

# »... GEHÖRE ABER NUR EUROPA«

## DER DICHTER YVAN GOLL (1891–1950)

Ach wir wissen von kühlen Wassern und Winden:  
Überall könnte Elysium sein!  
Aber wir wandern, wir wandern immer in Sehnsucht!<sup>1</sup>

Das Motiv einer ewigen, unaufhörlichen Wanderschaft klingt in diesen Zeilen Yvan Golls an, die dem frühen expressionistischen Gedicht *Karawane der Sehnsucht* entstammen. Es ist 1919 in der von Kurt Pinthus herausgegebenen Lyrik-Anthologie *Menschheitsdämmerung* erschienen. Dort liefert der Dichter folgende Selbstbeschreibung: »Iwan Goll hat keine Heimat: durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet.«<sup>2</sup>

Somit wäre zwar jede der folgenden Zuordnungen korrekt: Goll ist Jude. Er ist Franzose. Er ist ein deutscher Dichter. Und doch gehen Golls Worte zu derartigen Einordnungen auf Distanz. Indem er darauf verweist, dass nur Zufall, Schicksal und Stempelpapier die Bezeichnungen verantworten, zeigt er ihre Belanglosigkeit. Der Dichter definiert sich weder als Jude, Franzose oder Deutscher noch beschreibt er seine Identität als einen Zusammenhang von jüdischen, französischen und deutschen Einflüssen. Goll bettet sich selbst in einen viel größeren Zusammenhang ein, wie ein späterer Brief vom 05.07.1924 an Majakovski zeigt. Dort bekennt er: »Ich schreibe deutsch und französisch, gehöre aber nur Europa.«<sup>3</sup>

Tatsächlich findet sich kaum ein anderer Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts, der das Prinzip der europäischen Internationalität in einem vergleichbaren Ausmaß persönlich und künstlerisch verkörpern kann. Schon Golls persönliche Herkunft trägt das Signum multipler Identität. 1891 im Elsaß geboren, aufgewachsen in jüdischem Elternhaus und französischem Lebensumfeld, durchläuft Isaac Lang, wie Golls Geburtsname lautet, einen Bildungsweg auf deutscher Schule sowie Universität. Golls interkulturelle Verbundenheit – im heutigen Europa böte sie eine chancenreiche Ausgangslage – bedingt im vergangenen Jahrhundert durchaus persönliche Tragik. Bei Ausbruch des 1. Weltkriegs flieht Goll in die Schweiz, um deutschem Kriegsdienst gegen Frankreich zu entgehen. Zeit seines Lebens wird der Dichter eine nomadenhafte Existenz führen. Zu freiwillig gewählten Aufenthaltsorten wie Paris und Berlin gesellen sich politische Fluchtpunkte wie Ascona und New York.

Dennoch verfolgt der Dichter gezielt seine Selbststilisierung zur multiplen europäischen Identität, was die zahlreichen Pseudonyme belegen, unter denen der Dichter seine Werke veröffentlicht. Iwan Lassang, Iwan bzw. Ivan bzw. Yvan Goll, Tristan Torsi, Tristan Thor heißen nur die bekanntesten. Iwan, Jean und Hans (Johannes) sind dabei die jeweils slawische, romanische und deut-

sche Fassung eines Namens, der schon in Volksmärchen die Allergeweltsexistenz definiert:

Personen und Dinge des Märchens sind im allgemeinen nicht individuell gezeichnet. Schon der beliebte Name Hans, Jean, Iwan, der seit dem Ende des Mittelalters häufigste Personennamen in Europa, deutet darauf hin, daß der Held des Märchens keine Persönlichkeit, aber auch kein Typus, sondern eine allgemeine Figur ist.<sup>4</sup>

Goll nennt seine wichtigste lyrische Figur Jean sans Terre bzw. Johann Ohneland. Er gibt ihr somit den gleichen Vornamen wie seinem Dichterpseudonym Iwan und prägt sich selbst damit einen international gültigen Vornamen auf, der in seinem interkulturellen Kontext jeweils eine »allgemeine Figur« bezeichnet – auch jenseits des Märchens –, keine Persönlichkeit und keinen Typus. Seine lyrische Figur ist zwar »Ohneland«, also heimatlos wie der Dichter, jedoch dank ihres Vornamens zugleich in ganz Europa zu Hause. Jean sans Terre ist daher namentlich ein Überall und Nirgends – Sinnbild des Kosmopolitismus und entscheidendes Kennzeichen Yvan Golls.

Das gilt gleichfalls für die künstlerischen Strömungen, denen er zuzuordnen ist – u.a. dem Expressionismus, literarischen Kubismus, Zenitismus, Surrealismus. Er hat Teil an ihnen allen. Rezeptionsgeschichtlich steht er dennoch heimatlos da, weil er keine von ihnen maßgeblich prägt. Betrachtet man hingegen die Gesamtheit dieser Kunstströmungen, gerät damit auch Goll in ein deutlicheres Licht. Sie sind allesamt Spielarten der künstlerischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts, die wiederum nur als kosmopolitisch-europäisches Phänomen zu erfassen ist.

Analog präsentiert sich Golls Werk als Konglomerat der künstlerischen Grenzüberschreitung. Lyrik ist Golls bekanntestes und wichtigstes Ausdrucksmedium. Darüber hinaus verfasst er Romane, übersetzt Walt Whitman 1919 ins Deutsche,<sup>5</sup> ist als Herausgeber und Dramatiker tätig. Sein satirisches Stück *Methusalem oder Der ewige Bürger* (Uraufführung 1924 in Berlin) gerät zum Vorläufer des grotesken Theaters. Außerdem veröffentlicht Goll eine Flut von Zeitungsartikeln, dazu Aufsätze sowie eine Reihe von Manifesten und theoretischen Schriften. Die vielseitige Autorentätigkeit verzahnt sich darüber hinaus mit anderen Kunstgattungen. Kurt Weill vertont das Gedicht *Der neue Orpheus*, Goll schreibt das Libretto für Weills Oper *Royal Palace*. Beides wird 1927 in Berlin uraufgeführt. Diverse Gollische Gedichtbän-

de (z.T. aus dem Nachlass) sind von Malern wie Chagall, Dali, Picasso, Delauny illustriert worden. Diese buch künstlerischen Ausgaben, schon damals zu Höchstpreisen gehandelt, sind in öffentlichen Bibliotheken quasi nicht vorhanden – was Golls Werk zu einer teilweise sehr exquisiten und wenig bekannten Angelegenheit gemacht hat. Umgekehrt lässt sich Goll in seinen Texten von Bildsprachen beeinflussen – ob aus Malerei oder dem noch jungen Film: *Films*<sup>6</sup> heißt ein früher Gedichtband von 1914 in Würdigung der noch neuen Kunstform. Die zwischen 1913 und 1925 wichtigste volkstümliche Filmfigur Charlie Chaplin inspiriert Goll 1920 sogar zur Kinodichtung *Die Chapliniade*.

Typische Charakteristika der künstlerischen Avantgarde – die formale Zusammenführung bisher getrennter Kunstgattungen und internationale Zusammenarbeit – kommen auch Golls inhaltlichen Intentionen entgegen. Sein Frühwerk folgt einer positiven, auf Verbrüderung gerichteten Menschheitsutopie, die kosmopolitisch und pazifistisch ist. Deutlich zeigen dies seine herausgeberischen Leistungen im Dienste der interkulturellen Vermittlung. Neben der Weltlyriksammlung *Les Cinq Continents*<sup>7</sup> von 1922 gilt dies vor allem für die (z.T. gemeinsam mit Claire Goll vorgenommenen) Übersetzungen zeitgenössischer deutscher und französischer Lyrik in die jeweils andere Sprache. Die als das »Herz des Feindes« bezeichneten Anthologien von 1919<sup>8</sup> und 1920<sup>9</sup> bezeugen nach dem 1. Weltkrieg Golls Anliegen der Völkerverständigung. Das Wort »Verständigung« meint dabei nicht zuletzt den ganz konkreten Akt des sprachlichen Verstehens. Schon zuvor macht sich Goll seine Zweisprachigkeit zunutze, um noch während des Krieges sein *Requiem für die Gefallenen von Europa* sowohl in Französisch (1916) als auch in Deutsch (1917) zu veröffentlichen: eine unparteiische Trauer über gemeinsames Leid.

Goll erkennt jedoch, dass internationale Verbrüderung der Völker allein nicht ausreicht, um eine positive Menschheitsutopie zu stiften. Das zeigen zwei Fassungen seines Gedichts *Der Panama-kanal*. Den erfolgreichen Bau des Kanals als Projekt, das östliche und westliche Welt verbindet, lässt er in der Erstfassung von 1912 hoffnungsfroh enden:

Alle Menschen im Hafen, auf den Docks, in den Bars,  
Alle reden sich voll Liebe an,  
[...]  
Ach, die Augen aller trinken Bruderschaft  
Aus der Weltliebe unendlich tiefer Schale:  
Denn hier liegt verschwistert alle Erdenkraft,  
Hier im Kanale.<sup>10</sup>

In der Fassung von 1918 endet es nach kurzer Freude für die Kanalarbeiter gänzlich anders:

[...] Die Handelsschiffe  
mit schwerem Korn und Öl ließen die Armut am Ufer stehn.  
Am nächsten Tag war wieder Elend und Haß. Neue Chefs  
schrien zu neuer Arbeit an. Neue Sklaven verdammten ihr  
tiefes Schicksal.  
Am andern Tag rang die Menschheit mit der alten Erde  
wieder.<sup>11</sup>

Mag also der neue Kanal die Völker verbinden – was nützt das, wenn die Menschheit sich aufspaltet in Ausbeuter und Ausgebeute-

te? Wenn also, mit anderen Worten, die kapitalistischen Verhältnisse einer Verbrüderung und besseren Menschheit im Wege stehen?

Goll wendet sich dem Kommunismus zu, es entstehen Kontakte zu Meyerhold und Majakovski. In seinen Aufsätzen *Kommunistische Kunst* und *Russische Revolutionslyrik* (beide 1921/22) spricht er davon, es möge ein »menschliches Reich den Menschen erbaut« werden, wobei der kommunistische Künstler in die »kosmopolitische Straße der Allgemeinheit, die kommunistische Straße«<sup>12</sup> hinein gerissen werde. Der internationale Charakter des Kommunismus, der dem Künstler die Richtung weisen möge, zeigt auch hier Golls grundsätzliche persönliche Ausrichtung. Dennoch erweist sich sein Verhältnis zum Kommunismus als ein künstlerisch-ideelles, das rezeptionsgeschichtlich eher folgenlos bleibt. All seine künstlerisch-formalen Programmatiken bleiben im Kern auf Definitionen des ästhetischen Stils begrenzt. Jede Wirkung der Kunst – und sei sie von der Zielsetzung her noch so konkret gesellschaftlich gedacht – ergibt sich in den Vorstellungen Golls allein aus ästhetischen Kriterien. Dem Künstler kommt insoweit eine besondere, elitäre Funktion im gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang zu. Er hat entweder – wie im Expressionismus – sich als exemplarischen Menschen anzubieten oder er möge – wie im Konzept des Surrealismus – das Wesen der Wirklichkeit statt eines Abbildes der Realität stellvertretend zur Darstellung bringen. Diese Grundpositionen geraten allerdings schnell an Grenzen, wenn sie mit Ansätzen konkurrieren, die über ästhetische Konzepte hinausgehen, was nicht zuletzt für den Kommunismus gilt.

Seit der Übersiedelung nach Paris 1919 hat sich Goll dort neue künstlerische Kreise erschlossen, die Lyrik Apollinaires sowie die kubistische Malerei sind maßgebliche Inspirationsquellen dichterischer Erneuerung geworden. Nicht mehr Sprachausdruck, sondern die reine Form wird zentral. In dem Aufsatz *Über Kubismus* (1920), der diese neue Kunstrichtung nach Deutschland vermitteln soll, heißt es dazu, die moderne Kunst müsse versuchen, »das technische Verstehen und Fühlen des modernen Menschen und die unerhört gesteigerte Geschwindigkeit des Lebens«<sup>13</sup> ins Kunstwerk zu transponieren. Parallel kommen neue Impulse von tschechischen, ungarischen, jugoslawischen Dichtern. In Zagreb gründet Ljubomir Micic 1921 die Zeitschrift *Zenit*, in der internationale Dichtungen als jeweilige Originaltexte veröffentlicht werden. Er bittet Goll um Mitarbeit, der wiederum von diesem interkulturellen Projekt begeistert ist. Noch im gleichen Jahr verfasst er für die Zagreber Zeitschrift das *Zenitistische Manifest*. Auch diesmal wird der nationalen Ansprache betont die kontinentale entgegengesetzt: »Mensch! Wir sind nicht Franzosen, nicht Serben, nicht Deutsche, nicht Neger, nicht Luxemburger! Wir sind Europäer, Amerikaner, Afrikaner, Asiaten, Australier!«<sup>14</sup>

1924 veröffentlichen Goll, Dermées und Breton in Paris ihre jeweiligen, in Konkurrenz zueinander stehenden *Surrealistischen Manifeste*. Goll beruft sich auf Apollinaire. Dieser definierte Surrealismus als neue Richtung der Kunst, die keineswegs auf symbolische Bedeutung zielt. Vielmehr wolle sie das Wesen der Wirklichkeit statt ihrer Nachahmung zeigen, was er an folgendem Beispiel erhellt: Das menschliche Gehen hat die Menschheit durch die Erfindung des Rades als Wesen der Wirklichkeit gestaltet und nicht durch Nachahmung des menschlichen Beins. In eben diesem Sinne verwendet Goll den Begriff Surrealismus als Bezeichnung eines Stils, der Wirklichkeitseindrücke auf assoziativem Wege bildhaft veran-

schaulich – sei es nun sprachlich, in Malerei oder Film. Voraussetzung hierfür sei, dass der Künstler auf das Überbewusste setzt, nicht auf Ausblendung des Denkens, sondern auf erhöhte Konzentration. Breton, dessen Surrealismus-Konzept sich rezeptionsgeschichtlich durchsetzen wird, bezieht sich im Gegenteil auf das Unterbewusste, auch auf Halluzination und Märchen. Er entwickelt neue, folgenreiche Techniken wie das ›Automatische Schreiben‹, die über rein künstlerische Produktion hinaus weisen und insofern Golls Konzeption in den Schatten stellen. Für den hier verfolgten Zusammenhang ist allerdings bedeutsam, dass Goll wiederum die Internationalität des (zunächst nur im französischsprachigen Kontext wirkenden) Surrealismus anstrebt. Schon 1920 wendet er Apollinares Surrealismus-Begriff auf das Drama an, entwickelt das theoretische Konzept des ›Überdramas‹ und erprobt es mit seinem Theaterstück *Methusalem* in deutscher Sprache. Jetzt ist Deutschland erneut die Anlaufstelle bei dem Versuch einer Internationalisierung des surrealistischen Stilkonzepts. Literarisch wählt er diesmal die Prosaform. Zwei dieser Romane – *Die Eurokokke* von 1927 und *Sodome et Berlin* von 1929 – möchte ich im Folgenden genauer vorstellen. Ihre formalen und inhaltlichen Besonderheiten zeigen die künstlerische Einzigartigkeit, mit der sich Goll dem Thema ›Europa‹ widmet.



Frankfurt am Main

© marvellous

Goll fasst die *Eurokokke* in deutscher Sprache. Die Erstausgabe erscheint 1927 in Berlin. Ort des Geschehens ist jedoch Paris. Der Handlungsrahmen ist knapp: Ein namenloser Ich-Erzähler wandert durch die französische Hauptstadt. Zentrales Thema ist Europa:

Womit sonst locktest du die amerikanischen Touristen, als mit zerschossenen, zerfallenen Dörfern, abgebröckelten Kunstwerken, verlotterten und ›gefährlichen‹ Vorstädten? Die sieben Sehenswürdigkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts sind: das Schlachtfeld von Verdun, der Moulin de la Galette in Montmatre, East Ham in London, Rotenburg ob der Tauber, der jüdische Friedhof von Prag, die Quellen von Lourdes und der Rote Platz in Moskau.<sup>15</sup>

Wie sich herausstellt, ist der Namenlose vom europäischen Bazillus befallen. Die titelgebende Eurokokke zersetzt bei äußerlich gleich bleibender Erscheinung jegliche Innerlichkeit. Bücher verlieren ihren Sinngehalt, Menschen die Liebe, Kirchen ihren sakralen Zweck. Langeweile, Leere, Auflösung kennzeichnen Psyche und Kultur. Ein Amerikaner, »Professor für Chemie an der Universität von Philadelphia«, der »seit zehn Jahren in Europa wohnt«,<sup>16</sup> spürt den namenlosen Ich-Erzähler als ersten menschlichen Träger der Eurokokke auf. »Großer Mann, Sie

sind der Heiland des Untergangs, der Prototyp, das Genie der Verderbnis. Halleluja!«<sup>17</sup>

1929 erscheint in Paris das Pendant zur *Eurokokke*. *Sodome et Berlin*<sup>18</sup> ist in französischer Sprache verfasst, Ort des Geschehens ist jetzt Berlin. Mag die *Eurokokke* an französisch-surrealistische Malerei erinnern, bietet Goll dem französischen Publikum nun u.a. einen literarisierten George Grosz, um Impressionen aus der deutschen Hauptstadt zu verbreiten. Die Groteske wird als deutsche Revue vorgeführt. Hier die Schilderung eines Brauhauses:

Tausend gleiche deutsche Köpfe: tausend Riesenschädel, rosa und durchsichtig wie Talgkugeln, rasiert oder kahl, fest auf gedrungene Nacken gepflanzt, auf drei Speckfalten. Die Gesichter waren ebenso nackt wie die Schädel und aufgeweicht vom Bier. Allein der Mund bildete ein großes Loch, das helle Bier ergoß sich hinein, und heraus tönte dröhnender Gesang: *Die Wacht am Rhein*. Ganz Germanien war versammelt, um die Ankunft des Triumphator-Biers zu feiern.<sup>19</sup>

Nun heißt der Protagonist Odemar Müller: »Seine Idee war, die in Deutschland hoch im Kurs stehenden ideellen Werte kommerziell auszubeuten,

denn sie stiegen Tag für Tag in der Gunst der Deutschen. Dabei wollte er verschiedenen Sekten Expansionshilfen und Werbemittel anbieten, ohne die in der heutigen Gesellschaft kein Erfolg mehr möglich ist.«<sup>20</sup> – Doch was stellt sich heraus? »Die Eurokokke, mein Herr, Sie haben die Eurokokke. [...] Ich bin Professor der Chemie an der Universität von Philadelphia, wohne aber schon seit zehn Jahren in Europa, um den Bazillus zu suchen, der Sie zerfrißt.«<sup>21</sup>

Tatsächlich taucht in beiden Texten derselbe Amerikaner auf, seine Berichterstattung über die Eurokokke ist vollkommen identisch. Während jedoch im Berlin-Roman die Welt in Inflationpapier und Mystizismus zerfällt, Deutschland »künftig dem Mann mit der größten Vorstellungskraft gehören« werde, denn die »Leute waren bereit alles zu glauben«,<sup>22</sup> prägen im Paris-Roman pompöse Beerdigungen (z.B. der Sarah Bernard) den Ennui der Stimmung, löst sich unter dem Einfluss der Eurokokke die Landschaft surreal auf – Bäume, Tiere verlieren ihre Schatten und werden durchsichtig –, die Menschen werden »alle blaß und leer«, »das aber kam, ich wußte es, von der europäischen Krankheit. [...] Die Langeweile gesunder Jünglinge war das Resultat der Eurokokkenepidemie.«<sup>23</sup>

Das literarische Spiel mit dem europäischen Kulturzersetzungs-bazillus endet in Berlin mit dem Besuch ›Revolutionärer Clubs‹ als Symptom der inneren Aushöhlung:

Es gehörte jetzt zum guten Ton, den revolutionären Redeschlachten beizuwohnen. Die schönen Damen vom Kurfürstendamm zückten ihre Monokel und suchten sich einen Helden zum Liebhaber aus. Sie brachten als Begleitung ihre Gatten, die Bankiers, mit, die sich nebenbei in die Geheimnisse des Marxismus einweihen ließen [...]. Im übrigen fürchtete niemand mehr das Wort ›Revolution‹: Indem man sie idealisierte, nahm man ihr unwissentlich die Angriffskraft.<sup>24</sup>

Auch im Paris der *Eurokokke* endet die Handlung in einem Club. Nur, dass sich hier die intellektuelle Bohème versammelt und sich jene innere Aushöhlung als seelische Verarmung äußert: »Sofort sprang ich mitten ins Lokal, schrie die drei verbotenen Worte dieser Zeit: ›Mein Herz! Mein Gott! Ich liebe!‹ in den Trubel der Bar.«<sup>25</sup> In Paris vernichtet eine Kultur ohne Herz, Gott und Liebe die individuelle Tatkraft, in Berlin löscht die entgegengesetzte Idealisierung die kollektive Tatkraft aus. So verbinden sich die Eurokokkeneffekte in Frankreich und Deutschland zu einer gemeinsamen Passivität der Nichtigkeit.

Die Interkulturalität als zentrales Merkmal Yvan Golls zeigt sich erst im Zusammenhang beider Romane. Für die Franzosen wird über Deutschland, für die Deutschen über Frankreich geschrieben, inhaltlich sind jedoch beide Prosawerke durch die identische surreale Erfindung der Eurokokke verknüpft, die als dichterisches Vehikel das europäisch Gemeinsame verdeutlicht – wenn auch negativ gefasst. Formal setzt Goll gleichfalls auf Internationalisierung. Der überrealistische Stil soll zur kosmopolitischen Formsprache werden, wobei die surreal-groteske Überbetonung nationaler Bildsprachen und Befindlichkeiten literarisch adaptiert wird und somit kulturelle Unterschiedlichkeit erfahrbar macht. So entsteht ein Bild der Differenz im Gemeinsamen, Einsicht über eine interkulturell geteilte Problematik unter dem Vorzeichen bloß gegensätzlicher Tendenzen in unterschiedlichen Lebensumständen. Legt man diese Einsicht zugrunde, erhellt sich des Weiteren, inwiefern sich Golls dichterische Besonderheit erst dann in vollem Umfang erschließt, wenn man sein Gesamtwerk ins Auge fasst. Yvan Goll, bislang vor allem gattungsbezogen als Lyriker bekannt, kann seinen vollen literarischen Rang erst dann erreichen, wenn man seine europäische Internationalität gezielt in den Mittelpunkt der Untersuchungen stellt. Eine zentrale Voraussetzung dafür fehlt bis heute: die vollständige Gesamtausgabe aller seiner Werke und Schriften, die z.T. noch nicht einmal gänzlich erschlossen sind.

Golls außergewöhnliche Interkulturalität könnte heutzutage, unter den Bedingungen eines zusammenwachsenden Europas, die bisher ausgebliebene Würdigung erfahren. Dass der Dichter in vielerlei Hinsichten eher in Vergessenheit statt in die Aufmerksamkeit gerückt ist, hängt nicht zuletzt mit den politischen Bedingungen des letzten Jahrhunderts zusammen. Das spiegelt sich ebenfalls in Golls Werk. In seinen fünf Romanen, die er von der Mitte der 20er Jahre bis 1936 verfasst, verliert sich sein bisher optimistischer Europa-Bezug, wie weiter oben schon erkennbar war. Seine Prosawerke verwandeln sich in »sozialkritische Anklagen mit unüberhörbaren Untergangsvisionen des alten Europa.«<sup>26</sup> Frühzeitig desillusionierend für die künstlerische Avantgarde wirken sich die politischen Entwicklungen in der Sowjetunion aus. Auch Goll erlebt das. Er schickt 1926 eine speziell für die Sowjetunion überarbeitete Neufassung des Romans *Le Microbe de l'Or* an den Moskauer Arbeiterverlag *semlja i fabrika*. Die restriktiv verengten

neuen Vorgaben an sogenannte ›Proletarische Kunst‹ verhindern eine Veröffentlichung des ebenfalls surrealistisch gehaltenen Manuskripts. Viele russische Avantgarde-Künstler emigrieren. Dazu gehört auch der als ›Anti-Proletarier‹ denunzierte Georges Annenkov, der seit 1924 in Paris lebt und Golls Erstausgabe der *Eurokokke* mit neun Zeichnungen illustriert. Daran zeigt sich exemplarisch, wie die kosmopolitische Potenz der historischen Avantgarde in realpolitische Tragik mündet. Zwar produzieren die Künstler interkulturell ausgerichtete Werke, hier ein im Geiste des französischen Surrealismus konzipierter Roman in deutscher Sprache mit Zeichnungen eines sowjetischen Malers. Aber künstlerische Zensur, politische Verfolgung und Emigration bilden längst den Hintergrund. Das gilt auch für Yvan Goll und lässt sich an seinem Roman *Die Eurokokke* weitergehend erhellen.

Goll überträgt den deutschen Text schon vor seinem Erscheinen 1926/27 ins Französische. Von 1931 bis 1933 entscheidet er sich dann zu an einer (mittlerweile verschollenen) deutschen Neufassung. Dieser gibt er den Titel *Der alternde Luzifer* oder *Der sterbende Luzifer*. Er schickt das Manuskript im Januar 1933 zum Rhein-Verlag nach Deutschland. Kurze Zeit später wird jedoch die Originalausgabe der Eurokokke Opfer der nationalsozialistischen Bücherverbrennung. Also schreibt Goll am 18. Mai 1933:

An eine Veröffentlichung des deutschen Textes ist wohl nicht mehr zu denken, vorläufig. Und deshalb war meine Hauptbeschäftigung die ganzen letzten Wochen und Monate die Übertragung ins Französische. [...] Ich kann gleich sagen: ich schreibe das Buch noch einmal neu! [...] Es ist nun beinahe so, daß ich nachher wieder eine deutsche Übersetzung werde vornehmen müssen: und wer kann voraussehen, wann und wo dem grausamen Spiel nun ein Ende gesetzt wird?<sup>27</sup>

Für die 1933 vorgenommene Neubearbeitung wiederum in französischer Sprache denkt er nochmals über eine Titeländerung nach: *Der müde Ahasver*. Selbstverständlich gehört Golls Werk aus dem Blickwinkel nationalsozialistischer Ideologie zur ›entarteten‹ Kunst. Doch Goll ist außerdem Jude. Mutig beabsichtigt er, in seiner Titelgebung darauf zu verweisen. Dennoch gibt er in einem Brief vom 31. Mai 1933 zu bedenken: »Die Frage ist nur, ob damit die Bedeutung des Werks nicht herabgemindert wird: vom Kontinental-Abendländischen zum Jüdisch-Persönlichen! Das befürchte ich. Also werde ich Ahasver doch nicht nehmen.«<sup>28</sup> Die Einschränkung, es sei bloß die Perspektive jüdischer Identität, die einen Blick auf Europas geistige Zersetzung wirft, bezweckt Goll nicht – trotz der gezielten Provokation. Zutreffend ist allerdings, dass der namenlose Erzähler der *Eurokokke* ein Heimatloser und Unbehauster ist. Woher er kommt, wohin er will, erfährt man nicht. Er ist ein Fremder auf Wanderschaft – und somit durchaus Sinnbild des ›ewigen Juden‹ Ahasver. Diese Nicht-Zugehörigkeit erzeugt positiv erfasst die Perspektive des Über-Blicks. Negativ erlebt – und auch das evoziert die Briefstelle – wird sie jedoch weitaus mehr zum ›Persönlichen‹, als eine deutsche, französische oder nicht-jüdisch europäische Identität je sein könnte.

Judentum als kosmopolitisches Identitätserleben, aus dem sich Golls übernational ausgerichtete Bestrebungen sicherlich zu einem großen Teil speist, kann sich in antisemitischer Atmosphäre kaum öffentlich positiv vermitteln. In der negativen Verkehrung wird dies zur Ausgeworfenheit (bei Goll symbolisch gefasst in der

lyrischen Figur ›Johann Ohneland‹). Doch auch dies ist Teil der kontinental-abendländischen Geschichte, politisch und kulturell. Das Bild des ›ewigen Juden‹ Ahasverus war integraler Bestandteil des europäischen Kulturkontextes bis in die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, nur deshalb konnte es national und übernational als das Symbol des ewig Fremden aufgerufen werden und war – formal gesehen – etwas Bekanntes, das gerade deshalb zum Synonym für das Prinzip der Differenz taugte. Infolge des Nationalsozialismus ist das Symbol des ›Ewigen Juden‹ nicht nur einseitig negativ besetzt, sondern letztlich kulturell gelöscht worden. Dennoch verweist die Leerstelle auf eine Bedeutung, die einmal existierte – für jüdische und nicht-jüdische Identität in Europa. Die Tragik besteht wohl gerade darin, dass durch politisch-negative Verwertung dieses kulturellen Symbols jüdischer Kosmopolitismus öffentlich der Ohnmacht preisgegeben war, obwohl er sinnbildlich der übernationalen Verbundenheit hätte dienen können, eben weil sich diese Identität nicht auf einen einseitigen Nationalbezug gründete. Auch Goll vermag es nicht, der eigenen jüdisch-international geprägten Identität – trotz seines vielfältig praktischen kosmopolitischen Tuns – eine positive Utopie im vermittelnden Sinne abzurufen. So kündigen Golls

Überlegungen 1933 zum Ahasverus auch schon vorausweisend die Tendenz seines lyrischen Spätwerks an. Im Anschluss an das New Yorker Exil, in dem er schriftstellerisch und verlegerisch im Sinne der ›Résistance‹ wirkt (u.a. auch mit Klaus Mann), kehrt er ins Nachkriegseuropa zurück und wendet sich, an Leukämie erkrankt, immer deutlicher den esoterischen Bezügen der jüdischen Mystik und Kabbala zu. »Mit französischem Herzen, deutschem Geist, jüdischem Blut und einem amerikanischen Pass«<sup>29</sup> stirbt Yvan Goll 1950 in Paris. Er hinterlässt ein Werk unbehaust wie Ahasverus. Aber wer kennt noch Ahasverus, den ewigen Wanderer, oder das Werk Yvan Golls? Ist es rezeptionsgeschichtlich nicht an der Zeit, dass dem Dichter die Tür ins ›Haus Europa‹ geöffnet und sein interkulturelles Gesamtwerk unter dem ihm angemessenen Dach beherbergt wird?

MICHAELA SCHRÖDER lebt in Berlin und hat nach einer Ausbildung zur Erzieherhelferin ein Studium in Psychologie, Theater- und Literaturwissenschaft absolviert. Sie ist als Lehrbeauftragte in der Kinder- und Jugendförderung tätig sowie als freie Journalistin und Autorin.

<sup>1</sup> Goll, Iwan: Karawane der Sehnsucht. In: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hrsg. v. Kurt Pinthus. Reinbek b. Hamburg 1959. S. 198.

<sup>2</sup> *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hrsg. v. Kurt Pinthus. Reinbek b. Hamburg 1959. S. 367.

<sup>3</sup> Zitiert nach: Majakowski in Deutschland. Texte zur Rezeption. Hrsg. v. Roswitha Loew. Berlin 1986. S. 156 f.

<sup>4</sup> Lüthi, Max: Märchen. 10. aktualisierte Auflage. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart/Weimar 2004. S. 28.

<sup>5</sup> Whitman, Walt: Der Wunderarzt. Briefe, Aufsätze und Gedichte aus dem Amerikanischen Sezessionskrieg. Hrsg. v. René Schickele. Übers. v. Gustav Landauer und Iwan Goll. Zürich 1919.

<sup>6</sup> Torsi, Tristan: *Films. Gedichte*. Berlin-Charlottenburg 1914.

<sup>7</sup> *Les Cinq Continents. Anthologie Mondiale de Poésie contemporaine*. Paris 1922.

<sup>8</sup> *Le Coeur de l'ennemi. Poèmes actuels traduits de l'allemand*. Paris 1919.

<sup>9</sup> *Das Herz des Feindes. Übersetzung französischer Gedichte von Iwan und Claire Goll*. München 1920.

<sup>10</sup> Goll, Iwan: Der Panamakanal. Erste Fassung von 1912. In: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hrsg. v. Kurt Pinthus. Reinbek b. Hamburg 1959. S. 320.

<sup>11</sup> Goll, Iwan: Der Panamakanal. Spätere Fassung von 1918. In: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hrsg. v. Kurt Pinthus. Reinbek b. Hamburg 1959. S. 323.

<sup>12</sup> Goll, Yvan: *Kommunistische Kunst*. Zitiert nach: Ders.: *Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays und Briefe*. Leipzig 1988. S. 351.

<sup>13</sup> Goll, Yvan: *Über Kubismus*. Zitiert nach: Ders.: *Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays und Briefe*. Leipzig 1988. S. 331.

<sup>14</sup> Zitiert nach: Müller-Lentrod, Matthias: *Poetik für eine brennende Welt. Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde*. Bern/Berlin u. a. 1997. S. 257.

<sup>15</sup> Goll, Iwan: *Die Eurokokke. Mit neun Zeichnungen von Georges Annenkoff*. Hrsg. v. Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2002. S. 64 f.

<sup>16</sup> Ebd., S. 97.

<sup>17</sup> Ebd., S. 107.

<sup>18</sup> Goll, Yvan: *Sodome et Berlin*. Paris 1929.

<sup>19</sup> Goll, Yvan: *Sodom Berlin*. Frankfurt a.M. 1988.

<sup>20</sup> Ebd., S. 58.

<sup>21</sup> Ebd., S. 87 f.

<sup>22</sup> Ebd., S. 54.

<sup>23</sup> Goll, Iwan: *Die Eurokokke*, S. 155.

<sup>24</sup> Goll, Yvan: *Sodom Berlin*. S. 133 f.

<sup>25</sup> Goll, Iwan: *Die Eurokokke*, S. 156 f.

<sup>26</sup> Glauert-Hesse, Barbara: *Nachwort*. In: *Die Eurokokke*. S. 162.

<sup>27</sup> Zitiert nach Glauert-Hesse, Barbara: *Nachwort*. S. 173.

<sup>28</sup> Ebd., S. 174.

<sup>29</sup> Zitiert nach: Goll, Claire und Iwan: *Meiner Seele Töne*. Hrsg. u. kommentiert v. Barbara Glauert-Hesse. Mainz/Berlin 1978. S. 6.