den Autor. Aber diese Grenze (wie auch die oben erwähnte Grenze, die der Autor für den Leser schafft) bleibt eine isolierende Grenze: Sie suspendiert das Autorkonzept, aber sie schafft auch eine gewisse Vollendung des Autor-Sinnes.

Hier entsteht die Frage nach folgenden funktionalen Formen der isolierenden Grenze: nach den sinnbildenden Grenzen *Autor / Werk* und *Autor / Sprache*. Die Tätigkeit des Autors begegnet hier den sinnbildenden Aktivitäten eines „fertigen“ Textes, in dem die Intentionen des Autors schon objektiviert und dadurch auch gewissermaßen transformiert worden sind. Hier wirkt auch die objektivierende und „vollendende“ Kraft der Sprache der künstlerischen Formen, die ihr Gedächtnis und ihre Werte haben, in deren Kontexten eine jede Aussage stattfindet.<sup>37</sup>

Das führt zur nächsten Erscheinungsform der isolierenden Grenze – der *Textgliederung*, die den Text strukturiert und auf diese Weise sinnbildend wirkt. Die allereinfachsten Formen einer solchen isolierenden Grenze können auf der Ebene der äußeren Kompositionsverfahren im literarischen Text betrachtet werden: der Titel, die Bezeichnung der Gattung, die Gliederung des Textes in Kapitel oder Teile mit oder ohne Titel, in Abschnitte, die Anwendung von Mottos und besonderen Schriftzeichen für bestimmte Textabschnitte; im Musikwerk sind es auch noch viele andere Grenz-Formen, wie Pausen und Akkorde, da-capo-Formen,

<sup>37</sup> Rymar (2004a: 21-22).

Fermaten, Modulationen, Reprisen usw.<sup>38</sup> All diese Momente perspektivieren bestimmte Textabschnitte – sie wirken sinnbildend. Die Textgliederung aktualisiert die Räumlichkeit des Textes: die Textfragmente bilden nicht nur eine zeitliche Folge, es entsteht eine Äquivalenzeffekte schaffende Reihung und eine gewisse Zeitlosigkeit; alle hervorgehobenen Textelemente bilden einen Raum, wo alle Beziehungen im Text verräumlicht werden. Im barocken Musikwerk werden auf diese Weise sogar geometrische Figuren dargestellt, zum Beispiel das musikalische Quadrat in Bachs Passionen – „Strukturen, die sich in Vierteltakte gliedern“<sup>39</sup>. So existiert das Werk in diesen zwei Dimensionen – in der Zeit und in der Zeitlosigkeit (oder im Raum); die Zeit und die Zeitlosigkeit (oder Räumlichkeit) sind Existenzformen eines jeden Elements im Kunstwerk.

Die Diskontinuität des Erzählens, welches einzelne Episoden ohne unmittelbaren Zusammenhang aneinanderreihet, schafft eine starke sinnbildende Spannung, die symbolische Bedeutungen generiert. Deren Intensität erfährt in dem Maße eine Steigerung, wie die Teile des Ganzen voneinander getrennt sind: das Alltägliche, Unbedeutende bleibt alltäglich und unbedeutend, aber gleichzeitig wird es schicksalhaft, wie zum Beispiel ein jedes Kapitel in Theodor Storms Novelle *Immensee*.

Auf der sprachlichen Ebene der Narration tritt die isolierende Grenze ganz eindeutig als ihre Gliederung auf, an der die mehrdimensionale Heterogenität des Erzählens zu betrachten ist. Diese Heterogenität ist die Heterogenität der Subjektbezogenheit des Erzählens, wie sie Viktor Vinogradov, Michail Bachtin und Boris Korman erforscht haben, sie ist auch die Heterogenität der Erzählsituationen und Erzählformen (zum Beispiel nach Franz K. Stanzel, Wayne C. Booth, Norman Friedmann) sowie der Wechsel im Verhältnis zwischen dem Ereignis des Erzählens und dem erzählten Ereignis, das sich an den von Lev Vygotskij und dann von Gerard Genette und Eberhard Lämmert analysierten Anachronien usw. beobachten lässt.

Eine besondere Rolle spielt die isolierende Grenze in der Lyrik: So entsteht die „doppelte Segmentierung“ und die von Jurij Tynjanov analysierte „Dichte und Einheit der Wortreihe im Vers“, die intensive sinnbildende Beziehungen zwischen den Wörtern im Gedicht schaffen. Besonders entgrenzend, befreiend und zugleich verbindend wirken der Rhythmus, der Endreim, verschiedene phonetische, lexikalische, syntaktische Wiederholungen und rhythmische Worthervorhebungen.<sup>40</sup> Die für die „praktische Rede“ ungewöhnliche Stellung eines Wortes befreit es aus der normierten Satzgliederung, die auf die Mitteilung orientiert ist: Die befreiten Wörter treten in neue Beziehungen zueinander, die eine Reihe von neuen Bedeutungen bilden.

<sup>38</sup> Vgl. Eskina (2003), Djatlov (2003), Racu (2003).

<sup>39</sup> Eskina (2003: 134-135).

<sup>40</sup> Die Produktivität der Grenz-Kategorie zeigt sich bei der Analyse der lyrischen Formen, vgl. etwa Andrejuschkina (2003, 2004, 2006), Essig (2003), Мельникова (2003), Magomedova (2004), Melnikova (2006), Versari (2006), Schmitz-Emans (2006b).

*Der Rahmen.* Der Rahmen als eine weitere funktionale Form der Grenze ist ein Ort, der als eine materiell realisierte Form der Isolation betrachtet werden kann, da der Rahmen bekanntlich das Bild (zum Beispiel ein Gemälde) von seiner Umwelt trennt und auf diese Weise einen besonderen Raum der fiktionalen Wirklichkeit schafft. Der Rahmen im Wortkunstwerk unterscheidet sich vom Gemälde Rahmen: Der wichtigste Unterschied zu jenen meist rein suspendierenden Grenz-Formen, die oben betrachtet wurden, ist das semantische Gewicht des Rahmens: Der Rahmen ist hier ein Text, und die typische Situation des Rahmens ist jene Form des Textaufbaus, die als „Text im Text“ bekannt ist.<sup>41</sup> Solch textueller Rahmen liegt zum Beispiel in den so genannten Rahmenerzählungen vor.

Letzteren hat Gerhard Plumpe in der Samaraer Diskussion als intratextuellen Rahmen bezeichnet und vorgeschlagen, ihn von den extra- und paratextuellen Rahmungen (dem Rahmen im Sinne von Erwin Goffman als Konventionen, die aller Wahrnehmung und Kommunikation vorausliegen und dem medialen Rahmen im Sinne von Gerard Genettes „Paratexten“) strikt zu unterscheiden. Dabei hat Plumpe die Idee formuliert, die Geschichte (narrativer) Literatur als Geschichte des intratextuellen Rahmens zu schreiben.<sup>42</sup>

Dass der intratextuelle Rahmen einen Authentizitätseffekt bewirken kann, ist oft beschrieben worden. Es ist aber auch die ästhetische sowie sinnbildende Funktion dieses Rahmens hervorzuheben.<sup>43</sup> Dabei ist nicht nur der Rahmentext selbst die Quelle der Sinnbildung, vielmehr verleiht seine isolierende Funktion ihm die ordnende, sinngebende Kraft.<sup>44</sup>

Indem der Rahmen eine Perspektive bildet, die von außen auf den Sachverhalt gerichtet ist, vermag er seine wichtigste Funktion, nämlich „den vereinheitlichen Zusammenschluss nach innen“ zu leisten (Georg Simmel).<sup>45</sup> Diese Außenposition, die Position der Außerhalbbefindlichkeit, schafft die obligatorischen Bedingungen für eine Wahrnehmung, die ihren Gegenstand als ein Ganzes aufzunehmen und somit zu einem Ganzen zu vollenden imstande ist.<sup>46</sup> Der Rahmen kann diese Aufgabe erfüllen, soweit er selbst einheitlich ist, eine einheitliche Grenze bildet, die einen Sachverhalt, einen Text – in der bildenden Kunst buchstäblich, in der Sprachkunst perspektivisch – von allen Seiten umschließt<sup>47</sup> und eben auf diese Weise von allen anderen Texten isoliert. Beide Merkmale des Rahmens – die Einheitlichkeit und die perspektivische Schließung des Textes –

<sup>41</sup> Vgl die entsprechenden Textanalysen: Barabanova (2006), Kutschumova (2006).

<sup>42</sup> Plumpe (2006a: 6).

<sup>43</sup> Vgl. Lockemann (1968), Remak (1996: 222), Stratmann (2000: 29).

<sup>44</sup> Vgl. Rymar (2006a: 13-15)

<sup>45</sup> Vgl. Simmel (2005a).

<sup>46</sup> Zum ästhetischen (und ethischen) Wert der Außerhalbbefindlichkeit des schöpferischen Subjekts vgl. Бахтин (1979: 14-18, 29-32, 121-127, 165-166).

<sup>47</sup> Als Perspektive bildend kann auch ein unvollständiger Rahmen wirken – der Anfang oder das Ende eines Erzähltextes, eines Gedichts oder eines Musikwerks, aber auch sich wiederholende Motive bzw. ein Motivnetz, die einige Funktionen des Rahmens übernehmen können.

sind Merkmale, die die Tätigkeit oder den Gesichtspunkt eines Subjekts voraussetzen. Die Einrahmung wird möglich, sobald dieses Subjekt als Beobachter die Position eines Außenstehenden einnimmt. Das ist für den Rahmen des Kunstwerks als Ganzes ebenso wie für den intratextuellen Rahmen unumgänglich.

Den „extratextuellen Rahmen“ für das literarische Werk bildet der Wirklichkeitstext. Es entsteht die Frage, wie die Wirklichkeit als Rahmen betrachtet werden kann, da sie als ein grenzloses Feld das Werk umgibt und dabei keine Einheitlichkeit haben kann. Hier muss die kommunikative Beschaffenheit der Werkzeuge nochmals in Betracht gezogen werden: Den Wirklichkeitsrahmen schafft das Kunstwerk selbst, das Kunstwerk fingiert seine Umwelt – die äußere Wirklichkeit. Sein Stoff, seine Motive, Figuren usw. aktualisieren ganz bestimmte Dimensionen der äußeren – der sozialen oder der literarischen – Wirklichkeit; sie entlasten von der Realität und systematisieren oder perspektivieren die Momente, mit denen das Werk in dialogische Beziehungen tritt. Diese neue Rahmung schafft eine neue Wahrnehmung der Realität. Die Multiplizierung der inneren Rahmen im Werk ist imstande, dieses Rahmenerlebnis, das das Kunsterlebnis selbst zu sein scheint, zu steigern.<sup>48</sup>

Es soll auch jene Rahmenform erwähnt werden, die Gerhard Plumpe als „implizite Rahmung“ bezeichnet. Es handelt sich um solche Texte, die keine explizite textinterne Rahmenteknik verwenden und vor der Aufgabe der Schließung stehen, d. h. ihre Grenzen definieren müssen; die „implizite Rahmung“ ist die textuelle Selbstdefinition in diesem Sinne des „Grenzregimes“. Sie kann durch Gattungsvorgaben bestimmt sein oder auch ungewöhnliche und überraschende Formen finden.<sup>49</sup>

*Die Schwelle.* Die Schwelle ist ein Raum, der zwar den Vorgang des Überschreitens voraussetzt, sein semantisches Zentrum bildet jedoch das Moment des *Verweilens* in diesem Raum, der zur Tat, zur Grenzüberschreitung auffordert, die vielleicht nicht zurückgenommen werden kann. Die Schwelle als ein Punkt der Außerhalbbefindlichkeit macht die Isolation von Bedeutungen der angrenzenden Bereiche möglich – der Blick von Außen erlaubt es, sich diese bewusst zu machen, eröffnet eine gewissermaßen aus dem Jenseits kommende Perspektive auf alle Lebensordnungen, was das Bewusstsein aktiviert und wichtige Entscheidungen erfordert. In der Literatur ist der Schwellentopos immer symbolhaft und metaphorisch und bedeutet in erster Linie ein inneres Erlebnis – das Erlebnis von der Notwendigkeit oder von der (Un)möglichkeit einer Entscheidung – ein typischer Stoff für eine Tragödie. Es ist in erster Linie die Semantik der Unentschiedenheit, die Semantik der Zwischenzustände. Dieser Raum ist sozusagen eine negative Abbildung der Wirklichkeit mit ihren sozialen Normen und festen Ordnungen – ein „Niemandland“, eine das Bewusstsein befreiende Leere.<sup>50</sup> Im Beitrag von Nikolaj Rymar wird am Beispiel der „Schwellensprachen“ Franz Kafkas

<sup>48</sup> Vgl. Rymar (2006a: 14-16).

<sup>49</sup> Vgl. Plumpe (2006b).

<sup>50</sup> Vgl. dazu Rymar (2004a, 2006).

und Thomas Manns die Situation der europäischen Kultur der Moderne als ein Schwellenzustand interpretiert, in dem keine der Existenzfragen der Persönlichkeit eine befriedigende Lösung finden kann: Die Werteorientierungen, die dem Menschenleben einen Sinn verleihen sollten, bilden strikt polare und einander ausschließende Gegensätze.<sup>51</sup>

Gerhard Plumpe weist darauf hin, dass der Romantik die Grenze als privilegierter Ort poetischer Subjektivität und so zugleich als Ort poetologischer Reflexion galt: Auf der Schwelle entsteht Dichtung, „die sich in sich selbst spiegelt und derart selbstbegründet, von allen äußeren Bedingungen ihrer Möglichkeit ablöst“.<sup>52</sup> Das romantische Subjekt reflektiert sich bevorzugt im Übergang, im Zwischen; und das mag Ausdruck einer Mentalität sein, die sich in der Imagination „weicher“ Übergänge den „harten“ Differenzierungen (des Wissens und der Gesellschaft) widersetzt. Aus den Zonen zwischen dem Definierten sollte eine neue poetische Erfahrung des „Ganzen“ der Wirklichkeit erwachsen, noch diesseits jener „Ur-Teilung“, von der Hölderlin gesprochen hat.<sup>53</sup>

Plumpe zeigt, dass sich dieser Topos in der Literatur des 20. Jahrhunderts wohl am deziertesten in dem Werk Peter Handkes hält, das deshalb als Beispiel herangezogen wird: Die Schwelle für die Titelfigur des Romans *Der Chinese des Schmerzes* ist der Ort der Dichtung („Der Erzähler ist die Schwelle“<sup>54</sup>) und damit „Ursprung der Erzählung, insofern sich in ihr Ich und Welt miteinander verschränken, ohne sich zur Indifferenz ineinander zu verlieren“<sup>55</sup>. „Die Dichtung wäre geradezu der Ort, an dem Ich und Welt zwanglos sich näherten und so ein Ort der Utopie. [...] Im Rahmen der Kunst ist die Schwelle Ort ästhetischer Selbstbegründung, ja Selbstverortung.“<sup>56</sup> So betrachtet Peter Handke die Schwelle als einen Bereich für sich, als „einen eigenen Ort“: „Schwelle, das heißt ja nicht: Grenze [...], sondern Zone. In dem Wort ‚Schwelle‘ lägen Wandel, Fluten, Furt, Sattel, Hürde (als Zufluchthürde). ‚Die Schwelle ist die Quelle‘, lautet ein fast verschollenes Sprichwort.“<sup>57</sup> Anhand konkreter literarischer und ästhetischer Beispiele aus dem Werk von Gottfried Keller, Theodor Adorno, F.C. Weiskopf und Ernst Jünger umreißt Plumpe eine Phänomenologie der Schwelle in der deutschen Literatur des 19. bis 20. Jahrhunderts. Er betrachtet die Schwelle als Grenztopos der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, in der der Utopie-Gedanke einen Riss im Raum und in der Zeit verursacht.

*Die Grenze als eine architektonische Form.* Die architektonische Form ist, wie gesagt, die Form des ästhetischen Objektes, sie ist die Form der Begegnung von zwei aufeinander gerichteten Wert-Aktivitäten: der Wert-Aktivitäten der Sprach- und Kunstformen der Kultur und der Wert-Aktivität des Autors. Diese Erschei-

<sup>51</sup> Vgl. Rymar (2006: 99-107).

<sup>52</sup> Plumpe (2003: 24).

<sup>53</sup> Hölderlin (1992: 50).

<sup>54</sup> Handke (1983: 242).

<sup>55</sup> Plumpe (2003: 25).

<sup>56</sup> Plumpe (2003: 25).

<sup>57</sup> Handke (1983: 126f.).

nungsform der Grenze ist räumlich und zeitlich nicht lokalisiert, obwohl sie die Form der Darstellung individualisiert, die Gestaltstruktur, die Erzählformen und ihre Subjektorganisation, die Existenzform der fiktiven Wirklichkeit bestimmt. Die Struktur der architektonischen Form ist für die Unterscheidung von Gattungsformen in Literatur, Musik, Malerei usw. entscheidend. Die äußere, kompositionelle Gliederung des Textes ist die Aktualisierung und Fortsetzung der inneren architektonischen Werkgrenze.

### III. Die Grenzerfahrung und die Sprache der Grenzerfahrung.

Die Erfahrung der Grenze gehört zu bedeutenden und krisenhaften Lebenserfahrungen des Individuums, mit denen dieses in sehr verschiedenen Situationen konfrontiert wird – angefangen vom Erlebnis des Anderen und des Fremden, des Unerreichbaren und des Grenzenlosen bis hin zu Erlebnissen der eigenen existenziellen, physischen und geistigen Grenzen. In allen Fällen handelt es sich um ein Erlebnis, das bestimmte existenzielle Aspekte des Menschendaseins berührt; im gewissen Sinne sind es Momente der Zeitlosigkeit, der Pause im Leben des Individuums, die den gewöhnlichen Lebensgang unterbrechen. Auch hier geht es um die Außerhalbbefindlichkeit, um einen Zustand, der mit dem Begriff der Schwelle beschrieben werden kann. Gemeint ist ein Zustand „dazwischen“, in dem sich alle Bedeutungen verfremden, in einem Moment der Spannung, der Unklarheit, der Instabilität, der Unentschiedenheit.

Die Grenzerfahrung ist für die Sphäre der Kultur äußerst bedeutsam: Hier wird das Selbstverständliche infrage gestellt, die Grenzen werden intensiv und „kritisch“ erlebt – es entstehen Spannungen, die insbesondere für die Kunst interessant und produktiv sind. Diese Grenzerfahrung ist doppelsinnig: Es ist eine bedrückende, den Geist hemmende Erfahrung, der das Subjekt aber auch ein neues Verständnis der umgebenden Welt verdankt.

Die Problematisierung der Kulturgrenzen, die der Erfahrung des „Dazwischen“ und „Draußenseins“ geschuldet ist, eröffnet den Blick für eine als neuartig erlebte Lebenstotalität, für die ungeahnte, irrationale Fülle von Lebens- und Erlebnisformen jenseits der tradierten Modelle der Kultur. Dieser Prozess führt zu neuen Erfahrungen der Begegnung mit dem Fremden, dem Anderen in seiner unbegreiflichen Andersheit. Ich erkenne die Grenzen meines Verstehensvermögens, ich berühre das Unbegreifliche und Irrationale, ich möchte mich aus diesem unbegreiflichen Leben in eine mir vertraute Welt zurückziehen und habe zugleich eine vielleicht romantisch zu nennende Sehnsucht nach einem anderen Leben. Der romantische Enthusiasmus für die unendliche Fülle des Erlebens, für die Unendlichkeit und für ungeahnte Erkenntnismöglichkeiten ist untrennbar mit der Erfahrung kultureller Grenzen verbunden, die den Menschen offen machen

kann für die rationale und die irrationale Erkenntnis, für die Werte dieser und anderer Welten.<sup>58</sup>

Gerhard Plumpe hat die Grenzerfahrungen des exemplarischen Grenzgängers des 20. Jahrhunderts, Ernst Jünger, im „Niemandland“ analysiert. Das Niemandland ist die Zone des „Zwischenraums“, die die Phantasie der Dichter herausfordert, denn

in Niemandes Land scheint, wenn nicht alles, so doch viel mehr möglich zu sein als in Gebieten, die herkömmlicher Ordnung unterliegen. So mag der Übertritt über die Grenze als Gang ins Offene erscheinen, in einen Raum voller Überraschungen, die nicht vorhergesehen werden können, weil sie sich den diesseits der Grenze erworbenen Erfahrungen nicht fügen müssen. Das Niemandland weckt die Abenteuerlust, es ist die Zone des Grenzgängers. [...] [Die] Nähe der vertrauten Ordnung gibt seinem Gang über die Grenze ihre besondere Prägung des Ungewöhnlichen und Außerordentlichen; es ist gewissermaßen ein Übertritt in Sichtweite der Normalität, der gewohnten Ordnung.<sup>59</sup>

In Ernst Jüngers Kriegstagebuch *In Stahlgewittern* (1920) analysiert Plumpe eine strukturbildende Topographie der Kriegslandschaft, die im Grundsatz zwei Zonen differenziert: den Raum hinter der Front und den Raum vor oder zwischen den Fronten, eben das Niemandland als „Schwelle“ und Ort höchsten Risikos. Wenn die Zonen hinter den Fronten als Gebiete der „Normalität“ erscheinen, in denen der Krieg den Soldaten zum „Arbeiter“ verwandelt hat, so gewinnt demgegenüber das Niemandland den Reiz der großen Alternative: Es gleicht einem Dschungel, einem Raum der Anarchie und höchsten Risikos, da stets mit außerordentlichen Gefahren gerechnet werden muss, ohne dass sie vorhersehbar wären; in diesem Raum sind noch Abenteuer möglich, die den Soldaten nicht als „Arbeiter“, sondern als Heroen herausfordern, der dem überraschenden Kampf „Mann gegen Mann“ gewachsen ist. Plumpe zeigt, dass Jünger selbst solche Abenteuer später in den eigenen Erfahrungen des Traums, des Drogenrausches, in der intellektuellen Haltung des „Waldganges“ oder im Übertritt über die „Linie“ (des Nihilismus der europäisch-atlantischen Dekadenz) gesehen hat.<sup>60</sup> Jünger schreibt, ihn ziehe „das Außerordentliche jenseits der sozialen und moralischen Sphäre“ an, eine Zone, in der der „Kampf natürlicher Gewalten rein und zwecklos zum Ausdruck kam“ (*Afrikanische Spiele*)<sup>61</sup> – jene Lebensform also, in der das von äußeren Zwängen, inneren Schranken und Vorurteilen, das letztlich in seinem Wesenskern befreite Leben zur eigentlichen Äußerung kommt.

Eine gewissermaßen analoge Situation ist Anfang der zwanziger Jahre für die Grenzerfahrungen der ersten russischen Emigration in Berlin entstanden, die in Beiträgen von Svetlana Somova analysiert wird. Deutschland weist für die Russen Merkmale einer Schwelle und des Niemandlands auf: Hier ist ein Dialog von Roten und Weißen möglich, es gibt eine gewisse Exterritorialität, denn die

<sup>58</sup> Vgl. Kutschumova (2003); Kutschumova (2006)

<sup>59</sup> Plumpe (2006: 105).

<sup>60</sup> Plumpe (2006: 112-118).

<sup>61</sup> Jünger (1987: 9).



Kontakte der Emigranten mit den Einheimischen sind anfangs sehr begrenzt. Es ist der einzige Ort und der letzte Moment, wo die russische Kultur auf dieser Grenze noch als etwas Ganzes und Freies lebt, wo ein freier Dialog von entgegengesetzten sozialen Positionen stattfindet, und wo Schriftsteller, die später hinter den beiden Seiten des eisernen Vorgangs leben und kaum etwas voneinander wissen können, noch miteinander sprechen. Der kurze Aufenthalt der russischen Emigranten in Deutschland erwies sich in ihrem Schicksal als eine psychologische Schwelle, wo man geistig äußerst intensiv lebte und lebenswichtige Entscheidungen traf.<sup>62</sup>

Anscheinend sind es ganz einfache Momente des menschlichen Daseins, die aus dem Alltag in die Welt der Kunst übergehen, wobei sie aber in der Kunst zu semantisch überladenen Motiven ausgearbeitet werden, in denen sich die tiefsten Grenzerfahrungen der Menschheit kundtun. Viele von diesen Motiven haben ihre Quelle in archaischen Ritualen und mythologischen Vorstellungen, wo sie die wichtigsten Wendepunkte im Leben der Natur und des Menschen isolieren. Es sind dies Motive unterschiedlicher Art, Motive des Lebens und des Todes, der Geburt und des Sterbens, dieser und jener Welt, der Erde und des Himmels, der Weisheit und des Wahnsinns, des Narren, des Toren, des Zaren, der Zwillinge, des Stroms, der Dämmerung, der Mitternacht, der Begegnung, der Schwelle, der Treppe, des Festes, des Wassers, der Höhle; es wären hier Motive der karnevalistischen Literatur und Kunst, der Lachkultur und viele andere zu nennen. Dazu gehören auch traditionelle Sujets, die ihre Wurzeln oftmals in Mythen und Riten haben.

Es sei auf Motive dieser Art in der deutschen Romantik und in der Literatur des 20. Jahrhunderts hingewiesen, wie die Motive des Todes, der Krankheit, des Irrationalen, des Außenseitertums, des Scheiterns oder der Wahl etwa bei Thomas Mann, Wolfgang Hildesheimer, Wolfgang Borchert, Hans Erich Nossack, Hermann Kasack oder Alfred Andersch. Zu erinnern ist an die Problematik des Schwellendaseins von Franz Kafkas Helden, des reflektierenden Bewusstseins von Lebens- und Epochenschwellen bei Hermann Broch, der Ausweitung und der Überschreitung von menschlichen Möglichkeiten bei Hanns Henny Jahn, zu erinnern ist an die vielen ironischen Formen des Erzählens und der Textgestaltung in den Texten der Postmoderne.

Natalja Barabanova hat in ihrem Beitrag über die Sprache der Grenze des Erzählbaren in den Romanen von Ulrike Draesner gezeigt, dass das Problem der Erzählbarkeit in vielen Aspekten präsent ist: die Grenzen des Erkennens von sich selbst und des Anderen, die Grenzen des Verständnisses für die Nächsten, die Grenzen der Vorstellungen über das innere Leben eines anderen Menschen und der Möglichkeit, die Eindrücke und Geschichten, die die Gesamtheit des Lebens eines Individuums ausmachen, einem anderen zu vermitteln. Die Sprache der

---

<sup>62</sup> Vgl. Somova (2007)

Grenze operiert mit verschiedenen Verfahren der Sichtweise, der Erzählperspektive, der Textkomposition.<sup>63</sup>

Ein krasses Beispiel der literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema der Grenzerfahrungen ist bei Thomas Bernhard zu finden.<sup>64</sup> Sein Held strebt „immer auf die äußerste Grenze“<sup>65</sup> zu, weil er, nach einer Formulierung Herbert Gampers, „der aus Wahrheitsfanatismus katastrophensüchtige Kopf“<sup>66</sup> ist. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Art der Existenz für ihn ein metaphysisches Bedürfnis darstellt – zu leben im Angesicht der absoluten und einzigen Wahrheit – im Angesicht des Todes. Im Zustand der Balance am Rande des Abgrunds – im geistigen und physischen Sinn – liegt für ihn die Wahrheit des menschlichen Daseins. Wahres Leben bedeutet für ihn, sich innerhalb dieses Augenblicks des Schwankens zu befinden, an der Schwelle zwischen Leben und Tod, und diesen Augenblick zieht er endlos in die Länge. Eben in diesem Aufenthalt am Rand, in der Verlängerung dieses Augenblicks besteht auch das, was im Roman „Korrektur“ „geistige Tätigkeit“ genannt wird, worüber unentwegt gesprochen wird, ohne dass ihr Inhalt jemals offen gelegt würde. In einer solchen Art „geistiger Tätigkeit“ eröffnet sich der metaphysische Sinn des Negativismus des Helden: „Geistige Tätigkeit“ bedeutet ein ständiges Nachdenken und Diskutieren über die Notwendigkeit des Selbstmords: Anstatt einfach mit dem Leben abzuschließen, verlängert der Held seine Existenz endlos als geistige Arbeit, die die Notwendigkeit, diese Tat zu vollziehen, immer wieder beweisen soll.<sup>67</sup>

Grenzerfahrungen prägen auch die lyrische Prosa von Wolfgang Borchert, in deren Bildstruktur die inneren, nicht immer bewussten Erfahrungen der Generation der Zurückgekehrten erfasst werden. Es sind dies die Erfahrungen des Scheiterns von sozial und ideologisch gesicherten Existenzweisen, die Erfahrungen der existentiellen Einsamkeit, des Ausgeliefertseins. Dies entspricht der Erfahrung der Grenze als der Erfahrung einer sich öffnenden Leerstelle im Inneren der Persönlichkeit, die infolge des Verlustes sozialer Bindungen entstanden ist. Borcherts Gestaltungsstruktur ist so aufgebaut, dass dieses Gefühl der Leere, die Gefühle des „Dazwischen“ und des „Draußen“ in ihr zur Sprache kommen. Eines der wichtigsten Verfahren seiner lyrischen Sprache der Grenze in der Prosa ist die Wiederholung. In Borcherts mannigfaltigen, den lyrischen Rhythmus bildenden und sich kreuzenden Wiederholungen wird das Prinzip der Individuation abgeschwächt, die Grenze der Persönlichkeit wird fließend. Es handelt sich um ein sehr tiefes Existenzgefühl, das noch nicht individualisiert worden ist. Es ist ganz innere Existenz, für die die Kultur keine Sprache hat.<sup>68</sup> Diese und ähnliche Sprachtechniken, die Grenzerfahrungen an der Grenze des Individuellen und des Kollektiven, noch mehr – an der Grenze des Sagbaren – auszudrücken erlauben,

<sup>63</sup> Vgl. Barabanova (2004: 101).

<sup>64</sup> Vgl. Rymar (2004b).

<sup>65</sup> Petersen (1981: 362).

<sup>66</sup> Gamber (1977: 9).

<sup>67</sup> Vgl. Rymar (2004b: 80).

<sup>68</sup> Rymar (2002).

werden von Nikolaj Rymar' im Lichte des Problems der Authentizität der künstlerischen Aussage analysiert.<sup>69</sup>

In verschiedenen Sprachformen des Ekstatischen kommen die tiefstgehenden Grenzerfahrungen zur Sprache. Hier realisieren sich die Erfahrungen, die wesentlich tiefer und radikaler sind als die Erfahrungen des Infragestellens und der Problematisierung von Kulturgrenzen. Das Ekstatische ist jener Zustand der Außerhalbbefindlichkeit, der die Überschreitung der Grenzen voraussetzt, die die Grundwerte der Kultur, ihre existentiellen Werte bilden. Es ist die Situation der radikalen Außerhalbbefindlichkeit, die den Menschen vor das Nichts oder vor das Absolute stellt. Solch ein Erlebnis hat die Kraft, die einen Menschen aufs Tiefste erschüttern und über die Grenzen aller Vernunft hinausführen kann. Dieser Zustand ist mit dem Wahnsinn vergleichbar, ist aber durch den Wahnsinn kaum richtig zu beschreiben, denn dies würde ein Koordinatensystem voraussetzen, welches die eindeutige Unterscheidung zwischen Vernunft und Unvernunft, Leben und Tod ermöglicht. Das Ekstatische liegt jenseits dieser „Urteilung“, jenseits der Sprache. Diese Sprache soll also die Sprache der Sprachlosigkeit sein, was an den sprachlosen Gestus des Lachens erinnert, der das Erlebnis der triumphierenden Etablierung des absolut Unmöglichen als Realität begrüßt.<sup>70</sup>

Den Sprachformen des Ekstatischen sind krasse Stilbrüche eigen, wie zum Beispiel in Gogol's Erzählung „Der Mantel“, wo der komische Skaz plötzlich durch das erhabene, pathetische Wort unterbrochen wird, das die Beleuchtung der dargestellten Situation völlig umkehrt. Aber auch diese sentimental-pathetische Sprachform versagt; sie ist ungeeignet, diese für die Kultur unbekannte Menschlichkeit, die jenseits aller herrschenden Vorstellungen liegt, zu erfassen.

Eine ähnlich radikale Verschiebung und Umkehrung der Sprachkonzepte geschieht in Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann“, wo in der Gestalt des dilettantischen Nichtigen die fast „jenseitige“, absolut verinnerlichte und sprachlose Menschlichkeit sich ganz hilflos artikuliert und vom Erzähler indirekt mit dem Göttlichen gleichgesetzt wird.<sup>71</sup> Mit seinen approbierten Vorstellungen von Menschenwürde und dem „anthropologischen“ Interesse für die seltsame Menschenerscheinung steht der Erzähler diesem jenseits der Kultur und ihrer Sprachen liegenden Phänomen eigentlich hilflos gegenüber und wird, nach Franz Kafkas Wort, sogar eine komische Figur. Die Sprache des Ekstatischen erklärt sich aus dem Bruch mit der standardisierten Logik, der standardisierten Weisheit; es ist dies ein Bruch, der alles das, wovon die moderne Persönlichkeit lebt, radikal in Frage zu stellen vermag.

So steht die Kunst selbst an der Grenze der gemeinen Lebensnormen und Interessen, sie schafft eine Welt, in der sie die Kulturformen und ihre inhärenten Werte infrage stellt, ihre Sinnordnungen problematisiert. Die Kunst übertritt und übersteigt sie, indem sie die Landschaft eines Lebens schafft, wo sich das Leben

<sup>69</sup> Vgl. Рымарь (2004a, 2004b).

<sup>70</sup> Zu diesen Aspekten des Lachgestus vgl. Рымарь (2004c: 4-7).

<sup>71</sup> Vgl. Рымарь (2003).

Freiheit erwirbt, seine verschollenen Möglichkeiten zur Geltung zu bringen. Ihre Sprache ist in diesem Sinne die Sprache der Grenzerfahrungen, der Grenzüberschreitung – die Sprache der Grenze.

#### Literatur:

- Handke, Peter (1983): *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main.
- Hölderlin, Friedrich (1992): *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. v. M. Knaupp. Bd. 2. München / Wien.
- Andrejuschkina, Tatjana (2003): Über die Grenzen und Grenzüberschreitungen in der konkreten Poesie. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 104-118).
- Andrejuschkina, Tatjana (2004): Grenzformen des Sonetts (am Beispiel der gegenwärtigen deutschsprachigen Sonette). In: Rymar (Hrsg.) (2004a: 139-164).
- Andrejuschkina, Tatjana (2006): Grafische Gestalt des Sonetts als Rahmen. In: Rymar (Hrsg.) (2006a: 162-169).
- Bachtin, Michail (1979): Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main. 95-153.
- Barabanova, Natalja (2004): Die Grenze des Erzählbaren im Roman *Mitgift* von Ulrike Draesner. In: Rymar (Hrsg.) (2004a: 217-239).
- Barabanova, Natalja (2006): Rahmenstruktur als Mittel, den Raum der Dichtung zu schaffen: Der Roman „Die Endlichkeit des Lichts“ von Susanne Riedel. In: Rymar (Hrsg.) (2006a: 200-216).
- Djatlow, Dmitrij (2003): Liszt-Sonate: An den Grenzen der Sinnbildung. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 148-153).
- Eskina, Natalija (2003): Zum Problem der Grenze in der Musik des Barock und der Romantik. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 131-138).
- Essig, Ralf-Bernhard (2003): Die Literatur als Bollwerk gegen das Verschwinden. Conrad Ferdinand Meyers Gedicht „Stapfen“. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 42-51).
- Gamper, Herbert (1977): *Thomas Bernhard*. Hannover.
- Grübel, Rainer (1979): Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin. In: Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main. 21-78.
- Jünger, Ernst (1987): *Afrikanische Spiele*. München.
- Keil, Günther (1992): *Gott als absolute Grenzüberschreitung*. Marburg an der Lahn.

- Kutschumova, Galina (2003): Grenzerfahrungen im Roman „Die Stadt hinter dem Strom“ von Hermann Kasack. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 83-90).
- Kutschumova, Galina (2006): Der Rahmen und seine Funktion in Christian Krachts Roman „Faserland“. In: Rymar (Hrsg.) (2006b: 404-409).
- Lockemann, Fritz (1968): Die Bedeutung des Rahmens in der deutschen Novellendichtung. In: Kunz, Josef (Hrsg.) (1968): *Novelle*. Darmstadt. 208-217.
- Mattern, Pierre (2004): Grabmale und Schusswunden. Paarinszenierungen und Grenzerfahrungen bei Keller und Kafka. In: Rymar (Hrsg.) (2004a: 70-77).
- Melnikova, Irina (2006): Strukturbildende Funktion der Grenze in der Sprache der Kunst (am Beispiel von Johannes Bobrowskis „Die junge Marfa“). In: Rymar (Hrsg.) (2006a: 179-189).
- Petersen, Jürgen H. (1981): Beschreibung einer sinnentleerten Welt. In: *Bernhard. Annäherungen*. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern / München.
- Plumpe, Gerhard (2003): Grenze als „Schwelle“ – Grenze als „Differenz“. Zu einem Topos der deutschen Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 21-28).
- Plumpe, Gerhard (2004): Georg Simmels Idee des „Bildrahmens“ und die Systemtheorie der Kunst. In: Rymar (Hrsg.) (2004a: 5-10).
- Plumpe, Gerhard (2006a): Rahmen – Unterscheidungen. In: Rymar (Hrsg.) (2006a: 5-6).
- Plumpe, Gerhard (2006b): Im Niemandsland. Grenzgänger im Werk Ernst Jüngers. In: Rymar (Hrsg.) (2006a: 105-118).
- Racu, Marina (2003): Die Grenzüberschreitung als Hauptmotiv der Dramaturgie in Richard Wagners Oper „Der fliegende Holländer“. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 139-147).
- Remak, Henry Heymann Herman (1996): Der Rahmen in der deutschen Novelle: Dauer im Wechsel. In: Remak, Henry Heymann Herman (1996): *Structural Elements of the German Novella from Goethe to Thomas Mann*. (North American studies in nineteenth century German literature; Bd. 14). New York. 218-246.
- Rymar, Nikolaj (2002): Die Entstehung der lyrischen Sprache in der Prosa der frühen Nachkriegszeit. In: Winter, Hans-Georg (Hrsg.) (2002): „*Uns selbst mussten wir misstrauen*“. Die „junge Generation“ in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Hamburg / München. 210-217.
- Rymar, Nikolaj (2003): Grenze und Grenzerfahrung – ein Problem der Sprache der Kunst. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 6-20).
- Rymar, Nikolaj (2004a): Zum Phänomenologieproblem der Grenzfunktion in den Sprachen der Kunst. In: Rymar (Hrsg.) (2004a: 16-28).
- Rymar, Nikolaj (2004b): Grenze als Retardierung (am Beispiel des Romans von Thomas Bernhard „Korrektur“). In: Rymar (Hrsg.) (2004a: 77-89).
- Rymar, Nikolaj (2006a): Zur Vollendungsfunktion des Rahmens im literarischen Werk. In: Rymar (Hrsg.) (2006a: 8-19).

- Rymar, Nikolaj (2006b): Die Schwelle und die Sprache der Schwelle. In: Rymar (Hrsg.) (2006b: 91-107).
- Rymar, Nikolaj (Hrsg.) (2003): *Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Materialien des interdisziplinären Seminars und der russisch-deutschen wissenschaftlichen Konferenz. Samara, 4.-6. Juli 2001.* Samara.
- Rymar, Nikolaj (Hrsg.) (2004a): *Grenze als Sinnbildungsmechanismus. Граница как механизм смыслопорождения. (Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst; Bd. 2. Germanistische Institutpartnerschaft Bochum – Samara).* Samara.
- Rymar, Nikolaj (Hrsg.) (2004b): *Sprachen der Kunst in der deutschen Kultur des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Seminars 2002/2003. Языки искусств немецкой культуры XX в.* Samara.
- Rymar, Nikolaj (Hrsg.) (2006a): *Rahmen und Grenzen. Рама и граница. (Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst; Bd. 3. Germanistische Institutpartnerschaft Bochum – Samara).* Samara. 162-169.
- Rymar, Nikolaj (Hrsg.) (2006b): *Poetik des Rahmens und der Schwelle: Funktionale Formen der Grenze in den Sprachen der Künste. Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественном языке. (Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst; Bd. 4. Germanistische Institutpartnerschaft Bochum – Samara).* Samara
- Schmitz-Emans, Monika (2006a): Zur Semantik der Grenze und zu Formen der Grenzziehung. In: Rymar (Hrsg.) (2006b: 11-28).
- Schmitz-Emans, Monika (2006b): Spiele an und mit Grenzen: Zu einigen poetischen Experimenten Ernst Jandls und anderer zeitgenössischer Lyriker. In: Rymar (Hrsg.) (2006b: 271-288).
- Simmel, Georg (2005a): Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: Simmel, Georg (2005): *Das Werk.* Hrsg. Von Martin Damken. Berlin.
- Simmel, Georg (2005b): Der Schauspieler und die Wirklichkeit. In: Simmel, Georg (2005): *Das Werk.* Hrsg. Von Martin Damken. Berlin

- Somova, Svetlana (2007): *Das Eigene und das Fremde in den Wahrnehmungserfahrungen der russischen Emigration: Zum psychologischen Komplex „Grenze – Schwelle – Rahmen“*. (Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst; Bd. 5. Germanistische Institutpartnerschaft Bochum – Samara). Samara.
- Stratmann, Gerrit (2000): *Rahmenerzählungen der Moderne. Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928*. Marburg.
- Versari, Margherita (2006): Das Motiv der Grenze in Georges Dichtung. In: Rymar (Hrsg.) (2006a: 149-155).
- Wokart, Norbert (1995): Differenzierungen im Begriff „Grenze“. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs. In: Faber, Richard / Neumann, Barbara (Hrsg.) (1995): *Literatur der Grenze. Theorie der Grenze*. Würzburg. S. 275-289.
- Бахтин М.М. (1979): Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. (1979): *Эстетика словесного творчества*. – М. 7-180
- Лотман Ю.М. (1996): Понятие границы // Лотман Ю.М. (1996): *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. – М. 175-192.
- Магомедова Д. (2004): Способы развития темы и лирическое событие. In: Rymar (Hrsg.) (2004a: 164-168).
- Мельникова И. (2003) Опыт границы как формообразующий принцип лирического мира Й. Бобровского. In: Rymar (Hrsg.) (2003: 60-79).
- Мукаржовский Я. (1994): Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы // Мукаржовский Я. (1994): *Исследования по эстетике и теории искусства*. – М. 35-121
- Рымарь Н.Т. (2003): Гоголь и Грильпарцер: поэтика „экстатического“ („Шинель“ и „Бедный музыкант“). In: *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg. Bd. 5. Österreichische Literatur und Kultur: Tradition und Rezeption*. Hrsg. von Alexandr Belobratov *Австрийская литература и культура: традиция и восприятие*. Петербург. 216-230.
- Рымарь Н.Т. (2004a): К проблеме «пограничности» аутентичного слова в литературе. In: Rymar (Hrsg.) (2004b: 89-94).
- Рымарь Н.Т. (2004b): Проблема аутентичного слова: лирический язык прозы Вольфганга Борхерта. // *Ежегодник Российского союза германистов*. – М. 233-249.
- Рымарь Н.Т. (2004c): Смех и поэтика экстатического. // *Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность*. – Самара. С. 3-18.