

Rainer Georg Grübel, *Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen*, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 1995, 470 S. (=Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausgegeben von Wolf Schmid. Bd. 9).

Zu Beginn seiner Studie bietet Grübel eine Übersicht über die diversen, tw. recht heterogenen Definitionen des Motivbegriffs, die in verschiedenen starkem Ausmaß Inhalts- und Ausdrucksebene des literarischen Textes betonen; weiters verweist er auf die Stabilität des Motivbestandes, der jeweils mit neuen Bedeutungen angereichert wird. Der Gefahr, mit seiner Darstellung in die althergebrachte Stoff- und Motivgeschichte zurückzufallen, entgeht Verf., indem er die Motivik aus dem Bereich der thematischen Referenz herausstellt und ihr eine strukturbildende morphologische Funktion zuspricht, die ihrerseits über die verschiedenen Textebenen hinweg zur Generierung neuer Äquivalenzschichten imstande ist. Die daran anschließende Analyse des Motivs der verblühten Rose in Puškins Gedicht *Roza* exemplifiziert Grübels axiologischen Ansatz (der stets auch intertextuelle Verknüpfungen des untersuchten Textes berücksichtigt) zwar in präziser Weise, der Kausalnexus zu den folgenden Abschnitten des Buches wird jedoch nicht ganz klar. Die Auswahl der beiden Motive Wasserfrau und Haarstern stellt Verf. in die Dichotomie von Kultur- versus Naturgeschichte; beide Motive sind laut Grübel durch das Moment der Bewegung sowie durch ihre axiologische Positionierung miteinander verbunden: Gerade der Umstand, daß keines der beiden Motive im Wertmittelpunkt von Kulturen steht, mache sie für Umdeutungen und -wertungen besonders empfänglich. Schließlich betont Grübel seine Ausrichtung auf die axiologische Bestimmung der untersuchten Motive, auf deren vollständige Katalogisierung ausdrücklich verzichtet wird.¹

Zur Darstellung der axiologischen Entwicklung der beiden Motive bedient sich Verf. eines nach Epochen ausgerichteten chronologischen Rasters, das von der Antike bis zur Postmoderne reicht und in das zuerst das Motiv der Wasserfrau eingespannt wird. Die axiologische Ambivalenz, die dem Motiv von Beginn an inhärent gewesen ist, zeigt Verf. am Beispiel des Sirenengesangs in der Odyssee, dessen Aufspaltung in einen positiven ästhetischen (Gesang) und einen negativen praktischen Wert (Tod) für die weitere Tradition des Motivs grundlegend werden sollte. In dem aus einer Erzählperspektive heraus modellierten Bericht findet sich das Motiv in der Odyssee also bereits in einander widersprechende Wertfelder aufgeteilt. Im Mittelalter bekam das Sirenenmotiv vor dem Hintergrund der Bibel einen rein negativen ethischen Wert als Warnung vor Untreue und Unglauben zugesprochen. Eingehend setzt sich Grübel mit der ikonischen Darstellung von Sirin und Alkonost auseinander und skizziert die Funktion der Sirene in Dantes *Divina Commedia*. Im Kontext des neuen Menschenbildes der Renaissance erscheint die Wasserfrau nun in einer positiven Neubewertung als Wesen im Einklang mit der Natur und als Indikator für die Lösung des Individuums aus überlieferten religiösen Bindungen.

Der Abschnitt über Barock und Klassizismus wird mit einer Analyse der *Povest' o besnovatoj žene Solomonii* eröffnet, in der Grübel präzise die axiologi-

sche Dichotomie zwischen den in diesem Text stets negativ konnotierten folkloristischen Elementen und dem offiziellen religiösen Diskurs herausarbeitet. Verf. übersieht offenbar aber, daß es sich bei den Solomonija schwangernden Dämonen logischerweise um männliche Wesen handeln muß, womit jedoch ein anderer Motivkomplex als jener der Wasserfrau auf aktualisiert wird. In der russischen Literatur des 18. Jhs. fehlt das Motiv der Wasserfrau weitgehend, da die Kombination von heidnisch-antiken und christlichen Elementen auf Ablehnung stieß. Anhand von Textproben Trediakovskij, Kantemirs und Lomonosovs zeigt Verf., wie das Motiv im Wechsel weg von axiologisch ambivalenter Wasserfrau hin zu einwertig positiver Nymphe gleichsam „entschärft“ wird; aus dem Bereich der deutschen Literatur bietet Grübel Belegstellen von Goethe und Schiller. Als problematisch erscheint hier die Bündelung von äußerst heterogenem Material, das nicht zuletzt aufgrund der sprunghaften Darstellung kaum einen allgemeingültigen Befund zu Aufklärung und Klassizismus zuläßt.

Wesentlich konziser gehalten ist dann der folgende Abschnitt über die Romantik, in dem sich Grübel neben bekannten Texten wie Puškins oder Lermontovs *Rusalka* und Gogol's *Vij* auch mit O. M. Somovs Kunstmärchen *Rusalki* (1829) eingehender auseinandersetzt. Die auch in diesen Texten präsente axiomatische Ambivalenz der Wasserfrau wird durch die subjektive Wahrnehmung der Figuren in bezug auf die Wertigkeit nochmals gebrochen.² Für den (russischen) Realismus konstatiert Grübel die positivistisch motivierte Tendenz, die empirische Präsenz des Übernatürlichen nachzuweisen, sowie die generelle Zurückstellung der imaginierten Rusalki gegenüber von Frauenbildern, die der sinnlichen Erfahrung zugänglich sind. Am Beispiel von Turgenew (*Bežin lug*) und Leskov (*Pugalo*) demonstriert er die Textstrategien dieser Autoren, das Rusalka-Thema als Erzählung aus dritter Hand (und dadurch mit abgeschwächtem Wahrheitsgehalt) zu präsentieren, oder es aber auf den Bereich der Kinderwelt und der ländlichen Unterschicht zu beschränken. Auch hier gelingt es Verf., anhand der Analyse von Einzeltexten aufzuzeigen, wie die Eigensemantik des Sirenenmotivs mit der spezifischen Epochensprache des Realismus interferiert. Diese Interferenz bei der Verwendung des Sirenenmotivs belegt Grübel auch in bezug auf Symbolismus und Avantgarde. Anhand von Gedichten Bloks, Vjač. Ivanovs, Bal'monts und Brjusovs belegt Verf. seine Eingangsthese, wonach ein erneutes Interesse für imaginative Erscheinungen, die mythopoetische Stilisierung der Realität und ein neu konzipiertes Frauenbild zum vermehrten Auftauchen der Wasserfrauen im russischen Symbolismus geführt haben.³ Unter dem Begriff der Avantgarde versammelt Grübel zunächst eine Reihe recht unterschiedlicher Autoren, wie z. B. Kafka, Esenin, Mandel'stam oder gar Kuprin, deren Zurechnung zur Avantgarde tw. nicht unproblematisch erscheint (hier wäre wohl der weitere Begriff „Postsymbolismus“ treffender gewesen), und deren Verwendung des Sirenenmotivs sich kaum zu einem kohärenten Ganzen bündeln läßt. Kohärenter wirken die anschließenden Passagen zu Chlebnikov und zu den Obériuten: Verknüpft ersterer in seinen Poemen (z. B. *Vila i Lešij*) ostslavische Folklore und zaum' unter Beibehaltung der axiomatischen Ambivalenz (Gefahr versus Verlockung) des Sirenenmotivs, so fällt das Motiv bei Charms oder Vaginov deren Poetik des Absurden anheim. Daß parallel dazu auch dem offiziellen Diskurs des Sozialistischen Realismus das Potential zur Dekonstruktion mythischer Überlieferung innewohnt, belegt Grübel im Anschluß daran detailgenau am Beispiel der mit

Hilfe des Rusalka-Motivs realisierten Monosemierungsstrategien in Sel'vinskijs Poem *Moja znakomaja rusalka* (1936). Ein Abschnitt zur Postmoderne (auch hier scheint der Begriff in bezug auf Brodskij und Vysockij ziemlich weit gefaßt) und ein Exkurs zu tiefenpsychologischen und kulturologischen Deutungen des Sirenenmotivs u. a. von Freud (Sirene als Element des Unheimlichen) und Jung (Sirene als personifizierte Anima) beschließen den zweiten Teil des Buches.

In einer nur relativ lose gestalteten kausalen Verknüpfung zu den vorangegangenen Abschnitten⁴ setzt sich Verf. in Teil III dann mit der „Gefahr und Hoffnung der Kometen“ auseinander, wobei er seiner Darstellung wiederum ein chronologisches Raster von der Antike bis hinauf in die Gegenwart zugrundelegt. Zuvor bietet Grübel einen Exkurs zum stets schwankenden axiologischen Wert des Kometen, wobei auch etymologische und mythologische Fragestellungen, wie etwa der Zusammenhang von Schweif-Stern und Tierwelt, berücksichtigt werden.⁵ Grübel zeigt hier, wie der Realwert des Himmelskörpers in Richtung Zeichenwert (der Komet als Vorzeichen kommenden Unheils) verschoben wird. In der erwähnten chronologischen Reihenfolge zeichnet Verf. dann die Rolle des Kometen in Astronomie und Astrologie von Aristoteles und Plinius über russische Chroniken des Mittelalters bis hinauf in die Gegenwart nach; die Art und Weise, wie Grübel aus einer Vielzahl an theologischen, wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Quellen den jeweiligen Epochendiskurs bezüglich des Kometen herausarbeitet, stellt m. E. einen der anregendsten Abschnitte des Buches dar. Überraschenderweise hat dieser Abschnitt trotz seiner offensichtlichen Funktion als ergänzender Seiten-Blick auf die im Anschluß daran analysierten literarischen Texte tw. mehr an Kohärenz und Prägnanz der Darstellung zu bieten, als dies in anderen Passagen der Studie der Fall ist.

Mittelalter und Renaissance bilden dann den Auftakt der Beschäftigung mit der Axiomatik des Kometen in der Literatur: Während Grübel in Westeuropa (Rabelais, Shakespeare) die Hinwendung zur Eigenverantwortlichkeit des Subjekts in Absage an den unabänderlichen Lauf der Gestirne konstatiert, hält er für den ostslavischen Raum die christlich motivierte Ablehnung von (als heidnisch angesehener) Kometomantik und Astrologie z. B. durch Maksim Grek fest. Als Beispiele für das Weiterwirken der Kometomantik auch in der Barockzeit setzt sich Verf. dann eingehend mit Abraham à Sancta Clara und Quirinus Kuhlmann, der den Kometen in seine manieristisch überladene Bildsprache integriert, auseinander. Nach mehreren, wiederum recht heterogenen Beispielen aus verschiedenen westeuropäischen Literaturen⁶ (Swift, Voltaire) wendet sich Verf. der russischen klassizistischen Literatur zu und belegt anhand von Texten Kantemirs, Lomonosovs, Cheraskovs und Sumarokovs die zunehmende funktionale Ausdifferenzierung des Kometenmotivs im 18. Jahrhundert. Hier spannt sich der Bogen von Kantemirs Satire auf die Vorurteile gegenüber der Astronomie bis hin zur Verwendung des Motivs als Agitationsmittel gegen den türkischen Feind bei Cheraskov oder seiner komischen Kehrseite in der Anti-Welt von Sumarokovs dritter „Narrenode“. Anders als zuvor stellt Verf. die Belegstellen hier nicht bloß additiv hintereinander, sondern baut diese in einen übergeordneten Kontext ein und verweist daneben auch auf die Relationen zwischen den ausgewählten Beispielen (so z. B. auf die intertextuelle Polemik zwischen den Texten Cheraskovs und Lomonosovs). Auf diese Weise erscheint hier jene anhand eines Einzelmotivs paradigmatisch aufgezeigte Evolution der europäischen Geistesgeschichte verwirklicht,

die m. E. als übergeordnetes Telos der Studie ausgemacht werden kann. Und nicht zufällig geschieht dies gerade am Beispiel der russischen Literatur, deren Darstellung (gemeinsam mit jener der deutschsprachigen Literatur) ungeachtet der enzyklopädischen Belesenheit Grübels in der Regel doch mehrdimensionaler und tiefgehender erfolgt als etwa die Präsentation der englischen oder französischen Beispiele.

Ein Argument für die Vermutung, daß eine stärkere Konzentration auf ein schmäleres, dafür intensiver ausgeleuchtetes Textkorpus der Studie ein höheres Maß an Stringenz verliehen hätte, stellt Grübels umfassende Auseinandersetzung mit Goethes Gedicht *Weltseele* dar; Verf. beschäftigt sich vorerst eingehend mit den Entstehungs- und Rezeptionsvoraussetzungen dieses Gedichts und zieht dazu sowohl andere Texte von Goethe selbst als auch von Schelling heran, ehe er sich mit dem Gedicht selbst auseinandersetzt. Grübel zeigt, daß der Komet hier als produktiver Himmelskörper eine positive Wertigkeit erhält und über Goethes Parallelsetzen von Kosmogenese und poetischer Konstruktion mit dem Bereich der Dichtung verbunden wird. Die im Anschluß daran für die Romantik angeführten Belege u. a. von Puškin, Lermontov, Gogol' und Mickiewicz sind nur schwer auf einen gemeinsamen axiomatischen Nenner zu bringen, was sie jedoch zusammenhält, ist eine immer stärker hervortretende Individualisierung in der jeweils differierenden Verwendung des Motivs sowie dessen zunehmende Anbindung an die Wahrnehmungsweise der Figuren, die in Byrons *Churchill's Grave* in der Metapher des Dichters als Komet gipfelt.

Im frühen 20. Jh. stellen die russischen Symbolisten das Kometenmotiv entweder in den Kontext der durch den befürchteten Einschlag des Halleyschen Kometen auf die Erde⁷ auch pragmatisch motivierten Apokalyptik (Blok) bzw. in jenen des ästhetistischen ‚Fallens‘ (Bal'mont) oder aber in einen Bezug zum frühkindlichen Bewußtsein (Belyjs *Kotik Letaev*). Anhand von zwei frühen Gedichten Mandel'stams⁸ illustriert Verf. den axiologischen Übergang des Motivs hin zu akmeistischer Kargheit und zeigt dann, in welch radikaler Weise die Futuristen mit der symbolistischen Kometenwertung gebrochen haben: Das lyrische Subjekt wird räumlich und/oder sprachlich dem Kometen unmittelbar an die Seite gestellt, so daß beide nicht nur einander gleichwertig sind (Kamenskij), sondern in der intimen Annäherung der Kometin buchstäblich unter einer Decke stecken (Kručenych). Majakovskij und Chlebnikov setzen Komet und Wort bzw. Komet und lyrisches Subjekt parallel, während der Himmelskörper bei Charms seiner Erhabenheit beraubt wird und zum Element der banalen Alltagswelt herabsinkt. Weitere Belege aus den slavischen Literaturen stammen von A. Platonov, M. Cvetaeva, M. Krleža und B. Schulz. In der Vielzahl divergierender künstlerischer Richtungen und individueller ästhetischer Ansätze, die Grübel hier versammelt, scheint sich die Axiomatik des Kometenmotivs endgültig zu atomisieren und ihrer Aussagekraft weitgehend verlustig zu gehen. Diesen Verlust an axiomatischer Relevanz beobachtet Grübel auch in der Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte, wo in autobiographisch motivierter Prosa E. Jüngers, Ju. Olešas und E. Canettis der (erinnernden) Wahrnehmung des Kometen das vorrangige Interesse gilt, ehe die Axiomatik des Motivs in den indifferenten Textwelten der Postmoderne gänzlich verschwindet.

Insgesamt hinterläßt Grübels Studie einen zwiespältigen Eindruck: Auf der einen Seite erhebt Verf. im Untertitel seines Buches den Anspruch, ein literari-

sches Motiv „in slavischen und anderen europäischen Literaturen“ (und dies zusätzlich von der Antike bis in die Gegenwart) zu untersuchen. Dies ist freilich ein Anspruch, der im Alleingang eines einzelnen Wissenschaftlers wohl kaum einzulösen ist, den Grübel jedoch zusätzlich noch dupliziert, indem er gleich zwei Motiven (Sirene und Komet) nachspürt. Diese letztlich uneinlösbare Vorgabe kann auch dadurch nicht außer Kraft gesetzt werden, daß Verf. gleich zu Beginn seiner Darstellung jeden Anspruch auf Vollständigkeit zurückweist. Grübel legt seiner Untersuchung damit implizit lediglich die eigene, zwar imponierend umfangreiche, aber notwendigerweise im Bereich des Subjektiven und Relativen verbleibende Kenntnis der Motive als Basis zugrunde. Daraus resultiert eine (nicht offen eingestandene) Konzeption, an die durchgehend kohärente Präsentation der russischen Literatur, die das Herzstück der Studie darstellt, in recht zufälliger Weise Material aus anderen Literaturen anzulagern. In diesem Zusammenhang muß freilich die Frage aufgeworfen werden, ob eine andere Darstellung der europäischen Literaturen, die Belegstellen anführt, welche im Extremfall komplementär zu jenen Grübels verteilt sind, nicht unter dem selben Titel wie Grübel zu völlig anderen Ergebnissen kommen könnte (wie einfach es wäre, eine derartige komplementäre Verteilung an Belegstellen zu sammeln, geht aus dem Umstand hervor, daß zahlreiche europäische Literaturen, wie z. B. die portugiesische, rumänische, slowenische, bulgarische, slowakische, neugriechische, schwedische, norwegische, finnische oder ungarische, überhaupt nicht berücksichtigt worden sind). Grübel scheint zwar der Problematik bewußt zu sein, von einem notgedrungen fragmentarisch und defizitär gehaltenen Textkorpus aus zu generellen Schlußfolgerungen zu gelangen, und vermeidet daher Aussagen, die von seiner Materialbasis her heuristisch nicht mehr gedeckt sind, es stellt sich aber andererseits die Frage, welchen Erkenntniswert die bisweilen recht kumulativ und ohne inneren Konnex hintereinander gestellten Textproben nun eigentlich repräsentieren sollen. In dem in diesen Passagen präsenten Streben nach enzyklopädischer Vollständigkeit der katalogisierten Motive (ein Streben, das auch durch die programmatiche Absage an eben diese Vollständigkeit nicht aufgehoben werden kann) ist dem Untertitel des Buches dessen Scheitern immer schon eingeschrieben.

Diesen Vorbehalten (die durch die äußere Form des Buches nicht gerade entkräftet werden⁹) steht freilich der Umstand gegenüber, daß auch die von Grübel präsentierte Auswahl aus dem europäischen Motivkatalog gültige Aussagen zum jeweiligen Konnex von literarischer Epochensprache einer- und Eigenwertigkeit der Motive andererseits bietet und darüber hinaus von einer übergeordneten Konzeption der Axiomatik zusammengehalten wird, deren zentrale Parameter Verf. aller Materialelfülle zum Trotz kaum je aus den Augen verliert. Die analytische Funktionsfähigkeit seines Konzeptes, das im Eingangskapitel auf hohem theoretischen Niveau erarbeitet und in seiner Anwendung legitimiert wird, belegt Grübel immer dann in besonders eindrucksvoller Weise, wenn er sich umfassender mit einem Einzeltext beschäftigt (in dieser Hinsicht sei auf die Passagen zu Sel'vinskij's *Moja znakomaja rusalka* und zu Goethes *Weltseele* hingewiesen). Letztlich entsteht aus unzähligen Facetten ein vielgestaltiges und mehrdimensionales Bild der inneren Einheit europäischer Kultur, das sich als Kontrapunkt gegenüber dem zum (Tot-)Schlagwort verkommenen Begriff „Eurozentrismus“ verstehen läßt; vielleicht entbehrt es auch nicht einer gewissen inneren Logik, daß Grübel angesichts postmoderner Beliebigkeit gerade die Axiomatik, also die

Wertproblematik, als kohärenzstiftendes Prinzip heranzieht. Die Studie bezeugt in eindringlicher Weise die von Osip Mandel'štam in seinem (von Grübel ebenfalls berücksichtigten) Aufsatz *Puskin i Skrjabin* angesprochene „ewige Frische und Unvergänglichkeit der europäischen Kultur“ (MANDEL'STAM 1993: 203), sie wendet sich — nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß fast alle Zitate mit deutscher Übersetzung versehen sind — nicht nur an Slavisten, sondern an all jene, die Mandel'štam in *Slovo i kul'tura* als „kul'turnyj čelovek“ (1993: 212) apostrophiert hat.

Anmerkungen

- 1 Die in den folgenden Anmerkungen angeführten Belegstellen, die Verf. bei seiner Arbeit nicht berücksichtigt hat, verstehen sich im Sinne dieses Verzichts auf Vollständigkeit lediglich als Ergänzung und nicht als Kritik an einem defizitären Textkorpus.
- 2 Aus dem Bereich der slavischen Literaturen kann in diesem Zusammenhang das Gedicht *Rusalki* erwähnt werden, das Mykola Markevych in seine 1831 in Moskau erschienene Sammlung *Ukrainskie melodii* aufgenommen hat; auch hier tritt der Gegensatz von Heidnischem und Christlichem zutage, bietet doch das Dorf mit seinen getauften Bewohnern Schutz gegen die zu Tode kitzelnden Rusalki: „V sele, gde kreščennogo mnogo narodu, / Ne lučše li vam chorovodom igrat? / Rusalki bojatsja v sele ščekotat“ (POETY 1987: 106). In France Prešerens *Ribič* (1838) funktioniert der Sirenengesang nicht täuschend, sondern im Gegenteil ent-täuschend (und damit negativwertig), indem die Meerjungfrauen dem Fischer den illusionären Charakter seiner (vertikalen) Beziehung zu den Sternen bewußt machen: „Enkrát se valovi morjá razdelé, / prikažejo 'z njih se dekleta lepé, / do pasa morske dekleta nagé. // Se kopljejo, smejajo, tak pojó: / ,O, srečen ribič, srce zvestó! / kak dolgo še misliš ti gledati v njo [zvezdo, S. S.]?“ (PREŠEREN 1965: 80). Prešeren schreibt dem Sirenengesang also Erkenntniskraft zu, bindet Illusions- und Glücksverlust des Fischers aber direkt aneinander: „vse res, kar dekleta morske pojó; / opub mu zaliva srce zvestó“ (81). Die Beziehung des von den Meerjungfrauen noch als glücklich apostrophierten, nun aber verzweifelten Fischers zu den Sternen ist zerstört: „nič več se na zvezdo ne ozre“ (81).
- 3 Weitere Belege aus der slavischen Moderne bietet neben Lesja Ukrajinkas lyrischem Drama *Lisova pisnja* (1912) mit seinen motivischen Rückgriffen auf die wolynische Folklore Josef Svatopluk Machars Gedicht *Vzpominka*, wo das Motiv in axiomatisch einwertig positiver Weise mit der (erinnerten) Geliebten des lyrischen Subjekts gekoppelt wird: „V těch nocích přišla moje milá, / jí devatenáct bylo let, / má Rusalka, má dobrá vília, / již halil řásny, bílý plaid“ (MACHAR 1887: 57). In Machars *Rusalky* werden die Wasserfrauen aus der zuerst als Kindheitserinnerung beschworenen Märchenwelt in das zeitgenössische Frauenbild der Femme fatale transformiert (vgl. Strophe IV-VIII): „Bliž tiché vody, kmitající / jsem viděl mušky po zemi / a Rusalek sbor tancující / pod šumivými větvemi! // Ty dívky zlé... Jich zraky plály, / jich vlas byl zlatý, blýskavý, / a koho rty jich zulíbaly — / kles' navždy mrtev do trávy

— — // Kde víra dětství roztoužilá, / kde Rusalky, kde bájní les? / vše věda přísná zapudilá, / a bájím těm se směji dnes. // Však Rusalky jsem poznal nové, / jsou módní, trochu chladnější, / jich vábí zrak, jich planou rtové, / však srdce tím je hroznější! // Ty nezničí víc zulíbáním, / ni lásky žárem šleným — / však bezvýznamým usmíváním / a jedním slovem studeným“ (110f.).

In Bronisława Ostrowskas Gedicht *Rusałki* sind die Wasserfrauen in die für die europäische Dekadenzliteratur typische axiomatische Opposition zwischen natürlicher Welt und diabolischer Unterwasserwelt eingespannt, vgl. Strophe VI: „Śnią się rusiąkom jakieś białe chaty, / Pszczoły gwarliwie brzęczące na lipie, / Na strzesze wianek jaskółek skrzydlaty, / Konie przy studni żórawianym skrzypie, — / A do ich łóżnic przez trzciny i kwiaty / Żalu się skręty czolgają polipie, / Co oplatają w swe ślimkie spowicia / I każą tesknić do dawnego życia...“ (OSTROWSKA 1902: 30). In Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (1900) wiederum bietet die Figur einer Nixe den Kontrast zur *Femme fragile*, wobei mit den Attributen „steinern“ auf der einen und „überschlank“ auf der anderen Seite letztlich beide Frauenbilder über einen Mangel an Vitalität definiert werden: „Vor der lebenerfüllten reichertfalteten Nacktheit der steinernen fischgeschwänzten Frau auf dem Delphin, schienen die überschlanken Glieder des jungen Mädchens, wie aus Scham über ihre eigene Dürftigkeit, ängstlich sich in den schwarzen Stoff zu hüllen“ (BEER-HOFMANN 1980: 96).

- ⁴ Ein mögliches Verbindungsglied zwischen Teil II und III des Buches hätte z. B. ein Kapitel mit jenen Texten darstellen können, in denen beide Motive (also Sirene und Komet) miteinander verknüpft werden. Im Sonett *Ao rigor de Lísi* des portugiesischen Dichters Jerónimo Baía (1620-1688) etwa werden die zwei Motive im ersten Quartett und im ersten Terzett einzeln vorgegeben und schließlich im Zeichen der barocken Kombinatorik literarischer Motive im zweiten Terzett zusammengeführt: „Vós triunfais de sirena, luz e ave, / Claro Sol, perla fina, rosa amena, / Mor cometa, árduo muro, rocha grave“ (POEMAS 1997: 56). Leopold von Sacher-Masoch bezieht in seiner Erzählung *Die Toten sind unersättlich* beide Motive auf das Haar seiner Frauenfigur: „Das fein geschnittene Oval ihres bleichen Gesichtes leuchtete von keuscher Holdseligkeit, ihr fabelhaftes Haar, zugleich feuriges Gold und weiche Seide, erglänzte um sie wie eine Gloriole, wie die Flammenrute eines Kometen. [...] ‘Oh! Du entfliehst mir nicht’, rief sie, und schon hatte sie mich mit einer ungestümen Bewegung in ihrem Haar gefangen, dann drehte sie einen Teil desselben rasch zu einer Schlinge, legte sie um meinen Hals und zog sie langsam zusammen. ‘Wenn ich dich jetzt erwürgen würde’, sagte sie, ‘und zugleich ersticken mit meinen Küssem, wie es die Rusalka mit ihren Opfern macht?’“ (SACHER-MASOCH 1988: 103f.).
- ⁵ Zur von Grübel erwähnten, von Sprache zu Sprache verschiedenen generischen Bestimmung des Kometen (bzw. der Kometin) vgl. Giorgio Manganellis Erzählung *Kometen und Kometinnen*, wo die Genusdifferenzierung textkonstitutive Bedeutung erlangt: „Eines aber war auf jeden Fall sicher: Es gab Weibchen und Männchen, Kometen und Kometinnen, glühender Leidenschaften fähig, doch den bescheidenen häuslichen Pflichten abgeneigt; eine

Kometenheirat wurde jedenfalls nirgends in den peinlich genauen Protokollen des Himmels registriert; eine ruhige, gelangweilte Kometenfamilie — Vater, Mutter und junge Brut — beim Sonntagsspaziergang mit dem schwachen Trost eines Eisbechers hat niemand gesichtet“ (MANGANELLI 1997: 8).

- ⁶ Am Schluß von Alexander Popes Poem *The Rape of the Lock* (1712) wird die geraubte Locke in Entfaltung der Metapher ‚Haar-Stern‘ als Komet in die Sternenwelt entrückt und dieser so als unvergänglicher Name eingeschrieben (vgl. die Schlußzeile); als Gegengewicht zu dieser positiven Axiologik findet sich die negative Haltung zur Kometomantik im Spott über den Sterndeuter John Partridge, der in seinen Almanachen alljährlich den Sturz des Papstes und des Königs von Frankreich vorhersagte: „But trust the Muse — she saw it [the Lock, S. S.] upward rise, / Tho' mark'd by none but quick, poetic eyes: / (So Rome's great founder to the heav'ns withdrew, / To Proculus alone confess'd in view) / A sudden Star, it shot thro' liquid air, / And drew behind a radiant trail of hair. / Not Berenice's Locks first rose so bright, / The heav'ns besprangling with dishevel'd light. / The Sylphs behold it kindling as it flies, / And pleas'd pursue its progress thro' the skies. // This the Beau-monde shall from the Mall survey, / And hail with music its propitious ray. / This the blest Lover shall for Venus take, / And send up vows from Rosamonda's lake. / This Partridge soon shall view in cloudless skies, / When next he looks thro' Galilæo's eyes; / And hence th' egregious wizard shall foredoom / The fate of Louis, and the fall of Rome. // Then cease, bright Nymph! to mourn thy ravish'd hair, / Which adds new glory to the shining sphere! / Not all the tresses that fair head can boast, / Shall draw such envy as the Lock you lost. / For, after all the murders of your eye, / When, after millions slain, yourself shall die; / When those fair suns shall set, as set they must, / And all those tresses shall be laid in dust; / This Lock, the Muse shall consecrate to fame, / And 'midst the stars inscribe Belinda's name“ (POPE 1966: 109).
- ⁷ Vgl. dazu auch einen Auszug aus Josef Svatopluk Machars Feuilleton *Genius loci*, in dem geschildert wird, wie sich die Wiener am Abend des erwarteten Kometeneinschlags zu einem vermeintlich letzten Fest versammeln; Machars Schilderung zufolge war damals die Lage (entsprechend der immanenten Apokalyptik der Wiener Psyche) beinahe hoffnungslos, aber deshalb noch keinesfalls ernst: „A v té noci pořádala Vídeň v Türkenschanzparku velikou slavnost. Důvodem byla — kometa Halleyova. Genius města asi rozvažoval: bud' se něco stane — a pak zemřeme podle Ibsena [...], v kráse a s pohárem v ruce', anebo se nestane nic — a pak to budeme stát jako hrdinové, kteří se byli postavili vesmírovému strašidlu tváří v tvář s vtipem na rtech a s veselou muzikou po boku“ (MACHAR 1928: 30).
- ⁸ Im Jahre 1935 taucht der Komet in der dritten und letzten Strophe von Mandel'štams Gedicht *Ešče my žizn'ju polny v vysšej mere* in eindeutig negativer Wertigkeit erneut auf: „Ešče strízej dovol'no i kasatok, / Ešče kometa nas ne očumila, / I pišut zvezdonosno i chvostato / Tolkovye, lilovyе černila“ (MANDEL'ŠTAM 1994: 97).

- 9 Das Buch gereicht in dieser Hinsicht Verfasser, Herausgeber und Verlag kaum zur Ehre. Ich fand gezählt 458 Druckfehler und 110 gänzlich fehlende, unvollständige oder im Literaturverzeichnis mit einer anderen Jahreszahl aufgelöste bibliographische Verweise. Angesichts dieser überwältigenden Fülle fällt es schwer, eine treffende Auswahl zusammenzustellen, hier dennoch einige besonders markante Beispiele: Allgemeinen [?] Grundsätze und Betrachtungen zur Theoriegeschichte sind in dem Buchd niedergelegt (VII); es nimmt nicht wunder, das (6); *объязательно* (10); *Sbornik stat'ej* (15, 454); ~p which is bad for the agent, ist valid; in the end-state ~p i replaced by p (16); *Дитя зари* (23) <→ *Дитя зари* (30); mich dauer'ts (23); pod redakcii (zweimal auf 27); D. Gerhardt (29) <→ Gehrhardt (30); Sinngebung (30); Воздух, пламень, вода, фауны [recte: фавны], наяды, львы, / взятые из природы или из головы; [übersetzt als:] Luft, Flamme, Wasser, Fauna [!], Najaden, Löwen, / entnommen der Natur oder dem Kopf (als Motto auf 35 und in identer Funktion nochmals auf 440); mis-shape's <→ mis-shap's (beide auf 98); зеленная неделя (108); ins Schwaukeln bringende (114); с зеленым хвостом (118); Mallarmée (135, 467); струн [übersetzt als:] Seiten (140); высшее, души (beide 175); обвязаны (189); Scylla, die schreckliche Bedrohung der Seefahrer (223); [Puškins] *Rusland und Ljudmila* (223); zum Sinne von (392); des Egosurutisten Severjanin (392); Kommentarij (454); Gogol'ja (455); Koncert na oskově [recte: na ostrově] (458). Auf S. 87–89 behandelt Grübel die *Povest' o besnovatoj žene Solomonii*, ohne daß Verf. bibliographisch mehr preisgeben würde als die jeweilige Seitenzahl seiner Quelle und einen anonym bleibenden Herausgeber. Auf S. 90 und 92 bringt Verf. in einem identen und daher redundanten Kontext dasselbe Zitat von Feofan Prokopovič, bietet dafür jedoch zwei verschiedene deutsche Übersetzungen des Zitats an. Dem Gedicht *Pevučest' est' v morskich volnach* wird auf S. 120 Tjtčev, auf S. 143 hingegen Fet als Verfasser zugeordnet (die dt. Übersetzung des Titels wechselt dabei von *Der Meereswellen Sanglichkeit* zu *Sanglichkeit in Meereswogen*). Auf S. 165 eröffnet Grübel in dem Satz „Möglicherweise weist der russischen Vorlage [...] einen Interpunktionsfehler auf“ eine Kombination von auto-poetischer Kommentierung und künstlerischer Realisierung seiner Verschreibungstechnik. Auf S. 200 wird der Kirgise Čingiz Ajmatov zum Tschuwaschen ernannt, auf S. 249 wiederum folgen drei irreführende Literaturverweise direkt aufeinander. Angesichts all dieser Unzulänglichkeiten überrascht es dann doch ein wenig, daß Grübel in einer Vorbemerkung insgesamt fünf [!] Personen für die Mitwirkung bei den Korrekturen dankt. Die Verantwortung für den Text liegt dennoch ausschließlich beim Verf., der sich das Typoskript ganz offensichtlich vor Drucklegung selbst nicht durchgesehen hat. Wenn Manfred Schmeling am Schluß seiner Rezension zu Grübels Studie daher in metaphorischer Funktion das Bild des Schweißsternes ins Spiel gebracht hat (SCHMELING 1998: 173), so müßte an dieser Stelle wohl vom finalen Kometeneinschlag auf orthographischem Terrain die Rede sein.

L i t e r a t u r

- Beer-Hofmann, R. 1980. *Der Tod Georgs*, Stuttgart.
- Machar, J.S. 1887. *Confiteor... Básně J. S. Machara (1881-1886)*, Praha.
- Machar, J.S. 1928. *Při sklence vína*, Praha.
- Mandel'štam, O. 1993/1994. *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, t. 1, t. 3, Moskva.
- Manganelli, G. 1997. *Kometinnen und andere Abschweifungen*. Aus d. Italienischen v. M. Schneider, Berlin.
- Ostrowska 1902: Edma Mierz [d. i. B. Ostrowska], *Opale*, Warszawa.
1997. *Poemas portugueses / Portugiesische Gedichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. u. übers. v. M. de Fátima Mesquita-Sternal u. M. Sternal, München.
1987. *Ukrajins'ki poety-romantyky. Poetyčni tvory*, Kyjiv.
- Pope, A. 1966. *Poetical Works*, London.
- Prešeren, F. 1965. *Zbrano delo*, kn. 1, Ljubljana.
- Sacher-Masoch, L. 1988. *Mondnacht. Geschichten aus Galizien*, München.
- Schmeling, M. 1998. [Rezension zu:] Rainer Georg Grübel, Sirenen und Komedien, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 57, 170-174.

Stefan Simonek