

Franz Janowitz als Vertreter der literarischen Moderne? Aber welcher? Profil des Werks und Einordnung in die Literaturgeschichte¹

Jaromír Czmero

Es gilt im Werk von Franz Janowitz fast durchgängig das Grundprinzip, aus der eigenen geistigen Kraft heraus den vorherrschenden, defizitären Wahrnehmungszustand zu überwinden und eine eigene poetische Welt oder besser Welten zu konstruieren, welche die ersehnte, oft metaphysisch-religiös inspirierte, ‚Selbsterlösung‘ bieten könnten. Diese Welten können insofern sehr unterschiedliche Gestalten annehmen, als sie wie ‚Produkte‘ einer experimentellen Erforschung des Vorstellungsraums der eigenen Subjektivität anmuten. So begegnet beispielsweise in der Lyrik von Janowitz bald eine monistisch-pantheistische Weltvorstellung, bald eine dualistisch-agnostische oder eine zwar wiederum dualistische, die aber den Dichter als Vermittler zwischen Immanenz und Transzendenz agieren lässt. Darüber hinaus wird neben der philosophischen Prosa und dem im inneren Monolog geschriebenen *Virtuosen*,² die per se reflexiven Charakter haben, auch das sonstige Werk von Janowitz mehr oder weniger gedanklich geprägt. Das betrifft auch die Lyrik, in der allerdings das Reflexive kaum bis in die sprachliche Form hinein, ‚dringt‘ wie bei Karl Kraus, wo das Gefühl oft dem artifiziellen Wortspiel das Feld räumt – bei Janowitz wird vielmehr das Reflexive nicht nur thematisiert, sondern gleichzeitig miterlebt.

Somit ist das Feld der nachfolgenden Untersuchungen begrifflich abgesteckt: zu den Grundmerkmalen, die das Profil des Gesamtwerks von Janowitz ausmachen, scheinen Konstruktivität, Reflexion, Experiment und allen voran – die Subjektivität zu gehören. Genau über diese leitenden Begriffe definiert Silvio Vietta die Ästhetik der Moderne (VIETTA 2001: 37, 181f.). Es wird versucht, vor dem Hintergrund von Viettas Ausführungen die folgende These zu begründen: Durch die Grundprinzipien der Ästhetik der Moderne lässt sich das Profil des Werks von Janowitz sehr präzise bestimmen, da sie nicht nur in auffälliger Weise umgesetzt, sondern auch thematisiert werden. Darüber hin-

1 Dieser Artikel stützt sich auf die Ergebnisse meiner monographisch angelegten Dissertation über das Leben und Werk des böhmischen Dichters Franz Janowitz: Jaromír Czmero: Der ‚unerschöpfte Tag‘ versus ‚All und Sterne‘: Dialektik der monistisch-dualistischen Erlösungsvisionen im Werk von Franz Janowitz (unveröff.). Olomouc: Palacky-Univ. 2012. Die Arbeit konnte ich mithilfe eines Franz Werfel-Stipendiums in Österreich abschließen.

2 Bei bloßen Erwähnungen der Titel einzelner Werke wird auf bibliographische Angaben verzichtet. Alle hier erwähnten Werke sind in der Gesamtausgabe enthalten: Franz Janowitz (1992), *Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe, Dokumente*. Hg. v. Dieter Sudhoff. Innsbruck: Haymon.

aus führt die Analyse des Werks unter dieser Perspektive zu dessen besserem Verständnis.

Um Missverständnisse zu vermeiden: In Viettas Makroepoche-Auffassung beginnt die Ästhetische Moderne ungefähr um 1800 vor allem im Umkreis der Frühromantik und wird erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts durch die Postmoderne abgelöst, wobei in dieser Zeitspanne, wie implizit aus Viettas Ausführungen hervorgeht, das Phänomen sozusagen flächendeckend gewirkt hat, so dass kaum ein Werk von diesen ästhetischen Prinzipien unberührt blieb. Es wäre also wenig ertragreich, nun Beweise anzuführen, dass auch das Werk von Janowitz Merkmale der modernen Ästhetik aufweist. Worum es aber geht, ist zu zeigen, dass es von diesen Prinzipien so tief durchdrungen ist, dass sie sich nicht nur dank ihrer Auffälligkeit sehr einfach nachweisen lassen, sondern dass sie selbst in reflexiver Weise sowohl in der Prosa als auch in der Lyrik zum Thema werden und so das verbindende Element, also das Profil des gesamten Werks von Janowitz ausmachen. Mag auch Viettas Theorie im literaturwissenschaftlichen Diskurs zur Ambivalenz der Moderne eben nur eine von vielen sein, bietet sie doch für unseren Zweck ein geeignetes Instrumentarium, um das ‚Verbindende‘ bei Janowitz festzuhalten.

Zugegebenermaßen lässt sich mit dieser Theorie, die auf den Umbruch um 1900 wenig eingeht, Janowitz’ Stellung im literaturgeschichtlichen Zusammenhang nicht präzise bestimmen, was zunächst ja aber auch nicht meine Aufgabe ist. Erst im Anschluss, nachdem das Wesentliche des Werks von Janowitz ausgemacht ist, wird anhand einer ausdifferenzierten Konzeption der Moderne als Mikroepoche (ca. 1885-1933) versucht, den Dichter im genaueren literaturgeschichtlichen Kontext zu sehen.

Viettas gesamte Theorie fußt auf der einfachen Annahme, dass letztlich dem Entstehen der Moderne mit ihrer neuen Ästhetik die durch die kopernikanische Wende eingeleitete Erkenntniskrise zugrunde liegt. Kopernikus hat nämlich mit seinem heliozentrischen Weltbild gegenüber dem bestehenden geozentrischen den „Bruch mit der scheinbar natürlichen Sicherheit der *sinnlichen Wahrnehmung*“ (VIETTA 2001: 59) verursacht. Dadurch wurde aber zunächst einmal nur das System der Wissenschaft revolutioniert. Vietta geht allerdings von dem Gedanken aus, dass

Systeme *nicht* als geschlossene, autopoietische und autoreferentielle Entitäten zu betrachten [sind], sondern als *offene Formen*, deren Innovationsgrad und Innovationsfähigkeit gerade davon abhängt, in welchem Maße sie Fremdeinflüsse aufnehmen und in sich verarbeiten können. (VIETTA 2001: 25)

So konnte in der Abfolge der von der Wissenschaft ausgehenden ‚Kettenreaktionen‘ auch die Philosophie der Aufklärung revolutioniert werden, welche ihrerseits wiederum die Ästhetik revolutioniert hat (VIETTA 2001: 51). War aber nunmehr in der durch den Erkenntnisschock erschütterten Philosophie

„im strengen Sinne des Wortes [...] nur das [wahr], was in der Rationalität des Erkenntnissubjekts nach den strengen Regeln der Methode widerspruchsfrei rekonstruiert werden kann“ (VIETTA 2001: 51f.), wendet sich die literarische Moderne im Gegensatz dazu den anderen, geradezu anti-rationalen Bewusstseinsformen der Subjektivität zu wie der Emotionalität, der Phantasie, der Erinnerung oder der Assoziation (VIETTA 2001: 183f.).

Hatte es die traditionelle Nachahmungsästhetik auf das Objekt bzw. auf das vormoderne ‚Referenzsystem Sein‘ abgesehen, weil sie Vertrauen in den ‚Augenschein‘ hatte, also in die wahrheitsgetreue Wiedergabe der wahrgenommenen Wirklichkeit durch die Sinne, wird in der modernen Ästhetik das Objekt aufgegeben zugunsten des Subjekts bzw. des Referenzsystems ‚Bewusstsein‘, das sich seine eigene Wirklichkeit schafft:

der Begriff und die Erfahrungsform dessen, was wir ‚Wirklichkeit‘ nennen, [verlagert sich] aus der naiven Vorstellung einer ‚für sich‘ seienden Natur, einer ‚Welt an sich‘ [...] in die *Vorstellungswelt der Subjektivität*. ‚Welt‘ wird, auch in den modernen Künsten, zu einer *Konstruktion des Bewußtseins* der Subjektivität. [...] Moderne Ästhetik wird im Kern *konstruktiv*. Und das macht die ästhetische Revolution der Moderne aus. (VIETTA 2001: 43)

Ausgehend von theoretischen Konzepten von Novalis und Friedrich Schlegel soll der moderne literarische Text

nicht mehr nur Inhalte darstellen, sondern das Darstellen selbst reflexiv *mit* darstellen, soll nicht nur Darstellungswelten, sondern auch die Subjektivität des darstellenden Ich mit zur Darstellung bringen. [...] Solche, die Subjektivität im Schreib- und Sprechakt mitrepräsentierenden Texte sind also in dem Maße *modern*, wie sie auf einen Begriff von Subjektivität zurückverweisen, den es in der Vormoderne noch nicht gab. Das auszeichnende Kriterium moderner Texte gegenüber der vormodernen Literatur ist [...], daß sie immer auch *Selbstdarstellung der Subjektivität* sind. Sie haben mithin einen *modern-reflexiven* Charakter. Und sie haben in dem Maße, wie sie nicht mehr auf das rationale Vernunft-Ich der Subjektphilosophie zurückgreifen, vielmehr das Ich als Materie des [!] Selbsterforschung begreifen, einen *experimentellen* Charakter. (VIETTA 2001: 181)

Wie konkret macht sich nun aber die in den zu untersuchenden modernen Texten mitenthaltene ‚Selbstdarstellung der Subjektivität‘ erkennbar? Vietta nennt insgesamt sechs Arten der Textualität, und zwar je nach der im konkreten Text „dominierenden Perzeptionsform“ (VIETTA 2001: 185) der Subjektivität (und nicht etwa nach der traditionellen Gattungstria, die bei Vietta keine entscheidende Rolle spielt [VIETTA 2001: 184]): Textualität der Emotion, der Imagination, der Erinnerung, der Assoziation, der sinnlichen Wahrnehmung und Textualität der Reflexion. Um zur Veranschaulichung gleich ein Beispiel für die Textualität der Imagination anzuführen: In *Der goldne Topf*, einer ‚modernen‘ Erzählung von E. T. A. Hoffmann, legt sich der Student Anselmus nach einem kleinen Missgeschick auf dem Markt unter einen Holunderstrauch, um nach einer Weile plötzlich erstaunt zuzusehen, wie sich der Holunderstrauch belebt

und schließlich sogar zu sprechen anfängt genauso wie die drei in ihm aufgetauchten Schlangen. Vietta analysiert die Szene folgendermaßen:

Die moderne romantische Erzähltechnik – und das unterscheidet sie fundamental von vor-modernen Märchen und Mythen – führt das Wunderbare selbst als eine *mögliche Projektion der Einbildungskraft* seiner Figuren ein. Sie läßt also den Leser nicht direkt in die Märchenwelt eintauchen, sondern läßt diesen mit dem Protagonisten die Schwelle von der einen Welt in die andere – die *Phantasiewelt* – bewußt überschreiten. Damit entwirft das moderne Kunstmärchen Hoffmanns *zwei* Raum-Zeitebenen: eine der bürgerlichen Welt im Dresden des frühen 19. Jahrhunderts und eine Phantasiewelt, die sich dem Protagonisten in der ersten plötzlich eröffnen kann. Die Phantasiewelt aber ist abhängig von der subjektiven Disposition der Figuren. In diesem Sinne *subjektiviert* die moderne Erzähltechnik das Wunderbare, indem sie seine Genese in der Einbildungskraft der Figuren *reflexiv* mitgestaltet. (VIETTA 2001: 221)

Wie das Beispiel zeigt, scheint sich ein Prosawerk, das als solches eine komplexere Erzählstruktur aufweist, offenbar besser zu expliziterem Herausstellen der Subjektivität zu eignen als ein Gedicht: Der Leser erfasst hier sofort nicht nur den Inhalt, das Darstellen – also den sprechenden Strauch mit Schlangen –, sondern auch die Darstellung des Darstellens, das heißt sowohl die Konstellation, die die Wahrnehmung begleitet (plötzlich erstaunter Anselmus, unter dem Strauch liegend), als auch das eigentliche Subjekt und somit den ‚Schöpfer‘ der phantasieähnlichen Darstellung selbst – die Figur des Anselmus. Die mehrschichtige Struktur eines Prosawerks ermöglicht also, in dessen Gesamtdarstellung, die eigentlich einen Rahmen bildet, eine oder vielmehr mehrere kleinteiligere Darstellungen zu platzieren, wie die Wahrnehmung des Anselmus, der wiederum als deren Subjekt, Urheber, und zugleich als Figur der Erzählung in den Rahmen gehört.

Es liegt auf der Hand, dass solche Möglichkeiten in Gedichten eingeschränkt sind (deshalb bedient sich ja auch Vietta meistens Beispiele aus der Prosa), ist doch explizit im Gedicht vom Subjektiven her meistens nur das lyrische Ich zu sehen (und manchmal nicht einmal das). Folglich muss man bei einer Gedichtanalyse meistens ‚bescheidener‘ sein und sich mit impliziten Anzeichen der im Subjekt gebrochenen Wirklichkeitswahrnehmung begnügen (so lässt z. B. der inkohärente Reihungsstil vieler expressionistischer Gedichte auf die ‚fragmentarische‘ Wirklichkeitswahrnehmung des Subjekts schließen). Trotzdem findet man bei Janowitz ein Gedicht, wo allen gattungsspezifischen Schwierigkeiten zum Trotz eine vergleichbare Struktur wie bei der Hoffmannschen Erzählung begegnet: In *Erste Vision* wird zunächst eine stark metaphorisch-subjektiv geprägte Darstellung der in einer Vase wiederauflebenden Blumen geboten:

Und heimlich, heimlich beginnt einen Tanz
mit Schwingen und Hüpfen der trinkende Kranz.
Es fassen sich liebend an zitternder Hand
die schimmernden Schwestern am Tellerrand. (JANOWITZ 1992: 19)

um in der abschließenden Strophe das Subjekt selbst der wohlgermt als „Wunder“ bezeichneten Wahrnehmung vorzustellen:

Darüber im singenden Mittagslicht
des kleinen Knaben verklärtes Gesicht.
Der schaut, vor das erste Wunder gestellt,
aus weitem Aug' in die seltsame Welt.

Es ist nicht überraschend, bei Janowitz als Autor vom Anfang des 20. Jahrhunderts Tendenzen der modernen Ästhetik nachweisen zu können. Interessant, weil ungewöhnlich und somit sehr originell ist aber, mit welcher Konsequenz sie beinahe flächendeckend in seinem ganzen Werk akzentuiert (besonders stark in *Erste Vision*) und, wie noch zu sehen sein wird, sogar thematisiert werden.

In Anlehnung an den sprechenden Strauch in Hoffmanns Erzählung gelangen wir zum selben, vielfach variierten Motiv bei Janowitz, wo nicht selten sprechende Naturobjekte, –wesen und -erscheinungen auftauchen, wie Bäume, eine Blume, ein Vogel, der Wind, der Abend oder die ganze Erde als Planet. Wie bereits vorausgeschickt, lässt sich das Werk von Janowitz durch die moderne Ästhetik nicht nur als eine Einheit erfassen, sondern auch besser erklären.

Verglichen mit dem sprechenden Holunderstrauch bei Hoffmann geht Janowitz in der Subjektivität noch einen Schritt weiter: Bei Hoffmann spricht ja der Strauch bloß auf der Ebene der subjektiv gebrochenen Wahrnehmung des Anselmus, bei Janowitz aber sprechen die Naturdinge auf der fiktionalen Ebene des Textes tatsächlich, da sie selbst die wahrnehmenden Subjekte sind. So betrachtet steht also die Figur des Anselmus auf der gleichen Ebene wie die Naturdinge in der Lyrik von Janowitz. Wollten wir Viettas Feststellung zum Maßstab erheben: „Es kommt in der Moderne auf eine unheimliche Weise *Welt* in dem Maße, wie Subjektivität zum Leitprinzip der Moderne geworden ist, *abhanden*“ (Vietta 2001: 46), dann ist Janowitz zumindest in dieser Hinsicht moderner als Hoffmann, weil ein wahrnehmendes Naturding im Unterschied zur wahrnehmenden menschlichen Figur von der Realität weit entfernt ist. Wollen wir – im Einklang mit Vietta – nicht vom ‚Tod des Autors‘ sprechen, dann können wir die Versetzung des wahrnehmenden Subjekts vom Autor in eine Figur bzw. ein Naturding (also im Rahmen der Textualität der Imagination) als einen genuin modernen Kunstgriff betrachten, um der eigenen, bei Janowitz noch mehr als bei Hoffmann von der Realität entfernten, Subjektivität literarischen Ausdruck zu geben.

Man kann diesen Kunstgriff mit einem Begriff bezeichnen, den Vietta zu den konstitutiven Prinzipien der modernen Ästhetik zählt – als ein Experiment. Denn die „Ästhetische Moderne“, so Vietta, „ist experimentelle Analyse und Erforschung der [...] Subjektivität“ (VIETTA 2001: 43). Janowitz experimentiert also im wahrsten Sinne des Wortes mit seiner Subjektivität, indem er sogar ein an sich sprachloses Naturding heranholt, um diesem seine Stimme zu

geben und um so die eigene Subjektivität auszuleben. Aber nicht nur das: Er setzt dieses moderne ästhetische Konzept nicht nur um, sondern, wie bereits vorweggenommen, er reflektiert diese Umsetzung in einigen Gedichten sogar, mit andern Worten thematisiert er mitten in seiner lyrischen Dichtung den experimentellen Prozess selbst, wie beispielsweise in *Verwandlungen*:

So treibt mein Geist geheimes Spiel.
Was innig schon dem Kind gefiel:
An stummer Brüder trauter Brust
genießt er fremden Daseins Lust (JANOWITZ 1992: 15)

„Stumme Brüder“ heißen die an sich sprachlosen Naturdinge, in die sich der Dichter durch seine Gabe der gesteigerten Subjektivität – durch das ‚helle Schauen‘, wie die zentrale Metapher im Gedicht lautet, verwandelt, um sie in weiteren Gedichten auch zum Sprechen zu bringen.

Im *Rastenden Wanderer*, wo das Einswerden des Subjekts mit der Naturwelt nicht so sehr reflektiert als vielmehr im Rahmen der Textualität der Imagination erlebt wird, findet man wiederum die Tendenz zur Verwischung der Grenze zwischen der realen Welt und der Phantasiewelt deutlich ausgeprägt, wie sie Vietta bei seiner Analyse der Hoffmannschen Erzählung aufzeigt. Was sich dem Verständnis eines naiven, oder sagen wir ‚vormodernen‘, Lesers entzieht, passiert hier: ein Mensch wird allmählich zum Baum, sodass sich auf seinen Kopf/seine Krone Vögel hinsetzen können. Janowitz’ Subjektivität konstruiert seine eigene Wirklichkeit, was in der Dichtung der Moderne möglich ist.

Unsere Hauptthese, dass Janowitz die Prinzipien der Ästhetik der Moderne nicht nur konsequent und in auffälliger Weise umsetzt, sondern auch reichlich thematisiert, ließe sich an mehreren Gedichten illustrieren, sei es an *Gebet*, wo das lyrische Ich den „Dämmergeist der Nacht“ (JANOWITZ 1992: 14) anfleht, „die Welt verzaubert nur/ in ihren Schleiern [zu] sehen“, sei es an *Knabe*, wo die Fähigkeit des Knaben zum subjektiven Blick zum Thema wird: „Und sank in den Sand und schaute/ aus kleinen schimmernden Körnchen/ Berge und Täler.“ (JANOWITZ 1992: 18), sei es an *Die Komödianten*, wo in einem verschlafenen, leblos wirkenden Ort eine Theatertruppe eintrifft, um der alltäglichen Welt eine märchenhaft-romantische entgegenzusetzen: „Vorhang trennt uns noch, die Herzen beben,/ aber schon erklingt das Zeichen. Siehe,/ in den Augen, staunend zugewandten,/ malen sich die Wunder schon der Welt!“ (JANOWITZ 1992: 57) oder sei es schließlich an *Der steinerne Tag*, wo es einer inneren Wandlung bedarf, um auch die umgebende Welt verwandelt zu sehen, wie dazu ein Du gemahnt wird:

Vergeblich/ Wirbt um den steinernen Tag wer ihn von außen bedrängt./ Aber von innen er-
glühe, du Antlitz voll Lichtes, dem Harten,/ Drohe dem trotzigem Kern, werde dein Lächeln
ihm schwer. (JANOWITZ 1992: 105)

Wie am Anfang festgehalten, ist das gesamte Werk von Janowitz von dem Grundprinzip bestimmt, den defizitären Wahrnehmungszustand zu überwinden und eine eigene poetische Welt zu schaffen. Eben dieses Grundprinzip stellt Janowitz, wie gezeigt wurde, durch die Umsetzung und Thematisierung der Grundprinzipien der Ästhetik der Moderne dichterisch dar. Besonders tritt dieses Prinzip durch die ihm innewohnende Bipolarität hervor: Ist doch die Rede vom Überwinden, was voraussetzt, dass zunächst ein defizitärer Zustand gegen einen begünstigten ausgespielt werden muss. Und zwar die objektive Welt der Alltagswirklichkeit gegen die subjektiv bestimmte Welt der Dichtung. In den erwähnten Gedichten ist die Bipolarität besonders deutlich in *Die Komödianten* und *Der steinerne Tag* zu beobachten. Nicht zufällig lässt sie sich an den leitmotivischen Sprachbildern in der Lyrik von Janowitz ablesen. Dem weitgehend negativ konnotierten Tag stehen Baum, Sterne und Knabe gegenüber, wobei die Sehnsucht nach dem Übergang aus dem defizitären Zustand in den begünstigten sinnbildlich durch Flügel ausgedrückt wird. Bezeichnenderweise machen ausgerechnet die konträren Sprachbilder des Tags und des (sprechenden) Baums das Originelle der Lyrik von Janowitz aus. Originell sind hier weiterhin die Metaphern, die als Chiffren den Übergang in die Sphäre des Subjektiven thematisieren und zugleich als Zauberformeln funktionieren: das ‚helle Schauen‘ bzw. das ‚helle Träumen‘. Bedeutungsvoll ist in dieser Hinsicht auch das mehrfach variierte Motiv des Traums.

Eine deutlich ausgeprägte Bipolarität zeichnet sich auch in der Prosa ab. In *Der Virtuos*, übrigens einer reinen ‚Bewusstseinsprojektion‘ – ist doch die Novelle konsequent im inneren Monolog geschrieben –, wird der läuternden Kraft der Kunst nachgegangen. Der Virtuose zweifelt aber zunächst an der Kunst und ist an die reale, außerhalb der ‚wahren‘ Kunst liegende, Welt geradezu krampfhaft festgeklammert – deshalb ist er während des Konzerts auf die Reaktionen des Publikums sehr bedacht und befürchtet mögliche Fehler in seinem Auftritt. Während seines Spiels überwältigt ihn aber die Kraft der Musik insofern, als er in dieser aufgeht (was sogar bei ihm zu einem mystischen Erlebnis führt) und die Umgebung völlig vergisst. Er verlässt sozusagen die äußere Welt des direkt (durch die menschlichen Sinne) Wahrnehmbaren und begibt sich auf eine berauschte Reise seiner inneren Subjektivität. Ist also bereits die Darstellungsform der Novelle an sich in höchstem Maß modern, wird darüber hinaus das Modern-Ästhetische auf der Ebene der Darstellung implizit thematisiert.

In der Prosaskizze *Die Biene* wiederum werden zwei Wahrnehmungsweisen der Biene als Lebewesen gegeneinander ausgespielt: eine naturwissenschaftliche gegen einen stark subjektiven, imaginativ-deutenden Blick, der im Text eindeutig favorisiert wird, weil nur dieser die wahre Bedeutung der Biene erschließen kann gegenüber dem naiv-objektiven: „In der Kleinheit der Biene liegt etwas

Heiteres, sie steht im Gegensatz zu der großen Scheulichkeit, die sie bedeutet“ (JANOWITZ 1992: 121).

Abschließend kommen wir auf das wohl markanteste Bekenntnis von Janowitz zu den Prinzipien der modernen Ästhetik zu sprechen: auf die Prosaskizze *Verwandlung des Winters*. Die Bipolarität wird hier bildlich als Winter für die Alltagswirklichkeit und als Sommer für die Welt der Dichtung dargestellt. Aus der Analyse des Texts gehen Parallelen zu Nietzsches Kritik am Umgang mit der Sprache hervor, die von dem seit Kopernikus aktuellem Erkenntnisparadigma ausgeht: Während sich die ‚verwissenschaftlichte‘ Sprache vergeblich bemüht, das Objekt zu erfassen, ist es die ‚metaphorische Anschauung‘ des ‚intuitiven Menschen‘, die zwischen den Sphären Objekt und Subjekt

höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Übertragung, eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache [herstellen kann]. Wozu es aber jedenfalls einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft bedarf. (NIETZSCHE 1988: 884)

Es ist hier wohl gemerkt nicht nur explizit von der Ästhetik die Rede, sondern auch von der von Vietta immer wieder akzentuierten Konstruktivität des modernen dichterischen Schreibens. In der Skizze selbst heißt es:

Was uns entgeht, entgleitet – wir werden in der Dichtung es finden. Nicht schminken will ich die Wirklichkeit, verwandeln. Auflösen will ich den irdischen Stoff und aus seinen Elementen ein neues Werk fügen nach den Gesetzen meiner Sehnsucht. [...] Wem es auf Erden nicht gefällt, der komme. Die Kunst ist ein zweites, besseres Diesseits. (JANOWITZ 1992: 120)

Janowitz versucht mit und in seinem Werk für die Welt der Dichtung zu plädieren, die ihm Zufluchtsort bedeutet vor der entfremdeten Welt der zivilisatorischen Moderne. Deshalb werden in seinem Werk so oft beide Pole der Wahrnehmung dargestellt: der naive, passive, phantasielose, gefühllose, hektische, bedeutungslose, eben der Pol der außerhalb jeder Dichtung stehenden Alltagswirklichkeit einerseits, und der phantasievolle, kreative, emotionsgeladene, bedeutungsvolle Pol der besseren Alternative – der Dichtung. Denn nur die Dichtung als ‚besseres Diesseits‘ kann den Menschen aus dem ‚Kerker‘ der realen Welt befreien. Bisweilen bekommt das Werk sogar eine verzweifelt-‚agitatorische‘ Note, indem der Dichter versucht, mit seinem Plädoyer für die Dichtung den Leser auf seine Seite zu ziehen und ihm so die Welt der eigenen Subjektivität zu eröffnen – so wendet sich ungefähr ein Fünftel der Gedichte konsequent an ein Du. Diese Tendenz ist umso verständlicher, wenn man sich das in einem guten Teil der Lyrik vorkommende Bild eines mit höherem Wissen privilegierten Dichters vergegenwärtigt.

Um das Bild der Dichtung von Janowitz allerdings nicht zu vereinfachen: In einigen wenigen Gedichten ist zugegebenermaßen der Dualismus ‚Alltagswirklichkeit versus Welt der Kunst‘ nicht vorhanden, ohne dass allerdings die

im ganzen Werk gesteigerte Subjektivität aufgegeben würde. Es handelt sich um Gedichte, die sich den aktuellen Diskursen der expressionistischen Moderne anschließen, und die beispielsweise den Tanz als Zeichen für Vitalität oder, und das vor allem, die Kriegserfahrung in den Mittelpunkt rücken. So begegnet man zwar in *Die galizischen Bäume* wiederum den sprechenden, diesmal aber durch den Krieg verstümmelten Bäumen, dennoch ist die Schockerfahrung des Kriegs so stark, dass allein sie dargestellt wird, ohne zugleich mit der heilen Welt der Kunst konfrontiert zu werden. Ähnlich ist es mit dem *Reglement des Teufels*, einem dezidiert gegen den Krieg gestimmten Manifest, das darüber hinaus einen die geistige Nähe zu Kraus verratenden satirischen Ton hat, der für das sonstige Werk gänzlich untypisch ist.

Schließlich lässt sich noch ein konstitutives Element in einem bedeutenden Teil des Werks von Janowitz sehr gut vor dem Hintergrund der Ästhetik der Moderne nachvollziehen – das Motiv der Sterne. Sie stehen für die ersehnte Transzendenz, den Gegenpart zu dem defizitär empfundenen Verharren auf der Erde. In *Der Käfer* heißt es z. B.: „Auch längre Arme, Käfer, sind zu kurz! Es sind/ die Sterne glatt uns kriechenden Gesellen.“ (JANOWITZ 1992: 52) Aber nicht nur das – die Erde als der einzig mögliche Aufenthaltsort wird relativiert, ihre begrenzte Bedeutung unter dem kaum überschaubaren, strahlenden Sternenhimmel erkannt: „Das Leben ist eine innere Reise mit einem im Weltall liegenden Ziel. Wir tangieren die Erde.“ (JANOWITZ 1992: 128). Auf diese Weise scheint Janowitz die Kopernikanische Wende vom geozentrischen, dem traditionell-christlichen, Weltbild zum heliozentrischen zu reflektieren.

Was heißt aber die Interpretation des Gesamtwerks unter dem Vorzeichen der Ästhetik der Moderne? Werden dadurch alle vorherigen Interpretationen einzelner Werkteile³ einfach wettgemacht? Nein. Abgesehen davon, dass sich unsere Interpretation schon immer auch auf die Darstellungsform bezieht, schließt sie sich nicht einmal da, wo sie auch auf die Darstellung selbst abzielt, keinesfalls mit den ausdifferenzierteren Interpretationsansätzen aus. So steht beispielsweise die Annäherung der *Verwandlung des Winters* an die Philosophie Nietzsches durchaus im Einklang mit den Prinzipien der modernen Ästhetik genauso wie die sowohl in der Lyrik wie auch Prosa begegnende gnostisch inspirierte Abwendung von der fremden Welt und Hinwendung dem eigenen Inneren, dem göttlichen Funken als Teil des guten Gottes. So kommt durch unsere Interpretation vielmehr die Vielschichtigkeit der Texte zum Vorschein.

Während Janowitz' Zeitgenossen das Konzept der Ästhetik der Moderne unter Bezugnahme auf aktuelle Epochenphänomene (wie z. B. die Großstadterfahrung) weiter umsetzen, kehrt er – in beinahe reaktionärer Weise – an den

3 In der Dissertation habe ich insbesondere in der Lyrik relativ weit auseinander gehende Interpretationsansätze einzelner Gedichte geboten, die durch diese zusammenführende Betrachtung des Gesamtwerks ergänzt werden sollen.

Anfang der literarischen Moderne zurück, um die theoretischen Schriften eines Novalis und Friedrich Schlegels selbst nachträglich zu verdichten, die das Geheimnis der Schaffenskraft der Subjektivität offenbaren. Durch eine genauere Analyse des an sich sehr negativen Verhältnisses des Autors zur zivilisatorischen Moderne wird abschließend versucht, seine Stellung in der literarischen Moderne, diesmal als Mikroepoche verstanden, auszumachen. Dabei interessiert uns in Bezug auf Janowitz die Zeit von ungefähr 1900 bis 1920.

Trotz der höchst problematischen Ambivalenz dieser zeitlich so abgesteckten Moderne begegnet im literaturgeschichtlichen Diskurs oft die Einteilung in eine ästhetizistische, avantgardistische und klassische Moderne. Wie unterschiedlich diese drei Subströmungen auch sein mögen und es in der Tat auch sind, müssen sie doch einen gemeinsamen Bezugspunkt haben, um unter einem Dach als ‚Moderne als Mikroepoche‘ koexistieren zu können. Festzuhalten ist in der Tat,

dass den unterschiedlichen Ausprägungen von Moderne durchaus eine vergleichbare Referenz zugrunde liegt, und zwar die auf das gleiche ‚gesellschaftliche und kulturelle System‘. (BECKER/KIESEL 2007: 30)

Über das Verhältnis der einzelnen Modernen zu diesem System, also zu der modernen Lebenswelt, ihrer Gesellschaft und Kultur, lässt sich die Aufteilung plausibilisieren:

Steht die ästhetizistische Moderne [...] in einer kritischen Distanz und einem negativen Spannungsverhältnis zur modernen Lebenswelt, so nehmen die avantgardistischen Strömungen letzterer gegenüber zwar kein kritikloses, so doch aufgeschlossenes Verhältnis ein. Sie lassen sich auf die Herausforderung der zivilisatorischen Moderne im Ästhetischen und Thematischen ein und geben damit zugleich die Autonomie von Literatur und Kunst zu weiten Teilen, auf jeden Fall der gesellschaftlichen Realität gegenüber preis. (BECKER/KIESEL 2007: 18)

Schließlich scheint die klassische Moderne eine Mittelstellung einzunehmen, indem sie weder die außerhalb der Kunst liegende Welt gänzlich verdrängt wie der Ästhetizismus noch der zivilisatorischen Moderne dermaßen aufgeschlossen gegenüber steht wie die Avantgarde. Ein ausgesprochen aufgeschlossenes oder gar affirmatives Verhältnis zu den modernen Phänomenen wie Säkularisierung, Verwissenschaftlichung, Industrialisierung, die Max Weber als ‚Entzauberung der Welt‘ diagnostizierte, verbietet ihr der aufrechterhaltene Kontakt zur Tradition und deren ewigen, unabänderlichen, eben ‚klassischen‘ Werten. Beinahe im Gegenteil scheint sich die klassische Moderne nach der Rückverzauberung der Welt zu sehnen bzw. in Utopien zu ergehen.

Rein vom Positivistischen her würde man Janowitz am ehesten zum Expressionismus zuordnen, ist ja das expressionistische Jahrzehnt beinahe deckungsgleich mit der kurzen Schaffensphase des Autors. Gehört er aber auch dann zum Expressionismus, wenn man diesen nicht im weitesten Sinn als Epoche

versteht (Thomas Anz bevorzugt die Bezeichnung ‚expressionistische Moderne‘), sondern im engeren Sinn als eine Stilströmung der Avantgarde? Was zeichnet allgemein die Avantgarde aus neben der bereits erwähnten Aufnahme der Impulse aus der modernen Lebenswelt und dem Verzicht auf die Autonomie der Kunst – was Vermischung von Kunst und Leben zur Folge hat? Es ist die „Poetik des Fragments“ [...], die das ‚Zerbrochene‘ als die eigentliche Substanz der Moderne anerkennt – eine Substanz, die ein fragmentarisches Schreiben geradezu erzwingt“ (BECKER/KIESEL 2007: 23). Gemeint ist damit, dass das Fragment primär als Form (konkret umgesetzt beispielsweise als inkohärente Erzählstruktur, Reihungsstil oder Montage) und nicht als Thema in der Avantgarde begegnet. Schließlich hat die Avantgarde einen Gruppen- und Bewegungscharakter, mit meist genau vorgegebener Programmatik, deren performative Gestalt auf die Jetzt-Zeit abzielt:

Wo im klassischen Utopieverständnis ein ausgefeiltes räumliches oder zeitliches Gegenmodell zur bestehenden Wirklichkeit entworfen und durchgerechnet wird, da setzt die Avantgarde in ihrem Zeitverständnis allein auf die Alternative ‚Gegenwart‘. (FÄHNDERS 2007: 288)

Idealtypisch könnte dann ein avantgardistisch-expressionistisches Werk folgende Züge aufweisen: Orientierung am Großstadtparadigma, Thematisierung der Wissenschaft und Technik, nihilistische Tendenz, Ästhetik des Hässlichen, Simultanstil. Im gesamten Werk von Janowitz begegnet allerdings kaum etwas von diesen Grundmerkmalen. Und kein Wunder: Wie unsere Untersuchung in Anlehnung an Viettas Auffassung über die moderne Ästhetik gezeigt hat, arbeitet Janowitz geradezu programmatisch gegen diese ‚entzaubernden‘ Tendenzen der expressionistischen Avantgarde an, um die Autonomie der Kunst zu bewahren. Auch gehörte Janowitz keiner festen Künstlergruppe an, geschweige denn einer Bewegung mit ausgefeiltem Programm. Janowitz, der durchgehend in seinen utopischen Visionen das ‚Jetzt‘ der gegenwärtigen Wirklichkeit zugunsten einer metaphysisch getränkten Zeitlosigkeit aufgelöst zu wissen sich wünschte, war also aus der Sicht der Avantgarde kein Expressionist.

Wandelte also Janowitz etwa in den Spuren Hofmannsthal, dessen lyrisches Frühwerk man herkömmlich dem Ästhetizismus zuordnet (ein Eindruck, den beispielsweise die dem Vergleich mit Hofmannsthal viel Raum widmende Dissertation Christine Ulmers [1970] erwecken mag)? Wohl kaum, da Janowitz die Ästhetik nie über sein deutlich ausgeprägtes ethisches Postulat stellte, das sich wiederum aus dem Spannungsverhältnis des Autors zu der außerhalb der Kunst liegenden zivilisatorischen Moderne ergibt. So sind bei Janowitz, der die Baudelaire-Rezeption im Unterschied zu vielen seiner Zeitgenossen nicht mitmachte, Verse wie etwa die folgenden von Stefan George undenkbar: „Hernieder steig ich eine marmortreppe/ Ein leichnam ohne haupt inmitten ruht/

Dort sickert meines teuren bruders blut/ Ich raffe leise nur die purpurschleppe.“ (GEORGE 1983: 52)

War also der sensible Naturbeobachter und Sternenbewunderer Janowitz im Großen und Ganzen letztendlich doch nicht ein bloßer Epigone Goethes? Wollte er nicht genauso wie der Klassiker mit seinem deutlich ausgeprägten ethischen Standpunkt bei weitgehender Vermeidung alles Hässlichen in der Kunst die Menschheit vor allem erziehen und humanisieren? Selbst die formalen Aspekte seiner Lyrik scheinen dies zu bestätigen: Zwischen seiner einfachen Dichtersprache, die kaum kompliziertere, geschweige denn kühne Metaphern zulässt, dafür aber genug Platz für das ganze Arsenal klassischer rhetorischer Figuren bietet, und jener eines Georg Trakl liegen Welten. Und das häufig vorkommende feste Metrum einschließlich des Reims macht auch nicht unbedingt das Moderne im Werk von Janowitz aus.

Schlussendlich nimmt sich bei Janowitz auch das Ausmaß des Religiös-Philosophischen recht unmodern aus: Er litt definitiv nicht an der als modern abgestempelten metaphysischen Obdachlosigkeit. Ganz im Gegenteil schuf er sich durchgängig poetische Gegenwelten zu der für ihn selbst nach und nach immer mehr von dem harmonischen Ursprung entrückten Alltagswirklichkeit. Von dem nietzscheanischen Ausruf ‚Gott ist tot‘ findet man bei Janowitz, der die mit Qualen verbundene Zeitlichkeit des irdischen Daseins nur als einen Weg zu der Ewigkeit der göttlichen Transzendenz ansah, keine Spur. Der festgehaltene Glaube an die Metaphysik und das eigene Sendungsbewusstsein lassen übrigens eine weitere als modern eingestufte Kategorie aus dem Spiel – die Kontingenz. Es sei denn, dass die durch sie entstandene Verunsicherung hinsichtlich der Sinnhaftigkeit der eigenen Existenz Janowitz nur noch mehr in seinen Beschwörungen der Transzendenz befestigte.

Und dennoch ist Janowitz als ein moderner Autor zu betrachten. Denn das eben umrissene klassische Erbe in seinem Werk geht mit genuin modernen Elementen eine Verbindung ein, ohne die es wohl nie hätte entstehen können: War laut Vietta für die Moderne um 1800 die Subjektphilosophie der Aufklärung die eigentliche Initialzündung, waren es zusätzlich für die Zeit um 1900 die gewaltigen Modernisierungsprozesse in der außerliterarischen Lebenswelt. Während Baudelaire, so Walter Benjamin, „den Preis bezeichnet [hat], um welchen die Sensation der Moderne zu haben ist: die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis“ (BENJAMIN 2002: 63), und so den Weg zu der ästhetizistischen sowie avantgardistischen Moderne wies, unterstellt Janowitz sein ganzes Werk dem Ziel, die Aura der Kunst selbst in dieser Krisenzeit zu bewahren.

Modernes erschöpft sich allerdings bei Janowitz bei weitem nicht in dem Bedürfnis nach Schaffung einer Kunst, die eine Alternative zu der wirklichen Welt bieten würde. Es geht zwar kaum in das Formale über – wie in der Avantgarde –, dafür aber in das Thematische. Es handelt sich neben der Kriegererfahrung

um philosophische Anschauungen, die die negativen Tendenzen der zivilisatorischen Moderne offenlegen und konterkarieren: seien es die Konzepte Schopenhauers, Nietzsches, Theodor Fechners, Kierkegaards, Otto Weiningers, Karl Kraus' oder Impulse aus der verstärkten Rezeption der Gnosis nach 1900.

Darüber hinaus geht Janowitz im Thematischen auf das Phänomen des Fragments ein, das er allerdings nicht wie ein Friedrich Schlegel transzendiert, um das unerschöpfliche Potenzial eines Werkes herauszustreichen, dem eben keine Grenzen gesetzt sind, sondern um die durchaus negative Erfahrung der Fragmentierung der Wirklichkeit in der zivilisatorischen Moderne dichterisch umzusetzen. Am deutlichsten zeigt sich diese Tendenz im Gedicht *Über den Schlüpfen*, das aber trotz der thematischen Modernität formal ‚klassisch‘ bleibt, indem die einzelnen Strophen eine durchdachte Reimstruktur aufweisen. So erinnert es trotz der wehmütigen Klage „Nicht immer war dies dunkle Entzweit/nicht der Worte verzweifelter Flug.“ (JANOWITZ 1992: 32) an das bekannte Beispiel des *Chandos-Brief* von Hofmannsthal.

Welcher der Modernen ist also Janowitz zuzuordnen? Jeremy Adler sieht ihn im Umkreis der späten Neuromantik: „Janowitz's style was derived from the late neo-Romanticism“ (ADLER 1988: 109). Rein vom Begrifflichen her scheint Neuromantik recht passabel, da Janowitz tatsächlich die romantische Ästhetik fortentwickelt. Allerdings heißt diese wohl zu recht umstrittene literaturgeschichtliche Bezeichnung nicht schlichtweg neue Romantik, die mit ihrer Entgegensetzung einer Welt der bloßen Dichtung als reaktionäre Antwort auf die zivilisatorische Moderne verstanden würde. Der Neuromantik wird herkömmlich die Nähe zum Jugendstil attestiert, was auf die auf jedes schmückenden Beiwerks verzichtende Sprache von Janowitz nicht zutrifft. Kein Wunder, wenn man die weltanschauliche Allianz des Dichters mit dem ornamentfeindlichen Karl Kraus und Adolf Loos mit bedenkt. So erweist sich diese sowieso relativ unklar definierte Stilbezeichnung als nicht tragfähig (wie viele zu eng gefassten literaturgeschichtlichen Termini, die Ordnung schaffen wollen, statt dessen aber für Entstellung sorgen) und wird somit aufgegeben.

Trotz aller Schwierigkeiten, das sowohl moderne als auch traditionelle Züge aufweisende Werk des Autors in der Literaturgeschichte zu verorten, bietet uns diese letztendlich doch eine plausible Auflösung: Janowitz gehört der klassischen Moderne an. Allerdings muss diese auch nicht unproblematische Bezeichnung genau definiert werden.

Daß die Rede von ‚klassisch-modernen‘ Werken und von der ‚Klassischen Moderne‘ aufkam“, so Helmuth Kiesel, „hat freilich seinen geschichtlichen Grund, und der [ist] [!] im Abflachen des avantgardistischen Impulses und des Innovationszwangs im Verlauf der zwanziger Jahre zu sehen. (KIESEL 2010: 41)

Und tatsächlich wird mehrheitlich im literaturgeschichtlichen Diskurs die klassische Moderne als Epochenbezeichnung für die 20er Jahre benutzt. Dagegen wendet aber Kiesel ein:

„Klassische Moderne“ ist dann gegeben, wenn das flüchtig Moderne in altvertrauten, die Epochen überdauernden Figuren erscheint und wenn die entsprechenden Werke in einer bestimmten Zeit nach Anzahl und Geltung dominieren. Wann aber wäre dies der Fall gewesen? Gewiß nicht in den zwanziger Jahren, die das Zentrum der „klassischen Moderne“ bilden sollen. Denn so bedeutend Werke wie Thomas Manns *Zauberberg* und Stefan Georges *Neues Reich* gewesen sein mögen – Sie repräsentieren nicht die epochale Dominante, können es nicht, weil diese Epoche keine gedankliche und stilistische Dominante hatte, sondern von einem hemmungslosen Experimentalismus angetrieben wurde. [...] Man kann [...] eine Vorstellung „klassisch-moderner“ Werke ableiten und dafür Werke benennen, in denen sich das Moderne in einer klassisch wirkenden Weise zeigt. Dafür kämen aber wohl nicht nur Werke der zwanziger Jahre in Frage, sondern Werke des [!] gesamten Moderne, von Arthur Schnitzlers *Anatol* bis zu Peter Handkes *Über die Dörfer*. (KIESEL 2010: 44)

So können wir – den Schritt mit Helmuth Kiesel mitmachend – das Werk des bereits 1917 Verstorbenen getrost der klassischen Moderne zuordnen, die sich – anders als die Avantgarde mit ihrem Gruppencharakter – bloß an einzelnen Autoren festmachen lässt und die um 1900 wirksam wird und tief in das 20. Jahrhundert hinein wirksam bleibt.

Literatur

- ADLER, Jeremy (1988): Franz Janowitz 1892-1917. – In: Tim Cross (Hg.), *The lost voices of world war I. An international anthology of writers, poets & playwrights*. London: Bloomsbury, 109-111.
- BECKER, Sabina/KIESEL, Helmuth (2007): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. – In: Dies. (Hg.), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin: de Gruyter, 9-35.
- BENJAMIN, Walter (2002): *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- FÄHNDERS, Walter (2007): Avantgarde - Begriff und Phänomen. In: Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (Hgg.), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin: de Gruyter, 277-290.
- GEORGE, Stefan (1983): *Werke. Ausgabe in vier Bänden*. Band 1. München: dtv.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988): Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne.. – In: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München u. a.: dtv / de Gruyter (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Band 1), 875-890.
- JANOWITZ, Franz (1992): *Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe, Dokumente*. Hrsg. v. Dieter Sudhoff. Innsbruck: Haymon (Brenner-Studien, 12).
- KIESEL, Helmuth (2010): Klassische Moderne? Überlegungen zur Problematik einer Epochenbezeichnung. – In: Ponzi, Mauro (Hg.), *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 35-44.
- ULMER, Christine [= Czuma, Christine] (1970): Franz Janowitz. Diss. (unv.). Innsbruck.
- VIETTA, Silvio (2001): *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Fink.