

Von Melusine zu Manyana: Zur Beziehung von Mann und Frau in der Dichtung von Yvan Goll

Éva Kocziszký (Budapest)

Die Liebestragödie: Die Melusine

Im Schatten des „Methusalem, oder der ewige Bürger“, gemeinhin bekannt als das erste absurde Drama (1924), war den folgenden dramatischen Werken von Yvan Goll kein weiterer Erfolg beschieden. Anfang der 20er Jahre schrieb Goll fünf Theaterstücke, von denen heute keines mehr gespielt wird. Gerade die „Melusine“ birgt jedoch das Potenzial in sich, dass sie noch heute auf den Bühnen Platz finden könnte. Die französische Fassung der grotesken Tragödie entstand wahrscheinlich um 1922, ihre deutschsprachige Fassung jedoch erst am Anfang der 30er Jahre. ‚Kunst sei Liebe‘, schrieb Goll in seinem ersten Appell an die Kunst¹ nach seiner Rückkehr aus der schweizer Emigration nach Frankreich, und zwei Jahre später sprach er schließlich von einem Rückzug in eine intime Privatsphäre von Ich und Du: „Zudem bin ich von heute ab Franzose – oh nur so, meine Seele ist so deutsch, daß kein Paris sie wird ändern können. [...] Vor ganz Europa spucke ich aus. Ein Ich und Du – da hört es auf.“²

Dieser Rückzug in die Privatsphäre um die Zeit der Eheschließung mit Claire Goll zeigt sich auch im dramatischen Werk Golls. Seine „Melusine“ lässt sich als eine Tragödie der Liebe lesen: Sie ist zum Scheitern prädestiniert, und nicht nur wegen des sozialen Umfelds – eine Parallele zu Shakespeare’s „Romeo und Julia“ –, sondern auch aufgrund ihrer innewohnenden Dynamik, in der sich die Fremdheit zwischen Mann und Frau als unüberwindbar und in ihrem Widerstreben als zerstörerisch herausstellt.

Den Stoff entnahm Goll den mittelalterlichen Legenden über Wassernixen, zu denen auch die Melusine gehört und deren Geschichte sowohl in der deutschen als auch in der französischen Literatur vielfach bearbeitet wurde. Im Text des Dramas wird außerdem Hans Christian Andersens Märchen „Die kleine Seejungfrau“ ausdrücklich erwähnt.³ Trotz der anhaltenden Traditionslinie des Stoffes überrascht es jedoch, dass Goll sich in dieser immer noch stark avantgardistisch geprägten Phase seines Schaffens dieser Fabel zuwendet. Ich vermute, dass ihn die Lektüre von Kierkegaards „Furcht und Zittern“ anregte. Die Schrift des dänischen Philosophen hat auf Goll eine elementare Wirkung ausgeübt, davon zeugen die um diese Zeit verfassten Gedichte, wie das unten zu besprechende Gedicht „Abraham und Isaak“. Die Sujets sind dabei sehr unterschiedlich: Die dänische Legende über das unschuldige Mädchen Agnete, die von einem Wassernix verführt wird, zeigt kaum Ähnlichkeiten mit der Fabel der Melusine. Die

¹ Die Aktion, 17. November 1917.

² Yvan Golls Brief an Walter Rheiner, 31. Oktober 1919. Handschrift, Marbach, Literaturarchiv.

³ Eine ausführliche Analyse des Melusinen-Stoffes sowie seiner Übernahme durch Yvan Goll wurde von Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni präsentiert. Ihre Interpretation basiert auf der sorgfältigen Untersuchung der Manuskripte und enthält auch zahlreiche Hinweise auf die nicht besonders gravierenden Unterschiede zwischen der französischen und der deutschen Fassung (Bennholdt-Thomsen/Guzzoni 2014).

Fragen jedoch, die Kierkegaard und Goll an die Legende stellen, ähneln sich dagegen. Kierkegaards Interesse richtete sich auf die Dämonie der erotischen Verführung und auf die Frage, was passiert, wenn sie auf die reine Unschuld eines Mädchens trifft, ob sie die Liebe von ihrer Dämonie zu erlösen vermag. Golls Melusine ist ebenfalls eine „Unschuldige“, eine Wasserjungfrau, der sogar die Liebe verboten ist. Ihr fremdartiges Wesen, symbolisiert durch den Fischschwanz, übt aber eine derart unwiderstehliche, verführerische Macht auf das männliche Wesen aus, dass alle Männer, sogar die engstirnigen Spießbürger Philister, die nichts von ihrem wahren Wesen verstehen, ihr unterliegen. Im Gegensatz zu Kierkegaard entwickelt Goll aus dieser Dämonie der erotischen Faszination eine groteske Tragödie, in der die Liebe zwischen Mann und Frau ebenso scheitert wie die Liebe zur Natur.

Die Titelheldin wohnt zwangsverheiratet mit einem Immobilienmakler in einer Stadt. Praktisch aber lebt sie nicht *mit* ihm, sondern in der Natur des Parks in der Nähe ihres Wohnhauses. Der Park fällt nun gierigen Bauspekulanten zum Opfer, zu denen auch Melusines Ehemann, Oleander, gehört. Der Kauf des Grundstücks gelingt aber nicht ihm, sondern einem Grafen, der aus der mittelalterlichen adeligen Familie der Lusignans stammt. Der Name des Grafen stellt wiederum eine Verbindung mit der mittelalterlichen Sage her und ermöglicht den Übertritt aus der scheinbar realen Handlung ins Surreale. Der Graf will auf dem erworbenen Grundstück einen Palast errichten. Es kommt zu der absurden Situation, dass Melusine ihre paradiesische Naturwelt nur retten kann, wenn sie sich in den Grafen nicht verliebt. Sie begegnen sich zum ersten Mal bei der Einweihung des Schlosses, zu der Oleander mit seiner Frau eingeladen wird. Der Graf lebt alleine, besitzt einen Hang zu Märchen und sehnt sich nach der Gefahr einer wahren Liebesleidenschaft. Der Dialog zwischen Melusine und dem Grafen ruft jedoch keinesfalls romantische Topoi auf, er ist viel eher surreal, ein groteskes (Wechsel-)Spiel mit Identitäten und beißender Ironie:

Melusine: Haben Sie wohl verstanden, daß ich Frau Oleander bin?

Graf: Ich erkenne Sie unter jeder Verkleidung wieder.

Melusine erschrocken: Also finden auch Sie, daß ich wie zu einer Maskerade gekleidet bin? Mein Mann hat mich sehr getadelt. Er hat mir eine seiner Szenen gemacht. Er hat gesagt: „Du kompromittierst mich. Was wird der Herr Graf von uns denken?“ Er hatte also recht. *Sie weint.*

Graf: Aber nein, aber nein! Weinen Sie nicht. Ganz im Gegenteil. Ich meinte, daß Sie im Leben als kleine Bürgerin, als die Gattin des ehrenhaften Herrn Oleander verkleidet sind, aber daß das einzig Echte an Ihnen der Fischschwanz ist.

Melusine weint weiter: Jetzt machen Sie sich über mich lustig.

Graf lacht: Nicht im geringsten.

Melusine: Aber das ist die neueste Pariser Mode. Ein Modell von Heim.

Graf: Das will ich gern glauben. Heim ist ein raffinierter Mann. Er inspiriert sich, wo er kann, bei den Merveilleusen, bei den Edeldamen des Mittelalters ... jetzt hat er die Nymphen entdeckt. Aber Sie ... Sie sind reine Antike. (Goll 1960: 117 f.)

In Melusine entbrennt trotz Verbots eine leidenschaftliche Liebe zum Grafen. Eine Liebe zwischen einem namenlosen Grafen und einer „dreitausendsiebzehn“ Jahre alten Wassernixe vermag nur tragisch zu enden. Die wunderhafte Natur von Wasser, Wald und Grün, von der sie schwärmt, geht mit ihr bzw. mit ihnen zugrunde. Die Tragödie, die den Konflikt zwischen der Natur und der von Investitionsinteressen gesteuerten neokapitalistischen Welt austrägt, wurde

lange als „romantisch“ und als eine Abkehr von der Avantgarde abgetan. Man schenkte nur den Tönen der Wehmut Aufmerksamkeit und nahm die „Peitsche“ und die „böse Ironie“ des Stücks kaum wahr. In der heutigen Zeit der Klimakrise könnte Golls „Melusine“ mit neuen Augen gelesen werden, und natürlich nicht nur in ihrem Sujet, sondern auch als Text. Die komisch-grotesken Wiederholungen in den Dialogen (einiges wird sogar dreimal wiederholt, sodass der Eindruck eines Leierkastens entsteht), das Wundersame und Märchenhafte, das im Surrealen aufgeht, setzt den avantgardistisch geprägten, aber individuellen Weg Golls fort. Zugleich offenbart sich in der Sprachwelt der *dramatis personae* ein Bruch: Melusine selbst oder die Pythia sprechen die Sprache hoher Dichtung, die in einem pointierten Widerspruch mit dem faden, abstrakt alltäglichen Sprechen der bürgerlichen Figuren (Oleander, Melusines Mutter etc.) steht und von diesen überhaupt nicht verstanden wird.

Die Melusinengestalt des Dramas hat zwar einige Gemeinsamkeiten mit Ingeborg Bachmanns Undine aus ihrem Prosatext „Undine geht“, kann jedoch nicht als ihre Vorgängerin betrachtet werden. Gemeinsam sind beiden Werken die Darstellung einer unüberbrückbaren Kluft zwischen der Welt des Mannes und der Frau sowie die Revolte der Frau gegen die Männerwelt, gegen das geistlose bürgerliche Leben. Damit endet jedoch die Ähnlichkeit zwischen den beiden Wasserfrauen. Melusines Verständnis von der Weiblichkeit als Jungfräulichkeit lässt sich nicht als emanzipatorisches Bewusstsein auffassen wie bei Bachmann, obwohl sie genauso an der bürgerlichen Lebensweise leidet und aus ihr flieht. Die Frau steht in diesem Drama für das Bewahren einer Naturnähe inmitten der unmenschlich gewordenen, entfremdeten großstädtischen Zivilisation, und ihre mythische Stilisierung metaphorisiert die Unschuld der Einbildungskraft und somit die genuin dichterische Sicht auf die Wirklichkeit, die mitsamt dem Park zur Zerstörung verurteilt ist. Im Gegensatz zu Bachmanns Undine, die in ihrem bürgerlichen Gefängnis die Männerwelt zu hassen beginnt, vermag Melusine nicht, auf die Liebe zu verzichten. Sie versucht in ihrer vollkommenen Hingabe zum geliebten Mann eine hoffnungslose Revolte. Im Gespräch mit ihrer Muhme, Pythia, fragt Melusine: „Kann ich glücklich sein, wenn ich nicht Liebe?“ Sie antwortet: „Die armen Menschen, ja berauscht sie (die Liebe) mit Illusionen. Uns aber bringt sie Unheil.“ (Goll 1960: 102) Die Liebe zum Grafen reißt Melusine mit sich, und in ihrem Liebesduett wird das Wechselspiel der „Antirose“ mit ihren ekstatischen und zugleich ahnungsvoll melancholischen Stimmen vorweggenommen:

Melusine: Ich habe so sehr auf dich gewartet, und du kamst

Hundertmal, ohne zu mir zu kommen.

Jedes Blatt, das zur Erde fiel, warst Du.

Jeder Zug, der vorbeifuhr, warst du.

Graf: [...] in Dir sind alle Frauen der Welt vereint,

die nördlichen Vormittage,

die Mitternächte des Südens,

die treulos Keuschen und die verzweifelten Bürgerinnen,

die, die mich wie Feuer verzehrten,

und die, die wie Wasser hingegen mich durchdrangen. (Goll 1960: 122)

Dieses Begehren, der allumfassende Einzige für den Anderen zu sein, bietet jedoch keine Perspektive für das Leben, sondern nur ein gemeinsames Sterben, das auf die Vereinigung folgt.

Die Liebe vermag weder die Natur, die Pflanzen und Tiere noch den Menschen, dessen Herz mit dem Verlust seiner Naturgebundenheit zunehmend erkaltet, zu retten.

Die Liebesgedichte

Vielleicht ist selbst der Mord ein gütig Schicksal
Denn die Skorpionin frißt ihren Skorpion aus Liebe
Und Lilien haben Jungfrauen getötet. (Goll 1996 Bd. I: 251)

– schrieb Goll in „Astral“ (1924), nachdem er die Dichtung die „Kunst der Liebe“ genannt hatte und sich selbst gerne als ein Genie, das die Liebe erfand, apostrophierte. Ab den 1920er Jahren galt er gemeinhin als Dichter von Liebesgedichten *par excellence*. Richard Exner bezeichnete die Liebesdichtung Golls als „unsterbliche Verse“ mit einem bestürzenden „Maß an Aussagekraft“, andere Kritiker, wie etwa Michel Seuphor, bewunderten ihre sprachliche Meisterschaft, die sich in ihrer Intensität dem „Hohelied“ annähern (Goll 1960: 825 ff.). Man kann auch heute noch jener Feststellung der Kritik zustimmen: Yvan Goll habe mit der „Antirose“ und mit den „Malaiischen Liebesliedern“ die deutschsprachige Liebeslyrik überhaupt erneuert.

Die „Antirose“ ist ein gemeinsamer Lyrikband von Yvan und Claire Goll, dessen Gedichte ursprünglich in Französisch geschrieben und dann wiederum von den beiden ins Deutsche übersetzt wurden. Claire hat Yvan im Frühjahr 1917 in der Schweiz kennengelernt und 1921 geheiratet. Je mehr Yvan Goll an dem politischen und kulturellen Untergang Europas litt, desto mehr glaubte er an die Macht der Liebe zwischen Mann und Frau als einzige metaphysische Kraft, die dem Leben Halt, Dauerhaftes und Sinn geben kann. Wie bereits oben zitiert wurde: „Ein Ich und Du – da hört es auf.“

Die Liebesbeziehung mit Claire fungierte als Vorbild seines dichterischen Programms dialogischer Lyrik, dessen Einzigartigkeit in jener mehrschichtigen Dialogizität besteht, welche für die „Antirose“ charakteristisch ist. So ist dieser Band zweigeteilt – der erste Teil besteht aus den Gedichten Yvans an Claire, der zweite aus den Gedichten Claires an Yvan, die sich mit einer feinen, manchmal in den Stimmungen und in der lyrischen Emotionalität getragenen Resonanz an die Verse Yvans anschließen.⁴ Rüdiger Görner hat den Leser plausibel aufgezeigt, wie nahe diese Dialogizität der Konzeption von „Ich und Du“ von Martin Buber steht: Es gibt kein Ich ohne Du, und im jeweiligen Du spiegelt sich immer etwas aus dem ersten, großen, ewigen Du wider (Görner 2016: 129). Golls dialogische Lyrik wurzelt genauso in dieser hebräischen Tradition, die zum „Hohelied“ zurück verweist, wie auch in der Überlieferung der Platonischen Dialoge. Die Liebe ist für Goll eine „Bühne der Zwei“ (Alain Badiou), die sowohl ihre Stabilität als auch ihre äußerste Verwundbarkeit aus dieser ‚Apriorität‘ gewinnt. Der Blick des Du auf das Ich wird somit ein wahrer Schöpfungsakt, in dem das Ich seine (Wieder)Geburt erlebt: „Wenn du vorübergehst, / Erlebt die dunkelste Straße / Auch einmal eine Morgenröte, / Die ärmsten Heringe der Spezereien / Erglänzen wie Juwelen des Abends, / Die Pferde werden scheu und wollen Dir nach / Und ich bin plötzlich / Der Größte, der Klügste, der Schönste der Männer / Und stoße mit den Schultern den Himmel.“ (Goll 1996 Bd. II: 483)

⁴ Unsere Darstellung hat jedoch nicht die Zielsetzung, die Autorschaft von Claire Goll gleichfalls einzubeziehen. Ich weise hier ergänzend auf die mustergültige Analyse von Rüdiger Görner (2016) hin.

In der Liebe vermögen Ich und Du an der Geburt der Welt dabei zu sein, da allein durch die Liebe der Weg zum Absoluten führt. Die Liebesbeziehung zwischen Ich und Du ist folglich für Goll nicht nur horizontal, sondern auch vertikal, sie braucht eine Poetik, die – mit Carl Einstein zu sprechen (Einstein 1991: 73) – Emotionen aus „versunkenen tellurischen Tiefen“ ans Licht bringt und ein ganzes Universum bildet. Was Carl Einstein in seiner Forderung nach einer vertikalen Dichtung vorschwebte, eine „mantische“ Sprache mit „orphischen“ Tiefen, die Ich und Du als eine universale Ganzheit erscheinen lassen, ließe sich erfüllt in Golls Liebeslyrik nachweisen. Sie entfaltet sich in einem „Wechselgesang“ von Ich und Du (Goll 1968: 383), in ihr „ist die Geliebte nicht Vorwand, die Welt zu preisen“ – wie Richard Exner formulierte –, hier wird alles erst wirklich durch sie. Er gibt ihr den Mond zu trinken und füttert sie mit Sonne, wenn sie hungrig ist. Er wirft ihr Sterne auf den Weg, damit sie nicht fällt und schmückt sie mit einem „Halsband von Lerchenliedern“.

Alle Zyklen der Liebesgedichte („Antirose“, „Neila“, „Love Poems“ etc.) sind sorgfältig komponiert, sie folgen dem Wechsel bzw. dem ekstatischen Rhythmus eines Auf und Ab der Gefühle. Liebe schlägt in die Traurigkeit einer vollkommenen Abhängigkeit und einer Todesmelancholie um, wie in „Auf deiner Augen Hemisphären“: „Auf deiner Augen Hemisphären / Bereise ich die Welt, / Ein trauriger Odysseus“. (Goll 1996 Bd. II: 482) Oder die Liebe mit ihrem Abhängigkeitsgefühl ruft brutale Befreiungsakte hervor, wie etwa die Gewaltphantasien, ausgelöst von Eifersucht und Ressentiment, zu lesen sind.

Die schlafende Frau

Der römische Elegiendichter Properz hat ein oft wiederholtes Muster für die abendländische Liebeslyrik geschaffen: In seiner Elegie I,3 wird geschildert, wie die schlafende Geliebte von ihrem Liebhaber belauscht wird.

Der Anblick der in tiefen Schlaf versunkenen Cynthia erregt die Phantasie des männlichen Gaze: Das Ich will Gewissheit über ihre Träume gewinnen und fällt seinen Wahnvorstellungen und seiner heftigen Eifersucht anheim: Ob ihr „Gesichte im Traum besondere Ängste verschafften“ oder sie „irgendein Schuft zwänge, die Seine zu sein“?⁵

Alles, was ich dem undankbaren Schlaf an Geschenken gab,
all diese Geschenke rollten oft wieder von dem vorgeneigten Busen.
Und so oft, wie du mit einer kleinen Bewegung aufgeseufzt hast,
erstarrte ich und glaubte dem nichtigen Vorzeichen,
dass dir irgendwelche erblickten Dinge ungewohnte Ängste brachten,
oder dass jemand dich gegen deinen Willen zwänge, ihm zu gehören.

Ein Gedicht aus der „Antirose“ wiederholt die Sprechsituation der properzischen Elegie: Das Ich versucht auch in Golls Gedicht in den Schlaf und Traum der beobachteten Geliebten einzudringen:

Sobald du schläfst

⁵ Properz1,3, Verse 25-30, übers. v. H. Gasse.

Entwickle ich im Mondwasser
Die dunklen Filme deiner Pupillen,
Und umgekehrt rollt sich der Tag zurück.
Da seh ich auf der Nachtleinwand
In grellen Großaufnahmen
Die hundert Gesichter
Deines zu schönen Geliebten.
Die vielen Formen eurer Küsse.
Euren schwarz-weißen Verrat,
Und lebe zornig, was ihn noch träumt....
Aber werde dich nicht erwürgen:
Ich will dich sterben seh'n zu jeder Stunde des Tages.⁶

Während aber in der römischen Elegie das Ich, das Cynthias Schlaf auszuspähen versucht und über ihre Untreue phantasiert, von der erwachenden Frau zornig bezichtigt wird, bleibt in Golls Gedicht die beobachtete Frau ohne Stimme. Die Hochspannung von Liebe und Eifersucht gibt hier keinen Raum für eine Konfrontation von Imagination und Wirklichkeit. Das beobachtende Ich bleibt seinen Bildern verfangen, die es, wie mit der modernsten Kinotechnik entwickelt, auf die Leinwand seiner Psyche projiziert: Die „dunkle(n) Filme“ auf den „Pupillen“ der Geliebten werden in „Mondwasser“ entwickelt: Sie gewinnen somit quasi eine materielle „Objektivität“. Die „Filmrolle“, welche die Erinnerungen der Frau an ihren letzten Tag dokumentieren soll, lässt sich dann „auf der Nachtleinwand“, wohin sie wie in einem Kino projiziert wird, „in grellen Großaufnahmen“ sehen. Sie soll bestätigen, was das Ich von vornherein zu wissen glaubt: ihre Untreue. „Die surrealistische Filmwelt eines Luis Buñuel scheint hier vorweggenommen,“ stellte Rüdiger Görner über das Gedicht fest und weist auf den Film „Un Chien Andalou“ (1929) hin.⁷ Das fieberhafte Suchen nach Tatdelikten, wobei das Entwickeln des Films „in Mondwasser“ auch zur Vergrößerung der Bilder führt, erinnert den heutigen Leser sogar an einen weit später entstandenen Film, an Michelangelo Antonionis „Blow up“, dessen Protagonist ebenso unfähig ist, auf den seziierten und vergrößerten Bildern Realität und Imagination auseinanderzuhalten. Das Ich des Gedichts wird aus Enttäuschung und Eifersucht zum Gegner des Du, das ihm nun zum Objekt seiner Gewaltphantasien wird:

Aber werde dich nicht erwürgen:
Ich will dich sterben seh'n zu jeder Stunde des Tages.

Das Bindewort „aber“ bringt eine überraschende, aus der Rilkeschen Poetik bekannte schroffe Wendung in das imaginäre Rückwärtsspulen des Films: „Aber werde dich nicht erwürgen: / Ich will dich sterben seh'n zu jeder Stunde des Tages“. Das Spielen mit den Gedanken über Rache und Mord befriedigt den Sprecher nicht, es soll unzählige Mal wiederholt werden – entsprechend den „hundert Gesichter[n]“ des schönen Geliebten. Auf dem Film der „Nachtleinwand“

⁶ Vgl. mit leicht geändertem Text Goll 1996 Bd. II: 69.

⁷ Unter den Interpreten dieser einzigartigen Liebespoesie, die die Golls gemeinsam schufen, stellte Rüdiger Görners Interpretation einen wahren Schlüssel zur Lektüre bereit, da er auf die immer wiederkehrenden Metaphern der Gewalt und des Mordes hinwies, die dieses so spektakulär gespielte Liebesdrama mit klaren Untertönen artikuliert (Görner 2016: 139.)

erscheint alles „schwarz-weiß“, als ob das „Kino“ mit der Realität identisch wäre: Nichts hindert das Ich, seinen eigenen Phantasien anheimzufallen.

Während die schlafende Geliebte in der „Antirose“ dem männlichen *gaze* ausgeliefert ist und im Mann Gewaltphantasien weckt, erscheint im letzten Gedichtband „Traumkraut“ eher der wache Mann als potenzielles Opfer der schlafenden Frau. Vom anzuführenden Gedicht „Du Tochter der Tiefe“ sind wiederum unterschiedliche Fassungen überliefert, die als selbstständige Gedichte betrachtet werden können, ich zitiere die Fassung aus der Ausgabe von Claire Goll:

Du Tochter der Tiefe, wie halt ich dich im Glashaus des Mondes
Wie verbind ich dein magisches Aug mit den Wolken des schnellen Vergessens
Wie gewöhn ich dich an die Rundheit der Erde?

Vom Neumond Besessene
Wie bändige ich dein Binnenmeer
Das über die Ufer des Menschlichen wogt?
Wie fang ich die Feuerfische in meinen ungläubigen Netzen?

Und wenn der Vollmond dich schwängert mit Samen des Mohns
Wie kühl ich das Fieber der schlaflosen Berge
Wie blend ich ab die Todesstrahlen deiner Rubine?

Ach nur im abnehmenden Mond
Da magern die Flüsse ab und erlischt
Das Ginster-Irrlicht deiner Augen
Dein rauher Ruf wie der der heiligen Tiere
Ergibt sich meinem jagenden Herzen. (Goll 1960: 474)⁸

Auch in diesem Gedicht geht es, wie im vorherigen, um das Rätsel „Frau“, das zu entziffern ist. Ihre Rätselhaftigkeit wird sofort mit der Anrede thematisiert, indem sie „Tochter der Tiefe“ genannt wird. „Tiefe“ meint hier sowohl das Unergründliche ihres Wesens als auch die Tiefe des Wassers, zu der sie mythologisch gehört. Somit setzt Goll seine durch das Werk sich hinziehende Mythisierung der Frau als einer Wassernixe - „Melusine“ – fort, hier allerdings nur sehr vermittelt durch die metaphorischen Zusammenhänge vom Wesen der Frau, Mond und Wasser.

Die „Tochter der Tiefe“ wird unter der magischen Wirkung des Mondes vorgestellt: Jede Strophe zeigt sie in einer jeweils anderen Phase des Mondes – vom Neumond zum Vollmond. Die Verbindung der Mondphasen mit dem Wesen der Frau bestimmt die erotische Imagination, deren ‚Physiologie‘ somit eine kosmische Dimension gewinnt.

Der Mond-Zyklus der geheimnisvollen „Tochter der Tiefe“ wird zuerst in der Höhe des Himmels bestaunt und mit Verwunderung und Verzweiflung angeredet: „wie halt ich dich im Glashaus des Mondes / Wie verbind ich dein magisches Aug mit den Wolken des schnellen Vergessens / Wie gewöhn ich dich an die Rundheit der Erde?“ Als ob „die Tochter der Tiefe“,

⁸ Vgl. mit der anderen Fassung bei Glauert-Hesse (Goll 1996 Bd. II: 348). Mir ist außerdem vollkommen unverständlich, warum Glauert-Hesse *Traumkraut* in den II. Band („Liebesgedichte 1917–1950“) aufgenommen hat, da dieser posthume Lyrikband überhaupt nur sehr wenige Liebesgedichte enthält.

an die die Fragen gerichtet sind, zugleich eine nicht zu bändigende, von der Erde entfremdete Mondgöttin wäre, eine surreale Nachfahrin der griechischen Selene. Mit dieser paradoxalen Perspektive von Tiefe und Höhe, die miteinander subversiv und wechselseitig verbunden bleiben, ist zugleich der Ton des Liebesgedichts vorgegeben.

Die zweite Strophe richtet sich an die Frau, wenn sie vom „Neumond besessen“ ist und ihre magische Ausstrahlung wächst. Als Gegenpart zum „magischen Aug“ des Mondes im Himmel wird ihre nicht zu bändigende Naturgewalt als ein uferloses „Binnenmeer“ gesehen. Das Ich schaut auf das Du wie es „über die Ufer des Menschlichen“ geht. Sollte die Frau im Bild des vom Neumond zur Überschwemmung Verführten (Stromes) erscheinen, schlüpft das betrachtende Ich in die Rolle des verzweifelten Fischers „mit ungläubigen Netzen“: „Wie fang ich deine Feuerfische in meinen ungläubigen Netzen?“

An die Phase der „besessenen“ Ekstase schließt sich das „Fieber“ des narkotischen Schlafs in der Vollmondnacht an. Das Ich beobachtet die Geliebte, die vom Vollmond mit „Samen des Mohns“ befruchtet wird. Die kosmische Vereinigungsszene versetzt das Ich in ein schlafloses Fieber: „Und wenn der Vollmond dich schwängert mit Samen des Mohns/ Wie kühl ich das Fieber der schlaflosen Berge / Wie blind ich ab die Todesstrahlen deiner Rubine?“ Die Ausstrahlung der schlafenden Frau sammelt sich in ihren „Rubinen“, deren „Todesstrahlen“ der Sprecher aufgrund ihrer existentiellen Gefährlichkeit/ihrer unheilvollen Wirkmächtigkeit „abblenden“ muss. Das Verb stammt wiederum aus der Fachsprache der Fotografie und weist auf das Schließen der Blendenöffnung hin, wodurch die übermäßige Ausstrahlung der „Rubine“ der Frau bis zur Schwärze abgeschwächt werden kann.

Die mineralogische oder sogar alchemistische Metapher, die vielleicht auch anatomische Assoziationen wecken kann, erhöht den Effekt des Fieberhaften, dem sich das Ich wehrlos ausgesetzt fühlt.

Nach drei aus Fragesätzen bestehenden Strophen macht das Ich in der vierten Strophe eine Aussage: Es konstatiert beim „abnehmenden Mond“ das „Magern“ der „Flüsse“ und das Erlöschen des „Ginster-Irrlichts“ der Augen der Geliebten. Es schlüpft in die Rolle eines Jägers – eines Aktaion oder mehr eines Endymion, des glücklichen Liebhabers. Die Geliebte ergibt sich endlich ihrem Jäger in dem Moment, in dem sie nun wie ein „heiliges Tier“ im erotischen Rausch aufschreit, um sich dem Mann zu ergeben: „Dein rauher Ruf wie die der heiligen Tiere / Ergibt sich meinem jagenden Herzen.“

Die Einzigartigkeit der Gollischen Liebeslyrik besteht eben in dieser vollkommenen Einheit von furioser Erotik und troubadourhafter, hymnischer Anbetung des bis auf seine Physiologie ganz realen und zugleich fremdartig geheimnisvoll gebliebenen Du.

Malaiische Liebeslieder

Seit der Veröffentlichung des umfangreichen Briefwechsels zwischen Claire, Yvan Goll und Paula Ludwig kann der Leser auch mehr über den Fluchtversuch Yvans wissen. Er lernte 1931 in Berlin die Dichterin Paula Ludwig kennen, er hegte die Hoffnung, dass sich aus ihr (durch seinen Einfluss) eine „christliche Lasker-Schüler“ entwickelt. Sie waren sich in ihrer politischen Haltung und in ihrer geistigen Ausrichtung sehr nahe. Die acht Jahre, die sie im Schatten des sich herausbildenden Nationalsozialismus miteinander verbracht haben, endeten

nach dem theatralischen Selbstmordversuch Claire Golls im Juli 1938, der als Erpressung funktionierte. Darauf folgte bald die Flucht der Golls aus Frankreich am 29. August 1939.

Die Liebesgedichte, die in den Jahren 1931-34 entstanden und ursprünglich in Deutsch geschrieben wurden, hat Goll zuerst 1935 in französischer Sprache mit dem Titel „Chansons Malaises“ veröffentlicht. Im Band singt die malaiische Frau Manyana über ihre Liebe zu ihrem Geliebten, einem Jäger, Fischer oder Reisfeldbesitzer. Die vom Kult des Exotismus in Malerei und Literatur durchdrungene Pariser Leserschaft hat zuerst angenommen, dass es sich um authentische malaiische Lieder handelt, die nun ins Französische übersetzt wurden. Von den in Briefen an Paula Ludwig geschickten Gedichttexten hat Goll vierzig Lieder auf Französisch neu geschrieben. Die deutschsprachigen Manuskripte sind erst 1961 aufgefunden worden, insgesamt handelt es sich um 110 Gedichte, die am besten in der Münchener Ausgabe von 1967 zu lesen sind.⁹ Da bis zu diesem Zeitpunkt und auch nach den Malaiischen Liedern Yvan die Liebeslyrik grundsätzlich dialogisch auffasste, musste er für diese Lieder eine neue Konzeption finden, die sie trotz eines einzigen lyrischen Ichs nicht monologisch wirken ließen. So entstand die Sprecherrolle der malaiischen Frau Manyana, dessen Name auf Spanisch „Morgen“ bedeutet, und somit konzeptionell auf eine Zukunft, auf einen hoffnungsvollen Morgen gerichtet ist. Diese Sprecherrolle enthält jedoch auch etwas Anstößiges. Der „poetische Transvestitismus, von dem Dietrich Schäfer in seiner Kritik schrieb¹⁰, könnte noch durch Golls Buchgestaltung des französischen Bandes unterstützt werden. Er schrieb an Paula Ludwig, das „Transvestitische“, ja sogar das „Hermaphroditische“ solle diese Liebeslieder kennzeichnen, das mit der Covergraphik hervorgehoben werden solle. Er bat Paula Ludwig, als „Halb Malaie“ angeredet, um eine Zeichnung: „Halb Malaie! Kurzum: ich soll dich bitten, 2 oder 3 Zeichnung schnellstens einzusenden: und zwar: fürs Titelbild einen schmalen, blassen Hermaphroditen, so wie du seit Jahren ihn dir vorstellst. Mehr Mädchen als Man: Manyana. Sehr malaiisch!“¹¹ Neben dem Titelbild hat Yvan Goll versucht, die vollkommene Einheit in der Liebe durch neue Namensbildungen zum Ausdruck zu bringen: Er unterschrieb einige seiner Briefe an Paula mit dem Namenskompositum I-wana oder Iwana.¹²

Das Schlüpfen in die Rolle der exotischen Frau trug sicherlich zur extremen Steigerung der Gefühlsintensität bei. Darüber hinaus wurde durch diesen „Transvestitismus“ auch eine Synthese des männlichen Ichs mit dem weiblichen Du angestrebt, indem der Mann mit der Stimme des geliebten Du spricht, es in sich inkorporiert. Die Eigenart dieser Ich und Du in sich vereinigenden Ich-Figur spiegelt sich in der sich wiederholenden Metaphorik des Verschlingens, Aufzehrens und Vernichtens des Anderen wider, führt jedoch nie zu einer Verschmelzung von beiden in ein anonym gewordenes, sprachloses Wir. In einigen Gedichten wünscht sich die Geliebte vom liebenden Du vollkommen zersetzt zu werden, bis von ihr nur ein Hauch (ein Atem,

⁹ Goll, Iwan (1967): Malaiische Liebeslieder, München. Die Ausgabe von Glauert-Hesse ist zwar weniger übersichtlich und sehr ungünstig typographiert, außerdem beachtet sie die ursprüngliche Komposition des Zyklus nicht, doch soll sie hier trotz ihrer Mängel verwendet werden. Der Grund dafür liegt im Umstand, dass es für die Forschung wichtig ist, welche Texte von Yvan Goll selbst auf Deutsch geschrieben sind, also welches Gedicht als deutsches Original und welches als Übersetzung von Claire Goll zu verstehen ist.

¹⁰ Dietrich Schäfer in seiner Rezension über die „Malaiischen Liebeslieder“, in: Neue Rundschau, Heft 1, 1968, S. 139.

¹¹ Yvan Goll an Paula Ludwig am 23. Oktober 1934, mit Handzeichnung von Goll und mit einer Skizze von P. Ludwig. (Goll/Goll/Ludwig 2013, Bd. I: 386)

¹² Zum Beispiel in den Briefen vom 19. und vom 27. September 1932 (Goll/Goll/Ludwig 2013, Bd. I, 197, 199).

eine Stimme) bleibt: „Erst wenn du alles von mir nahmst: / Die Haut von meinem Fleisch / Das Fleisch von meinen Rippen / Die Welt aus meinen Augen / Die Augen aus meinem Kopf / Wenn ich nur noch der Hauch bin / Mit dem du meinen Namen rufst / Dann weiß ich erst / Wie sehr ich dir gehöre.“ (Goll 1996 Bd. II: 190) Ein exakt datiertes Gedicht, das kurz nach der Kanzlerschaft Hitlers am 22. Februar 1933 geschrieben wurde, zeigt, wie die exotische, emotional aufgeladene Bildlichkeit eine metaphorische Sprache bildet, in der eine sich verfinsternde, drohende Wirklichkeit angedeutet wird. Das Sprechen gelangt somit an ihre Grenze und findet ihren Ausdruck fortan nur noch im Schreien und in Tränen:

Der rote Pfeffer schreit
Seine Lippen können sich nicht mehr schließen

Der blühende Vanillebusch
Ist eine Wolke von Sehnsucht geworden

Viele schwarze Wolken rollen über die Erde

Der Regenbaum
Hat mir seine erste Träne geschenkt

Exotismus paart sich in diesen Liedern nie mit Hedonismus, Liebe wird nie zu einer egoistischen Passion des Ichs. Wenn auch diese Liebeslyrik nicht jene Intensität und Komplexität der Wahrheitserfahrung inne haben wie die Gedichte der „Antirose“, wenn sie nicht so intensiv vom Zerschneiden des Anderen durchdrungen sind, was zur elementaren Erfahrung des Du gehört, sind die Lieder der Manyana vom Wagnis der Leidenschaft durchzogen, das vor keinem Schmerz, keinem Selbstverlust zurückschreckt: „Über meine Äcker bist du geschritten / Sie haben die Fröhlichkeit deiner Füße vernommen / Du hast die Angst meiner Gräser gepflückt / Du hast die Wunden meiner Blumen verschüttet / [...] Da trittst du auf mich.“ (Goll 1996, Bd. II: 187) Yvan Golls dichterische Sprache akzentuiert das Ereignishafte der Liebe, das mit dem Hineintreten in das Leben eines Anderen den beiden eine neue Sprache gibt, die sich gegen das Vergessen, gegen das Verflachen oder Verflüchtigen stemmt. Liebesgedichte zu schreiben, war für Yvan Goll wie der Kampf Jakobs mit dem Engel, den Jakob nicht gehen ließ, bis dieser ihm seinen Namen verriet (1Mo 32, 29):

Aus den Wassern steigt das Vergessen
Die Wahrheit erschauert im Wind.
Sag mir schnell deinen Namen vor Morgenrot. (Goll 1996 Bd. II: 342)

Literatur

Benholdt-Thomsen, Anke/Guzzoni, Alfredo (2014): Melusine und andere Wasserfrauen in Yvan Golls Schauspiel und der Lyrik des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Einstein, Carl (1991): Das vertikale Zeitalter. In: Einstein, Carl: Prophet der Avantgarde. Berlin: Fannei und Walz, S. 73–74. (Ursprünglich: Manifest. In: Transition, XXI; Den Haag 1932)
- Goll, Yvan (1960): Dichtungen. Lyrik, Prosa, Drama. Hg. von Claire Goll. Nachworte von Helmut Uhling und Richard Exner. Darmstadt: Luchterhand.
- Goll, Iwan (1967): Malaiische Liebeslieder. München: Langewiesche-Brandt.
- Goll, Yvan (1968): Gedichte. Hg. und mit einem Kommentar von René Strasser. Meilen: Magica.
- Goll, Yvan (1996): Die Lyrik. Bde I–IV. Hg. von Barbara Glauert-Hesse. Berlin: Argon.
- Goll, Claire/Goll, Yvan/ Ludwig, Paula (2013): „Nur einmal werde ich Dir untreu bleiben“. Briefwechsel und Aufzeichnungen 1917–1966. 2 Bde. Hg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen: Wallstein.
- Görner, Rüdiger (2016): Wortspuren ins Offene. Lyrische Selbstbestimmungen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Schäfer, Dietrich (1968): Yvan Goll, Malaische Liebeslieder. In: Neue Rundschau 79(1), S. 139–142.